



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca
in Storia delle Arti
ciclo XXXVII

Tesi di Ricerca

**L'ornamento nella
produzione critico-letteraria
di Vladimir Vasil'evič Stasov**

Dalla definizione del carattere nazionale
alla costruzione dello 'stile russo' (1872-1913)

SSD: L-ART/03

Coordinatore del Dottorato

ch. prof. Simone Piazza

Supervisore

ch. prof. Silvia Burini

Dottorando

Giulia Gelmi

Matricola 855572

Sommaro

Sommaro	1
Introduzione	5
Obiettivi della ricerca	8
Quadro metodologico.....	9
L'uso delle fonti.....	11
Struttura della tesi	13
CAPITOLO I.....	16
L'ornamento e la dimensione ornamentale	16
1.1 L'ornamento come fenomeno artistico-culturale.....	16
1.1.1 L'ontologia dell'ornamento	18
1.1.2 Della retorica e delle arti. Per una storiografia critica della teoria ornamentale.....	26
1.2 Ornamento e 'stile russo': tra identità culturale e rinnovamento estetico	41
1.2.1 Una questione di stile: contesto storico e presupposti culturali dello 'stile russo'	44
1.2.2 L'ornamento come linguaggio visivo dello 'stile russo': fonti e funzioni	56
CAPITOLO II	69
La grammatica dell'ornamento russo	69
2.1 Alle origini del 'russkij stil': Fëdor Grigor'evič Solncev e le <i>Antichità dello Stato russo</i>	80
2.2 Viktor Ivanovič Butovskij e <i>La storia dell'ornamento russo tra il XII e il XVII secolo: secondo antichi manoscritti</i>	87
2.3 Vladimir Vasil'evič Stasov e l'ornamento	93
2.3.1 Una vita per l'arte	100
2.3.2 Ricerca e scrittura come pratiche di creazione artistica.....	109
2.4 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc e il destino dell'arte russa	119
CAPITOLO III.....	125
Ornamento e l'identità nazionale	125
Lo stile 'neo-russo' e la creazione della <i>Berendeevka</i>	125
3.1 La riscoperta del 'popolare': dal concetto di <i>narodnost'</i> al recupero dell'arte <i>kustar'</i>	129
3.2 La colonia di Abramcevo: tra <i>revival</i> artistico e nuovo ideale estetico	142
3.3 Viktor Michajlovič Vasnecov e Stasov.....	149
3.4 Elena Dmitrievna Polenova e Stasov.....	162
CAPITOLO IV	181
Le mostre universali e nazionali: la diffusione dello 'stile russo'	181
4.1 Di parole e immagini: la cultura come fondamento dell'identità nazionale.....	185

4.2	Le esposizioni universali: l'impero russo a confronto con il mondo	191
4.2.1	Le esposizioni internazionali tra il 1867 e il 1878	195
4.2.2	All' <i>Exposition Universelle</i> del 1900	202
4.3	Esporre la Russia "popolare": l'arte <i>kustar'</i> alle mostre artistico-industriali domestiche.....	207
4.3.1	La <i>Politechničeskaja vystavka</i> [Esposizione politecnica] del 1872	212
4.3.2	La <i>Vserossijskoj chudožestvenno-promyšlennoj vystavki</i> [L'esposizione d'arte e industria di tutta la Russia] del 1882	216
4.3.3	La <i>XVI Vserossijskaja promyšlennaja i chudožestvennaja vystavka</i> del 1896 [La XVI mostra industriale e artistica panrussa]	219
4.2.4	La <i>Pervaja Vserossijskaja kustarno-promyšlennaja vystavka</i> [Prima mostra artigianale-industriale panrussa] del 1902.....	225
4.2.5	La <i>Vtoraja Vserossijskaja Kustarnaja vystavka</i> [Seconda mostra panrussa <i>kustar'</i>] del 1913.....	229
	Conclusioni	234
	Appendice	240
	Illustrazioni.....	240
	Bibliografia	281

Indicazioni redazionali

I nomi in russo sono stati traslitterati attenendosi alle norme della traslitterazione scientifica internazionale ISO9.

Le citazioni in inglese sono riportate in originale all'interno del testo, per le citazioni in lingua russa invece viene fornita la traduzione con il testo originale in nota a piè di pagina.

Tutte le traduzioni, salvo ove diversamente indicato, sono dell'Autore.

Introduzione

The world can exist without ornament, but cannot function properly.¹

Il 14 gennaio 2024 ha segnato i 200 anni dalla nascita di Vladimir Vasil'evič Stasov (1824 - 1906, San Pietroburgo), storico e critico d'arte e musicale nonché bibliotecario presso la Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka [Biblioteca Nazionale Pubblica] di San Pietroburgo. Studioso di insaziabile curiosità, egli scrisse per tutta la vita, influenzando il pensiero e il dibattito critico del suo tempo e occupando un ruolo di eccezionale importanza nella storia dell'arte e della cultura russe della seconda metà dell'Ottocento.² In particolare, egli diede un importante contributo teorico all'analisi di uno dei fenomeni culturali più complessi della vita artistica della Russia a cavallo tra il XIX e il XX secolo: la creazione e lo sviluppo del 'russkij stil' [stile russo] e la sua funzione nel processo di *nation-building* attraverso il prisma della storia dell'ornamento inteso come strumento interpretativo per definire l'identità visiva nazionale.

In ambito russofono, Stasov è ampiamente riconosciuto come uno dei personaggi chiave della storia culturale dell'Ottocento; al contrario, in Occidente, sono pressoché inesistenti studi approfonditi dedicati alla sua figura e al suo operato. Il presente lavoro di ricerca si propone di colmare almeno parzialmente tale lacuna, fornendo un'analisi della persona e della produzione critico-letteraria di una delle voci narranti più significative e autorevoli del discorso culturale russo del tempo.

Partendo dalla definizione di ornamento e dall'analisi dei lavori di Fëdor Solncev, Viktor Butovskij, si esplorano le origini dello stile e le sue successive trasformazioni. Lo studio si concentra sul pensiero di Stasov e sui contributi alla questione

¹ Michela Criticos, *The Ornamental Dimension: Contributions to a Theory of Ornament*, New Europe College Yearbook, 2004, cit. p. 6

² Basti qui fare menzione del testo pubblicato a San Pietroburgo nel 1908, a pochi anni dalla scomparsa del critico, «*Nezabvennomu Vladimiru Vasil'eviču Stasovu*»: *sbornik' vospominanij*, [All'indimenticabile Vladimir Vasil'evič Stasov. Raccolta di memorie]. Il volume è composto dalle testimonianze di personaggi che hanno creato il volto della cultura russa nella seconda metà del XIX e all'inizio del XX secolo, che hanno conosciuto da vicino Stasov, ad aver collaborato alla stesura di questo libro di memorie su di lui. Tra loro ci sono personalità di spicco come Lev Tolstoj, Il'ja Repin, Maksim Gorkij e molti altri. Nelle memorie, negli articoli e nelle pubblicazioni delle fonti, inserite nell'edizione, viene ricostruita in modo vivido e sfaccettato l'immagine di Stasov e viene valutata la sua importanza per storia dell'arte e della cultura russe.

Online: <https://electro.nekrasovka.ru/books/6246193/pages/5> (ultimo accesso 20.05.2024).

ornamentale russa e il significato di tale attività nei processi di definizione dell'identità nazionale. La ricerca delinea poi il contributo del critico alla promozione dell'industria artistica russa e allo studio delle arti decorativo-applicate. Infine, nella vasta produzione critico-letteraria di Stasov che consiste della sua corrispondenza, delle sue recensioni e di volumi a stampa, la ricerca ha identificato quei passaggi che registrarono la transizione dal realismo storico, nazional-romantico, alla nascita dello *Stil' modern*.

L'attualità del tema è testimoniata tanto dalle recenti pubblicazioni accademiche dedicate al critico Pietroburghese (Lichomanov; Savelli 2024); (Pečėnkin, 2023) (Dmitrieva; Pečėnkin, 2021) (Paston; Rusnock; Salamatova, 2019) e allo 'stile russo' quanto dalle esposizioni scientifiche. La mostra «*Russkij stil'*» v *iskusstve. Ot Nikolaja I do Nikolaja II* [Lo "stile russo" nell'arte. Da Nicola I a Nicola II], dedicata alle principali tappe dello sviluppo dello stile, è stata organizzata per la prima volta al Museo Statale Ermitage di San Pietroburgo dove è rimasta aperta tra il 24 maggio 2023 e il 12 maggio 2024.³ Un'altra esposizione sul fenomeno, intitolata *Russkij stil' v iskusstve v konce XIX - načale XX v.* [Lo stile russo nell'arte tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo], si è, invece, svolta dal 6 dicembre 2023 al 14 aprile 2024 presso il palazzo dello zar Aleksej Michailovič a San Pietroburgo.⁴ Inoltre, in occasione del duecentesimo anniversario della nascita del critico Pietroburghese, Stasov è stato celebrato dalla Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka [Biblioteca Nazionale Pubblica] con una mostra, intitolata *Plamennyj istolkovatel' i pobornik russkogo iskusstva* [Un interprete e un campione infuocato dell'arte russa] (11.01-30.01.2024), tenutasi nel luogo dove il critico ha prestato servizio per la maggior parte della sua vita.⁵

³ Per il dettaglio dell'esposizione, si veda il link: <https://www.hermitagemuseum.org/what-s-on/9a6eeea5391d8bd5ebb6663a5573f2e5?lng=ru> (ultima consultazione 22.12.2024).

⁴ Il progetto è stato realizzato dal Moskovskij gosudarstvennyj ob'edinennyj muzej-zapovednik «Kolomenskoe – Izmajlovo» [Museo della Riserva di Kolomenskoie] insieme al *Vserossijskij muzej dekorativnogo iskusstva* [Museo panrusso di arti decorative], con la partecipazione del Gosudarstvennyj memorial'nyj istoriko-chudožestvennyj i prirodnyj muzej-zapovednik Vasilija Dmitrieviča Polenova [Museo statale memoriale storico, d'arte e natura di Vasilij Dmitrievič Polenov] e del Gosudarstvennyj muzej Vostoka [Museo statale d'arte orientale].

Online: <https://www.mgomz.ru/ru/exhibition/russkii-stil-v-iskusstve> (ultima consultazione 21.01.2025). Entrambe le mostre hanno previsto la pubblicazione di cataloghi riccamente illustrati.

⁵ La versione virtuale della mostra è accessibile al seguente link: <https://expositions.nlr.ru/ve/RA8070/k-200-letiyu-vladimira-vasilevicha-stasova> (ultima consultazione 21.01.2025).

Inoltre, il rinnovato interesse per l'eredità di Stasov, insieme a quella di artisti considerati icone dello stile nazionale, è particolarmente rilevante nella Russia contemporanea. In un contesto di conflitto ancora in corso e di ridefinizione dei rapporti di potere, il recupero nostalgico e la reinterpretazione strumentale della storia intellettuale e artistica russa di fine secolo corrono il rischio di trasformarsi in strumenti ideologici. In un panorama internazionale che è tornato a essere un campo di battaglia per l'affermazione delle identità nazionali, questo fenomeno richiede una lettura critica e una contestualizzazione accurata.

L'attuale Federazione Russa costituiva, al tempo, uno dei più grandi e potenti imperi della storia mondiale. Costituito sotto lo zar, poi imperatore, Piero I, detto il Grande, l'impero russo durò dal 1721 al 1917, anno della forzata abdicazione di Nicola II e della rivoluzione di febbraio. Il lasso cronologico della ricerca va proprio dal 1872 al 1913, periodo corrispondente al cosiddetto "national turn".⁶

Tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, il movimento storicista che si diffuse in tutta Europa, attecchì anche in Russia, animandone il dibattito intellettuale e inaugurando un processo di sviluppo di una coscienza nazionale. Fu un periodo di profonde trasformazioni per il paese.

Tra le conseguenze delle riforme di Pietro il Grande e l'industrializzazione dell'economia, si impose una ridefinizione del rapporto della cultura russa con il proprio passato e con le tendenze artistiche europeo-occidentali. La necessità ottocentesca di esaminare e ricostruire il percorso storico della Russia era dettata da un doppio trauma, uno di natura spirituale e religiosa, l'altro di natura morale e sociale: lo scisma dei Vecchi credenti e le riforme socio-economiche di Pietro.⁷ I processi di scoperta e studio del proprio passato avviarono un processo di sviluppo della coscienza nazionale, nonché di costruzione della sua componente visiva in chiave identitaria.

Contestualmente si assistette, da un lato, allo scontro tra la necessità di progredire e avvicinarsi ai modelli occidentali di sviluppo economico e tecnico-scientifico; dall'altro, alla riaffermazione delle peculiarità del carattere nazionale, attraverso i *revival* folclorico-vernacolari e la ricerca di una forma stilistica originaria. La cultura

⁶ Katia Dianina, *When Art Makes News: Writing Culture and Identity in Imperial Russia*, posizione in e-book 557-559.

⁷ Cfr. Cynthia Hyla Whittaker (a cura di), *Visualizing Russia. Fedor Solntsev and Crafting a National Past*, «Russian History and Culture», vol. 4, Leiden; Boston, Brill, 2010, pp. 5-13.

materiale della tradizione artistica popolare consentì di reificare il concetto di nazione e veicolare i valori dell'identità russa.

Obiettivi della ricerca

Come evidenziato da Il'ja Pečënkina, sebbene il 'russkij stil' [stile russo] abbia ricevuto una considerevole attenzione, in particolare in ambito degli studi architettonici, diversi aspetti di questo fenomeno restano ancora da approfondire.⁸ Tra questi, emerge la questione della correlazione tra lo stile e i processi di costruzione dell'identità nazionale russa, in particolarmente dopo le grandi riforme degli anni Sessanta del XIX secolo. Nello specifico, la ricerca si concentra sul ruolo dell'ornamento nel delineare questo stile nazionale, sulle origini e le influenze dei motivi ornamentali russi, nonché sui supporti della cultura materiale, come i manufatti della *narodnoe iskusstvo* [arte popolare], che ne hanno permesso la trasmissione.

La possibilità di definire uno 'stile russo', così come di circoscriverne le caratteristiche distintive, è il frutto di un'opera collettiva. Si tratta di una sintesi di molteplici fattori storico-culturali e dell'intervento di numerosi protagonisti che hanno contribuito, a vario titolo, allo sviluppo di questo processo. Dalla seconda metà dell'Ottocento, la Russia zarista sperimentò un significativo processo di professionalizzazione artistica, l'espansione del mercato dell'arte e, grazie alla crescita e diffusione della produzione critico-letteraria e giornalistica, l'allargamento di un pubblico con una educazione estetica di base. La formulazione teorica della questione dello stile, così come la sua manifestazione concreta sono state possibili grazie alla partecipazione di tutte le componenti del pensiero russo: dal sociale a quello filosofico, dallo storico a quello artistico.⁹ La ricerca traccia sia la storia dei riferimenti iconografici e materiali, che del dibattito intellettuale che hanno influenzato l'origine e l'evoluzione dello stile,

⁸ Cfr. Il'ja Pečënkina, *Okno iz Evropy: «russkij stil'» v architekture i orientalizacija obraza Rossijskoj imperii* [Finestra dall'Europa: lo "stile russo" nell'architettura e l'orientalizzazione dell'immagine dell'impero russo], «Sztuka Europy Wschodniej - Romantyzm i jego tradycje», Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2020, vol. VIII, pp. 213-221; Ilya Pechenkin, *Ivan Ropette and his "Russian Style". Rethinking the problem*, «Texts. Art and Literature Scientific and Analytical Journal», 2016, vol. 4, pp. 64-78.

⁹ Cfr. Dmitrij Černych, *Russkij stil' i ego istoki v iskusstve, architekture, chudožestvennoj promyšlennosti* [Lo stile russo e le sue origini nell'arte, nell'architettura e nell'industria artistica], «Architektura, gradostroitel'stvo i dizajn» [Architettura, urbanistica e design], n. 5, pp. 41-46.

dettagliandone la specificità nazionale, permettendone la riconoscibilità e la diffusione non solo in patria, ma anche all'estero.

Partendo dal lavoro di Katia Dianina, l'analisi individua due principali "spazi" culturali in cui ha preso forma lo 'stile russo': da un lato, le fonti testuali, e dall'altro, le esposizioni artistiche, sia nazionali che internazionali.¹⁰

La prima parte dell'elaborato è dedicata allo studio del *corpus* di testi – tra cui quelli di Stasov – che costituisce la cosiddetta "grammatica dell'ornamento russo".¹¹ La seconda parte si concentra sull'inquadramento del *revival* dell'arte *kustar'* [artigianato-contadino], esaminando il ruolo dell'arte popolare folclorico-vernacolare e delle esposizioni russe domestiche e universali nei processi di costruzione dell'identità visiva nazionale.

Quadro metodologico

La ricerca adotta un approccio culturologico, basato principalmente su metodi di analisi storico-biografica, culturale, storico-artistica, linguistica e letteraria. L'inquadramento teorico adottato approccia le fonti primarie e la letteratura secondaria con uno sguardo comparativo, interdisciplinare e transculturale. Nell'ottica di un'analisi comparatistica si è ricostruito il dibattito critico-teorico sull'ornamento e sulla sua funzione portato avanti in contesto europeo dalla seconda metà dell'Ottocento. La questione ornamentale ha, infatti, origini antiche e, in Occidente, si snoda a partire dalla lezione di Vitruvio a quella dell'Alberti, per raggiungere il suo culmine nel corso della seconda metà del XIX secolo. Nell'Europa dell'Ottocento, essa assume, infatti, un carattere propriamente stilistico: l'intera parabola dell'eclettismo ottocentesco europeo può sintetizzarsi con la domanda posta nel 1828 da Heinrich Hübsch: "In welchem Style sollen wir bauen?"¹² Se infatti, modelli ornamentali a fini stilistici - tratti da differenti epoche storiche - esistono fin da XV secolo, è l'Ottocento a problematizzare il concetto di ornamento ed è nell'ornamento stesso che molti artisti e architetti del tempo trovarono la risposta alla domanda di Hübsch.

¹⁰ Cfr. Dianina, *When Art Makes News*, posizione in e-book 557-559

¹¹ Anne Odom, *Fabergé: The Moscow Workshops*, in *Fabergé: Imperial Jeweler*, Geza von Habsburg, Marina Lopato (a cura di), New York, Harry N. Abrams, 1993, cit. p. 106-107.

¹² Heinrich Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe, Müller, 1828.

L'approccio metodologico proposto si configura come interdisciplinare poiché, nel tener conto del fondamento culturologico e storico-artistico della ricerca, fa propri anche gli approcci di altre branche della conoscenza. Ne sono un esempio gli studi semiotici, filosofici, nonché quelli propri della cultura materiale. Attraverso questo sguardo, l'ornamento viene considerato come fenomeno universale. Come teorizzato da Michela Criticos, si intravede la possibilità di riabilitare il concetto di *Homo ornans* e di delineare le specificità di una *dimensione ornamentale* transculturale e trans-cronologica, in cui l'ornamento è inteso come mezzo di produzione, articolazione e potenziamento del significato.¹³ Questa dimensione occupa lo spazio tra due poli contrapposti e, apparentemente, inconciliabili: l'utile e il decorativo. Tale separazione concettuale ha storicamente costretto l'ornamento a un ruolo ancillare nei processi di creazione artistica. Il carattere sintetico dell'approccio metodologico si esplicita, invece, a partire dal tentativo di superare tale bipolarismo ornamentale, che contraddistingue i precedenti studi in materia. Tentando di superare l'*impasse* che parrebbe relegare l'ornamento al servizio della bellezza, il problema viene infatti teoricamente inquadrato a partire dall'opera di Oleg Grabar. Nel fondamentale *The Mediation of Ornament* (1992), lo storico dell'arte francese approfondisce e chiarisce la distinzione tra ornamento e decoro. A suo avviso, si tratta di due categorie di comprensione visiva differenti: "[the] action is to decorate and the medium of its effectiveness is ornament, independent from but essential to the expression of the action or the reality".¹⁴ L'ornamento, intrinsecamente portatore di bellezza, consente "an effective completion and even transfer of meaning from one form to the other".¹⁵ Grabar definisce l'ornamento come una sorta di *daimon* platonico, uno spirito di ordine superiore, che funge da intermediario tra diversi ambiti culturali. Esso diviene, dunque, un agente non logicamente necessario alla percezione di un messaggio visivo, ma senza il quale il processo di comprensione sarebbe più difficile. Secondo Grabar, gli attributi ornamentali manipolano contestualmente il soggetto rappresentato e la percezione dell'osservatore. Tale linea teorico-interpretativa offre l'opportunità di indagare la natura e le implicazioni della pratica ornamentale attraverso molteplici aree d'azione.

¹³ Cfr. Criticos, *The Ornamental Dimension*, p. 6

¹⁴ Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton, Princeton University Press, 1992, cit. p. 46.

¹⁵ *ibid.*

Seguendo tale analisi è, dunque, possibile elaborare una metodologia tripartita. In primo luogo, abbiamo il concetto, cioè le implicazioni teorico-filosofiche associate alla storia dell'ornamento. In secondo luogo, abbiamo l'immagine, cioè le grammatiche ornamentali, ovvero la raccolta sistematica e la traduzione bidimensionale di motivi su carta, opere accostabili a pro-manuali di design. In una certa misura, si tratta di una risposta al pericolo della smaterializzazione propria del segno ornamentale ed esemplificazione dell'istinto tassonomico dell'uomo. Infine, abbiamo l'oggetto, che riguarda l'applicazione pratica dell'ornamento, che concerne la sua espansione nello spazio reale e materiale, negli e sugli artefatti prodotti della creatività e maestria umana.

L'applicazione di questa triangolazione allo studio del ruolo dell'ornamento nella storia dell'arte della Russia tardo imperiale e alla costruzione dello 'stile russo' consente di integrare nell'analisi aspetti comparativi e transculturali grazie ai quali l'ornamento diventa una potente chiave nella narrazione, comprensione e interpretazione di una storia culturale russa più ampia e universale.

L'uso delle fonti

La ricerca ricostruisce una panoramica dei processi culturali che hanno contribuito alla costruzione e definizione del gusto di un'epoca per sua natura profondamente eclettico attraverso l'analisi delle connessioni e dei differenti canali di diffusione - come i contatti personali tra gli artisti, gli architetti, gli esponenti dell'*élite* intellettuale, le esposizioni, nazionali e internazionali, le collezioni, il commercio, il teatro, le scuole e le accademie, e le pubblicazioni. Per questo motivo, sono state condotte letture approfondite sull'ornamento, con l'obiettivo di ricostruire una storia complessa che non si limitasse a una visione esclusivamente europea, ma che integrasse anche una prospettiva autenticamente russa. La ricerca si fonda, infatti, sulla letteratura critica sull'argomento, in italiano, inglese e russo.

Nella prima parte dell'elaborato, la ricerca bibliografica è stata orientata all'inquadramento del dibattito storico e critico-teorico sull'ornamento, sviluppatosi in particolare tra la seconda metà del XIX e l'inizio del XX secolo, e alla ricostruzione comparativa a partire dalle fonti primarie. In Europa, dalla grammatica di Owen Jones del 1856, che oscilla tra un approccio utilitaristico e simbolico, l'ornamento passa per la teoria del *Kunstwollen* di Alois Riegl e per la criminalizzazione da parte di Adolf

Loos, approdando, negli anni Settanta del secolo scorso, alla sua concettualizzazione come “senso dell’ordine” contrapposto al caos, teorizzato nell’omonimo lavoro di Ernst H. Gombrich.

Come fonti secondarie, sono state consultate pubblicazioni accademiche sull’ornamento, che evidenziano come, sebbene la questione di cosa debba essere considerato “ornamento” sia diventata meno urgente, ma comunque cogente, l’attenzione si sia spostata sugli usi, i materiali, le funzioni e le modalità di produzione. Nella maggior parte di questi testi, la materia ornamentale viene trattata come fenomeno complesso, inter-nazionale, che si situa all’incrocio tra teoria e pratica e la cui comprensione non si può limitare alla sola sfera estetica o stilistica. Tra questi, risulta utile menzionare i lavori di Massimo Carboni (2000), Claudio Franzoni e Pierluca Nardoni (2020), Gülru Necipoglu e Alina Payne (2016), Ili’ja Palaguta (2024, 2020), Alina Payne (2019), James Trilling (2003).

Nell’inquadramento del contesto storico-culturale della Russia tardo imperiale, le letture prese in esame hanno avuto come obiettivo principale quello di individuare i presupposti di creazione dello ‘stile russo’ e le sue diverse fasi di sviluppo. A titolo puramente esemplificativo, e non esaustivo, per quanto attiene la ricostruzione contestuale, la ricerca deve le sue basi ai contributi di John E. Bowlt (2020, 1981, 1979), Hanna Chuchvaha (2016, 2019, 2020), Katia Dianina (2013, 2012, 2010, 2008), Alison Hilton (2019, 2011, 1989), Evgenia Kirichenko (1991), Wendy Salmond (1987, 1994, 1996), Oleg Tarasov (2007), Cynthia H. Whittaker (2010).

In relazione alla figura di Stasov, tra le fonti primarie consultate, e utili a delinearne il profilo storico e a tracciarne l’operato critico-letterario, si è fatto riferimento all’opera completa dell’autore, pubblicata in tre volumi (Stasov, 1952), ai suoi scritti dedicati all’ornamento, alle sue pubblicazioni in riviste dell’epoca, e in particolare alla sua corrispondenza personale con gli artisti Viktor Vasnecov ed Elena Polenova. Allo stesso modo, soprattutto per la ricostruzione delle esposizioni storiche prese in esame, sono stati particolarmente utili i cataloghi, le riviste a stampa, le fotografie e cromolitografie, e le collezioni digitalizzati da biblioteche, archivi e musei russi, in particolare della *Nacional’naja elektronnaja biblioteka* [Biblioteca elettronica nazionale], *Gosudarstvennaja publičnaja istoričeskaja biblioteka Rossii* [Biblioteca storica pubblica statale della Russia], il *Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Archivio statale russo della letteratura e dell’arte], il *Muzej-zapovednik «Abramcevo»* [Museo-riserva “Abramcevo”], la *Gosudarstvennaja*

Tret'jakovskaja Galereja [Galleria di Stato Tret'jakov], *Gosudarstvennyj central'nyj teatral'nyj muzej imeni A.A. Bachrušina* [Museo teatrale centrale statale intitolato a A.A. Bachrušina].

Tra le fonti secondarie principali dedicate, in particolare, a Stasov e alla sua biografia, si annoverano l'opera di Varvara Karenin, [Varvara Komarova] (1927), Andrej Lebedev (1965), Yuri Olkhovsky, (1983), Olga Golubeva (1995). Rispetto al contributo di Stasov alla storia della cultura nazionale in qualità di studioso critico e storico dell'arte, fondamentali sono stati i testi di Ljudmila Suprun (2003), Alexey Makhrov (2016), Andrea Rusnock (2019, 2016), e in relazione alla costruzione dello 'stile russo', Il'ja Pečënkina (2021, 2023), Elena Salamatova (2019), Dani Savelli (2024).

Struttura della tesi

Il lavoro si articola in un'introduzione, quattro capitoli, un'appendice illustrativa delle opere, delle figure e dei contesti espositivi analizzati, e una bibliografia. La tesi si apre con l'analisi dello 'stile russo' e del ruolo dell'ornamento nella definizione dell'identità visiva della Russia tardo imperiale, proseguendo con un inquadramento della figura di Vladimir Stasov, teorico dell'ornamento e promotore dell'arte russa nazionale. Si conclude con uno studio sulla presentazione, diffusione e percezione dello 'stile russo' in esposizioni nazionali e internazionali.

Il primo capitolo è suddiviso in due sezioni. Nella prima, si esamina l'ornamento come elemento fondamentale nell'evoluzione dell'arte e dell'architettura europee e russe. La seconda parte intreccia la storia dell'ornamento con quella dello stile, concentrandosi sul fenomeno conosciuto come 'stile russo'. Questo movimento, sviluppatosi tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, fu una delle espressioni più complesse della storia dell'arte russa, mirata alla ricerca di una nuova identità culturale per la Russia. In un periodo di crisi identitaria, lo stile si configurò come un linguaggio articolato che consentì di elaborare e sostenere una narrazione visiva riconoscibile, rappresentando al contempo un sistema condiviso di valori che collegava il passato con il presente. Nelle sue varie espressioni, infatti, lo 'stile russo' fungeva da ponte tra la Russia ideale del periodo pre-petrino e la Russia moderna, in rapida industrializzazione, e si affermò come strumento per la costruzione dell'identità nazionale. La sezione analizza dunque il contesto storico e sociale che ha favorito l'emergere di questo stile, esplorandone la

diffusione in diversi settori, con un focus particolare sull'architettura, le arti applicate e l'artigianato.

Il secondo capitolo si concentra sulle origini dello "stile russo" nella storia della critica, definita da Ann Odom come "grammatica dell'ornamento". Si inizia con l'opera di Fëdor Solncev, *Drevnosti Rossijskogo gosudarstva* [Antichità dello Stato Russo], che offre una visione fondamentale sull'ornamento nella tradizione russa. Successivamente, si esamina l'*Istorija russkogo ornamenta s X po XVI stoletie: po drevnim rukopisjam* [La storia dell'ornamento russo dal X al XVI secolo] di Viktor Butovskij, pubblicata nel 1870 a Parigi. Un contributo decisivo è costituito dalle pubblicazioni di Vladimir Vasil'evič Stasov in materia, in particolare: *Russkij narodnyj ornament* [L'ornamento popolare russo] del 1872 e *Slavjanskij i vostočnyj ornament po rukopisjam drevnego i novogo vremeni* [L'ornamento slavo e orientale da manoscritti antichi e moderni] del 1884. Infine, si esamina l'opera *Art russe: ses origines, ses elements constitutifs, son apogee, son avenir* di Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, pubblicata nel 1877, che aggiunse nuove prospettive al dibattito sull'arte russa e al ruolo dell'ornamento. Il capitolo culmina con un'analisi sul ruolo di Stasov nello studio rigoroso e scientifico dell'ornamento.

Il terzo capitolo introduce il concetto di *revival* folclorico-vernacolare, analizzando la metodologia storico-filologica adottata da Stasov e mettendola a confronto con l'approccio etnografico e romantico, caratteristico delle pratiche creative della colonia artistica di Abramcevo (1870-1900 circa), centro nevralgico di questa riscoperta. In particolare, viene esaminata la corrispondenza tra Stasov e Viktor Vasnecov ed Elena Polenova, due dei principali artisti della colonia. Il capitolo infine si focalizza sul ruolo di Stasov quale teorico della versione "neo-russa" dello stile russo, esplorando il suo rapporto con la *narodnoe iskusstvo*, ossia l'arte popolare di tradizione contadina.

Infine, l'ultimo capitolo indaga i processi di costruzione dell'immagine ufficiale della Russia tardo imperiale, i suoi elementi costitutivi, nonché la percezione e la diffusione dello stile a livello nazionale e internazionale, attraverso lo studio di mostre pubbliche, domestiche e universali, organizzate tra il 1872, anno della *Politechničeskaja vystavka* [Mostra politecnica] a Mosca, e il 1913, anno della *Vtoraja Vserossijskaja Kustarnaja vystavka* [Seconda mostra panrussa kustar'] a San Pietroburgo.

Come casi studio sono prese in esame le esposizioni nazionali dedicate all'arte *kustar'* organizzate a Mosca nel 1872 e 1882, a Nižnij Novgorod nel 1896 e a San Pietroburgo del 1902 e 1913. Per quanto riguarda le esposizioni universali si analizzano quelle a

Parigi nel 1867, 1878 e 1900, e a Vienna nel 1873. Accompagna in questa analisi la potente voce di Stasov che, attraverso la sua incisiva attività critica, contribuì a plasmare la comprensione dei diversi contesti espositivi.

.

CAPITOLO I

L'ornamento e la dimensione ornamentale

1.1 L'ornamento come fenomeno artistico-culturale

Nulla è più seducente – e nulla, in certi casi, meglio fondato – del mostrare le forme sottomesse ad una logica interna che le organizza.¹⁶

Il presente capitolo si divide in due parti. Nella prima si esplora l'ornamento inteso non solo come decorazione estetica, ma anche in qualità di elemento che ha avuto un ruolo fondamentale nell'evoluzione della storia dell'arte e dell'architettura. L'ornamento, infatti, non è sempre stato considerato semplice abbellimento, ma ha spesso assunto funzioni simboliche, rituali o strutturali, riflettendo le caratteristiche storico-culturali di un determinato periodo o luogo. Nella sua storia plurisecolare, esso costituisce uno tra i fenomeni artistici più complessi da circoscrivere e da comprendere. Soggetto a un'eterna pendolarità tra astrazione e iconismo, tra margine e centro, l'ornamento si impone come elemento necessario, ma non-essenziale, che al contempo partecipa alla purezza del bello e cade sotto il giudizio estetico materiale.¹⁷ Il tentativo di individuare delle caratteristiche generali, universalmente valide, coesiste ed è collocato in un contesto che ne vincola di necessità l'interpretazione. In qualità di fenomeno culturale, l'ornamento assume forme, funzioni e significati differenziati a seconda dell'epoca, della geografia, del contesto sociale presi in esame. Se i significati e i ruoli attribuiti all'ornamento cambiano e si evolvono nel corso del tempo, a seconda dal valore che gli si attribuisce, esso si rinnova e richiede alla ricerca scientifica un nuovo inquadramento. A loro volta, dunque, l'approccio utilizzato e la metodologia della ricerca possono far variare in modo consistente le risposte.

¹⁶ Henri Focillon, *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, (ed. or. 1934) tr. it. Torino, Einaudi, 1990, p. 15.

¹⁷ Cfr. Massimo Carboni, *L'ornamentale. Tra arte e decorazione*, Milano, Jaca Book, 2000. Il saggio di Carboni offre una disamina accurata del pensiero sull'ornamento che, a partire da Goffried Semper e Alois Riegl, si snoda attraverso le opere di illustri studiosi del Novecento, come Erwin Panofsky, Hans Sedlmayr, Wilhelm Worringer, Maurice Merleau-Ponty, per approdare, infine, alla lezione di Henri Focillon.

Il presente lavoro si propone, pertanto, in primo luogo, di restituire la dimensione ornamentale nella sua complessità teorica e dignità artistica. La prima parte del capitolo si propone, dunque, tre obiettivi: inquadrare lo statuto ontologico dell'ornamento e la sua pertinenza estetico-filosofica; analizzare il suo ruolo nel superamento della storica gerarchizzazione che, attribuendo un primato alla pittura da cavalletto, considerava l'architettura e le arti decorativo-applicate come ambiti di produzione culturali di secondaria importanza; infine, tracciare una panoramica storiografica dell'ornamento nel dibattito critico europeo e russo a cavallo tra l'Otto e il Novecento, toccando i nostri giorni.

Intrecciando le sorti dell'ornamento con quelle dello stile, la seconda parte del capitolo si concentra sul fenomeno artistico e architettonico noto come 'russskij stil' [stile russo]. Tra gli aspetti più complessi della storia dell'arte russa tra la seconda metà del XIX e l'inizio del XX secolo, questo movimento rappresentò la ricerca di una rinnovata identità culturale per la Russia. La trattazione esplora il contesto storico-sociale che ha dato origine a esso, analizzandone la diffusione in vari ambiti, in particolare l'architettura, le arti applicate, e l'artigianato.

In un contesto di crisi identitaria e di affermazione della coscienza nazionale nell'impero zarista, lo 'stile russo' contribuì a forgiare un linguaggio visivo capace di rinnovare la cultura del Paese, pur mantenendo un legame profondo con le radici storiche di questo. L'adozione di motivi tradizionali divenne infatti un modo per riaffermare l'unicità della Russia in un contesto di profondi cambiamenti e di confronto con l'Occidente, rispondendo alle sfide politico-sociali del tempo e rafforzando il senso di continuità storica del paese.

L'analisi si concentra sul processo di costruzione di questo stile, esaminandone le fonti e tracciandone l'evoluzione ideologico-formale.¹⁸ Viene così delineato il percorso che portò dall'influenza della tradizione europea e neo-bizantina dello stile alla variante definita "neo-russa", caratterizzata da un vivace *revival* mitologico e vernacolare, fino alla sua evoluzione nello *Stil' modern*, versione locale dell'*Art Nouveau*.¹⁹ Lungo

¹⁸ Evgenia Kirichenko, *The Russian Style*, London, Laurence King Publishing Ltd, 1991.

¹⁹ In corrispondenza con gli sviluppi dell'*Art Nouveau* nel resto d'Europa, lo *Stil' modern* russo può essere definito come la risposta artistica nazionale, locale, a una tensione internazionale. Il termine russo derivava dalla parola francese "moderne" e si riferiva a un'arte nuova, libera dalla narrativa del realismo degli *Peredvižniki* [Ambulanti] degli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento. I primi esempi di *Stil' modern* emersero come interpretazioni stilistiche dell'architettura popolare e dei mestieri tradizionali nelle colonie di Abramcevo e Talaškino. Tra il 1890 e il 1910 circa, questo nuovo stile fiorì

questo percorso, l'ornamento svolse un ruolo imprescindibile, diventando il linguaggio visivo attraverso cui si espressero i cambiamenti estetici e ideologici di un'epoca.

1.1.1 L'ontologia dell'ornamento

A un tempo espressione dell'unità organica del tutto e del dettaglio significante, l'ornamento – capace di cogliere la verità intelligibile dell'universo, come manifestazione nei fenomeni sensibili – rappresenta un punto nodale nella comprensione del rapporto tra i concetti di forma, funzione e significato.²⁰ In una prospettiva storico-critica, l'ornamento, insieme alla decorazione, può essere considerato come invariante universale non solo nell'evoluzione delle arti e nella produzione di artefatti, ma più in generale della storia delle civiltà.²¹ Presente in tutte le epoche ed espressione caratterizzante e differenziale di ogni cultura, esso offre spunti di riflessione significativi e nuove prospettive di ricerca nei più svariati ambiti disciplinari, tra cui l'architettura, il design, l'archeologia, la comunicazione visiva e la storia dell'arte.²²

Nella storia dell'arte, sebbene l'ornamento possa essere considerato una forma d'arte a pieno titolo, comparabile alle “arti belle” o “maggiori” – quali l'architettura, la scultura e la pittura – esso non gode del medesimo riconoscimento e prestigio nel panorama culturale internazionale. Con la separazione tra arte e artigianato, l'ornamento è stato classificato, infatti, tra le cosiddette “arti decorative” o “minori”.

e fu caratterizzato da sintesi formale, una tendenza al non-finito, dalla stilizzazione e campiture piatte di colore, da linee curve e suadenti. Un'altra caratteristica fu l'eclettismo e la reinterpretazione creativa degli stili storici.

Per un approfondimento sullo *Stil' modern*, si possono consultare: Ol'ga Davydova, *Konceptual'nyj modern. Slovo, obraz, mesto* [Modernità concettuale. Parola. Immagine. Luogo], Moskva, BuksMArt, 2014; Dmitrij Sarab'janov, *Modern: istorija stilja* [Art Nouveau: storia di uno stile], Moskva, Galart, 2001; Mikhail Kiselev, *Simvolizm i modern v chudožestvennoj kul'ture kontsa XIX-načala XX veka. Problema stilja* [Simbolismo e modern nella cultura artistica della fine del XIX - inizio del XX secolo. Il problema dello stile], «Čelovek i priroda» [Uomo e natura] 10/92, Moskva, Znanie, 1992, pp. 16-40; Dmitrij Sarab'janov, *Stil' modern: Istoki, istorija, problemy* [Stil' modern: origini, storia, problemi], Moskva, Iskusstvo, 1989.

²⁰ Cfr. Gülru Necipoglu, Alina Payne, *Histories of Ornament: from Global to Local*, Princeton, Princeton University Press, 2016, p. 1.

²¹ In questa prima fase i due termini, ornamento e decorazione, vengono intesi come sinonimi. Si approfondiranno nelle prossime pagine i rispettivi significati e differenze. Nel contesto considerato, l'ornamento, assimilato al decorativo, assume un ruolo di primaria importanza tanto in ambito architettonico quanto in quello delle arti decorativo-applicate.

²² Cfr. Enrico Cicalò, Francesca Savini, Ilaria Trizio (a cura di), *Linguaggi Grafici. Decorazione*, Alghero, Publica, 2022, p. 11.

La subordinazione che ne consegue appare connessa a un'attribuzione di valore specifica, di natura storico-culturale, derivante dalla gerarchizzazione delle arti, la cui origine si rintraccia nel Rinascimento italiano.²³ D'altra parte, tale posizione di inferiorità potrebbe essere anche ascritta alla difficoltà di circoscrivere e definire l'oggetto di studio.

Come osserva il filosofo Massimo Carboni nel saggio intitolato *L'ornamentale. Tra arte e decorazione*, l'ornamento è un elemento ubiquo, ma difficile da localizzare. Non ancorato a un luogo specifico, esso lo plasma ogni qualvolta si manifesti in superficie.²⁴ Da questa caratteristica deriva la sua totalità, che penetra in modo pervasivo tutte le sfere della cultura.²⁵ A causa – o, forse, proprio in virtù – della sua pervasività, risulta difficile non solo delineare i contorni dell'ambito d'indagine, ma anche formulare, di conseguenza, adeguate domande di ricerca e adottare metodologie appropriate a sondarne i territori di competenza. Secondo la lettura proposta da Michela Criticos:

“What is ornament?” has practically remained an unanswerable question because of the complex, proteic and paradoxical nature of the concept. Ironically speaking, it might seem easier to find out what isn't or what couldn't be an ornament,

²³ Lo sviluppo di una gerarchia tra le arti, che vede l'artigianato in una posizione subordinata rispetto alle cosiddette “arti belle”, ha origine nel Rinascimento, quando iniziò a delinearsi una prima separazione tra le arti meccaniche e le arti visive. Pittura, scultura e architettura, separate dalle attività manuali e elevate al rango delle discipline letterarie e scientifiche, entrarono a far parte del novero delle arti liberali. Nel corso del XVIII secolo, tale dicotomia divenne istituzionalizzata dalle accademie d'arte. A differenza delle “arti maggiori”, connesse a una dimensione estetica e intellettuale, i “mestieri” iniziarono a essere considerati come attività produttive destinate meramente a soddisfare le necessità quotidiane, e pertanto di natura inferiore. Per un approfondimento sulla storia dello sviluppo del sistema delle arti, si veda: Paul Oskar Kristeller, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I)*, «Journal of the History of Ideas», vol.12, n.4, 1951, pp. 496-527.

²⁴ Cfr. Carboni, *L'ornamentale. Tra arte e decorazione*, p. 27-28.

²⁵ L'ornamento, inteso come fenomeno artistico in senso ampio, è stato storicamente associato a diversi ambiti della creazione umana. Ad esempio, in virtù della sua capacità di generare ed esprimere ritmo, ripetizione e variazione, già nel Settecento è stato attestato un parallelo significativo tra ornamento e musica. Lo storico dell'arte tedesco Hans Belting, sottolineandone la natura di elemento cinetico, ha messo in luce le relazioni tra ornamento e movimento. Inoltre, come sarà analizzato in dettaglio nel capitolo successivo, l'ornamento presenta una profonda connessione con le lettere. Questa relazione non si limita alla sua funzione di linguaggio autonomo, ma si estende alla correlazione con i concetti di testo, contesto, trama, nodi, intreccio.

Per un approfondimento sulla pluralità degli ambiti culturali collegati alla pratica ornamentale, si consultino: Claudio Franzoni, Pierluca Nardoni (a cura di), *What a wonderful world. La lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura*, Milano, Skira, 2019; Hans Belting, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010; Sergio Lanza, *Il concetto di ornamento in musica. Tensioni ed estensioni*, «De Musica», VII, 2003.

since any object, gesture or phenomenon, in a certain context, may act as an ornament or acquire an ornamental value.²⁶

Nel passaggio sopracitato, la studiosa sottolinea la natura “complessa”, “proteiforme” e “paradossale” dell’ornamento. Nelle pagine che seguono, si intende esaminare il fenomeno, analizzando il significato e le implicazioni di queste tre componenti aggettivali attribuite al concetto. Un primo elemento utile per cogliere e indagare la complessità della materia è rappresentato dalla distinzione operata da Criticos tra “ornamento” e “valore ornamentale”. Il termine “ornamento”, infatti, si riferisce tanto alla cosa in sé, ossia al suo portatore, quanto al valore che le è associato, un valore che può caratterizzare “ogni oggetto, gesto o fenomeno”.²⁷ Di conseguenza, il trattamento, la conformazione o trasformazione della forma può qualificarsi come “ornamentale”. Iniziano così a emergere interrogativi di natura tanto ontologica quanto semantica: cosa si intende esattamente per ornamento? È possibile fornirne una definizione chiara e condivisa? Può essere considerato un linguaggio artistico autonomo? La risoluzione di tali quesiti richiede, in primo luogo, un’analisi semantico-lessicale dei termini “decorazione” e “ornamento”, nonché l’individuazione di caratteristiche universali e trasversali che possano essere specificatamente associate a quest’ultimo. Secondo la formulazione di Carboni:

Lo stesso termine linguistico “decorazione” o “arte ornamentale” riferisce ad una vastissima fenomenologia di opere, stili e pratiche espressive, e possiede uno spettro semantico-lessicale estremamente ampio e contraddittorio in cui il registro dell’esornativo, del gratuito si interpola e si intreccia spesso con il registro dell’utile, del funzionale. [...] Inoltre, non è possibile assegnare una volta per tutte al fenomeno decorativo dei referenti precisi e stabili nel corso della storia.²⁸

Nel linguaggio comune, la confusione e l’aderenza semantica tra i termini “ornamentale” e “decorativo” – entrambi riferibili all’idea di abbellimento o aggiunta – hanno contribuito a ridurre la loro sfera d’azione alla mera funzione di adornare. Ciò ha portato, a fasi alterne, e per lunghi periodi di tempo, a considerare l’ornamento

²⁶ Michela Criticos, *The Ornamental Dimension: Contributions to a Theory of Ornament*, New Europe College Yearbook, 2004, cit. p. 2.

²⁷ *ivi*, cit. p. 3.

²⁸ Carboni, *L’ornamentale*, cit. p. 116.

come una forza centripeta capace di attrarre elementi eterogenei, il cui unico denominatore comune fosse la produzione di bellezza, piacere e appagamento per l'osservatore. Per secoli, l'ornamento è stato concepito come un'entità *callifora*, ossia portatrice di bellezza. Ritenuta a più riprese come sua caratteristica precipua, essa ha, dunque, dettato le sorti dell'ornamento, influenzando sulla sua concettualizzazione e sul suo utilizzo, per tutto il corso della storia estetica dell'umanità.²⁹ Forma di seduzione, suadente distrazione e facile inganno, il bello che accompagna il motivo ornamentale ne è stato spesso anche la condanna. Di conseguenza, entrambi i termini sono stati frequentemente interpretati in modo spregiativo e riferiti a qualcosa di inessenziale, superfluo e, perciò, moralmente inferiore.

La tradizionale, seppur fuorviante, identificazione tra *decorum* e *ornamentum* richiede un distinguo basilare per lo studio della materia, operazione non semplice né universalmente applicabile.³⁰ Considerando, allora, l'origine semantica, latina, dei termini, *decorum* deriva dal verbo latino *deceo*, che designa ciò che è conforme, adeguato e appropriato. Analogamente, *ornamentum* proviene dal verbo *ornare*, a sua volta derivato da *ordo*, che ha il significato di “ordinare”, “mettere in ordine”. Nella lingua e nella cultura greche, i riferimenti semantici sono rappresentati dai termini *kosmos*, che indica il concetto di “cosmo” come “principio ordinante” capace di unificare la molteplicità, e *kosmèō*, che designa l'azione di adornare e abbellire. L'ornamento, in questa accezione, si configura innanzitutto come manifestazione di un ordine, che identifica, localizza e consente a un oggetto o a un individuo di corrispondere a un determinato ordine, mentre, al contempo, produce bellezza.³¹

Da secoli al centro del dibattito estetico e artistico, la definizione del suo *status* ontologico costituisce una “questione” che, per tradizione, è stata esplorata attraverso la contrapposizione filosofica tra essenziale e inessenziale, tra sostanza e accidente.

²⁹ Sulle alterne fortune dell'ornamento nel corso della storia, si vedano: Cinzia Pagni, *L'ornamento non è più un delitto. Spunti di riflessione sulla decorazione contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 2018; James Trilling, *The Flight from Enchantment: Ornament as a Threat to Reason and Reality*, «The Yale Review 86.2», 1998, pp. 81-103; James Trilling, *Modernism and the Rejection of Ornament: The Revolution that Never Happened*, «Common Knowledge», n. 3, 1994, pp. 79-110; Brent C. Broolin, *Flight of Fancy: The Banishment and Return of Ornament*, St. Martin's Press, New York, 1985.

³⁰ Cfr. Enrico Maria Davoli, *Da Corinto ad Avalon. Storie di decorazione e arte in Occidente*, Padova, Cleup, 2021, p. 9. Come suggerito da Davoli, la decorazione può essere intesa come l'insieme delle competenze artistiche, estetiche e tecniche richieste all'atto di decorare.

³¹ Cfr. Maurizio Bettini, *Ordine*, in *What a wonderful world*, Franzoni, Nardoni (a cura di), pp. 95-96.

Percepito e teorizzato come connettivo tanto formale, quanto concettuale, il dispositivo ornamentale ha, dunque, una natura duale e si manifesta, innanzitutto, come termine relazionale polarizzante.³² In esso coesistono, infatti, una serie di binomi paradossali che ne hanno contraddistinto, e continuano a influenzare, il dibattito storico. Tra questi, è possibile individuare alcune contrapposizioni che, sebbene basate su concetti opposti, dialogano tra loro: astrazione geometrica e natura organica; superficie e forma plastica; decadenza e moralità; anarchia e ordine; lusso e austerità; seduzione e comunicazione; potere di acquietamento e di vertigine; centro e periferia; estetica e funzione; naturalità e manifattura; nonché la dialettica tra il pieno e il vuoto.³³ Ciascuna di queste coppie rimanda a riflessioni che spaziano dall'estetica alla forma, dalle funzioni alla percezione e ai valori socio-culturali ad esso associati.

Uno dei paradossi principali dell'ornamento risiede, naturalmente, nella sua visibilità.³⁴ Sebbene concepito per essere notato, esso non è di norma l'oggetto principale dello sguardo. Grazie a questa sua evidenza, l'ornamento pare, al contempo, mostrare e nascondere all'occhio e all'intelletto la verità inerente di ciò a cui si applica e che sostanzia. Tale lettura del fenomeno ha implicato, e implica, un continuo confronto, e talvolta uno scontro, tra la vera natura delle cose – considerata celata e inafferrabile – e ciò che si manifesta, percepibile attraverso i sensi.³⁵

Nella sua manifestazione visibile, la discussione sull'ontologia dell'ornamento si amplifica nel binomio “rivestimento” e “struttura”.³⁶ La superficie del manufatto decorato, intesa anche come pelle o velo, si configura come luogo privilegiato dell'ornamento: in qualità di rivestimento di una forma plastica, essa è capace di

³² Cfr. Davoli, *Da Corinto ad Avalon*, p. 9.

³³ Cfr. Franzoni, Nardoni (a cura di), *What a wonderful world*, p. 99-101.

³⁴ Vale qui la pena riportare la lettura proposta da James Trilling, che non solamente riconosce l'ornamento come “way of creating”, ma anche come “way of seeing”. Secondo lo studioso, vedere in modo ornamentale significa possedere quattro competenze: saper riconoscere l'ornamento; individuarne motivi e pattern; comprendere la relazione tra ornamento e funzione formale; identificare gli stili ornamentali. Cfr. James Trilling, *The Language of Ornament*, Londra, Thames and Hudson Ltd, 2001, p. 23.

³⁵ Cfr. Enza Macaluso, *Mettere in questione l'ornamento attraverso un approccio morfologico al visibile*, «Itinera. Rivista di Filosofia e di teoria delle arti», 2021, n. 22, p. 213-229. Sul tema si veda anche: Andrea Pinotti, *Stile e verità. Una prospettiva riegliaiana*, «La Rivista di Engramma», 2008, n. 64, pp. 43-59.

³⁶ La coppia terminologica viene ridefinita da Carboni come: “supplemento” e “fondamento”. Carboni, *L'ornamentale*, p. 145-162.

rivelarne e commentarne la materialità attraverso immagini e *texture*.³⁷ Un aspetto che trova conferma nella riflessione di George Simmel, che legando il concetto di “superficie” a quello “superfluo”, rileva che:

tutto ciò avviene non già nonostante il fatto che l’ornamento sia qualcosa di “superfluo”, ma proprio perché esso lo è. Ciò che è immediatamente necessario è più strettamente legato all’uomo, circonda il suo essere con una periferia più sottile. Il superfluo “fluisce al di sopra degli argini”, ossia defluisce più lontano dal suo punto di partenza, e poiché viene tuttavia mantenuto legato a questo, esso pone intorno all’ambito della semplice necessità un ambito ancor più comprensivo che è, in linea di principio, privo di confine.³⁸

Proprio in virtù di questa sua proprietà di espansione, l’ornamento supera i limiti materiali e permeando la realtà. Nella sua dimensione morfologica, infatti, esso si (con)fonde con, e permette di interrogare, la sostanza del reale. Riprendendo la riflessione di Carboni, si può affermare che:

L’Ornamento nella sua dimensione inaugurale - sarebbe una delle declinazioni in cui si mostra la chora platonica del Timeo, il ricettacolo incerto e in divenire - anteriore e sottostante alla figurazione e alla nominabilità - della stratificazione generativa del soggetto, della sua motilità, del ritmo pulsionale-cinesico del gesto.³⁹

Il carattere proteiforme dell’ornamento esplicita l’ambivalente rapporto che quest’arte, “ricettacolo incerto e in divenire”, intrattiene con la Natura. Si esplicita qui un’ulteriore tensione: quella che si instaura tra l’imitazione artistica, o l’artificio, e l’elemento naturale, che svela il potenziale e il potere creativo dell’uomo *extra* natura, ossia al di là delle sue abilità generative. Tra l’aspirazione a catturare la bellezza naturale, cogliendone e imitandone le regole formali di riproduzione e composizione e, dall’altra, il desiderio di superarla. In qualità di espressione estetica, l’ornamento rappresenta l’intersezione tra l’abilità umana e il mondo naturale. Da un lato, la natura

³⁷ Per quanto riguarda lo studio dell’applicazione dell’ornamento all’oggetto su cui il motivo decorativo opera si possono individuare tre principali stati: l’oggetto nudo, ossia privo di decorazione, in cui funzione e forma aderiscono completamente; l’oggetto ornato in modo equilibrato, nella corretta misura; e, infine, l’oggetto sovra ornato, che incorre in una perdita di efficacia.

³⁸ Georg Simmel, *Sociologia*, Torino, Edizioni di Comunità, 1998, cit. pp. 315-320.

³⁹ Carboni, *L’ornamentale*, cit. pp. 18-19.

offre forme, colori e *texture* che l'artista può osservare e reinterpretare; dall'altro, l'artificio artistico consente di trascenderne le limitazioni. Come ha evidenziato Andrea Pinotti:

L'arte ornamentale dunque non imita mai e imita sempre: non imita mai i fenomeni naturali nella loro configurazione concreta ed effettivamente esistente; li imita sempre perché si ispira alle loro strutture, alle loro condizioni di possibilità. È imitazione non della natura naturata, di ciò che la natura ha già effettivamente prodotto, bensì della *natura naturans*, delle forze e dei principi creativi della natura stessa.⁴⁰

La relazione tra imitazione artistica e natura non costituisce, dunque, un mero gioco di somiglianze e richiami formali, ma un dialogo profondo che esplora le potenzialità del genio umano, evidenziando come l'ornamento possa fungere da ponte tra il mondo naturale e le infinite possibilità dell'immaginazione umana. Connesso ai processi di produzione di forma e senso, esso è caratterizzato da un'innata capacità d'animazione, di infondere vitalità nell'oggetto inanimato, tramite imitazione generativa, ricreando il principio della pulsione della vita organica, agendo in termini antinomici, di ibridazione e di ricombinazione.⁴¹ La mescolanza, la trasposizione e la concatenazione delle forme danno vita a un meccanismo senza limiti⁴², l'ornamentale si configura come "il luogo d'elezione delle metamorfosi".⁴³ Se è nella forma che l'idea diviene fenomeno sensibile, è necessario accettare l'instabilità, la costitutiva impossibilità di fissare, una volta per tutte, morfologicamente l'ornamento. La forma "cerca nuove direzioni all'interno di una stessa arte o nell'opera di un singolo artista"⁴⁴, poiché, una volta raggiunto un equilibrio, tende a rompersi e a intraprendere nuove esperienze.

⁴⁰ Andrea Pinotti, *Vita contro vita. Biologia dell'ornamento in Riegl, Worringer, Warburg*, in, *Ornamento, tra arte e design: interpretazioni, percorsi e mutazioni nell'Ottocento: atti della giornata di studi internazionale del 23 aprile 2009 all'Istituto Svizzero di Roma*, Ariane Varela Braga (a cura di), Basel, Schwabe, 2013, pp., 117-128, cit. p. 121. Sulla dimensione biologica dell'ornamento in una prospettiva riegliana, si consulti anche: Marco Galli, *Alois Riegl e la "Biologia delle Immagini"*, in *Alois Riegl (1858-1905). Un secolo dopo*, atti del convegno internazionale, 30.11-2.12-2005, Roma, Bardi editore, 2008, pp. 141-165.

⁴¹ Tra i principi generativi e organizzativi formali, si incontrano l'intreccio, la simmetria, l'alternanza, la ripetizione, la ridondanza, la variazione, la modularità, che a loro volta possono produrre *pattern*, ossia modelli ripetibili e dotati di ritmo e movimento.

⁴² Cfr. Franzoni, Nardoni (a cura di), *What a wonderful world*, p. 29.

⁴³ Focillon, *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, cit. p. 30

⁴⁴ *ivi*, cit. p. 60.

Se la vita delle forme ha una vocazione morfologica che le orienta verso specifiche configurazioni, è cruciale riconoscere che tale vocazione non equivale a un determinismo rigido. Essa, infatti, contribuisce alla creazione di un ordine in costante rinnovamento. In questo continuo processo di metamorfosi, l'ornamento svolge un ruolo di frattura: interrompe un ordine che aveva contribuito a consolidare e facilita la formazione di un ordine nuovo, che diventa una manifestazione del possibile.⁴⁵

In questa prospettiva, risulta particolarmente funzionale la definizione di ornamento proposta da Henri Focillon, elaborata in una delle sue opere più celebri, *Vie des Formes*, pubblicata nel 1934. Per lo storico dell'arte francese, l'ornamento costituisce (forse) il “primo alfabeto del pensiero umano alle prese con lo spazio”.⁴⁶ Questa lettura consente, in primo luogo, di inquadrare l'ornamento come “alfabeto”, termine che rimanda direttamente all'idea di linguaggio, e con esso, di necessità, a una grammatica. In secondo luogo, di sottolineare il riferimento al concetto di “spazio”. Sistema di misurazione, sebbene non universale, l'ornamento si configura, allora, come strumento di occupazione, organizzazione e gestione dello spazio, “uno spazio costruito o distrutto dalla forma, animato, modellato da questa”.⁴⁷ Attraverso l'applicazione di criteri proporzionali e geometrico-matematici, esso consente di venire a patti con lo spazio fisico, reale, e diventarne parte integrante. Questa lettura consente di

non accettare passivamente lo spazio come meramente dato, non lasciarlo stare, ma intervenire configurandolo, ritmandolo (e quindi articolando lo spazio con il tempo) con linee di forza, che vengono al mondo per la prima volta grazie a quel gesto.⁴⁸

Attraverso lo sguardo e il gesto, l'ornamento attiva un processo che coinvolge al contempo l'occhio, la mano e l'oggetto. Approfondendo questo processo, si interroga la sua complessa, e ambivalente, relazione con l'immagine e l'oggetto.⁴⁹ L'ornato consente il trasferimento dell'oggetto nella sfera del visivo, 'l'ascensione' del semplice

⁴⁵ Cfr. Macaluso, *Mettere in questione l'ornamento attraverso un approccio morfologico al visibile*, p. 225.

⁴⁶ Focillon, *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, cit. p. 29.

⁴⁷ *ivi*, cit. p. 31.

⁴⁸ Franzoni, Nardoni (a cura di), *What a wonderful world*, cit. p. 99.

⁴⁹ Cfr. Carboni, *L'ornamentale. Tra arte e decorazione*, p. 49.

utensile alla condizione di immagine. Attraverso il disegno, infatti, l'ornamento è il punto di contatto tra queste due inscindibili componenti. Nella sua essenza, esso pone in essere il rapporto di necessità tra l'immagine, che occupa lo spazio bidimensionale della superficie piana, e l'oggetto, entità espansa nello spazio tridimensionale, fisico.⁵⁰ Se, dunque, tale legame è intrinseco, l'applicazione dell'ornamento non ne mina l'autonomia fisica, e dunque ontologica, ma la sostanzia.⁵¹

1.1.2 Della retorica e delle arti. Per una storiografia critica della teoria ornamentale

I teorici dell'ornamento hanno contribuito, e contribuiscono, in modo significativo alla sua storiografia, offrendo diverse prospettive e interpretazioni che arricchiscono la nostra comprensione di questa forma d'arte. Attraverso le loro opere, si evidenzia come l'oggetto di studio costituisca una componente essenziale della storia culturale ed estetica dell'umanità (fig. 1).⁵² Dal punto di vista storico, infatti, l'interesse per l'ornamento è ricorsivo. Sorta di fenomeno carsico, esso sembra riemergere ogni qualvolta si segnali un cambiamento strutturale profondo, percepito come una crisi e un grande sconvolgimento culturale. La storia degli ornamenti è il

⁵⁰ Cfr. Gerhard Wolf, *Ornamento, immagine, oggetto* in Franzoni, Nardoni (a cura di), *What a wonderful world*, pp. 287-295.

⁵¹ Per quanto riguarda lo studio dell'applicazione dell'ornamento all'oggetto su cui il motivo decorativo opera si possono individuare tre principali stati: l'oggetto nudo, ossia privo di decorazione, in cui funzione e forma aderiscono completamente; l'oggetto ornato in modo equilibrato, nella corretta misura; e, infine, l'oggetto sovra ornato, che incorre in una perdita di efficacia.

⁵² Tra i numerosi studi dedicati all'argomento negli ultimi decenni, si vedano: Auguste Racinet, M. Dupont-Auberville, *The world of ornament* (ristampa di Auguste Racinet, *L'ornement polychrome*, Paris, 1869-1888; M. Dupont-Auberville, *L'ornement des tissus*, Paris, 1877), Köln, Taschen, 2022; Loretta Vandi (a cura di), *Ornament and European Modernism. From Art Practice to Art History*, London, Routledge, 2018; Giuliana Altea, *Il fantasma del decorativo*, Milano, Il Saggiatore, 2012; Vera Beyer, Christian Spies (a cura di), *Ornament. Motiv, Modus, Bild*, Monaco, Wilhelm Fink, 2012; Gian Luca Tusini, *La pelle dell'ornamento. Dinamiche e dialettiche della decorazione tra Otto e Novecento*, Bologna, Bononia University Press, 2008; Elisabetta Di Stefano, *Estetiche dell'ornamento*, Milano/Udine, Mimesis, 2006; David Brett, *Rethinking Decoration. Pleasure and Ideology in the Visual Arts*, New York, Cambridge University Press, 2005; James Trilling, *Ornament. A Modern Perspective*, Seattle/London, University of Washington Press, 2003; Isabelle Frank, Freia Hartung, *Die Rhetorik des Ornaments*, Monaco, Fink, 2001; Markus Bröderlin (a cura di), *Ornament and Abstraction: the dialogue between non-western, modern and contemporary art*, Colonia, DuMont, 2001; *L'envers du décor. Dimensions decorative dans l'art du XXe siècle* (catalogo della mostra), Villeneuve d'Ascq, IAC, 1998; Michael Snodin, Maurice Howard, *Ornament. A Social History since 1450*, New Haven/Londra, Yale University Press, 1996; Jaques Soulillou, *Le decoratif*, Parigi, Klincksieck, 1990; Frank-Lothar Kroll, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim, G. Olms, 1987.

riflesso dei cambiamenti non solo estetico-culturali, ma anche politico-sociali ed economici delle diverse epoche, mostrando come le civiltà abbiano utilizzato la decorazione per esprimere identità, *status* e valori.⁵³ Nonostante le sue altalenanti fortune, la “capacità della decorazione di mantenere invariata la propria centralità non deve sorprendere. L’istinto al decorare è, infatti, costante e universale in quanto connaturato alla condizione umana”.⁵⁴ Il presente elaborato indaga, dunque, l’istinto ornamentale dell’essere umano e i suoi artefatti.⁵⁵

L’uso dell’ornamento nei manufatti umani può essere fatto risalire alla fine del Paleolitico e agli inizi del Neolitico, in concomitanza con lo sviluppo di quella che Marija Gimbutas definiva la “società matriarcale”, caratterizzata da attività agricole e dalla cura della casa e del villaggio. In questo contesto, si diffuse l’arte della ceramica, sulla quale, così come sui tessuti, fiorirono motivi geometrici. Tali ornamenti, dotati di un significato mitico-simbolico, assumevano un valore strutturale e comunicativo.⁵⁶ In questa prospettiva, l’ornamento non costituiva un’aggiunta all’oggetto adornato, ma piuttosto rappresentava un elemento significante che permetteva di unire forma e funzione, superando i principi di semplice bellezza e mera utilità. Approfondendo l’analisi ed esplorando le implicazioni d’uso religioso-rituale, si riconosceva all’ornamento un “potere pratico”.⁵⁷ In tale contesto, esso era in grado di operare come dispositivo-soglia, segno e traccia che indicava e apriva all’alterità.⁵⁸

⁵³ Preme qui sottolineare un aspetto specifico dell’arte decorativo-ornamentale. La non-autorialità dei motivi e dall’anonimato della pratica decorativa disarticolano il rapporto tra soggetto e oggetto caratteristico della tradizionale produzione artistica. La carica dissolvante dell’ornamento mina il rapporto soggetto-oggetto e permette il superamento di questo binarismo vincolante. Cfr. Carboni, *L’ornamentale*, pp. 13-37.

⁵⁴ Cicalò, Savini, Trizio (a cura di), *Linguaggi Grafici. Decorazione*, cit. p. 15.

⁵⁵ Risulta pertinente qui riferire l’analisi elaborata da Pinotti. Secondo lo studioso, infatti, alle origini della fenomenologia ornamentale vi sarebbe la necessità umana di proteggersi. Di fronte al timore derivante dai pericoli del mondo esterno e alla necessità di mantenere una forma di controllo sull’ignoto. Pinotti, *Vita contro vita*, pp. 117-128.

⁵⁶ Cfr. Marija Gimbutas, *The Gods and Goddesses of Old Europe, 7000 to 3500 BC. Myths, Legends and Cult Images*, London, Thames & Hudson, 1974.

⁵⁷ Cfr. Oleg Tarasov, *Framing Russian Art. From Early Icons to Malevich*, London, Reaktion Books, 2007, p. 115.

⁵⁸ Sul problema e sulla storia dell’ornamento, si consultino anche: Alberto Giorgio Cassani (a cura di), *Annuario Accademia di Belle Arti di Venezia 2015. Il decoro dell’ornamento: due parole obsolete?*, Bari/Roma, Laterza, 2018; Le Corbusier, *L’arte decorativa*, Domitilla Dardi (a cura di), Macerata, Quodlibet, 2015 (ed. or. *L’Art Décoratif d’Aujourd’hui*, Paris, Crès, 1925); Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l’ornement. D’Orient en Occident*, Parigi, Édition Galilée, 2008 (tr. it. *Filosofia dell’ornamento*, Palermo, Sellerio, 2010); Debra Schafer, *The order of ornament, the structure of style: theoretical foundations of modern art and architecture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003; Michael Snodin, Maurice Howard, *Ornament. A Social History since 1450*, New Haven,

Nell'interpretazione scientifica del fenomeno, tuttavia, con una certa frequenza, viene posta un'uguaglianza tra i concetti di arcaico e tradizionale. La cultura materiale, giunta fino a noi sotto forma di reperti archeologici ed elementi etnografici, dimostra in effetti la straordinaria stabilità di motivi e schemi compositivi ornamentali nel corso della storia, non solo dei secoli ma, in molti casi, dei millenni. Di conseguenza, la stabilità della tradizione ornamentale sembrerebbe basarsi su un'unità genetica tra ornamento arcaico e rituale.

D'altra parte, le forme ornamentali non sono congelate, ma soggette a continui cambiamenti e sviluppi. La trasmigrazione e trasformazione dell'ornamento non avvengono in uno spazio asettico, ma in una rete complessa di relazioni che sottende la combinazione e rielaborazione dei motivi. In tal modo, nel contesto del più antico sistema segnico-simbolico delle culture, l'ornamento permetteva di codificare, esprimere e trasmettere le idee ontologiche della società, costituendo, al tempo stesso, uno dei più importanti marcatori di auto-identificazione culturali.⁵⁹

La decorazione è la risposta al desiderio di lasciare un proprio segno su ciò con cui siamo entrati in contatto; alla volontà di lasciare una traccia del proprio passaggio, della propria esistenza; alla necessità di distinguere, caratterizzare e conferire identità alle cose, agli spazi e alle persone.⁶⁰

Yale University Press, 1996; Ananda Kentish Coomaraswamy, *L'ornamento*, «Casabella», 1996, vol. LX, n. 632, pp. 62-75 (ed. or. *Ornament*, «The Art Bulletin», 1939, vol. XXI, n. 4, pp. 375-382); Eva Wilson, *8000 years of ornament. An illustrated handbook of motifs*, British Museum Press, London, 1994; Lucia Semerari, *La grammatica dell'ornamento. Arte e industria tra Otto e Novecento*, Bari, Dedalo, 1993; Gillo Dorfles, *Riscoperta dell'ornamento*, «Rivista di Estetica», 1982, n. 12, pp. 10-15.

⁵⁹ Sergej Vladimirovič Kurasov et al., *Problemy formoobrazovanija ornamental'nych struktur: ot kommunikativnyh simvolov i znakov - k kombinatornym strukturami geometričeskim universalijam plastičeskogo myšlenija* [Problemi di formazione delle strutture ornamentali: dai simboli e dai segni comunicativi alle strutture combinatorie degli universali geometrici del pensiero plastico], «Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda. Vestnik MGChPA» [Arte decorativa e ambiente oggettuale-spaziale. Bollettino dell'Accademia Statale di Arte Applicata e Design di Mosca intitolata a Sergej Stroganov], 2022, n. 3, pp. 11-30.

⁶⁰ Cicalò, Savini, Trizio (a cura di), *Linguaggi Grafici. Decorazione*, pp. 15-16. Non è un caso che una delle prime forme di espressione ornamentale nella storia dell'umanità fu il tatuaggio. Sul rapporto tra ornamento e tatuaggio, vedere anche: Alberto Giacomelli, *La voce della pelle. Ermeneutica breve del tatuaggio fra mondo antico e contemporaneità*, in *Tatuaggio e pregiudizio. Percorsi sul corpo tatuato*, Luca Benvenuti, Stefania Bragato (a cura di), Padova, Il Poligrafo, 2021, pp. 17-32; Adolf Loos, *Ornamento e delitto*, in *Parole nel vuoto*, (ed. or. 1908) trad. it. Milano, Adelphi, 1992, pp. 217-228; Antonello Negri, *Ornamento come crimine sociale ed offesa estetica*, «Rivista di Estetica», 1982, n. 12, pp. 74-82.

I pattern decorativi nascondono o tracciano le strutture organizzative che riflettono il tempo e le società che li hanno generati. La trasformazione del linguaggio artistico dell'ornamento è condizionata da processi storico-culturali di carattere generale e, di conseguenza, i meccanismi di stabilità formale come di innovazione richiedono una comprensione culturale. Una delle peculiarità del fenomeno dell'ornamento risiede nella sua esistenza all'intersezione di due sfere della cultura: da un lato come una sorta di codice visivo del mito o della visione del mondo, dall'altro come fenomeno artistico. Il processo di spostamento del significato culturale del fenomeno dell'ornamento dal sacrale al decorativo può essere considerato come un meccanismo chiave della sua trasformazione artistica.⁶¹

Storicamente collocato, esso ha riguardato, *in primis*, l'ambito della retorica; in seconda istanza, ha interessato quello dell'architettura; e, infine, si è esteso a quello delle altre arti. Senza dilungarsi in questa sede circa il complesso rapporto tra ornamento e retorica, è tuttavia possibile constatare come tale relazione abbia radici profonde. Sin dall'antichità, infatti, l'arte della persuasione ha fatto dell'*ornatus* uno strumento essenziale per arricchire il linguaggio e suscitare l'effetto desiderato sul pubblico.⁶² Quando declinato in ambito artistico, l'ornamento costituisce una categoria

⁶¹ Cfr. Tat'jana Ščerbakova, *Novacii v ornamental'noj kul'ture kak process utraty sakral'nogo (na primere russkogo tekstil'nogo ornamenta XVIII — načala XX v.)* [Le innovazioni nella cultura ornamentale come processo di perdita del sacro (sull'esempio dell'ornamento tessile russo del XVIII - inizio XX secolo)], «Izvestija Ural'skogo federal'nogo universiteta. Serija 1. Problemy obrazovanija, nauki i kul'tury» [Notizie dell'Università Federale degli Urali. Serie 1. Problemi di educazione, scienza e cultura], 2021, vol. 27, n. 4, pp. 139-148.

⁶² Nell'antica Grecia, la retorica era considerata un'arte essenziale, studiata da pensatori come Aristotele e Isocrate. Nella *Retorica*, Aristotele sottolineava come l'uso di figure stilistiche e ornamenti potesse rendere un discorso non solo più affascinante, ma anche più persuasivo. La retorica greca si caratterizzava per un linguaggio ricco, capace di suscitare emozioni e mantenere l'attenzione del pubblico attraverso un uso sapiente degli ornamenti. I romani, attingendo all'eredità greca, approfondirono ulteriormente la retorica. Cicerone e Quintiliano, ad esempio, enfatizzarono l'importanza dell'ornamento per migliorare lo stile nel discorso pubblico. Cicerone sosteneva che esso dovesse servire a valorizzare il contenuto del messaggio, rendendo l'eloquenza un mezzo per dimostrare virtù e autorità. Nel corso del Medioevo, la retorica si integrò con la teologia e la filosofia. Autori come Agostino riflettevano su come l'ornamento potesse servire a educare e illuminare, oltre che a persuadere. La retorica ecclesiastica enfatizzava l'uso di decori stilistici per rendere i sermoni più toccanti e memorabili, avvicinando il messaggio spirituale ai fedeli. Il Rinascimento segnò un ritorno agli ideali classici, con una rinnovata attenzione per la bellezza del linguaggio. Teorici come Erasmo e Vico promuovevano l'importanza dell'ornamento stilistico, che divenne un elemento centrale nel discorso pubblico e nella letteratura. Nel Seicento e Settecento, il Barocco portò a un ulteriore sviluppo dell'ornamento retorico e l'eloquenza divenne simbolo di status e potere. Tuttavia, con l'Illuminismo si iniziò a criticare l'eccesso ornamentale, a favore di uno stile più diretto e asciutto, segnando una transizione verso nuove forme di comunicazione. Con il Novecento, la retorica incontrò un'ulteriore

storico-critica che permette di leggere lo sviluppo e dell'architettura e delle arti.⁶³ Nelle diverse epoche, scrittori, architetti e artisti hanno riflettuto sul ruolo e sul significato dell'ornamento, influenzandone profondamente teorie e pratiche. Come sottolinea lo studioso Jörg H. Gleiter, se analizzato in qualità di fenomeno artistico, esso afferisce a uno dei campi di battaglia teorici più feroci.⁶⁴ Sebbene la storia della teoria ornamentale, propriamente detta, dati almeno da due secoli – in sostanza dalla nascita della storia dell'arte e dell'estetica come settori di ricerca autonomi – la trattatistica sul tema ha una lunga storia che risale all'antichità romana, si sviluppa tra il Rinascimento e il Sei-Settecento, trovando il proprio culmine, a cavallo tra la metà dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. A sua volta, la nozione di “ornamento”, naturalmente non per la prima volta in assoluto, divenne termine tecnico in due momenti della sua storia: nella teoria dell'arte e dell'architettura italiana del XVI secolo e nella nascente disciplina storico-artistica della seconda metà del XIX secolo.⁶⁵

Considerando il fenomeno ornamentale a partire dall'età antica, è possibile riconoscere come nel trattato *De Architectura* di Vitruvio (I secolo a.C.), uno dei testi più influenti dell'antichità, vengano descritti tanto i principi fondamentali dell'architettura, tra cui la simmetria, la proporzione e l'ordine, quanto l'uso degli ornamenti architettonici, come i capitelli delle colonne e le decorazioni scultoree, enfatizzandone la funzione estetica e simbolica.⁶⁶ Ripercorrendo la trattatistica Rinascimentale, gli scritti di autori come Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio, Andrea Palladio, Giorgio Vasari e Giovanni Paolo Lomazzo hanno fornito

evoluzione: correnti di pensiero come il post-strutturalismo sfidarono le nozioni tradizionali di significato e forma. Per una panoramica sul rapporto tra l'ornamento e la retorica, si consultino: Roberto Zanon, *La retorica degli oggetti*, in *Annuario dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Dall'oggetto al territorio. Scultura e arte pubblica*, Alberto Giorgio Cassani (a cura di), Padova, Il Poligrafo, 2013, pp. 319-335; Jurij M. Lotman, *Retorica*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, vol. XI, pp. 1047-1066; Roland Barthes, *La retorica antica*, 1970, trad. it., Milano, Bompiani, 1979.

⁶³ Si consideri per un approfondimento: Loretta Vandi (a cura di), *Ornament and European Modernism. From Art Practice to Art History*, London, Routledge, 2018.

⁶⁴ John H. Gleiter, *Ornamento, campo di battaglia della teoria*, «Zona#4», supplemento a «Abitare», 2009, vol. 8, n. 494, pp. 1-6.

⁶⁵ Cfr. Gerhard Wolf, *Ornamento, immagine, oggetto* in Franzoni, Nardoni (a cura di), *What a wonderful world*, p. 287.

⁶⁶ Cfr. Elisa Romano, *Vitruvio fra storia e antiquaria*, «Cahiers des études anciennes», 2011, vol. 68, pp. 201-217. Anche Plinio il Vecchio (I secolo d.C.) contribuì allo sviluppo del tema nella trattatistica antica. Sebbene non sia un trattato specifico sull'ornamento, nell'opera enciclopedica *Naturalis Historia*, Plinio include molte osservazioni circa l'arte e l'architettura e discute vari ornamenti utilizzati nelle opere d'arte e nei manufatti, offrendo una panoramica delle pratiche decorative dell'epoca.

osservazioni fondamentali sulla teoria e sulle pratiche decorative che hanno influenzato generazioni di artisti e architetti.⁶⁷

Nel corso del XV secolo, approfondendosi la distinzione tra utilità e complemento, si verificò un'ulteriore divaricazione tra il concetto di bello e quello di ornato e l'ornamento venne formalizzato come elemento accessorio, addizionale. In questo contesto, Leon Battista Alberti (1404-1472) esplorò l'uso degli ornamenti nell'architettura, evidenziando l'importanza della proporzione e dell'armonia. Nel suo trattato *De re aedificatoria* (1452 ca.) Alberti dedicò un ampio spazio all'ornamento. In quest'opera – indicativa dell'atteggiamento, comunque, ambivalente dell'autore – egli sostenne che la funzione dell'ornamento consisteva nel coniugare l'idea, ovvero il concetto, con il fenomeno visibile. A suo avviso, l'ornamento conferiva forma e sostanza all'idea. Per Alberti, l'ornamento rappresentava il complemento indispensabile della bellezza, la sua autentica manifestazione. D'altra parte, nel trattato, Alberti operò una separazione netta tra “struttura” e “ornamento”, caratterizzando quest'ultimo come un'idea sì, essenziale, ma, comunque, ancillare della bellezza.⁶⁸

⁶⁷ Nei suoi libri, in particolare ne *I sette libri dell'architettura* (1537-1575), Sebastiano Serlio (1475-1554) offre una guida pratica all'architettura, includendo numerosi esempi di ornamenti architettonici. Egli descrive l'uso di capitelli, fregi, cornici e altri elementi decorativi, fornendo modelli che hanno influenzato l'architettura rinascimentale e barocca. Dal canto suo, Andrea Palladio (1508-1580), uno degli architetti più influenti del Rinascimento, ne *I quattro libri dell'architettura* (1570), espone i principi dell'architettura classica e il ruolo degli ornamenti. L'architetto enfatizza l'uso di elementi decorativi classici, come colonne, timpani e nicchie, per creare edifici armoniosi e proporzionati. Giorgio Vasari (1511-1574), ne *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550, 1568), offre preziose informazioni sull'uso degli ornamenti nelle arti visive. Vasari descrive le tecniche decorative utilizzate da artisti e architetti rinascimentali, evidenziando l'importanza dell'ornamento nella creazione di opere d'arte complesse e raffinate. Infine, Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600), nel *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584), fornisce una guida dettagliata alle tecniche artistiche del Rinascimento, compreso l'uso degli ornamenti. Lomazzo discute l'importanza degli ornamenti nelle composizioni pittoriche e scultoree, offrendo consigli pratici per artisti e artigiani.

⁶⁸ Per una panoramica critica sulle posizioni di Alberti sul tema ornamentale, si vedano: Nele De Raedt, *Beholding a Building in Admiration: Leon Battista Alberti's De Re Aedificatoria and the Renaissance Discourse on Magnificence*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 2018, vol. 81, pp. 239-248; Laura Gilli, *Immaginario, alterità storica e ornamento in John Ruskin*, “POLI-FEMO”, Napoli, Liguori Editore, 2011, pp. 83-98; Hans-Karl Lycke, *Ornamentum, reconsidered: Observations on Alberti's "De re aedificatoria" Libri decem*, «Rivista Albertiana», 2004, n.7, pp. 99-113; Elisabetta Di Stefano, *L'altro sapere. Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 1999; Claudia Cieri Via, *Ornamento e varietà: riflessi delle teorie albertiane nella produzione artistico figurativa fra '400 e '500*, in *Leon Battista Alberti, architettura e cultura*, Firenze, Olschki, 1999; Giuseppe Barbieri, *Giudizio, misura. Leon Battista Alberti, Niccolò*

Le teorie ornamentali tra Seicento e Settecento in Europa riflettono i cambiamenti stilistici e culturali dell'epoca, in particolare con l'emergere del Barocco e del Rococò, che portarono nuove prospettive sull'uso e il significato dei motivi decorativi. Durante questo periodo, esso acquisì una maggiore importanza decorativa e simbolica. Mentre il Barocco fu caratterizzato da un uso ricco e complesso degli ornamenti, spesso connotati da un senso di movimento e drammaticità, il Rococò – emerso in Francia all'inizio del XVIII secolo – rappresentò un'evoluzione del Barocco, con un'enfasi maggiore sulla leggerezza, l'eleganza e la decorazione frivola. La successiva reazione neoclassica cercò di ripristinare una sobrietà di tradizione greco-romana. Queste trasformazioni influenzarono profondamente l'estetica e la teoria dell'ornamento in Europa, dove il dibattito culturale sulla sua natura rimase ambivalente. Se infatti, nel 1773, Johann Wolfgang Goethe definiva l'ornamento come parte integrante della *bildende Natur*, ovvero della “natura formante dell'uomo”, suggerendo una concezione quasi organica e intrinseca del decorare; nel 1790 Immanuel Kant, nella sua *Critica del giudizio*, lo collegava alla sfera dell’“attrattiva sensibile” e all'idea della bellezza senza concetto.⁶⁹ Per Kant, l'ornamento si inseriva in un contesto estetico che trascendeva la razionalità pratica e il contenuto concettuale, suggerendo che la bellezza dell'ornamento non risiedesse nella sua funzione, ma nel puro piacere sensibile che suscitava negli osservatori. Di conseguenza, nella prospettiva adottata dal filosofo di Königsberg, esso veniva identificato con il *parergon*, un concetto che rimanda a un dispositivo pericolosamente attraente, ma comunque considerato un accessorio esteriore, un fregio marginale rispetto all'essenza dell'oggetto.⁷⁰ Questo approccio imponeva una separazione netta tra ciò che era

Cusano e l'architetto come intellettuale, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1985; Giuseppe Barbieri, *Andrea Palladio e la cultura veneta del Rinascimento*, Roma, Il vetro editrice, 1983.

⁶⁹ Per un approfondimento sull'opera di Goethe: Johann Wolfgang von Goethe, *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, Milano, Guanda, 2005; Johann Wolfgang von Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

⁷⁰ Cfr. Immanuel Kant, *Critica del giudizio*, 1790, tr. it. Milano, Laterza, 2008. Sul concetto di *parergon*, risulta opportuno riportare come, nel 1960 in *Wahrheit und Methode*, anche Hans-Georg Gadamer espresse in modo conciso, ma efficacissimo, il dirompente principio di attrazione e di reindirizzamento dello sguardo proprio dell'elemento ornamentale inteso come *parergon*: “L'essenza della decorazione consiste appunto nel fatto di operare una duplice mediazione: essa attrae su di sé l'attenzione dell'osservatore, soddisfa al suo gusto, e d'altra parte lo rimanda anche al di là di sé stessa verso quel più vasto contesto vitale che accompagna.” Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, (ed. or. 1960) tr. it. Milano, Bompiani, 2016, cit. p. 339.

funzionale e necessario e ciò che era puramente decorativo, relegando l'ornamento a una posizione subalterna.⁷¹

Alla fine del secolo, l'ornamento tornò, quindi, ad essere percepito come elemento inessenziale. Sebbene la visione kantiana ne limitasse la rilevanza ontologica, esso continuò a suscitare un vivo interesse nella cultura del tempo, trovandosi a cavallo tra funzione pratica ed espressione estetica. Questa duplicità tra il “pericolo” e il “piacere” e la sua connessione con la “natura formante” dell'uomo segnarono un momento cruciale nell'evoluzione del pensiero estetico, dove la bellezza non rispondeva solo a una necessità di ordine e significazione, ma diventava un fine in sé.

Tra il XIX e il XX secolo, sullo sfondo della rivoluzione industriale, la questione dell'ornamento riacquistò un ruolo centrale. La teoria che lo riguardava come disciplina autonoma prese forma, infatti, in un'Europa caratterizzata da profonde trasformazioni socio-culturali e tecnologiche – tra le quali il drammatico passaggio dalla produzione artigianale dell'oggetto a quella in serie di merci e beni di consumo – per cui il ruolo dell'ornamento fu ampiamente discusso tra gli architetti, gli artisti e i critici d'arte, soprattutto in Europa occidentale, in particolare in Germania e nei paesi anglo-americani dove, con l'espansione della produzione capitalista, la questione del design artistico nella produzione di massa divenne cruciale.⁷² Questo periodo segnò una transizione verso il design contemporaneo, caratterizzato da una crescente attenzione alla funzionalità e all'innovazione. Nel processo di progressiva industrializzazione, mercificazione e standardizzazione dei motivi decorativi, nel passaggio da simbolo a pattern, l'oggetto, inteso come traccia della cultura materiale, e la sua *agency* perdonò di rilevanza.⁷³

⁷¹ Cfr. Criticos, *The Ornamental Dimension*, p. 15.

⁷² Nonostante lo stampo patriottico, il movimento fa anche parte di una tendenza internazionale a ripristinare le tradizioni locali, particolarmente viva in Gran Bretagna e Francia. Si veda: Eleonora Paston (a cura di), *Stil' žizni – stil' iskusstva. Razvitie nacional'no-romantičeskogo napravleniâ stilâ modern v evropejskich chudožestvennyh centrach vtoroj poloviny XIX – načala XX veka. Rossiâ, Angliâ, Germaniâ, Šveciâ, Finlândiâ* [Stile di vita - stile d'arte. Sviluppo della tendenza nazional-romantica dello stile *Art Nouveau* nei centri artistici europei della seconda metà del XIX - inizio XX secolo. Russia, Inghilterra, Germania, Svezia, Finlandia], Moskva, 2000.

⁷³ Commentando la polarità che si instaura tra un oggetto artistico, che richiede l'intervento manuale e la sapienza artigiana dell'uomo, e un prodotto industriale, Semper mette in luce come “the agency of the objects was in fact the agency of the maker”. Alina Payne, *The agency of Objects: From Semper to the Bauhaus and Beyond*, in Ines Weizman (a cura di), *Dust and Data. Traces of the Bauhaus across 100 Years* Leipzig, Spector Books, 2019, cit. p. 34. Per un approfondimento sul tema, si consulti anche: Alina Payne, *From Ornament to Object. Genealogies of Architectural Modernism*, Yale, Yale University Press, 2012.

Fin dalla seconda metà del XIX secolo, in Inghilterra, si registrò, infatti, una crescente corruzione del gusto dovuta alla meccanizzazione dei processi produttivi ed evidente, soprattutto, nelle arti decorativo-applicate. A fronte del considerevole degrado estetico e qualitativo, artisti, architetti, storici dell'arte e scrittori cominciarono a riflettere su come risollevarne le sorti. Un esempio significativo (sebbene non unico nel suo genere) fu il movimento *Arts and Crafts*, promosso da William Morris (1834-1896) e sostenuto da John Ruskin (1819-1900).⁷⁴ Questo movimento mirava a recuperare forme e motivi considerati più puri ed essenziali, rispetto sia alla narrativa esplicita della pittura da salotto e del Realismo, che alla funzionalità delle strutture industriali. Le sue proposte si concretizzarono, ad esempio, nell'apertura di corsi di formazione per designer e artigiani e nella pubblicazione di manuali di proto-design, che raccoglievano e sistematizzavano motivi ornamentali e indicavano buone pratiche per il loro utilizzo.⁷⁵ La sistematizzazione delle forme di ornamentazione, utilizzata diffusamente nella formazione di artisti-designer, tentò di risolvere i problemi relativi

⁷⁴ Il movimento *Arts and Crafts*, nato tra il 1880 e il 1920 in Inghilterra, Germania e Stati Uniti, si opponeva all'industrializzazione, proponendo una riforma dell'artigianato e delle arti decorative, impoverite dalla produzione meccanizzata. Ispirato dalle idee di William Morris, il movimento promuoveva la creazione di oggetti artigianali funzionali, esteticamente gradevoli, durevoli ed economicamente accessibili, con l'obiettivo di migliorare la qualità della vita quotidiana. Morris considerava l'artigianato tradizionale una pratica edificante e creativa, superiore alla produzione industriale, che giudicava alienante e socialmente dannosa. Influenzato dalle teorie di John Ruskin, che esaltava il sistema corporativo medievale, Morris sosteneva l'integrazione tra progettazione e produzione manuale, auspicando un ritorno alla figura dell'artista-artigiano, capace di lavorare con materiali e tecniche in armonia con la propria creatività. Tale visione esaltava la dignità e il valore del lavoro manuale, contrapponendosi alla disumanizzazione dell'industria. In quest'ottica, i differenti stili storici, definiti e standardizzati tramite la loro specifica componente ornamentale, si opponevano all'artificialità e alla banalità della produzione industriale, privilegiando la qualità, la cura dei dettagli e l'esperienza umana dietro ogni creazione.

Sul tema è possibile reperire una ricca ed esaustiva letteratura. Per una panoramica, si faccia riferimento a: Rosalind P. Blakesley, *The Arts and Crafts Movement*, London, Phaidon, 2006; Linda Parry, *William Morris*, London, Philip Wilson Publishers, 2001; Laura Morowitz, William Vaughan (a cura di), *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*, London, Routledge, 2000; Tanya Harrod, *The Crafts in Britain in the 20th Century*, New Haven, CT, Yale University Press, 1999; Peter Stansky, *Redesigning the World: William Morris, the 1880s and the Arts and Crafts*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1985; John Ruskin, *The Stones of Venice*, London, Faber, 1853.

⁷⁵ La compilazione di grammatiche ornamentali, come sarà analizzato nel capitolo successivo, estrapolando e isolando i motivi dal loro contesto originario, pur rischiando di devitalizzarne il portato semantico, nonché di appiattirne la dimensione fisica e materiale, ha tuttavia contribuito a conferire a questa forma d'arte una propria autonomia statutaria. Il prezzo della "purezza" dell'ornamento si pagava con la sua mancata indipendenza sul piano materiale. Ogni elemento ornamentale, infatti, risultava spesso, e talvolta letteralmente, un componente di arte "applicata". Cfr. Silvia Pedone, *L'ornamentale tra arte e teoria: un intreccio*, in *Arte e filosofia del '900*, Maria Giuseppina Di Monte, Valentina Filamingo, Emilia Ludovici (a cura di), Roma, De Luca Editori D'Arte, 2021, pp. 107-108.

alla progressiva scomparsa dei motivi storici e alla qualità scadente dei prodotti contemporanei. Contestualmente, architetti e teorici dell'arte si impegnarono in un'analisi sistematica e critica sulla materia ornamentale, avviando una ricostruzione della sua storia e interrogandosi sulle sue origini, funzioni e ragioni. Questo processo di studio divenne uno dei fondamenti della nascente disciplina storico-artistica, con particolare riguardo al problema dello stile nelle arti figurative e applicate. In questo contesto, come ha puntualizzato Silvia Pedone:

L'*ornamento* o l'*ornamentale* [...] ha infatti tenuto a battesimo, potremmo dire con un minimo di forzatura retorica, la nascente disciplina storico artistica, che appunto si afferma accademicamente proprio tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, e, cosa più importante, l'ha tenuta a battesimo proprio nella sua versione teoreticamente e metodologicamente più consapevole e agguerrita, che in effetti aspirava a coniugare *Kunstgeschichte* e *Kunstwissenschaft*, storia e scienza dell'arte, storia ed estetica, in fondo. Qual era la ragione di questa preferenza elettiva? [...] uno dei motivi determinanti stia nel fatto che l'*ornamentale*, per definizione e per tradizione libero dai vincoli mimetici delle arti figurative classiche, rispondeva perfettamente a quell'istanza di analisi puramente formale della dimensione puramente ottica della produzione artistica che alimentava le ricerche degli studiosi europei tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Istanza peraltro largamente diffusa nelle propensioni estetiche dell'epoca e che accomuna personalità e movimenti altrimenti piuttosto difforni per indirizzi ed interessi.⁷⁶

Alle origini della moderna storiografia dell'ornamento si collocano le ricerche di due figure centrali: Gottfried Semper (1803-1879) e Alois Riegl (1858-1905). Architetto e teorico tedesco di rilievo, Semper con il suo lavoro sull'architettura e sulle arti decorative pose le basi per una moderna storiografia dell'ornamento.⁷⁷ Le sue teorie principali in materia sono sviluppate nell'opera *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. La prima edizione dell'opera, in due volumi, fu pubblicata tra il 1860 e il 1863, seguita da una seconda edizione, riveduta e ampliata, nel 1878-

⁷⁶*ibid.*, cit. p. 107.

⁷⁷ Per una maggior contestualizzazione, si consulti: Nicola Squicciarino, *Arte tessile, abbigliamento e architettura in Gottfried Semper*, Roma, Armando, 2019; Nicola Squicciarino, *Utilità e bellezza: formazione artistica ed arti applicate in Gottfried Semper*, Roma, Armando, 2009; Nicola Squicciarino, *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, Firenze, Il Cardo, 1994.

79.⁷⁸ Distinguendo tra *Gestalt* [forma] e *Zier* [ornamento], Semper elaborò una teoria secondo la quale, quest'ultimo costituiva espressione delle necessità tecniche costruttive e dei materiali disponibili a una determinata cultura.⁷⁹ In aperta opposizione alla lettura semperiana, Riegl, tra dei fondatori della moderna storia dell'arte, ha contribuito in modo significativo alla comprensione dell'ornamento attraverso opere come *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893). Nel testo, l'autore ricercava le matrici etimologico-evoluzioniste del suo sviluppo. Nello studio, Riegl individuò due linee di sviluppo parallele: quella naturale, figurativa, che imita le forme della realtà circostante, e l'astrazione, la stilizzazione.⁸⁰ Distinguendo tra "arte monumentale" e "arte ornamentale", egli esaminò lo sviluppo degli stili artistici ed evidenziò l'importanza dell'ornamento come espressione della cultura e della mentalità di un'epoca.⁸¹ L'approccio di Riegl, basato sull'idea dell'evoluzione dell'ornamento, dipendeva dall'evoluzione della percezione, che passava da quella tattile (aptica) alla percezione ottica della forma. La forza motrice di questo processo è fornita dal *Kunstwollen*. Il concetto, traducibile approssimativamente come "volere artistico" o "autonomia dell'espressione artistica", è secondo Riegl una forza reale, concreta volontà, immanente al materiale. Come la mano che guida lo stilo, il *Kunstwollen* è la struttura dinamica, la connessione generalizzante e sovraindividuale

⁷⁸ Un terzo volume, destinato ad analizzare le premesse sociali e storiche dell'architettura, rimase però incompleto.

⁷⁹ Cfr. Gottfried Semper, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, o Estetica pratica: manuale per tecnici, artisti e amatori*, (ed. or. 1860-1863) tr. it. Roma, Laterza, 1992.

Va notato che la spiegazione delle forme ornamentali in termini "tecnici" fu molto popolare nell'archeologia tedesca fino alla Seconda Guerra mondiale. Successivamente, forse sotto l'influenza indiretta dello Strutturalismo, fu sostituita dalle idee sul significato simbolico dell'ornamento.

⁸⁰ Cfr. Alois Riegl, *Problemi di stile: fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, 1893, tr. it. Milano, Feltrinelli, 1963.

⁸¹ Per una lettura critica dell'opera di Riegl: Michael Gubser, *Time's visible surface. Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de Siècle Vienna*, Detroit, Wayne State University Press, 2006; Sandro Scarocchia, *Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl, protagonista della cultura viennese*, Milano, Marinotti, 2006; Richard Woodfield (a cura di), *Framing Formalism: Riegl's Work*, London, Routledge, 2001; Christopher S. Wood (a cura di), *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in 1930s*, New York, Zone Book, 2000; Diana Graham Reynolds, *Alois Riegl and the Politics of Art History. Intellectual Traditions and Austrian Identity in Fin de Siècle Vienna*, San Diego, Ph.D. diss., 1997; Margaret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge, The MIT Press, 1993; Margaret Rose Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, Penn State Press, University Park, 1992; Sandro Scarocchia, *Studi su Alois Riegl*, Bologna, Nuova Alfa, 1986.

e, in definitiva, la “forma categoriale metastorica” della realizzazione artistica.⁸² Lo stile, a sua volta, è il risultato di questo autonomo agire storico.

Alla fine del secolo, il Modernismo europeo portò a una valutazione critica, e spesso negativa, dell’ornamento. Pietra miliare del dibattito teorico in materia fu l’opera dell’architetto austriaco Adolf Loos (1870-1933). Considerato uno dei suoi principali detrattori, nel suo celebre saggio *Ornament und Verbrechen* (1908), Loos espresse apertamente il proprio rifiuto della decorazione nell’architettura e nel design di oggetti.⁸³ Condannato come simbolo di degenerazione culturale, legato alla volubilità femminile e alla depravazione, associato alla moda e al consumo eccessivo, l’ornamento, secondo Loos, è obsoleto e segna il ritardo culturale di un’epoca priva di un proprio stile. A partire dalla polemica viennese, non si ebbe una censura indiscriminata della decorazione dal panorama culturale e artistico, quanto piuttosto l’origine di due modernità contrapposte, antagoniste e complementari. Se alla fine dell’Ottocento, l’*Art Nouveau* (o nella variante italiana *Stile Liberty*) aveva introdotto forme fluide e organiche nei processi produttivi, caratterizzate da motivi ispirati alla natura e all’uso innovativo dei materiali (come ad esempio il vetro e l’avorio), dagli anni Venti del XX secolo, emerse l’*Art Déco*, caratterizzata da forme geometriche, linee pulite e da un’estetica che rispondeva alle esigenze e al gusto dell’epoca. Tale contrapposizione rispecchiava l’ambivalenza estetica del tempo: il rigoroso Modernismo, da un lato, contrario alla decorazione e fautore della semplificazione, e il cosiddetto *Modern Style*, noto anche come *Art Decò*, che rifiutava la distinzione tra

⁸² Grazie al lavoro teorico svolto da Riegl e Panofsky, il *Kunstwollen* si libera della dimensione psicologista per approdare a una sorta di oggettività che interessa l’ornamento in qualità di forma-struttura. Cfr. Carboni, 55-114. *L’ornamentale*, p. Per un approfondimento, si veda: Gian Luca Tusini, *Il fronte della forma. Percorsi nel kunstwollen assieme a Riegl, Wölfflin, Panofsky, Worringer*, Bologna, Bononia University Press, 2005.

⁸³ Tuttavia, come argomentato da Marco Biraghi, il rifiuto di Loos per l’ornamento va contestualizzato in modo più ampio e interpretato criticamente. Lo storico dell’arte austriaco, infatti, non si oppose all’ornamento in sé, ma riteneva che inventare nuovi motivi nel tempo a lui contemporaneo fosse impossibile: a suo avviso, il presente aveva superato la necessità della decorazione. Cfr. Marco Biraghi, *Adolf Loos*, in *What a wonderful world*, pp. 76-78.

Per un approfondimento, si vedano: Richard Bösel, Vitale Zanchettin (a cura di), *Adolf Loos 1870-1933. Architettura. Utilità e decoro* (catalogo della mostra, 7 dicembre 2006 - 11 febbraio 2007, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma), Milano, Electa, 2006; Alice Twemlow, *The Decriminalization of Ornament*, in *Looking Closer 5. Critical Writings on Graphic Design*, Michael Bierut, William Drenttel, Steven Heller (a cura di), New York, Allworth Press, 2006, pp. 87-93; August Sarnitz (a cura di), *Adolf Loos, 1870-1933 Architect, Cultural Critic, Dandy*, Bremen, Taschen, 2003; Bernie Miller, Melanie Ward (a cura di), *Crime and Ornament: The Arts and Popular Culture in the Shadow of Adolf Loos*, Toronto, YYZ Books, 2002.

arte nobile e applicata. Si trattava delle due anime dell'età moderna: una democratica, legata alla produzione di massa, industriale e una elitaria, considerata decadente, estetizzante ed eclettica, connessa alla produzione artigianale di beni di lusso.⁸⁴ Questo contesto storico vide la nascita della *Bauhaus*. Fondata nel 1919 a Weimar da Walter Gropius, la *Bauhaus* è stata una delle scuole di design e architettura più influenti del XX secolo e aveva l'obiettivo di unire arte e industria in un'unica visione creativa, nella progettazione di un design funzionale e accessibile ancora caratterizzato da un'intrinseca qualità estetica.⁸⁵

Nella critica d'arte della seconda metà del secolo, gli studi sull'ornamento spostarono l'accento dalle discussioni sulla sua applicazione pratica e da una ricerca di natura strettamente storico-artistica, alla psicologia della percezione e agli effetti delle proprietà visive. Lo storico dell'arte austriaco-britannico, Ernst H. Gombrich (1909-2001), nell'opera *The Sense of Order. A Study of the Psychology of Decorative Art* (1979), esplorò l'ornamento come parte integrante della storia dell'arte.⁸⁶ Da un lato, conducendo un'analisi approfondita dei testi del XIX secolo e oltre, che ne hanno esplorato l'importanza pratica, stilistica e formale, Gombrich cercò di attribuire un significato gnoseologico e stilistico all'ornamento, utilizzando la psicologia della

⁸⁴ Per un approfondimento: Cristina Bartolomei, Alfonso Ippolito, Simone Helena Tanoue Vizioli (a cura di), *Digital Modernism Heritage Lexicon*, Berlino, Springer, 2021.

⁸⁵ Gropius intendeva superare le barriere tra le varie discipline artistiche, promuovendo un approccio interdisciplinare che integrasse architettura, design e arti visive. La filosofia della scuola si fondava sull'idea che l'arte dovesse servire alla società, rispondendo alle esigenze quotidiane e contribuendo a migliorare la vita delle persone. Una delle caratteristiche distintive della *Bauhaus* era il funzionalismo, che sosteneva che la forma di un oggetto dovesse derivare dalla sua funzione. Questo principio portò a un'estetica minimalista e pulita, caratterizzata da linee essenziali e forme geometriche, abbandonando decorazioni superflue. Gli studenti erano incoraggiati a esplorare l'uso di materiali moderni come acciaio, vetro e cemento, riflettendo un desiderio di innovazione e un approccio pratico al design. Nonostante la *Bauhaus* abbia chiuso nel 1933 a causa della crescente pressione politica in Germania, il suo lascito è ancora palpabile oggi. La sua eredità, che coniuga funzionalità e bellezza, continua a ispirare le pratiche contemporanee, facendo della *Bauhaus* un simbolo di innovazione e avanguardia nel panorama del design.

Per una panoramica sulla storia della scuola: Tomás Maldonado, *Bauhaus*, Milano, Feltrinelli, 2019; Elizabeth Otto, Patrick Rössler, *Bauhaus women: a global perspective*, London, Herbert Press, 2019; Ines Weizman (a cura di), *Dust and Data. Traces of the Bauhaus across 100 Years*, Leipzig, Spector Books, 2019; Giulia Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, Einaudi, 1951.

⁸⁶ Le opere più significative di Gombrich in materia includono *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1960) e *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art* (1979). Se nel primo lavoro egli discusse il disegno come strumento della rappresentazione, nel secondo ragionò sull'evoluzione dell'ornamento nell'arte, esaminando come gli artisti e gli studiosi abbiano interpretato e utilizzato l'ornamento nel corso della storia. In quest'opera, Gombrich esplorò i principi di ordine e decorazione nell'arte, analizzando come gli ornamenti siano stati utilizzati per creare strutture visive complesse e armoniose.

percezione. Dall'altro lato, egli si pose il problema della natura trasversale dell'arte ornamentale, considerata un'"esigenza universale", che offre un punto di partenza per comprendere le componenti coinvolte nel processo creativo e la loro possibile universalità. Al centro della riflessione c'è la percezione, che funge da chiave ermeneutica per comprendere i processi creativi legati all'ornamento e, di conseguenza, la sua rilevanza teoretica.⁸⁷ Approcciando il problema a partire dagli effetti visivi dell'arte decorativa, come la ripetibilità compositiva e la regolarità ritmica, lo studioso concluse che inquadrare, riempire, connettere rappresentassero operazioni comuni alla e caratterizzanti la pratica ornamentale. Ciascuno di questi procedimenti di "complicazione per gradi" consente, potenzialmente, una riproduzione formale regolare all'infinito.⁸⁸

Nel contesto sovietico e russo tra il XX e il XXI secolo, si è sviluppato un ampio dibattito riguardo alla natura e alla funzione dell'ornamento, non solo come elemento decorativo, ma soprattutto in qualità di linguaggio artistico autonomo. In questa prospettiva, diversi pensatori hanno affrontato il tema sotto angolazioni differenti, cercando di comprendere il suo ruolo nell'arte e nella cultura.

Il pensiero di Pavel Florenskij (1882-1937) sull'ornamento ha trovato espressione nell'opera *Lo spazio e il tempo nell'arte*, redatta tra il 1924 e il 1925, ma pubblicata solo settant'anni dopo in Russia e nel 1995, per la prima volta in una lingua occidentale, nel volume curato da Nicoletta Misler. Egli riteneva che, a partire da un nucleo formale semplice, l'ornamento si arricchisse di elementi figurativi sempre più complessi. La storia dell'ornamento, scrive Florenskij "si caratterizza, almeno in molti casi particolari, non per la semplificazione e la schematizzazione, ma per la complicazione e l'arricchimento".⁸⁹ Secondo il teologo e filosofo russo, esso

⁸⁷ Cfr. Agnese Bonati, *Ornamento e percezione ne "Il senso dell'ordine" di Ernst H. Gombrich*, Ph.D. diss., Roma, 2012, p. 49.

⁸⁸ Ernst H. Gombrich, *The Sense of Order. A Study of the Psychology of Decorative Art*, Phaidon Press, Oxford 1979 (tr. it. *Il senso dell'Ordine. Studio sulla psicologia dell'arte visiva*, Einaudi, Torino, 1984), cit. p. 32.

⁸⁹ Pavel Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Nicoletta Misler (a cura di), Milano, Adelphi, 1995, p. 99. Sull'opera di Florenskij, si consultino anche: Pavel Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, Adriano Dell'Asta (a cura di), Milano, Adelphi, 2020; Matteo Bertelé (a cura di), *Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019; Pavel Florenskij, *Stratificazioni*, Nicoletta Misler (a cura di), Parma, Diabasis, 2007.

rappresenta “la penetrazione più profonda nel ritmo e nell’organizzazione della vita”⁹⁰, ed è, per sua natura:

il più filosofico degli altri rami dell’arte figurativa, perché non rappresenta singole cose e le loro connessioni particolari, ma riveste di visibilità certe formule universali dell’essere. Se l’ornamento sembra privo di contenuto trascendentale, questo avviene per la poca accessibilità del suo oggetto alla coscienza, non abituata a voli d’aquila su particolari e su frammenti.⁹¹

Parallelamente, la letteratura che ha esplorato l’ornamento soprattutto nell’ambito dell’archeologia e delle arti decorativo-applicate, ha delineato due principali orientamenti teorici, impegnati a stabilire l’autonomia dell’ornamento come linguaggio artistico. Da un lato, quello sviluppato dallo studioso sovietico Moisej Kagan (1921-2006), dall’altro, quello proposto dallo storico dell’arte Jurij Gerčuk (1926-2014). Negli anni Sessanta, Kagan, considerando l’ornamento sulla base della sua funzione e non separandolo dall’oggetto decorato, ne postulava un ruolo secondario e ancillare.⁹² Una posizione diametralmente opposta a quella di Gerčuk che, analizzando un insieme specifico di proprietà, tra cui, il ritmo, la misura e la simmetria, lo considerava, invece, come una forma d’arte speciale e indipendente.⁹³ Secondo, lo studioso, infatti, “l’ornamento è un tipo di arte che ci introduce direttamente nelle profondità della visione del mondo dei popoli antichi e nuovi”.⁹⁴ Lo storico e archeologo Il’ja Palaguta, riprendendo, in parte, il lavoro di Gerčuk, e basandosi sulle ricerche dell’antropologo Jakov Roginskij, che aveva sottolineato come la ritmicità dell’ornamento permettesse di articolare due distinte categorie interpretative, *iskusstvo-obraz* [arte-immagine] e *iskusstvo-ritm* [arte-ritmo]⁹⁵, ha

⁹⁰ *ivi*, p. 74

⁹¹ *ivi*, p. 75.

⁹² Moisej Kagan, *O prikladnom iskusstve: Nekotorye voprosy teorii* [Sull’arte applicata: Alcune questioni di teoria], Leningrad, Chudožnik RSFSR, 1961.

⁹³ Jurij Gerčuk, *Čto takoe ornament? Struktura i smysl ornamental’nogo obraza* [Che cos’è l’ornamento? Struttura e significato dell’immagine ornamentale], Moskva, RIP-cholding, 2013.

⁹⁴ “[...] орнамент есть вид искусства непосредственно вводящий нас в глубины мировосприятия древних и новых народов, весьма содержательный, хотя и в конкретно-повествовательном и не в отвлеченно-философском смысле.”

ivi, cit. p. 327.

⁹⁵ Il’ja Palaguta, *Ornament kak osobyj vid iskusstva* [L’ornamento come tipologia speciale d’arte], «Chudožestvennaja kul’tura» [Cultura artistica], 2020, n. 1, pp. 45-54, cit. p. 49.

ampliato il discorso critico sull'ornamento. Oltre all'organizzazione ritmica dei suoi elementi e la loro simmetria, Palaguta ha osservato come l'ornamento presenti proprie caratteristiche, come l'inversione e la reversibilità, la modularità e la capacità di riproduzione su vari supporti a varie scale. A partire da questi presupposti, lo studioso ha proposto un riesame completo del fenomeno ornamentale che consentirebbe di considerarlo come un tipo speciale di arte basato sulla visualizzazione del ritmo.⁹⁶ Secondo Palaguta, questi aspetti ne confermerebbero l'autonomia:

L'assegnazione dell'ornamento a un tipo speciale di arte è condizionata dalla sua stessa natura. Dopo tutto, la connessione dell'ornamento con l'oggetto è solo primaria. Gli ornamenti possono passare liberamente da un materiale all'altro, da una tecnica all'altra, da un oggetto di "arte mobile" a forme monumentali, mantenendo la loro struttura ritmica primaria. In questo modo, le forme ornamentali possono essere facilmente astratte dalla loro base originale e quindi possono essere considerate come un fenomeno artistico indipendente.⁹⁷

1.2 Ornamento e 'stile russo': tra identità culturale e rinnovamento estetico

La ricca e complessa storia degli ornamenti russi si riflette in quella del paese, l'impatto di diverse culture e il susseguirsi di fasi storiche, caratterizzate da influenze che vanno dalle culture nomadiche antiche all'arte bizantina, dall'occidentalizzazione al nazionalismo romantico, fino alle innovazioni del XX secolo. Dai primi popoli slavi, attraverso il periodo medievale e l'era imperiale, fino ai movimenti modernisti e alla

⁹⁶ Cfr. Il'ja Palaguta, *Issledovanija ornamenta: osnovnye napravlenija i perspektivy* [La ricerca sull'ornamento: principi di base e prospettive], «Vestnik SPb. Iskusstvovedenie» [Bollettino di San Pietroburgo. Storia dell'arte], 2020, vol. 10, n. 4., pp. 571-585. Sul tema vedere anche: Ilia Palaguta, *Ornament: Technology, power, and expression. Where is the meaning?*, in *Pots as media: Decoration, technology and message transmission*, Vesna Bikić, Jasna Vuković (a cura di), Dosije studio, Belgrade, 2024, pp. 11-28.

⁹⁷ Выделение орнамента в особый вид искусства обусловлено самой его природой. Ведь связь орнамента с объектом – только первична. Орнаменты могут свободно перемещаться из одного материала в другой, из одной техники в другую, с объекта «мобильного искусства» – в монументальные формы, сохраняя при этом свою первичную ритмичную структуру. Таким образом, орнаментальные формы легко абстрагируются от изначальной основы, а значит, могут быть рассмотрены в качестве самостоятельного художественного явления.

Il'ja Palaguta, *Ornament kak osobyj vid iskusstva* [L'ornamento come tipologia speciale d'arte], cit. p. 58.

rivoluzione, l'ornamento russo è continuamente evoluto, incorporando elementi locali e internazionali.

I primi ornamenti risalgono all'epoca dei popoli slavi, che utilizzavano materiali semplici come ossa, ambra e metalli di base. Questi ornamenti avevano spesso forme geometriche e simboliche, connesse a significati rituali e magici. Con l'espansione della Rus' di Kiev nel IX secolo, le influenze bizantine divennero prominenti. Le tecniche di smaltatura e l'uso dell'oro e dell'argento portarono alla creazione di gioielli intricati come fibbie, collane, braccialetti e anelli. I motivi religiosi cristiani divennero prevalenti dopo la conversione del paese al Cristianesimo, avvenuta nel 988. L'invasione mongola del XIII secolo interruppe temporaneamente lo sviluppo di ornamenti raffinati, ma le influenze orientali si mescolarono con le tradizioni locali, portando a nuove forme e tecniche decorative.

Durante il periodo del Principato di Mosca (XV-XVII secolo), gli ornamenti divennero simboli di potere e *status*. I boiardi, i nobili russi, indossavano gioielli elaborati in oro e argento, spesso decorati con smalti e pietre preziose. Le icone e gli oggetti liturgici ortodossi erano riccamente ornati. In epoca imperiale, con l'ascesa della Russia come potenza europea sotto Pietro il Grande nel XVIII secolo, vi fu un significativo influsso di stili occidentali. Con la modernizzazione del paese voluta da Pietro, nell'oreficeria russa vennero introdotti gli stili barocchi e rococò. L'uso di diamanti, perle e pietre preziose divenne più comune, riflettendo l'opulenza della corte imperiale. Durante il regno di Caterina la Grande, gli ornamenti raggiunsero nuovi livelli di sofisticazione. Anche Caterina incoraggiava gli artisti a creare pezzi che combinassero l'arte europea con le tradizioni russe.⁹⁸

Il presente lavoro indaga la storia dell'ornamento russo e, in particolare, la sua evoluzione artistica tra il 1872 e il 1913, un periodo che riflette i significativi cambiamenti storici e culturali dell'epoca, e intende fornire una maggior comprensione del suo impatto sulla storia culturale della Russia *fin de siècle*.

In questo lasso temporale, la cultura russa fu caratterizzata da un'eclettica fusione di tradizioni locali e influenze occidentali, che portarono a un profondo interesse per la questione dell'identità nazionale attraverso lo sviluppo di uno stile artistico

⁹⁸ Per un approfondimento sul tema, consultare: Galina Michajlovna Medvedeva, et al. (a cura di), *Russkie juvelirnye ukrašenija 16.-20. vekov iz sobranija Gosudarstvennogo ordena Lenina Istoričeskogo muzeja* [I gioielli russi dal XVI al XX secolo della collezione del Museo Storico Statale dell'Ordine di Lenin], Moskva, Sovetskij chudožnik, 1987.

distintamente russo e alla coesistenza di differenti fenomeni che definirono il *milieu* dell'epoca. Il Romanticismo, con il suo rinnovato interesse per le radici nazionali, influenzò significativamente l'arte degli ornamenti. I gioiellieri, ispirati da questa corrente, iniziarono a incorporare motivi folcloristici e tradizionali, come fiori, animali e disegni geometrici, nei loro lavori. Questo periodo vide anche l'ascesa di figure iconiche come quella di Peter Carl Fabergé (1846-1920), il gioielliere più famoso della Russia, che contribuì a celebrare la cultura e la storia russa attraverso opere di straordinaria maestria artigianale.⁹⁹

Al contempo, sulla scia della diatriba tra Occidentalisti e Slavofili, si sviluppò il Panslavismo. Questo movimento culturale promosse l'unità dei popoli slavi e influenzò il design degli ornamenti, enfatizzando i simboli e i motivi comuni alla cultura slava e l'uso di smalti colorati e motivi tradizionali divenne prominente. Contestualmente, ispirati dall'antichità greco-romana, gli ornamenti neoclassici russi presentavano linee pulite, simmetria e l'uso di cammei e intagli.

Questo stile rifletteva l'influenza della cultura europea, in particolare durante il regno di Caterina la Grande. Un altro elemento che ebbe un profondo impatto nello sviluppo della produzione ornamentale fu l'orientalismo. Influenzato dai contatti con l'Impero Ottomano e l'Asia centrale, questo fenomeno portò all'incorporazione di motivi esotici e materiali preziosi negli ornamenti russi. Il periodo in esame fu, dunque, caratterizzato da una sperimentazione stilistica di stampo eclettico, che mescolava tradizioni locali con influenze straniere, creando una forma d'arte unica e distintiva.

All'inizio del XX secolo, epoca in cui si conclude la presente ricerca, l'*Art Nouveau* iniziò a influenzare profondamente il design degli ornamenti. Questa fase dello stile, che in Russia prenderà il nome di *Stil' modern*, fu caratterizzata da linee fluide, forme

⁹⁹ Un caso a sé stante nell'ambito della storia dell'arte decorativo-applicata e dell'ornamento russe, che qui non verrà approfondito, è costituito dalla produzione Fabergé. Peter Carl Fabergé (1846-1920) è noto soprattutto per le sue uova di Pasqua imperiali, commissionate dagli zar, che combinavano l'arte dell'ornamento con un altissimo livello di ingegneria e design. Ogni uovo era unico, realizzato con materiali preziosi e spesso contenente sorprendenti meccanismi interni. Fabergé e la sua bottega erano noti per la capacità di mescolare stili diversi, dall'*Art Nouveau* al Rococò, dal Neoclassicismo all'Oriente, creando un linguaggio unico nel design degli ornamenti. Per una panoramica sulla storia di Fabergé vedere: Geza Von Habsburg, Marina Lopato (a cura di), *Fabergé: Imperial Jeweler*, New York, Harry N. Abrams, 1993; Geza Von Habsburg, Von Solodkoff A., Bianchi R. S. (a cura di), *Faberge: Imperial Craftsman and His World*, London, Booth-Clibborn Editions, 2000; Kieran McCarthy, Hanne Faurby (a cura di), *Faberge: Romance to Revolution* (catalogo della mostra *Fabergé in London: Romance to Revolution*, 20 novembre 2021 - 8 maggio 2022, V&A South Kensington), London, V&A Publishing, 2021.

organiche e motivi naturali. La sperimentazione con materiali non tradizionali, come il vetro colorato e l'avorio, e l'uso di smalti traslucidi e opalescenti divennero comuni. Un ulteriore punto di svolta nella storia dell'ornamento russo, di cui tuttavia il presente elaborato non tratta, fu segnato dalla Rivoluzione del 1917. La caduta della famiglia imperiale e dell'aristocrazia portarono a un declino dell'arte ornamentale di lusso. Molti gioielli furono confiscati, venduti o dispersi. Nei primi anni sovietici, il movimento *Proletkult* cercò di promuovere un'arte e un design che riflettessero i valori del nuovo stato socialista, portando a un cambiamento verso l'arte funzionale e accessibile, lontano dall'opulenza decorativa dell'epoca imperiale.

1.2.1 Una questione di stile: contesto storico e presupposti culturali dello 'stile russo'

Nella prospettiva teorica qui adottata, l'ornamento non interessa tanto come indicatore e rafforzativo dell'espressività dell'individuale, quanto in qualità di dispositivo semantico e formale partecipante alla costruzione di uno stile artistico nazionale, la cui funzione primaria si esplica nella modellizzazione di una realtà sensibile.¹⁰⁰ Rifacendoci ancora una volta all'opera di Carboni, che qui a sua volta cita Erwin Panofsky, possiamo affermare che la dimensione ornamentale costituisca il *presupposto formale* per la costruzione dello stile.¹⁰¹ Come ogni linguaggio autonomo, l'ornamento si concretizza artisticamente nello stile e assorbe nel tempo modelli, motivi, figure e forme da differenti fonti visive e grafiche. Trasformandoli e

¹⁰⁰ Nel concettualizzare il potere dell'ornamento in rapporto alla personalità dell'individuo, Simmel scrive: "L'ornamento aumenta o amplia l'impressione della personalità, agendo per così dire come un'irradiazione di essa. Per questo motivo i metalli brillanti e le pietre preziose sono sempre stati la sua sostanza, sono "ornamento" in senso più stretto che non l'abbigliamento e l'acconciatura dei capelli, che pure "adornano" anch'essi. Si può parlare di una radioattività della persona, in quanto intorno a ognuno esiste per così dire una sfera più o meno grande di importanza che irradia da lui, nella quale chiunque abbia a che fare con lui s'immerge – una sfera nella quale si mescolano inestricabilmente elementi corporei ed elementi psichici. Le influenze sensibilmente percepibili che emanano da un uomo sul suo ambiente sono in qualche modo i portatori di una folgorazione spirituale; ed esse agiscono come simboli di questa anche dove sono effettivamente soltanto esteriori, dove attraverso di loro non passa alcuna forza di suggestione o importanza della personalità. I raggi dell'ornamento, l'attenzione sensibile che suscita, procurano alla personalità un ampliamento del genere o anche un'intensificazione della sua sfera, essa è per così dire di più quando è ornata. Poiché l'ornamento è di solito al tempo stesso un oggetto di valore in qualche modo rilevante, esso costituisce una sintesi dell'avere e dell'essere dei soggetti, e con il semplice possesso si trasforma in percettibilità sensibile ed espressiva dell'uomo." Simmel, *Sociologia*, cit. p. 316-317.

¹⁰¹ Cfr. Carboni, *L'ornamentale*, pp. 61-66.

trasformandosi, esso si adatta ai contesti e, in virtù della sua pervasività, permette un'inaspettata interazione tra arte e vita, estetizzando il quotidiano.

A cosa fa riferimento, dunque, il termine “stile”? Nelle sue diverse declinazioni e applicazioni, esso può assumere varie sfumature di significato.¹⁰² Adottando la prospettiva semperiana, con questa parola si intende “l’armonizzazione di un’opera d’arte con la storia del suo formarsi, con tutti i presupposti e le condizioni del suo divenire ... un termine molto appropriato per definire il rapporto tra forma e la storia del suo sorgere”.¹⁰³ Nella spiegazione offerta da Pinotti, nel commento allo *Stil* di Semper, si sottolinea la funzione della mano “come possibilità di gesto che inaugura lo stile”.¹⁰⁴ Una lettura che, lungi dal poter essere interpretata come esempio di riduttivismo materialistico, accomuna i teorici della *Kunstwissenschaft*, al di là della polarità tra il saper fare di Semper e il concetto di *Kunstwollen*, coniato da Riegl per salvaguardare l’autonomia dell’evoluzione dell’arte.

Attenendosi alla più ampia formulazione proposta da Meyer Schapiro, per “stile” si intende, invece, la forma costante – e talvolta gli elementi, le qualità, e l’espressione costanti – dell’arte di un individuo o di un gruppo. Il termine si applica anche al complesso dell’attività di un individuo o di una società: si parla, per esempio, di *stile di vita* o di *stile di una civiltà*.¹⁰⁵ Secondo lo storico dell’arte statunitense, sebbene venga generalmente studiato più come “tratto sintomatico” e “mezzo diagnostico”, che per sé stesso, l’autonoma realtà dello stile consiste nel suo essere un “complesso e mutevole *sistema di forme* portatore di significati, un filo invisibile di assonanze”.¹⁰⁶ Nell’analisi del concetto offerta da Carboni, ciò che deve animare la ricerca non è una classificazione fenomenico-descrittiva delle caratteristiche dei singoli stili così come si sono storicamente susseguiti sulla superficie visibile dei linguaggi artistici, bensì

¹⁰² Il soggetto richiederebbe una trattazione organica a sé stante, obiettivo che il presente lavoro non si propone. Oltre al sopracitato testo di Simmel, per una panoramica, si ritiene però utile rimandare ad alcuni testi dedicati specificatamente al tema dello stile: Erwin Panofsky, *Il problema dello stile nelle arti figurative e altri saggi*, Milano, Abscondita, 2016; Georg Simmel, *Estetica e sociologia. Il problema dello stile*, Roma, Armando, 2006; Oscar Meo, *Questioni di filosofia dello stile*, Genova, Il melangolo, 2008; Meyer Schapiro, *Lo stile*, Roma, Donzelli editore, 1995.

¹⁰³ Squicciarino, *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, cit. p. 100.

¹⁰⁴ Andrea Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell’arte come storia dell’estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Milano, Mimesis, 2001, pp. 26-27.

¹⁰⁵ Cfr. Meyer Schapiro, *Lo stile*, Roma, Donzelli editore, 1995, p. 3.

¹⁰⁶ *ibid.*

una scoperta delle leggi stilistiche fondamentali, della logica interna dello stile.¹⁰⁷ In questa prospettiva, viene in aiuto una preziosa intuizione lotmaniana:

ciò che ci interessa non è quali tratti generali permettano di ascrivere determinati quadri, statue, testi poetici, mobili, abiti, alle manifestazioni di quel certo stile, ma il motivo per cui sia caratteristico di questo o quello stile manifestarsi in fenomeni di genere diverso.¹⁰⁸

Il presente lavoro si concentra sullo studio di quel motivo teorizzato da Jurij Lotman in relazione al fenomeno dello ‘stile russo’. Se è vero, infatti, che attraverso un trattamento ornamentale diversi oggetti all’interno di una stessa categoria possono manifestarsi come espressioni individuali di un ordine intellettuale comune, la storia dell’ornamento si intreccia indissolubilmente a quella dello stile, narrando la genesi di una tradizione visiva nazionale e della sua applicabilità nei vari ambiti della produzione artistica. Quali sono queste espressioni? Sintetizzando in poche righe alcuni dei riferimenti visivi che ancor oggi dipingono un immaginario riconosciuto come russo, le storiche dell’arte Wendy Salmond e Chyntia Hyla Whittaker mettono, al contempo, in rilievo quanto il termine ‘stile russo’ sia relativamente recente, così come il portato concettuale che lo accompagna:

¹⁰⁷ Cfr. Carboni, *L’ornamentale*, p. 63.

¹⁰⁸ Jurij M. Lotman, *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, Milano, Bompiani, 2022, cit. pp. 178-179. Per un ulteriore approfondimento dell’opera di Lotman, si vedano: Jurij Lotman, *Il girotondo delle Muse: semiotica delle arti*, Silvia Burini (a cura di), Firenze; Milano, Bompiani, 2022; Jurij Lotman, *Kul’tura i vzryv* [La cultura e l’esplosione], Moskva, 1991; Jurij Lotman, Boris Uspenskij, *Rol’ dual’nych modelej v dinamike russkoj kul’tury (do konca XVIII veka)* [Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII secolo)], in *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii. XXVIII: Literaturovedenie. K 50-letiju professora Borisa Fedoroviča Egorova* [Saggi di filologia slava e russa. XXVIII: Critica letteraria. Per i 50 anni del professor Boris Fedorovič Egorov], Tartu, Tartuskij gosudarstvennyj universitet, 1977, pp. 3-36].

In Italia i principali studi dedicati all’opera di Lotman e alla semiotica della cultura sono quelli di Silvia Burini: Silvia Burini, *Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative in Jurij Lotman. Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1998, pp. 131-169; Silvia Burini, *Il proprio e l’altrui. Appropriazioni ed “esplosioni” nella cultura figurativa russa*, in *L’Avanguardia russa, la Siberia e l’Oriente*, John Bowlt, Nicoletta Misler, Evgenija Petrova (a cura di), Milano, Skira, 2013, pp. 32-35; Silvia Burini, *Jurij Lotman e le arti: l’originalità come forma di coraggio*, in *Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti*, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, 2015, pp. 8- 17; Silvia Burini, *“Ecologia” della cultura: le conversazioni di Jurij Lotman*, in *Jurij Lotman. Conversazioni sulla cultura russa*, Milano, Bompiani, 2017, pp. 7-23; Silvia Burini, *Traduzioni e dialoghi: la ricezione dell’arte russa all’estero*, «Europa Orientalis», 2017, vol. 36, pp. 473- 496.

We conjure up gleaming gilt, vibrant colors, onion domes, icons, tsarist regalia, pointed headdresses, peasant blouses, fairy tale illustrations, the sets and costumes of the Ballets Russes. We recognize in all these images manifestations of le style russe or russkii stil', the Russian style that has so captivated the world's imagination since the mid-nineteenth century. But as late as 1825 the phrase, the "Russian style" meant little and seemed something of an oxymoron.¹⁰⁹

Caratterizzato come uno stile "altamente ornamentale derivato dall'architettura medievale e popolare", lo 'stile russo', o *style russe*, costituisce uno dei fenomeni più rilevanti della cultura russa ed è collocabile tra la seconda metà del XIX e l'inizio del XX secolo.¹¹⁰ I diversi termini che si incontrano nello studio della materia, 'stile russo' (*russkij stil'*), 'neo-russo', 'pseudo-russo' sono indicativi della pluralità e complessità del fenomeno e fanno riferimento alla tendenza di artisti, architetti e designer a reinterpretare in modo creativo le forme tradizionali di decorazione etnica, considerate autentiche, che erano comuni tanto alla cultura Russia pre-petrina quanto alle arti e mestieri popolari del tempo.

Nella letteratura artistica, sia russa che sovietica, si rileva un numero consistente di studi sullo 'stile russo'.¹¹¹ Tali ricerche tendono, tuttavia, a concentrarsi principalmente sulla sistematizzazione e sull'analisi critica di casi studio, di espressioni artistiche specifiche, riconducibili a questo stile, in particolare nell'architettura e nei manufatti ascrivibili alle arti decorativo-applicate, trascurando

¹⁰⁹ Chyntia Hyla Whittaker, *Visualizing Russia. Fedor Solntsev and Crafting a National Past*, in *Russian History and Culture*, Chyntia Hyla Whittaker (a cura di), 2010, vol. 4, Leiden; Boston, Brill, cit. p. 1.

¹¹⁰ Cfr. Anthony Swift, *Russian National Identity at World Fairs, 1851–1900*, in Joep Leerssen, Eric Storm (a cura di), *World Fairs and the Global Moulding of National Identities. International Exhibitions as Cultural Platforms, 1851–1958*, serie National Cultivation of Culture, vol. 27, Los Angeles; Leiden, Brill, 2021, pp. 107–143.

¹¹¹ Si vedano ad esempio: Tat'jana Semičevskaja, *Poisk nacional'nogo stila v zodčestve Rossii I - načala v.* [La ricerca di uno stile nazionale nell'architettura russa del XIX - inizio XX secolo], «Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov» [Bollettino dell'Università dell'amicizia dei popoli della Russia], 2016, vol. 15, n. 1, pp. 83–90; Vladimir Lisovskij, *Architektura Rossii XVIII – načala XX veka. Poiski nacional'nogo stila* [Architettura della Russia del XVIII - inizio XX secolo. La ricerca di uno stile nazionale], Moskva, Belyjgorod; Vladimir Lisovskij, «Nacional'nyj stil'» v *architekture Rossii* ["Lo stile nazionale" nell'architettura della Russia], Sankt-Peterburg, 2000; Vladimir Lisovskij, *Osobennosti russkoj architektury konca XIX – načala XX veka* [Caratteristiche dell'architettura russa della fine del XIX - inizio del XX secolo], Moskva, 1976; Evgenia Kirichenko, *Arkhitektor V.O. Shervud i ego teoreticheskie vozzreniya* [L'architetto V.O. Sherwood e le sue vedute teoriche], «Arkhitekturnoe nasledstvo» [Patrimonio architettonico], 1974, n. 22.

un approccio teorico più comprensivo del fenomeno.¹¹² Nella ricostruzione di una storiografia artistica dello stile, all'inizio del XX secolo, il celebre archeologo e storico Ivan Egorovič Zabelin (1820-1909) avanzò una teoria archeologica basata sull'originalità dell'architettura popolare. Nella sua opera, Zabelin evidenziò come lo stile riflettesse la necessità di riproduzione fedele dei dettagli dell'architettura russa dei secoli XVI-XVII.¹¹³ Tra il 1910 e il 1913, il rinomato storico dell'arte Igor' Emmanuilovič Grabar (1871-1960) intraprese una vasta indagine storico-comparativa dell'arte russa, contribuendo in modo significativo allo studio del contesto artistico in cui si sviluppò lo stile.¹¹⁴ Tuttavia, come sottolineato da Dmitrij Černych, ad oggi non esiste ancora un consenso, nemmeno dal punto di vista terminologico, circa cosa debba intendersi per 'stile russo'; allo stesso modo, le diverse tendenze che coesistono entro questo fenomeno non sono state ancora differenziate in modo definitivo.¹¹⁵

Nel tentativo di fornirne una definizione, nello studio intitolato *Russkij stil'*, tradotto in inglese come *The Russian Style* e pubblicato nel 1991, uno dei primissimi lavori scientifici specificatamente dedicati all'argomento – e ancora oggi uno degli studi più rilevanti e comprensivi in materia – Evgenja Kirichenko caratterizzò lo 'stile russo' con queste parole:

¹¹² La difficoltà di quest'operazione di generalizzazione può essere in parte giustificata, da un lato, dalla varietà delle espressioni dello stile, che, tra le altre, comprendono architetture, stampe, arredi, nonché produzioni in legno, vetro, porcellana o ceramica, insieme alla lavorazione dei metalli e dei tessuti. Dall'altro va considerata l'ampiezza dell'arco cronologico che essa coinvolge.

¹¹³ Ivan Zabelin, *Istoriya goroda Moskv*y [Storia della città di Mosca], Moskva, 1902, vol. 1. Dell'autore si veda anche: Ivan Zabelin, *Russkoe iskusstvo: Čerty samobytnosti v drevne-russkom zodčestve* [Arte russa: tratti di originalità nell'architettura russa antica], Moskva, Grosman i Knebel', 1900.

¹¹⁴ Igor' Grabar', *Istoriya russkogo iskusstva* [Storia dell'arte russa], Moskva, Knebel', 1910-1913. Nota, in tal senso, è anche l'opera dedicata alla pittura russa di Aleksandr Benois. *Istoriya russkoj živopisi v XIX veke* [La storia della pittura russa nel XIX secolo] fu pubblicata a san Pietroburgo nel 1902.

¹¹⁵ Alcuni storici dell'arte, ad esempio, chiamano 'stile pseudo-russo' quella tendenza architettonica basata sulle forme di decorazione dell'arte russa antica e sui principi dell'eclettismo. Questo tendenzialmente presuppone un'accezione negativa del termine. Per quanto riguarda il cosiddetto stile 'Neo-russo', invece, non c'è ancora pieno consenso tra gli storici dell'arte sulla sua specifica appartenenza stilistica. Si veda: Dmitrij Černych, *Narodnost' kak osnovnoj faktor formirovanija russkogo stila v arhitekture i chudožestvennoj promyšlennosti v XIX – načale XX veka* [La narodnost' come fattore principale nella formazione dello stile russo nell'architettura e nell'industria artistica nel XIX e l'inizio del XX secolo], «Arhitektura, Gradostroitel'stvo i Dizajn» [Architettura, costruzione e design], 2015, vol. 1, n. 7, pp. 9-17. Si veda dello stesso autore: Dmitrij Černych, *Russkij stil' i ego istoki v iskusstve, arhitekture, chudožestvennoj promyšlennosti* [Lo stile russo e le sue origini nell'arte, nell'architettura e nell'industria artistica], «Arhitektura, gradostroitel'stvo i dizajn» [Architettura, urbanistica e design], 2015, n. 5, pp. 41-46.

The term ‘Russian style’ – or *style russe* – normally refers to a style of architecture and of the applied arts which flourished in the second half of the nineteenth century and which revived the traditions of Russian folk and medieval culture. In a larger sense, however, the term may be applied to the whole movement to express the Russian character and spirit in art – a movement that began around the middle of the eighteenth century and reached the end of its development only with the October Revolution.¹¹⁶

Secondo Kirichenko, tale stile dunque non coincide con l’arte russa nella sua totalità, ma ne costituisce una manifestazione che trova piena espressione, in particolare, nell’architettura, pubblica e privata, e nelle arti decorativo-applicate. Il punto culminante dello ‘stile russo’ in architettura si verificò nella seconda metà del XIX secolo, ma la sua influenza si estese fino agli eventi rivoluzionari del 1917 e alla guerra civile, che ne interruppero l’evoluzione naturale. Nel design d’interni e nelle arti applicate, questo stile emerse solo qualche decennio più tardi. Nel campo della grafica, invece, il fenomeno si manifestò dagli anni Ottanta del secolo. Secondo la studiosa, l’adozione dello stile in queste espressioni artistiche secolari si spiega a partire dal carattere non referenziale di queste forme d’arte, che le rese più adatte a esprimere concetti astratti.¹¹⁷

Elaborata circa trent’anni dopo, l’articolata definizione offerta da John E. Bowlt definisce lo ‘Stile russo’ (‘Russkij stil’) (o Neo-russkij stil, ‘Stile neo-russo’) come:

Movimento nato tra il tardo Ottocento e il primo Novecento come appello a un ritorno alle architetture tradizionali di Kiev, Novgorod, Pskov, Vladimir e Suzdal’

¹¹⁶ Evgenia Kirichenko, *The Russian Style*, p. 11. Oltre al testo di Kirichenko, che è stato ripubblicato nel 2020 dalla casa editrice moscovita BuksMArt, in un’edizione ampliata e rivista, si vedano anche: Natal’ja Guseva, *Russkij stil’ v iskusstve. Ot Nikolaja I do Nikolaja II* [Lo stile russo nell’arte. Da Nicola I a Nicola II] (catalogo della mostra, 4 maggio 2023 - 28 aprile 2024, Gosudarstvennyj Ėrmitaž, Sankt-Peterburg), Sankt-Peterburg, Gosudarstvennyj Ėrmitaž, 2023; *Russkij stil’. Put’ k nacional’noj identičnosti. Iz sobranija Vserossijskogo muzeja dekorativnogo iskusstva* [Stile russo. Il percorso verso l’identità nazionale. Dalla collezione del Museo Russo delle Arti Decorative], Moskva, Kučkovo pole Muzeon, 2023; Ljudmila Aleksandrovna Kirikova, Marija Makogonova,, *Russkij stil’: stil’ žizni, stil’ iskusstva* [Lo stile russo: stile di vita, stile d’arte] (catalogo della mostra, 25 novembre 2011 – 31 dicembre 2012, Muzej istorii Sankt-Peterburga, Sankt-Peterburg), Sankt-Peterburg, 2012; Jacqueline Kennedy Onassis, *In the Russian Style*, New York, The Viking Press, 1976.

¹¹⁷ Tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento, tale stile si estese anche alle belle arti religiose, come la pittura di icone e la decorazione di templi, nonché alla pittura da cavalletto, alla pittura monumentale-decorativa, alla grafica e, in parte, alla scultura. Kirichenko, *The Russian Style*, p. 15.

e al cd. Barocco moscovita; è anche noto come *style russe*, ‘stile neonazionalista’ e ‘stile pseudo-russo’. In un certo senso, il R. s. proseguì nella direzione abbozzata dallo stile neobizantino in auge verso la metà dell’Ottocento [...] Gli artisti (per es., Sergej Maljutin, 1859-1937, e Viktor Vasnecov, 1848-1926) e gli architetti del movimento (come Il’ja Bondarenko, 1870-1947, e Vladimir Pokrovskij, 1871-1931) attingevano a temi e motivi popolari, tratti in particolare dall’architettura ecclesiastica, e li applicavano – spesso in modo indiscriminato – alle loro opere. Il movimento ricevette un forte impulso dalla colonia artistica di Abramcevo (vicino a Mosca) negli ultimi tre decenni dell’Ottocento e da quella di Talaškino (vicino a Smolensk) tra l’ultimo decennio dell’Ottocento e il primo del Novecento, incoraggiando artisti come Elena (1850-1898) e Vasilij (1844-1927) Polenov, Il’ja Repin (1844-1930), Maljutin e Michail Vrubel’ (v.) a studiare l’artigianato rurale e a incorporarne determinati elementi nel loro lavoro (dipinti, illustrazioni, scenografie, ceramica, tessuti). [...] Il movimento è da considerarsi parallelo alla musica ‘nazionale’ di Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844-1908) e alla poesia ‘nazionale’ di Nikolaj Nekrasov (1821-1878). [...] La varietà delle forme tipica di questo stile, associata alla sua tendenza a uno sguardo retrospettivo, giustifica anche l’uso di definizioni come ‘nazionalismo romantico’. Il R. s. preparò la nascita dello *style moderne* (l’Art nouveau, v., russo) [...].¹¹⁸

Bowlt evidenzia la genesi storico-culturale dello stile, analizzandone sia l’evoluzione che i legami con altre correnti artistiche. Attraverso il riferimento all’eclettismo e alla tendenza retrospettiva che lo contraddistinguono, lo studioso riprende innanzitutto il concetto di “movimento” e ne riconosce l’intento di recuperare e reinterpretare le tradizioni architettoniche delle città storiche russe, proponendo un ritorno all’antico. Questo recupero, tuttavia, non era privo di ambiguità: l’uso “indiscriminato” di motivi popolari e architettonici, suggerisce che lo ‘stile russo’ non si limitasse a una mera imitazione, ma si configurasse piuttosto come un’appropriazione estetica, volta a unificare diverse epoche storiche sotto un’unica etichetta stilistica. A questo si aggiunge, il riferimento all’“arte popolare” e al recupero dell’artigianato rurale, temi che emergono nel lavoro degli artisti, e che possono essere letti come un tentativo di

¹¹⁸ John E. Bowl, *Russkij stil’* («Stile russo» o *Neo-russkij stil’* «Stile neo-russo»), in *Enciclopedia dell’Arte Contemporanea*, Vincenzo Trione, Valeria Della Valle (a cura di), Milano, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2021, pp. 154-155.

Si desidera ringraziare molto il professor John E. Bowl e la professoressa Nicoletta Misler per aver condiviso con me le loro preziose riflessioni sul tema.

radicare l'identità nazionale storica nell'arte e nell'architettura. Tale aspetto risulta particolarmente significativo in un periodo di profondi mutamenti socio-politici. Tuttavia, la ricerca di un'"autentica" identità nazionale attraverso forme artigianali e folcloristiche rischiava di confinare la cultura in un passato idealizzato e lontano, incapace di rispondere alle sfide e alle contraddizioni della Russia contemporanea. Infine, il parallelo tra lo 'stile russo' e la musica e poesia "nazionale" di autori come Rimskij-Korsakov e Nekrasov permette di inquadrare il movimento all'interno di una più ampia corrente di riscoperta delle radici culturali. Questo parallelismo, d'altra parte, solleva una questione cruciale: in che misura lo 'stile russo' ha rappresentato una ricerca autentica di identità, e quanto invece ha risposto a un impulso politico, considerando che la Russia zarista stava attraversando un periodo di intensificazione della politica slavofila e di conservazione dell'ordine sociale? Il concetto di "nazionalismo romantico", riportato da Bowlt, sembra suggerire infatti che lo 'stile russo', pur nella sua ricchezza e varietà formale, fosse legato a una visione nostalgica del passato, più che a un movimento innovativo. In tal senso, il movimento appare come un punto di mediazione tra il passato e il futuro, un tentativo di trovare radici in un contesto di incertezze politiche e culturali, che pose le basi per la nascita dello *Stil' modern* in Russia.

Riprendendo l'analisi di Kirichenko, è possibile identificare tre principali fasi di sviluppo dello 'stile russo'.¹¹⁹ Se nella prima, definita "russo-bizantina" (1830-1850), l'architettura e le arti decorativo-applicate della prima metà del XIX secolo furono profondamente influenzate dallo stile bizantino, a partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento questa tendenza iniziò a declinare. La seconda fase dello stile, definita come propriamente "russa", ascrivibile al periodo compreso tra l'inizio degli anni Sessanta e che prosegue nel corso degli anni Settanta del secolo, fu caratterizzata da un'impostazione teorica storico-etnografica, che rispecchiava grossomodo l'affermazione dell'arte realista dei *Peredvižniki* [Ambulanti] nella pittura da cavalletto.¹²⁰ Nella fase successiva, denominata "neo-russa" (fine XIX - inizio XX secolo), si verificò un ritorno generalizzato alle tradizioni popolari, riconosciute come la vera essenza dell'identità russa. Tale cambiamento, che ebbe inizio negli anni Settanta del XIX e perdurò fino ai primi decenni del secolo successivo, si manifestò

¹¹⁹ Kirichenko, *The Russian Style*, pp. 15-16.

¹²⁰ Sul tema della scuola realista russa e dei *Peredvižniki*, si veda il capitolo secondo.

come una forma di storicismo eclettico, dando origine al *Neo Russkij stil'*. Questa fase intermedia, definita anche vernacolare o folclorica, si contraddistinse per il recupero diretto e la reinterpretazione creativa dello stile della vecchia Rus'.¹²¹ Il cuore di questo movimento fu la colonia artistica di Abramcevo (1870-1900 ca), che promosse la riscoperta e l'uso diffuso di temi iconografici di natura fantastico-mitologica.¹²² Artisti come Viktor Michajlovič Vasnecov (1848-1926), pioniere della pittura nazionale, e Vasilij Vasil'evič Vereščagin (1842-1904), ad esempio, scelsero di costruire i loro studi e abitazioni nello stile dell'architettura tradizionale in legno, a testimonianza del processo di riscoperta delle radici culturali. Anche la corte imperiale aderì a questo *revival*, commissionando opere di lusso, in particolare gioielli, tessuti, oggetti di corredo e d'arredo, realizzati con antiche tecniche artigianali e ispirati ai motivi dell'arte popolare. In questo periodo, si assistette a una vera e propria transizione storico-artistica: da una composizione organico-figurativa ed empatica, tipica del Realismo, si passò gradualmente a una lineare e stilizzata, che culminò nell'astrazione, caratterizzata dalla persistenza formale dell'ornamento.¹²³ La fase finale di sviluppo dello stile, che si colloca approssimativamente tra il 1890 e 1917, fu infatti segnata dalla nascita e dall'attività dell'associazione artistica Pietroburghese *Mir Iskusstva* [Mondo dell'arte] (1898-1904)¹²⁴ e dall'emergere dell'Avanguardia russa. In questa transizione, si passò da uno stile di matrice storico-naturalistica a una moderna, strettamente connessa al movimento simbolista che si stava sviluppando in

¹²¹ Wendy Salmond, *Arts and Crafts in Late Imperial Russia: Reviving the Kustar Art Industries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 29.

¹²² Cfr. Alison Hilton, *The Abramtsevo Artistic Circle and the Search for a National Landscape*, «Experiment: a Journal of Russian Culture», 2019, vol. 25, n. 1, pp. 68-82.

¹²³ Il XX secolo si apre con la ricerca di nuovi principi formali e risorse per la creazione di uno stile dal carattere sintetico e lineare. Rispetto all'ornamentazione lineare delle epoche precedenti, Henry Van de Velde, che individua la peculiarità dell'ornamentazione "simbolista" (linearismo vitalistico e simbolo di invisibili stati psichici) nella consapevolezza, acquisita dagli artisti, della natura dinamica della linea e della sua funzione strutturale, che concorre a definire la forma artistica. Henry van de Velde, *Le ligne est une force*, 1923 (da "Casabella", marzo 1960) in Renato Barilli, *Il Simbolismo*, parte III, pp. 389-391, citato in Lucia Semerari, *La grammatica dell'ornamento. Arte e industria tra Otto e Novecento*, Bari, Dedalo, 1993, p. 87.

¹²⁴ È possibile accedere alle copie dell'omonima rivista dell'associazione tramite il link: <https://tehne.com/library/mir-iskusstva-hudozhestvennyy-illyustrirovannyj-zhurnal-s-peterburg-1899-1904>

letteratura.¹²⁵ Nella sua fase conclusiva, infatti, lo stile si caratterizzò per una crescente sintesi e semplificazione, processi propri del primo modernismo.¹²⁶

Per affrontare uno dei problemi di ricerca più complessi relativi alla storia della cultura nazionale russa tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, è imprescindibile considerare innanzitutto il contesto storico, i processi di scoperta e studio del passato, nonché i presupposti culturali che hanno favorito l'emergere dello 'stile russo'. Nel corso dell'Ottocento, in tutta Europa si assistette a un processo di ricerca, ricostruzione e reinvenzione della storia e delle tradizioni. Ogni nazione, a suo modo, cominciò a interrogarsi sulle proprie origini, cercando di giustificarle storicamente attraverso una narrazione che esaltasse la specificità della propria storia e cultura. Questo contribuì allo sviluppo di una crescente presa di coscienza che rese necessaria l'identificazione di valori ed elementi che definissero il "carattere nazionale". La nazionalità e le sue espressioni peculiari divennero un tema centrale nella storia culturale dei paesi. Come osservato dal celebre storico britannico Eric Hobsbawm, tra il 1870 e il 1914, molti antichi rituali furono reinventati per contrastare l'incertezza della modernità, e il nuovo "linguaggio simbolico pubblico" – composto da cerimonie, celebrazioni, parate, statue, monumenti, padiglioni espositivi e musei – raggiunse il suo apice in Europa.¹²⁷ La Russia non fece eccezione; anzi, fin dagli inizi del XIX secolo, il riesame del percorso storico del paese rese la questione del "carattere nazionale" un tema di grande rilevanza. Come accadde in molte nazioni europee, anche l'impero russo dell'età post-napoleonica fu investito da un'ondata di nazionalismo e assistette alla fioritura del Romanticismo, in ambito letterario e artistico.

Nel corso del suo processo di sviluppo mai lineare, la storia russa ha incontrato più di una svolta improvvisa. Durante ognuna di esse, gli schemi sono stati sovvertiti e ogni

¹²⁵ Avril Pyman, *A History of Russian Symbolism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

¹²⁶ Per un approfondimento, si consultino: Elena Borisova, Grigory Sternin, *Russian art nouveau*, New York, Rizzoli, 1988; John E. Bowlts, *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the World of Art Group*, Newtonville, Oriental Research Partners, 1979.

¹²⁷ Cfr. Eric Hobsbawm, *Mass-producing traditions: Europe, 1870–1914*, in Eric Hobsbawm, Terence Ranger (a cura di), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 303-304. Per un approfondimento del contesto imperiale russo, si consultino: Richard Wortman, *Visual Texts, Ceremonial Texts, Texts of Exploration. Collected Articles on the Representation of Russian Monarchy*, Boston, Academic Studies Press, 2014; Richard Wortman, *Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Vol. II: From Alexander II to the Abdication of Nicolas II*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

volta si è verificata una radicale trasformazione sistemica. A cavallo tra i due secoli, una serie di eventi influì sulla questione dell'identità e impattò sul concetto di idea russe.¹²⁸ Fra questi, senza dubbio, si avvicendarono fatti storici, come la vittoria su Napoleone nella battaglia del 1812, la guerra di Crimea, conclusasi disastrosamente nel 1856, e le grandi riforme dagli anni Sessanta; le dinamiche culturali ed economiche, come la contrapposizione tra Occidentalisti e Slavofili, che interrogava e acuiva il sentimento nazionale e nazionalistico, e lo sviluppo proto-industriale della Russia tardo imperiale che, in un lasso temporale relativamente breve, contribuirono a una profonda e repentina trasformazione dell'intera società russa e imposero una riconsiderazione del ruolo e dello statuto del suo popolo.¹²⁹

La necessità di ricostruire la storia russa era dettata, in primo luogo, da un doppio trauma, uno di natura spirituale e religiosa, l'altro di natura morale e sociale: lo scisma dei Vecchi credenti, da un lato, e le riforme socio-economiche di Pietro il Grande, dall'altro. Nel corso del XVIII secolo, lo zar aveva imposto una progressiva e radicale occidentalizzazione dell'impero, operazione che portò a una crisi identitaria di portata collettiva e a una riconsiderazione della vita e delle dottrine culturali esistenti.¹³⁰

¹²⁸ La "russkaja ideja" [idea russa] (in russo: русская идея) è un concetto filosofico, culturale e politico che si è sviluppato nel corso del XIX e XX secolo, principalmente tra gli intellettuali e i filosofi russi. Questo concetto cerca di definire l'essenza della cultura, della storia e del destino della Russia, e spesso viene contrapposto all'influenza occidentale. Il concetto ha radici nel pensiero filosofico e religioso russo, specialmente tra i pensatori slavofili del XIX secolo. Gli slavofili come Aleksej Chomjakov, Ivan Kireevskij e Konstantin Aksakov, ritenevano che la Russia avesse una missione speciale nel mondo, distinta da quella dell'Occidente. Essi enfatizzavano i valori spirituali, la comunità (особенность русского народного духа, "sobornost") e la fede ortodossa come elementi fondamentali dell'identità russa. Nel XX secolo, l'idea russa è stata ripresa e reinterpretata da vari pensatori, sia in patria che in esilio, come Nikolaj Berdjaev, Ivan Il'in e Fëdor Dostoevskij. Durante l'era sovietica, sebbene il comunismo cercasse di superare i concetti nazionali e religiosi, alcune idee del messianismo russo e dell'identità speciale del popolo russo vennero comunque incorporate nella retorica statale. Oggi, il concetto di "idea russa" continua a influenzare il pensiero politico e culturale russo, e viene spesso evocato nei discorsi riguardanti il ruolo della Russia nel mondo, la sua identità nazionale e le sue relazioni con l'Occidente.

Vedere sul tema anche: Nikolaj Berdjaev, *L'idea russa. I problemi fondamentali del pensiero russo (XIX e inizio XX secolo)*, Milano, Ugo Mursia Editore, 1992.

¹²⁹ Il movimento slavofilo, che aveva le sue radici nel periodo precedente, continuò a influenzare il pensiero culturale e artistico russo. Gli slavofili promuovevano l'idea che la Russia avesse una missione storica unica e dovesse seguire il proprio percorso di sviluppo culturale, distinto da quello occidentale.

¹³⁰ Cfr. Whittaker (a cura di), *Introduction to Visualizing Russia*, cit. p. 5. Sulla questione dell'identità russa si consulti anche: Vittorio Strada, *La questione russa. Identità e destino*, Venezia, Marsilio, 1986.

But it did not have a great or even distinct native culture or history that could resonate both with elites and *narod*. Nikolai Karamzin had famously said, “We became citizens of the world but ceased... to be citizens of Russia. The fault is Peter’s.” Karamzin began to fill the cultural gap with his *History of the Russian State* (1816-29), revealing the richness of the country’s past that Peter had shunted aside in favor of a generalized Western identity. The historian’s discoveries of this new Russian world—for which he was likened to Christopher Columbus—resulted in an unprecedented sense of national uniqueness and patriotic pride.¹³¹

Il fervore patriottico alimentato dalla sconfitta di Napoleone nel 1812 comportò un progressivo distacco dal modello occidentale, imposto da Pietro e successivamente consolidato dalle politiche di Caterina, già nel primo quarto del XIX secolo, e il riavvicinamento a Mosca, una città segnata dal carattere e dalle rovine del passato.¹³² Queste premesse innescarono un processo di auto-scoperta e riscoperta che costrinse la Russia a riesaminare il proprio percorso storico e condusse allo sviluppo di una coscienza nazionale. Questo periodo vide l’emergere di movimenti che cercavano di ridefinire l’estetica nazionale russa, influenzati tanto dalle tradizioni locali quanto dalle tendenze artistiche internazionali.

I processi di riscoperta, così come di invenzione, storica costituirono i presupposti alla base della creazione e dello sviluppo dello ‘stile russo’. Il termine fa, dunque, riferimento a uno specifico fenomeno storico che nacque, in prima istanza, dall’esigenza di trasporre in un sistema di forme riconoscibili i concetti di identità, nazionalità e cittadinanza attraverso differenti forme artistiche, rendendo visibile un concetto di estrema importanza all’epoca: lo “spirito del popolo”. Una tendenza che fu rafforzata sotto lo zar Nicola I (1796-1855). In tale contesto, l’ornamento divenne un

¹³¹ *ibid.*

¹³² Una polarizzazione culturale da tener presente, reiterata lungo tutto il corso della storia russa, è costituita dalla opposizione tra le due principali città dell’impero: San Pietroburgo, capitale imperiale, cosmopolita e filo-occidentale, e Mosca, percepita come la capitale mancante, custode del *genius loci* e del carattere nazionale. Durante l’epoca delle grandi riforme si assistette a un deciso cambio di rotta: gli anni Sessanta dell’Ottocento costituirono, infatti, un vero e proprio rinascimento culturale per Mosca che venne riconosciuta a tutti gli effetti come baluardo della nazionalità e dell’idea russa.

Si veda a riguardo: Jurij Lotman, *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, Milano, Bompiani, 2022, pp. 425-451; Solomon Volkov, *St. Petersburg. A Cultural History*, New York, Free Press, 1995; Sydney Monas, *Saint Petersburg and Moscow as Cultural Symbols*, in Theofanis George Stavrou (a cura di), *Art and Culture in Nineteenth-Century Russia*, Indiana, Indiana University Press, 1983.

elemento chiave del processo di costruzione di questo linguaggio visivo atto a convogliare un sistema di idee e narrazioni canonizzate che concorsero all'affermazione e al rafforzamento dell'autocrazia imperiale.

Si assistette, allora, al processo di creazione di una pletora di immagini, riti, simboli, a supporto della mitologia, e a giustificazione, del potere. La coscienza nazionale passava, dunque, attraverso il filtro dell'impero e la creazione di una serie riconoscibile di forme e motivi decorativi, utilizzabili in una pluralità di contesti e applicabili su vari supporti, contribuì a costruire un ritratto composito, ma efficace e coerente della nazione. L'intervento dello zar, e degli organi statali preposti, così come dei mecenati appartenenti alla nascente classe borghese e mercantile nelle dinamiche di commissione e produzione, furono di fondamentale importanza per lo sviluppo di questo stile.¹³³

Questo periodo di profondi cambiamenti portò a un crescente interesse per le radici culturali e le tradizioni nazionali del paese, come reazione tanto all'influenza occidentale, quanto al dissesto socio-economico. Dal punto di vista concettuale, lo 'stile russo' manifestava e giustificava una continuità fra il passato e la modernità. La tensione tra modernizzazione e tradizione, occidentalizzazione e nazionalismo, rimase una delle caratteristiche distintive della cultura russa di questo periodo. Attraverso lo studio della storia del XVIII secolo, il recupero del patrimonio artistico-culturale e delle tradizioni dell'antica Rus', e delle esperienze pittoriche e architettoniche di tradizione bizantina e medievale, si radicava in un movimento di riscoperta e reinterpretazione della cultura, e dell'estetica, della Russia percepita come "autentica", ossia quella esistita prima della netta cesura imposta dalle riforme di Pietro.

1.2.2 L'ornamento come linguaggio visivo dello 'stile russo': fonti e funzioni

Fin dall'inizio dell'Ottocento, il problema della mancanza di originalità nella cultura russa si pose in modo drammatico.¹³⁴ Gli intellettuali riconobbero che il

¹³³ La nascente classe borghese e mercantile e quella intellettuale giocarono un ruolo cruciale nella promozione di un'identità nazionale, finanziando e promuovendo movimenti artistici e culturali che cercavano di definire e celebrare lo spirito russo.

¹³⁴ Pëtr Jakovlevič Čadaev (1794-1856) è stato un filosofo russo la cui riflessione critica sulla società e l'identità culturale della Russia ha avuto un impatto significativo. Le sue opere principali, le *Lettere filosofiche* (1836) e *l'Apologia di un pazzo* (1837), hanno sollevato importanti questioni sull'arretratezza della Russia e il suo isolamento dai movimenti culturali e filosofici europei. La *Prima lettera filosofica*, la prima di una serie di otto scritte tra il 1828 e il 1831, fu pubblicata nel 1836 e

concetto di “cultura” era stato trapiantato in Russia dall’Occidente, per cui ciò che veniva considerato “nazionale”, quindi, nativo e autentico, si trovava, di fatto, in conflitto con la mancanza di una cultura intesa alla maniera europea, dal momento che la maggior parte della popolazione locale era per lo più di estrazione contadina, quindi priva di formazione letteraria. Di conseguenza, il concetto di “cultura nazionale” in Russia nacque come contraddizione in termini. Il paradosso della cultura russa risiedeva nel fatto che, per poter diventare effettivamente nazionale, essa doveva inizialmente configurarsi come “anti-nazionale”; in altre parole, per affermarsi come tale, era necessario liberarsi dai modelli occidentali imposti, a partire da Pietro il Grande.¹³⁵ Inizialmente infatti, in seguito alle riforme volute da Pietro I, la cultura russa era percepita come mera imitazione del modello occidentale, ormai consolidato. Tuttavia, a cavallo tra i due secoli, a tale processo fece seguito una progressiva presa di distanza e la ricerca di un’unicità culturale.¹³⁶ Naturalmente, la configurazione di questa unicità variò nel tempo, adattandosi ai diversi processi di costruzione culturale. Nel dibattito sull’identità culturale, le arti giocarono un ruolo cruciale in Russia. Diverse forze politiche ed economiche riconobbero nell’arte uno strumento fondamentale per la definizione dell’identità visiva nazionale. A partire dalla seconda metà del XIX secolo, il tema, alimentato delle esposizioni universali, si impose come

scatenò un acceso dibattito nei circoli intellettuali e politici russi sul ruolo della Russia nel contesto mondiale. La reazione del governo fu drastica: Čadaev fu dichiarato pazzo e posto sotto sorveglianza. Nonostante ciò, nel 1837 Čadaev scrisse l'*Apologia di un pazzo*, una difesa delle sue idee precedenti e un’ulteriore critica alla società russa. Le sue idee hanno avuto un’influenza duratura, alimentando il dibattito tra occidentalisti e slavofili riguardo al percorso che la Russia avrebbe dovuto seguire: abbracciare l’occidentalizzazione o preservare le proprie tradizioni.

¹³⁵ Cfr. Fëdor Buslaev, *Istoričeskie očerki russkoj narodnoj slovesnosti i iskusstva* [Saggi storici sulla letteratura e l’arte popolare russa], Sankt-Petrburg, D. E. Kozhanchikov Publ., 1861.

Online: <https://www.prlib.ru/item/334941> (ultima consultazione: 11 dicembre 2024).

Per un approfondimento: Gerol’d Vzdornov, *F. I. Buslaev and His Contemporaries*, in *The history of the discovery and study of Russian medieval painting*, Leiden; Boston, Brill, 2018, pp. 101-166.

¹³⁶ Nel processo di costruzione di questo nuovo immaginario, si deve tenere inoltre conto dello storico complesso di inferiorità vissuto della Russia nei confronti dell’Occidente e del suo ambivalente rapporto con l’Oriente. Per un approfondimento sulle complesse dinamiche che caratterizzarono i rapporti tra la Russia imperiale, l’Europa e l’Asia, si vedano anche: Martin Malia, *Russia Under Western Eyes from the Bronze Horseman to the Lenin Mausoleum*, Cambridge; London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999; Boris Uspenskij, *Puškin e l’Oriente*, in Sergio Bertolissi (a cura di), *Puškin e l’Oriente*, Napoli, D’Auria M. Editore, 2001; Gian Piero Piretto, *La Russia “dentro e fuori l’Europa”*, in *mappe della letteratura europea e mediterranea*, vol.III, in Gian Mario Anselmi (a cura di), *Da Gogol’ al Postmoderno*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1-53; Adriano Roccucci, *Europa ossia Occidente? Visioni geopolitiche e culturali dei nazionalismi dell’Est europeo nella prima metà dell’Ottocento*, in Francesco Berti, Filippo Focardi, Valentine Lomellini (a cura di), *L’Europa dei nazionalisti. Prospettive storiche*, Milano, FrancoAngeli, 2020, pp. 29-63.

questione di grande rilevanza. In quest'epoca, il concetto di cultura, un tempo appannaggio del potere imperiale e dell'élite intellettuale, iniziò progressivamente a diventare parte integrante del discorso della nascente sfera pubblica.

Per comprendere il fenomeno dello 'stile russo' e inquadrare le funzioni svolte dall'ornamento in questo contesto, si è adottata la lettura proposta dalla storica dell'arte Katia Dianina, secondo la quale la cultura nazionale della Russia tardo imperiale venne a costituirsi come "costrutto discorsivo", o meglio un "network di posizioni discorsive".¹³⁷ "By the end of the century, Russian culture as a discursive modern tradition had become one of the main categories through which to measure and express identity."¹³⁸

Secondo quanto recentemente teorizzato da Ilj'a Pečënkina, similmente a quanto accaduto per altri "stili nazionali" sviluppatisi tra il XIX e XX secolo, la natura dello 'stile russo' è caratterizzata da una *visione costruttivista*.¹³⁹ In questo quadro, l'ornamento svolse un ruolo cruciale, diventando un filo conduttore che ha caratterizzato e definito profondamente, sia a livello visivo che simbolico, l'arte russa a cavallo tra i due secoli. La cultura russa, per come la si intende ancor oggi, venne a costituire "a selective invented tradition of the late nineteenth century".¹⁴⁰ La ricerca indaga una delle fasi cruciali di questa modellizzazione, nei suoi costrutti discorsivi e nelle sue manifestazioni materiali. L'immaginario che ancor oggi caratterizza la Russia è il risultato dell'accurata, ed efficace, selezione di elementi del patrimonio culturale russo, la cui "tradizione" può esser fatta cronologicamente risalire al periodo storico in esame. Commentando tale immaginario, Dianina sottolinea come: "Many of its classical elements, however, date back only as far as the second half of the

¹³⁷ Cfr. Katia Dianina, *When Art Makes News: Writing Culture and Identity in Imperial Russia*, «Slavic, East European, and Eurasian Studies», New York, Cornell University Press, 2013, posizione in e-book 557-559. La ricerca indaga una delle fasi cruciali di questa modellizzazione, nei suoi costrutti discorsivi e nelle sue manifestazioni materiali. Nel processo di analisi ci si è interrogati sulle basi che costituiscono un modello culturale; sui processi a cui sono sottoposti i prodotti di una determinata cultura per entrare a far parte del canone; su quale rapporto intercorra tra il canone e lo stereotipo culturale.

¹³⁸ Katia Dianina, *The Firebird of the National Imagery: The myth of Russian culture and its Discontents*, «Journal of European Studies», 2012, vol. 43, n. 3, cit. p. 229.

¹³⁹ Cfr. Ilj'a Pečënkina, *Dva «russkich stilja», Vladimir Stasov i odin mif v istorii russkogo iskusstva XIX veka* [Due "stili russi", Vladimir Stasov e un mito nella storia dell'arte russa del XIX secolo], in *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sb. nauč. statej* [Problemi attuali della teoria e della storia dell'arte: raccolta di articoli scientifici], Anna Zacharova, Svetlana Mal'ceva, Ekaterina Stanjukovič-Denisova (a cura di), 2021, vol. 11, pp. 718-728. (corsivo mio).

¹⁴⁰ Dianina, *When Art Makes News*, cit. posizione in ebook 458.

nineteenth century, a time that produced the core of *images* and *texts* currently associated with Russian heritage.”¹⁴¹ In questo processo di selezione e costruzione, la studiosa individua nel testo scritto, pubblicato sui giornali a stampa, e nell’esposizione artistica, aperta al pubblico, due potentissimi mezzi di produzione di discorsività e di identità culturali. I nuovi spazi pubblici, testuali e fisici, permettevano di intersecare il dialogo sull’arte con quello sulla nazionalità e l’autorappresentazione.

La necessità di un’un’estetica coerente e riconoscibile e i processi di creazione portarono dalla definizione di uno stile, lo ‘stile russo’, le cui caratteristiche variano nel corso del tempo, alla costruzione di una sua versione spazializzata, quella della mitica *Berendeevka*, un concetto che venne ad occupare un posto speciale nell’immaginario nazionale e collettivo. Come osservato da Dianina, nata come invenzione letteraria, la tradizione di *Berendeevka* fu alimentata dall’*intelligencija* creativa nelle colonie artistiche di Abramcevo, Talaškino o Solomenko. Da lì, divenne progressivamente parte integrante della cultura pubblica, diffondendosi tramite rappresentazioni teatrali, esposizioni di artigianato, fiere mondiali e critiche giornalistiche. Il villaggio fiabesco di *Berendeevka*, inizialmente ambientazione della fiaba drammatica in versi *Sneguročka* [La fanciulla di neve] (1873) di Aleksandr Ostrovskij, ha dato vita a un’ampia gamma di creazioni fantastiche, che, grazie alla loro unicità nello spirito e nell’aspetto, sono rimaste un simbolo dell’autenticità russa.¹⁴²

Dal punto di vista artistico, l’anno 1851 rappresentò per la Russia l’inizio di un processo di riflessione sull’auto-rappresentazione nazionale. La *Great Exhibition*, tenutasi a Londra nel medesimo anno, impose all’impero zarista un faccia a faccia con l’Europa. Quest’occasione espositiva, e di confronto internazionale, costituì l’inizio della ricerca per una modalità di auto-rappresentazione distintiva e caratterizzante del paese, intesa, per di più, per un fruitore esterno, straniero, “da esportazione”.¹⁴³ A partire dagli anni Sessanta del secolo, si inaugurò un’epoca di auto-coscienza nazionale. Non che prima d’allora il concetto non esistesse, ma venne reso visibile grazie a diverse espressioni della cultura materiale dalla creazione di monumenti,

¹⁴¹ *ivi*, posizione in ebook 124 (corsivo mio).

¹⁴² Cfr. Katia Dianina, “*Our Berendeevka*”: *The Invented Tradition of Russian Modernity*, «Canadian-American Slavic Studies», 2012, n. 46, pp. 439-466. Il concetto di *Berendeevka*, approfondito nel capitolo terzo, affonda le sue radici nella tradizione culturale e mitologica russa.

¹⁴³ Cfr. Swift, *Russian National Identity at World Fairs*, pp. 107-143.

all'organizzazione di mostre, all'apertura di musei, etc. Sul finire del secolo emerse un movimento che cercò di riscoprire e rivitalizzare le tradizioni artistiche russe. Esso si concentrava sulla creazione di un'arte che riflettesse in modo autentico l'anima russa. Questo periodo di intensa attività culturale contribuì a riscoprire e valorizzare un patrimonio artistico ricco e variegato, che continuò a influenzare la cultura nei decenni successivi. Nel processo di costruzione della nazione, e del suo immaginario, la cultura diviene un elemento centrale. La ricerca di un'identità nazionale attraverso l'arte, l'architettura e la musica esprimeva il desiderio di definire e celebrare una cultura distintamente russa.¹⁴⁴ Come nota Kirichenko, "Recent studies of early 20th-century Russian art and literature have shown that this sense of national destiny was never felt more keenly or more memorably expressed than in the two decades before the October Revolution."¹⁴⁵

Se fino alla fine del XVII secolo, architettura e "belle arti" si sviluppano in parallelo, dalla metà del secolo in Russia si cominciò ad assistere a un processo di radicale europeizzazione. In architettura, vennero incorporati elementi greci, bizantini e gotici; nelle arti visive, oltre all'acquisizione di generi e caratteristiche propri del sistema accademico di tradizione europea – che rimasero inalterati fino all'inizio dell'Ottocento¹⁴⁶ – tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, si assistette alla diffusione dello storicismo. Dal punto di vista storico-artistico, questo si tradusse in una sorta di "fase di registrazione", in cui formalmente si impose l'adozione della maniera artistica occidentale. Con la nascita e l'affermazione del Realismo russo, gli anni Sessanta dell'Ottocento rappresentarono la ricerca della "realtà" e della "verità" artistica. In questo contesto, l'arte divenne uno dei marcatori per eccellenza dell'identità nazionale. A tal proposito, è significativa l'osservazione del 1878 dell'archeologo e storico e critico dell'arte russo Adrian Prachov (1846-1916), qui riportata da Eleonora Paston:

L'arte russa ha cominciato sempre più a lasciare da parte la soluzione dei problemi umani universali per via cosmopolita e si è addentrata nella propria vita russa

¹⁴⁴ Kirichenko, *The Russian Style*, cit. p. 8.

¹⁴⁵ Margaret Betz, *The Icon and Russian Modernism*, "ArtForum", 1977, vol.15, n.10. Online: <https://www.artforum.com/features/the-icon-and-russian-modernism-213970/> (ultima consultazione 10.07.2024)

¹⁴⁶ Cfr. Kirichenko, *The Russian Style*, p. 11.

per innalzare il suo nazionale al senso dell'universale. Questa è l'unica vera via... Al di fuori della nazionalità non c'è arte - solo l'arte dell'Accademia può essere cosmopolita – l'arte che non si preoccupa di cosa rappresentare, cioè non ama nulla in particolare e non odia nulla in particolare... L'arte delle idee, l'arte della convinzione interiore, è sempre profondamente nazionale.¹⁴⁷

Il fascino per le epoche passate e per il folclore incoraggiò lo sviluppo di nuove scienze e suscitò l'urgente desiderio di possedere una storia documentata. Con l'inizio del XVIII secolo – sostanzialmente dalla salita al potere di Pietro il Grande – nacque e si sviluppò in Russia un interesse archeologico ed etnografico. Dagli anni Trenta e Quaranta del secolo presero avvio studi sistematici e un serio lavoro di ricerca scientifica:¹⁴⁸

Alongside archaeology, ethnography was a relatively new social science that had been developing since the eighteenth century in imperial Russia. Creating

¹⁴⁷ Русское искусство стало все более и более оставлять в покое решение общечеловеческих задач путем космополитическим и все ушло в свою собственную русскую жизнь, чтобы свое национальное поднять до значения общечеловеческого. Это и есть единственно верный путь... Вне народности нет искусства — только искусство Академии может быть космополитично, — то искусство, которому решительно все равно, что ни изображать, то есть оно ничего особенно не любит и ничего особенно не ненавидит... Искусство идей, искусство внутренне убежденное, всегда глубоко национально.

Adrian Prachov, *Četvertaja peredvižnaja vystavka* [Quarta mostra itinerante], «Pčela» [L'ape], 1875, n. 10, p. 121, in Eleonora Paston, V. V. Stasov i A. V. Prachov: «*Strannoe kombinirovanie*» 1870-*Ch godov i Abramcevskij kružok* [V. V. Stasov e A. V. Prachov: la "strana combinazione" degli anni '70 del XIX secolo e il circolo Abramcevo], «*Iskusstvoznanie*» [Storia dell'arte], 2019, n. 4, p. 104.

¹⁴⁸ Un illustre esempio di tale interesse è rappresentato dal lavoro di ricerca e documentazione di Johann Gottlieb Georgi (1729-1802) e pubblicato a San Pietroburgo nel 1776-1780 con il titolo *Beschreibung aller Nationen des Russischen Reichs, ihrer Lebensart, Religion, Gebräuche, Wohnungen, Kleidung und übrigen Merkwürdigkeiten* [Descrizione di tutti i popoli dello stato russo, la loro vita, religione, costumi, abitazioni, abbigliamento e altre differenze]. Georgi fu medico, etnografo, chimico, professore di mineralogia e accademico dell'Accademia Imperiale Russa delle Scienze. La pubblicazione, che si compone di tre volumi, è il risultato di molti anni di ricerca etnografica di Georgi e costituisce la prima grande indagine etnografica completa e illustrata delle diverse nazionalità che vivevano all'interno dell'Impero russo alla fine del XVIII secolo. Per la prima volta, le informazioni su vari aspetti della cultura e della vita dei popoli della Russia sono state raccolte e sistematizzate in un unico libro. L'opera aveva, infatti, assorbito un ampio e dettagliato materiale di storia ed etnografia, ottenuto sia dall'autore stesso che da molti altri ricercatori e viaggiatori. Nel 1799 l'opera fu completamente tradotta in russo. Di particolare valore, oltre alle dettagliate descrizioni etnografiche, sono le illustrazioni colorate che danno un'idea dell'aspetto, dei modi di vivere, dell'artigianato e del costume nazionale dei popoli e le tribù che abitavano i territori dell'impero.

Online: <https://www.loc.gov/resource/gdclccn.2018694157v1/?sp=35&r=-0.015,0.565,0.964,0.354,0> (ultima consultazione 04.11.2024).

ethnographic collections that focused on artifacts associated with everyday life, traditional dress, and household objects from different regions and from different cultural entities became a common and respected intellectual pursuit.¹⁴⁹

I processi di scoperta del passato primitivo, attraverso le missioni archeologiche ed etnografiche, così come i testi editi da storici, accademici e intellettuali, preparano le basi scientifiche per una rielaborazione dell'identità visiva nazionale. Gli scienziati intrapresero spedizioni e gli artisti che le accompagnavano produssero volumi riccamente illustrati di antichità, monumenti e ornamenti, che divennero un legame indispensabile con il passato remoto e riflettevano il fervore nazionalistico dell'epoca. La recente invenzione della cromolitografia permise inoltre, per la prima volta, di diffondere ampiamente queste immagini a colori vividi e la loro pubblicazione fu vista come un atto patriottico di educazione pubblica.¹⁵⁰ In questo periodo anche lo studio e la riscoperta di manoscritti antichi, insieme alla fascinazione per il loro corredo decorativo, portano all'edizione di svariati volumi dedicati a temi storici e alla questione ornamentale:

In addition to actual objects inspired by Solntsev's drawings, Antiquities spawned other publications: the grand illustrated volumes produced by Ivan Snegirev, *Monuments of Ancient Art in Russia*; Viktor Butovskii's *History of Russian Manuscript Ornament of the X–XVI Centuries*; and Vladimir Stasov's volumes on manuscript decoration and folk designs. Other volumes were devoted to architectural studies. These works provided unlimited sources for designers of the late nineteenth century.¹⁵¹

¹⁴⁹ Hanna Chuchvaha, *Quiet Feminists: Women Collectors, Exhibitors, and Patrons of Embroidery, Lace, and Needle work in Late Imperial Russia (1860–1917)*, «West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture», 2020, vol.27, n.1, pp. 45-72, cit. p. 63.

¹⁵⁰ Nella seconda metà del XIX secolo, la Russia tardo imperiale assistette all'introduzione e alla graduale diffusione della cromolitografia, una tecnica di stampa a colori che rivoluzionò la produzione e la circolazione delle immagini. Sebbene la cromolitografia fosse stata sviluppata in Europa occidentale (particolarmente in Francia e Germania), fu nella Russia zarista che essa acquisì una funzione culturale e ideologica particolarmente rilevante. La possibilità di stampare immagini a colori vividi e in grandi tirature rappresentò un'innovazione radicale nel panorama editoriale russo. Per la prima volta, scene religiose, paesaggi, rappresentazioni storiche, ritratti di personaggi celebri, icone e immagini educative divennero accessibili a larghi strati della popolazione, anche a coloro che non avevano familiarità con la lettura. La cromolitografia contribuì così alla costruzione di un immaginario visivo nazionale condiviso. Cfr. Whittaker, *Visualizing Russia*, p. 4.

¹⁵¹ *ivi*, cit. p. 58.

L'elaborazione di questo stile composito non si limitò, dunque, alla selezione di motivi e pattern che evocassero il passato, ma abbracciò un complesso processo di rievocazione e idealizzazione di un mondo perduto, che viveva nella memoria collettiva come simbolo di un'epoca d'oro. La nostalgia per il passato, reale o immaginato, diventò un dispositivo per esplorare la storia, con la possibilità di riconnettersi ad esso attraverso la cultura materiale.

In questo processo, la memoria si intrecciava con la perdita, e il senso del passato coesisteva con il presente. In una sovrapposizione tra fatto storico e immaginazione, che si può definire come una forma di archeologia del recupero, il passato non venne semplicemente rievocato, ma anche reinventato. Nel processo di produzione creativa di un nuovo immaginario, emersero tre differenti tendenze: lo storicismo, l'eclettismo e il *revival*.¹⁵² L'ibridazione, l'appropriazione, la manipolazione divennero potenti strumenti di trasformazione, combinazione e rielaborazione.

Lo studio di questo stile nazionale, caratteristico dell'età (pre)moderna, rivela la ricerca di una nuova immagine nazionale basata sulla padronanza dei mezzi espressivi del linguaggio artistico sia della cultura antica che di quella mitico-popolare. La validità storica dello stile si esplica, in particolar modo, nei processi di riappropriazione e rifunzionalizzazione del passato. Il tentativo di generalizzare e rivitalizzare l'esperienza del passato, intrapreso fin all'inizio del XIX secolo, rifletteva la crisi dei valori scientifici, estetici ed etici, che a quel tempo aveva portato i contemporanei a riconsiderare le dottrine di vita e di cultura esistenti, valutandole nella prospettiva di epoche passate.¹⁵³

Una ricerca che trovò riscontro nel crescente interesse verso le tradizioni artistiche nazionali e nella reinterpretazione dei motivi che la definivano. L'originalità cumulativa della produzione artistica folclorico-contadina assunse significati diversi a seconda della narrazione in cui veniva inserita e nell'interscambio continuo tra

¹⁵² Come si chiarirà più avanti, il culmine di questo *revival* stilistico fu raggiunto durante la celebrazione del tricentenario della dinastia Romanov nel 1913. Per il celebre ballo in maschera organizzato dall'ultimo imperatore di Russia, Nicola II, fu stabilito un codice d'abbigliamento che richiedeva agli ospiti di indossare abiti provenienti dall'epoca antecedente a Pietro il Grande e alle sue riforme.

¹⁵³ Ol'ga Žovleva, *Poiski nacional'nogo stilja v russkom izobrazitel'nom iskusstve rubeža XIX - XX vekov* [Ricerca di uno stile nazionale nelle belle arti russe dei secoli XIX-XX], Moskva, Ph.D. diss., 1995.

espressioni della cultura considerata alta e bassa.¹⁵⁴ In questo processo risultarono fondamentali, da un lato, lo studio e la conservazione delle icone, dell'architettura russa antica e degli artefatti delle culture di epoca pre-cristiana e, dall'altro, il ruolo attribuito all'arte rurale e folclorica, ritenuta una delle fonti principali da cui trarre gli elementi basilari della nuova produzione artistica.¹⁵⁵ Dal punto di vista architettonico, la tradizione prese forma nel recupero delle tecniche di costruzione utilizzate, nella scelta dei materiali e nella selezione delle forme, dei motivi, nonché dei valori ad essi associati. Tra le principali fonti di ispirazione si annoverano, infatti, oltre all'architettura antica e medievale russa (in particolare dei secoli IX-XVII), come le chiese ortodosse di epoca pre-petrina, i complessi monastici e i palazzi in legno, come i *terema*; o esemplari di arte popolare, ad esempio le stampe russe, i *lubki*, caratterizzate da colori vivaci e da scene di taglio narrativo, che si rivelarono fondamentali per il recupero di un'estetica tradizionale.¹⁵⁶

Nell'ambito delle arti decorativo-applicate e della produzione rurale artigiana, si incontrano, inoltre, i ricami e i tessuti a stampa. Gli ornamenti e i motivi che li

¹⁵⁴ Cfr. Alison Hilton, *Russian Folk Art*, Bloomington Indiana, Indiana University Press, 2011, pp. 13-14.

¹⁵⁵ Cfr. Alison Hilton, *The Peasant House and Its Furnishings: Decorative Principles in Russian Folk Art*, «The Journal of Decorative and Propaganda Arts», 1989, vol. 11, n. 2, p. 10. Per un approfondimento sul tema delle icone, si vedano: Gerol'd Vzdornov, *The history of the discovery and study of Russian medieval painting*, Leiden; Boston, Brill, 2018; Oleg Tarasov, *Modern i drevnie ikony. Ot svjatyri k šedevru* [Icane moderne e antiche. Dal santuario al capolavoro], Moskva, Indrik, 2016; Viktor Nikitič Lazarev, *L'arte russa delle icone: dalle origini all'inizio del 16. secolo*, Milano, Jaca Book, 1996; James H. Billington, *The Icon and the Axe: An Interpretive History of Russian Culture*, New York, Vintage, 1970.

¹⁵⁶ Il *lubok* è una forma d'arte popolare, che combina immagini e testo, e si distingue per la sua semplicità e immediatezza visiva. Nato tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, veniva realizzato con diverse tecniche come pittura, xilografia, incisione e stampa tipografica. Nel 1881 Dmitrij Aleksandrovič Rovinskij (1824-1895) pubblicò l'opera monumentale *Russkie narodnye kartinki* [Le immagini popolari russe] grazie alla quale il *lubok*, fino a quel momento percepito come “arte bassa”, iniziò a essere considerato oggetto di ricerca scientifica.

Online: <https://tehne.com/library/rovinskiy-d-russkie-narodnye-kartinki-knigi-i-v-sanktpeterburg-1881> (ultima consultazione: 31.10.2024).

Lo stesso Stasov dedicherà una recensione critica del lavoro di Rovinskij: Vladimir Stasov, *Razbor sočinenia D. A. Rovinskogo “Russkie narodnye kartinki”* [Analisi dell'opera di D. A. Rovinskij “Immagini popolari russe”], Sankt-Peterburg, Tipografiâ Imperatorskoj Akademii nauk, 1883. Per un approfondimento sul tema del *lubok*: Hanna Chuchvaha, *Images, Words, and Book Production in the Russian Empire: Popular Prints, Lubok Books, and Illustrated Magazines*, in *Cheap Print and the People. European Perspectives on Popular Literature*, David Atkinson, Steve Roud (a cura di), Newcastle, Cambridge Scholars, 2019, pp. 191-222; Jurij M. Lotman, *La natura artistica dei quadretti popolari russi*, in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Simonetta Silvestroni (a cura di), Bari, Laterza, 1980, pp. 127-143.

adornano, come quelli utilizzati sui sarafan o sui kaftani e nei costumi popolari, vennero studiati, ripresi e reinterpretati anche nella decorazione di interni e dei tessuti contemporanei. La produzione di ceramiche, smalti, realizzati con tecniche tradizionali di lavorazione (*cloisonné*), e gli intagli in legno furono rivalutati e divennero parte integrante del processo decorativo. A loro volta, le icone e l'arte sacra della Chiesa Ortodossa, caratterizzate da rigide regole stilistiche e simboliche, influenzarono non solo la produzione artistica ma anche l'architettura e il design degli interni, mentre i simboli religiosi e i temi liturgici furono spesso incorporati nelle opere d'arte e negli oggetti decorativi.

Nel dibattito sull'autonomia dell'ornamento come linguaggio artistico, una delle questioni più complesse ha riguardato, e continua a riguardare, le sue funzioni. Se da un lato, l'arte decorativa ha storicamente avuto come scopo principale quello di offrire piacere visivo ed estetico, catturando l'attenzione dell'osservatore e soddisfacendo il suo bisogno di bellezza, dall'altro, il suo significato non si è mai limitato a questo.¹⁵⁷ Come evidenziano le storiche dell'arte Gülru Necipoglu, Alina Payne:

In the past, ornament was deployed not only to engage subjectivity, but also often to express meanings, collective memories, values, and sociopolitical hierarchies, while at the same time claiming semiautonomous formal agency.¹⁵⁸

Nello studio della materia, è possibile individuare alcune caratteristiche ricorrenti proprie dell'ornamento, indipendentemente dal contesto storico-geografico di riferimento.¹⁵⁹ Tra queste emergono tre macro funzioni: estetica, di appartenenza socio-culturale e pratica. Nel contesto analizzato, lo 'stile russo', per sua natura ornamentale, articolandosi a sua volta in diverse funzioni, svolse un ruolo cruciale nella storia politico-culturale della Russia tardo ottocentesca. Prodotto della volontà imperiale, lo stile ha assunto, in primo luogo, una funzione identificativa, diventando espressione formale dell'identità nazionale ufficiale. Lo 'stile russo' si è, infatti, manifestato come strumento a sostegno delle politiche di rafforzamento

¹⁵⁷ Cfr. Cicalò, Savini, Trizio (a cura di), *Linguaggi Grafici. Decorazione*, pp. 17-18.

¹⁵⁸ Necipoglu, Payne, *Histories of ornament*, cit. p. 1.

¹⁵⁹ Cfr. Criticos, *The Ornamental Dimension*, pp 6-18. Nel suo lavoro, Criticos ha distinto tra le seguenti funzioni: simbolica (o rappresentativa), qualificante (o aggettivante), ordinante e decorativa.

dell'egemonia, per ridefinire e allineare il rapporto tra identità nazionale (*Russkij*) e imperiale (*Rossiskij*).¹⁶⁰ Tale distinzione, cruciale per il mantenimento del controllo su un vasto e diversificato territorio come quello russo, ha permesso di costruire una narrativa che unisse i popoli sotto un'unica egida, quella dell'impero zarista. Al contempo, secondo la lettura di Pečënkina, rispecchiando questa dualità lo 'stile russo' agirebbe secondo un doppio registro, quanto meno dal punto di vista concettuale:

“Russian style” in architecture and art is one of the versions of eclecticism (historicism), formed and developed in the wake of the national-romantic movement; the theoretical basis of the “Russian style” is inseparable from the social and political struggle and it is associated with progressive thought of democratically minded intellectuals, and the practice of the “Russian style” allows you to identify two distinct directions within it — official (“state”) and informal (“democratic”).¹⁶¹

Asserendo che lo 'stile russo' fosse inseparabile dalla lotta sociale e politica, lo studioso distingue tra due correnti principali al suo interno: quella ufficiale, o statale, e quella informale, definita democratica.¹⁶² La prima si rifletterebbe in opere d'arte o architetture commissionate o finanziate dallo Stato. La seconda, invece, si connetterebbe ai movimenti democratici, con una forte attenzione alla cultura popolare e alle tradizioni locali, nati in risposta alle politiche centralizzate e autoritarie. In particolare, si lega alla lotta di pensiero progressista e democratico, in contrapposizione a forze conservatrici o imperialiste. Facendo leva sulla funzione estetica, lo 'stile russo' giocò un ruolo fondamentale nella comunicazione sociale. Caratterizzato da tratti distintivi, originali e radicati nella tradizione indigena, lo stile

¹⁶⁰ La relazione tra identità nazionale (*Russkij*) e imperiale (*Rossiskij*) in relazione allo 'stile russo' verrà approfondita criticamente nel capitolo terzo. Alexey Miller, *Natsiia, Narod, Narodnost' in Russia in the 19th Century: Some Introductory Remarks to the History of Concepts*, «Jahrbücher für Geschichte Osteuropas», 2008, Neue Folge, vol. 3, n. 56, pp. 379-390.

¹⁶¹ Il'ja Pečënkina, *Ivan Ropette and His “Russian Style”*. *Rethinking the Problem*, cit. p. 65.

¹⁶² Cfr. Pečënkina, *Dva «russkich stilja», Vladimir Stasov i odin mif v istorii russkogo iskusstva XIX veka* [Due “stili russi”, Vladimir Stasov e un mito nella storia dell'arte russa del XIX secolo], pp. 718-728. Dello stesso autore, sul tema dello 'stile russo', si vedano anche: Il'ja Pečënkina, *Okno iz Evropy: «russkij stil'» v architekture i orientalizacija obraza Rossijskoj imperii* [Finestra dall'Europa: lo “stile russo” nell'architettura e l'orientalizzazione dell'immagine dell'Impero russo], «Sztuka Europy Wschodniej - Romantyzm i jego tradycje», 2020, vol. VIII, pp. 213-221; Il'ja Pečënkina, *Neskol'ko soobraženij o russkom stile v architekture XIX veka* [Diverse considerazioni sullo stile russo nell'architettura del XIX secolo], 2018, «Artikul't», vol. 29, n. 1, pp. 50-59; Ilya Pechenkin, *To the Origins of “Russian Style” of 19th Century Architecture*, «Texts. Art and Literature Scientific and Analytical Journal», 2013, vol. 2, pp. 59-76.

contribuì a rendere riconoscibile la cultura di riferimento e, rafforzando il senso di un'unica appartenenza e di identità collettiva. In questa prospettiva, l'arte non costituiva solo un'espressione individuale, ma un mezzo attraverso cui una comunità rifletteva esteticamente su sé stessa. Veicolando valori, ideali e messaggi condivisi, esso divenne uno strumento chiave per la definizione, costruzione e rinforzo del contratto sociale. Per il potere imperiale, questo aspetto dello 'stile russo' contribuì alla ridefinizione e al rafforzamento dell'immagine nazionale, sia all'interno che all'esterno dei confini statali. Tale processo avveniva attraverso dispositivi specifici, come la produzione di arte decorativo-applicata o il *revival* architettonico di stampo rurale-folclorico. Questi elementi, oltre a celebrare il patrimonio artistico e le tradizioni locali, servirono a proiettare un'immagine di unità e continuità culturale che poteva essere impiegata nella promozione dell'impero sulla scena globale.¹⁶³ Attraverso le arti e l'architettura, lo stile si affermò come strumento privilegiato per riformulare, consolidare e diffondere capillarmente l'identità nazionale, rafforzando il senso di appartenenza e di coesione sociale. Questo processo si concretizzò nella costruzione di una narrativa visivamente potente e ampiamente riconoscibile.

Un ulteriore aspetto, particolarmente apprezzato dalla classe mercantile e borghese, riguarda la funzione commerciale dello 'stile russo'. Grazie alla moda e al design del prodotto, lo stile rispondeva alle esigenze di un mercato sempre più internazionale, soddisfacendo i gusti dei consumatori, adattandosi alle dinamiche del commercio innescate dall'industrializzazione. In entrambi i settori, questa tendenza non solo contribuì a definire le linee estetiche dominanti, ma generò valore economico, influenzando consumi, produzione e profitti. In sintesi, lo stile emerse come un fattore capace di influenzare l'identità nazionale, il potere imperiale, l'immagine del Paese e lo sviluppo economico. Queste funzioni interconnesse evidenziano come esso fosse profondamente radicato nei processi di modellizzazione della realtà culturale, politica ed economica della nazione. Il fenomeno manifestava artisticamente lo scontro tra la tradizione e la modernità. Da un lato, la necessità di progredire, al contempo avvicinando e superando i modelli occidentali di sviluppo tecnico-scientifico; dall'altro, la riaffermazione della peculiarità del carattere nazionale, esplorata

¹⁶³ Cfr. Dmitrij Černych, *Narodnost' kak osnovnoj faktor formirovanija russkogo stilja v arhitekture i chudožestvennoj promyšlennosti v XIX – načale XX veka* [La narodnost' come fattore principale nella formazione dello stile russo nell'architettura e nell'industria artistica nel XIX e l'inizio del XX secolo], pp. 9-17.

attraverso i *revival* vernacolari e la ricerca di forme stilistiche considerate originarie. Nel rapporto tra la cultura materiale e la componente socio-simbolica, lo ‘stile russo’ fungeva dunque sia da connettivo tra una Russia ideale, quella del passato pre-Petrino, e una Russia moderna sulla via dell’industrializzazione, che da strumento per la costruzione e l’affermazione dell’identità visiva nazionale moderna.

CAPITOLO II

La grammatica dell'ornamento russo

Un discorso sull'ornamento non può prescindere da una riflessione sulle sue fondamenta storico-ontologiche. Tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, come visto, prima di essere stigmatizzato come un “crimine”¹⁶⁴ da Loos, l'ornamento ha ricoperto un ruolo di fondamentale importanza nella storia dell'arte e della cultura europea e russa. Questo aspetto è rilevante non solo in relazione al dibattito artistico ma anche, su un piano etnico e politico-ideologico, nella questione dell'identità nazionale.¹⁶⁵

Il capitolo indaga le origini dello ‘stile russo’ attraverso le principali tappe della storia della “grammatica dell'ornamento” che lo riguarda.¹⁶⁶ Si inizia con l'analisi dell'opera di Fëdor Solncev, *Drevnosti Rossijskogo gosudarstva* [Antichità dello Stato Russo]. Si prosegue con quella della *Istorija russkogo ornamenta s X po XVI stoletie: po drevnim rukopisjam* [La storia dell'ornamento russo tra l'XII e il XVII secolo: secondo antichi manoscritti] di Viktor Butovskij, pubblicata nel 1870 a Parigi. Infine, dopo un breve *excursus* biografico, vengono analizzate le pubblicazioni di Vladimir Vasil'evič Stasov dedicate all'ornamento: *Russkij narodnyj ornament* [L'ornamento popolare russo], del 1872 e *Slavjanskij i vostočnyj ornament po rukopisjam drevnego i novogo vremeni* [L'ornamento slavo e orientale da manoscritti antichi e moderni], pubblicato nel 1884. Contestualmente, viene approfondito in particolare il contributo di Stasov, critico artistico e musicale nonché storico dell'arte di San Pietroburgo, nello studio scientifico del tema.

Nell'approccio allo studio dell'ornamento e, quindi, alle ragioni che sottendono la tensione ornamentale nell'uomo, viene storicamente in soccorso la riflessione di Riegl. Nel secondo Ottocento, questo pioniere della disciplina storico-artistica non

¹⁶⁴ Adolf Loos, *Parole nel vuoto*, 1908, tr. it. Milano, Adelphi, 1972, pp. 217-229.

¹⁶⁵ Cfr. Dani Savelli, *Ornament 1870-ch gg.: V poiskach samobytnogo russkogo iskusstva (Viktor Butovskij, Vladimir Stasov i Èžen Violle-le-Djuk)* [L'ornamento degli anni '70 del XIX secolo: alla ricerca dell'arte russa originale (Viktor Butovskij, Vladimir Stasov e Eugène Viollet-le-Duc)], «Literaturnyi fakt» [Il fatto letterario], 2024, vol.31, n.1, pp. 187-216.

¹⁶⁶ Anne Odom, *Fabergé: The Moscow Workshops*, in *Fabergé: Imperial Jeweler*, Geza von Habsburg, Marina Lopato (a cura di), New York, Harry N. Abrams, 1993, pp. 106-107.

soltanto elaborò una prima storia complessiva dell'ornamento (*Stilfragen*, 1893) ma in alcuni scritti, divenuti successivamente perni essenziali della sua produzione, si impegnò nella trattazione teorica di temi e questioni fondanti la storia dell'arte mantenendo una costante attenzione al problema.¹⁶⁷ In particolare, in un passo relativo allo studio del rapporto tra la creazione umana e quella naturale, lo storico afferma:

La mano dell'uomo modella le proprie opere partendo dalla materia inanimata, secondo le medesime leggi formali con le quali la natura plasma le proprie opere. Tutta la produzione artistica figurativa dell'uomo, in fondo, non è dunque altro che una sorta di competizione con la natura.¹⁶⁸

Secondo Riegl, ciò che distingue l'operato umano da quello naturale è, dunque, l'invenzione; l'essere umano non imita semplicemente i processi e i prodotti della natura, ma il suo ingegno e creatività gli consentono di studiarli, farli propri e creare in modo autonomo. Nel corso dell'Ottocento, nei processi di definizione delle entità nazionali, la questione dello "stile" con cui costruire edifici e produrre manufatti, e di conseguenza, con cui identificare il *genius loci* e il carattere nazionale divenne di primaria importanza. In risposta alla tensione classificatoria che caratterizza il XIX secolo, lo strumento della "grammatica storica" sembra assumere un ruolo più che compensatorio. In un'epoca in cui la storia dell'arte comincia a essere riconosciuta e definita come disciplina autonoma di studi, la "grammatica" rappresenta un dispositivo di raccolta e sistematizzazione degli elementi primari di un dato ambito del sapere. Come riportato da Riegl nella sua *Grammatica storica delle arti figurative*:

Ogni opera d'arte parla un suo determinato linguaggio artistico, sebbene gli elementi dell'arte figurativa siano naturalmente cosa diversa da quelli della lingua. Ma se esiste un linguaggio dell'arte, allora esiste anche una grammatica storica di questo linguaggio, naturalmente anche in senso solo metaforico; se però la prima metafora è riconosciuta come legittima, allora si potrà ritenere valida anche la seconda.¹⁶⁹

¹⁶⁷ La *Grammatica storica delle arti figurative* si colloca in una fase di transizione decisiva del pensiero di Riegl. L'opera viene, infatti, elaborata, in due versioni, tra lo *Stilfragen* (1893) e la *Spätrömische Kunstindustrie* (1901).

¹⁶⁸ Alois Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative*, 1897-1899, tr. it. Macerata, Quodlibet, 2020, p. 3.

¹⁶⁹ *ivi.* cit p. 199.

Le grammatiche ornamentali ottocentesche svolgevano un ruolo centrale nel panorama del design e dell'architettura, diventando strumenti indispensabili per la diffusione e la standardizzazione di motivi decorativi.¹⁷⁰ Questi manuali e trattati, che raccoglievano una vasta gamma di modelli, rispondevano all'esigenza di un'epoca caratterizzata dalla rapida industrializzazione e dall'espansione del mercato dei beni di consumo. Con l'avvento dell'industria, la produzione di massa trasformò profondamente la società, rendendo necessaria una nuova attenzione alla qualità estetica degli oggetti quotidiani. La crescente domanda di prodotti decorati richiedeva un sistema che garantisse coerenza stilistica e bellezza nelle nuove linee di produzione. Le grammatiche non furono semplici cataloghi, ma il frutto di un attento studio e di una raffinata compilazione, risposero a questa necessità, offrendo un repertorio di modelli, motivi pronti per essere adattati a vari contesti. Non erano solo strumenti educativi per i designer e gli artigiani, ma anche guide pratiche per l'industria, influenzando la produzione di mobili, tessuti, ceramiche e decorazioni architettoniche. L'ornamento divenne un elemento centrale nella produzione di massa, con modelli decorativi che potevano essere replicati su larga scala senza perdere in qualità estetica. Parallelamente, l'Ottocento fu il secolo di riscoperta storica e di fascinazione per le culture extra europee, considerate esotiche. I *revival* di stili come il neogotico, il neorinascimentale e l'orientalismo trovarono ampio spazio. Le grammatiche ornamentali codificarono questi stili, rendendo accessibili motivi decorativi appartenenti a epoche e culture diverse, e pronti per essere reinterpretati secondo il

¹⁷⁰ Il tema delle grammatiche ottocentesche consente di aprire una riflessione più ampia sulla cultura. In *Tipologia della cultura* (1971), Jurij M. Lotman sviluppò una teoria semiotica della cultura, in cui analizzò come diverse culture possano essere classificate in base ai modi in cui strutturano i significati e le informazioni attraverso sistemi simbolici. Una delle distinzioni centrali in questa teoria è quella tra "culture grammaticali" e "culture testuali". Questi due concetti rappresentano due diversi modi di organizzare e trasmettere il sapere e i significati in una cultura. Le culture grammaticali si basano su un sistema di regole precise e fisse. Il termine "grammatica" non si riferisce qui solo al linguaggio, ma a un insieme di "regole" che determinano come i segni debbano essere combinati. Un esempio potrebbe essere una cultura altamente formalizzata, dove esistono codici di comportamento, linguaggi simbolici e rituali rigidamente definiti, ogni atto culturale si svolge seguendo un insieme preciso di leggi e convenzioni. La cultura grammaticale impone una struttura chiara, prevedibile e regolare che guida l'interpretazione del mondo. Le culture testuali, invece, si caratterizzano per un approccio più fluido e dinamico nella produzione di significati. Il concetto di "testo" va al di là del significato letterale. Con questo termine, Lotman intende come "testo" qualsiasi prodotto culturale (un'azione, un simbolo, un oggetto, etc.). In questo tipo di cultura, il significato emerge attraverso un processo dinamico di interpretazione dei testi.

Jurij M. Lotman, Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Remo Faccani e Marzio Marzaduri (a cura di), Milano, Bompiani, 1975.

gusto contemporaneo. Numerosi studiosi, artisti e designer si dedicarono alla raccolta di modelli ispirati alla natura, all'arte storica e alle culture del mondo.

Sebbene il termine “grammatica” riporti automaticamente all'ambito linguistico, nella sua introduzione alla nuova edizione della “grammatica” di Riegl, Andrea Pinotti conduce la nostra attenzione alla radice greca della parola, che indica sì la scrittura e il segno, ma anche l'immagine, il quadro e il dipinto.¹⁷¹ La dimensione linguistica e quella figurativa trovano una forma di coesistenza. Linguaggio e figurazione sono due modalità analoghe di formazione, vale a dire due modi tramite cui l'uomo si impossessa del mondo, facendone esperienza.¹⁷² Lo storico dell'arte austriaco vede nella “grammatica storica” uno strumento adatto, non agli artisti, ossia coloro che creano le opere, e nemmeno ai fruitori, coloro che intendono godere “realmente” di queste, quanto piuttosto a “chi vuole comprendere in maniera scientifica un'opera d'arte”.¹⁷³ Per questi ultimi, secondo Riegl, tale strumento diverrà indispensabile in futuro. Nelle sue intenzioni, il testo non costituisce in alcun modo un'introduzione alla storia dell'arte come disciplina, ma ha, piuttosto, una funzione didattica di livello avanzato.

All'epoca dell'utilizzo fattone dal Riegl, il concetto di “grammatica storica” applicato all'ambito figurativo - e storico-artistico - aveva già una sua storia. Sebbene, in tal senso, l'esempio più noto riguardi un testo pubblicato nel 1856, la celeberrima *Grammar of Ornament* dell'architetto e decoratore londinese Owen Jones, l'utilizzo di grammatiche era invalso in Europa almeno a partire dalla metà del XIX secolo (fig. 2).¹⁷⁴ Pubblicato a cinque anni di distanza dalla *Great Exhibition* di Londra, che costituì un punto di svolta nella storia del design, dell'architettura e della teoria artistica, l'impostazione teorica dell'opera oscilla tra un approccio di tipo utilitaristico e uno simbolico. Da un lato, infatti, Jones, estrapolandolo dal flusso della storia, inserisce l'ornamento in uno sviluppo storico, formale ed estetico e, dall'altro, rimanda dichiaratamente a istanze storiciste, in particolare, se associato a precisi contesti culturali, (soprattutto per quanto riguarda la produzione ornamentale egizia e islamica). Come riporta puntualmente Pinotti, nel 1845, in un attacco contro l'estetica

¹⁷¹ Cfr. Andrea Pinotti in Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative*, pp. X-XX.

¹⁷² *ibid.*

¹⁷³ *ivi*, p. 199.

¹⁷⁴ Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, London, Day and Son, 1856. Online: <https://archive.org/details/grammarornament00Jones/page/XXIX/mode/thumb?view=theater> (ultima consultazione 10.10.2024).

speculativa, Hermann Hettner parlò della possibilità di una “grammatica elementare dell’arte [Elementargrammatik der Kunst]”. Nel 1850, in Inghilterra, George Field aveva pubblicato *Rudiments of the Painter’s Art: or, a Grammar of Colouring*. Nel 1878 uscirono *The Grammar of Litography. A practical guide for the artist and printer* di W.D. Richmond, pubblicata e uscita due anni più tardi in traduzione tedesca a Lipsia, e - fondamentale per l’elaborazione della teoria riegliaiana dell’ornamento in *Stilfragen* - lo studio dell’archeologo americano William Henry Goodyear (primo curatore del Metropolitan Museum of Art) *The Grammar of the Lotus: a new history of classic ornament as a development of Sun worship* (1891). Per quanto riguarda la Francia, l’influente critico Charles Blanc, professore di estetica e storia dell’arte al *Collège de France*, fece uscire nel 1867 la *Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture*, alla quale seguirà nel 1881 una *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*. Mentre, per quanto riguarda l’Italia, si segnala la *Grammatica araldica ad uso degli italiani* (1881) di Felice Tribolati.¹⁷⁵

Rispetto allo scritto di Riegl, esplicitamente dedicato alle arti figurative, le grammatiche ornamentali si caratterizzano per una consonanza più immediata tra segno (forma) e linguaggio.¹⁷⁶ Che si tratti di un singolo motivo geometrico o di un pattern decorativo floreale, la componente ornamentale è per sua natura polimorfa. Il processo di selezione, riproduzione e sistematizzazione dell’ornamento nel testo grammaticale non è privo di conseguenze. Nel contesto testuale della grammatica, l’ornamento tende a configurarsi, quindi, come un vero e proprio linguaggio artistico autonomo. Grazie alla sua capacità di trasmigrare, la grammatica permette di tesaurizzare i motivi decorativi e allestire repertori a disposizione. Entrato in un libro di modelli o in un elenco, il motivo ornamentale, decontestualizzato, se può rischiare

¹⁷⁵ Cfr. Pinotti in Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative*, p. IX.

¹⁷⁶ Al principio ordinante della pratica ornamentale, essenziale dagli albori all’età moderna, si assomma a partire dal XVIII secolo un’urgenza tassonomica propria del linguaggio e delle sue regole di funzionamento. In tale prospettiva. Le opere di decorazione spesso non hanno titolo, ma una sorta di nome da campionario. L’individuazione e classificazione di nuclei elementari di espressione che, iniziano sempre più spesso ad essere raccolti in grammatiche e album, si prestano a continue modifiche e combinazioni. L’ornamento si intreccia profondamente con il linguaggio, tanto scritto quanto parlato. Richiamandosi agli studi di Walter Ong ed Ernst Gombrich, Nardoni pone una domanda puntuale: esiste una corrispondenza tra una cultura prevalentemente orale e una tradizione artistica caratterizzata da un forte predominio ornamentale? Considerandolo una forma di linguaggio, è possibile applicare al testo ornamentale un approccio semiotico e presuppone una decodificazione. Cfr. Pierluca Nardoni, *Orale e ornamentale. Convergenze culturali a partire dagli studi di Walter Ong e di Ernst Gombrich*, in Claudio Franzoni, Pierluca Nardoni, Gian Luca Tusini (a cura di), *“Il sogno umano sulla forma”. L’ornamento nelle arti tra passato e presente*, Bologna, Persiani editore, 2023, pp. 23-40.

di perdere di forza e “rapprendersi in uno schema astratto”, al contempo, può assumere una nuova veste, pronto per analisi tipologiche e tassonomie, e si lascia avvicinare da un approccio teorico. Nel tentativo di preservare e render conto della varietà e della vastità di motivi decorativo-ornamentali, attraverso la compilazione di grammatiche, la catalogazione interroga e cristallizza il processo di trasmigrazione e riproduzione.¹⁷⁷ Grazie all'applicazione di un approccio di tipo morfologico, la grammatica ornamentale, anche quando non esplicitamente denominata come tale, risulta un dispositivo di controllo formale e un tentativo di enciclopedizzazione del sapere di un determinato ambito della conoscenza.

Le opere russe di seguito prese in esame non fanno esplicito riferimento al termine “grammatica”. Più di frequente, infatti, il termine utilizzato per indicare questa tipologia di trattazioni documentali, che si caratterizzano per la combinazione di diverse componenti, quali la ricerca e lo studio approfondito delle fonti storiche di provenienza, la loro interpretazione teorico-critica, seguiti da un apparato iconografico consistente e organizzato sistematicamente, è *album*. Gli *album* russi della seconda metà del XIX e dell'inizio del XX secolo mostrano per la prima volta la diversità e la bellezza delle opere dell'arte antico russe e interrogano le origini del carattere nazionale. Alla loro creazione parteciparono acquerellisti, disegnatori, litografi e pittori professionisti ed esperti, il che permette di percepire ogni pagina come un'opera d'arte indipendente. Gli *album* furono prodotti in edizioni e divennero immediatamente delle rarità bibliografiche, che oggi si trovano in grandi collezioni museali e biblioteche, anche in forma digitalizzata. Nell'ottica del diffuso nazionalismo romantico, attraverso le grammatiche, lo stile è un distillato formale e socio-simbolico di una pluralità di istanze e input di natura differente, in cui le dimensioni slava, bizantina, orientale si fondono con elementi della tradizione scita e con il folclore di tradizione slava e contadina. Come sottolinea la studiosa Anne Odom, fin dalle sue origini tale grammatica costituisce una sorta di “collective textbook of images and decorative details that contemporary designers of furniture, textiles, and silver could draw upon to produce works of art and industry in the old Russian style”.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Cfr. Franzoni, Nardoni (a cura di), *What a wonderful world*, p. 22-24.

¹⁷⁸ Anne Odom, *Fabergé: The Moscow Workshops*, in *Fabergé: Imperial Jeweler*, pp. 106-107.

Pur considerando qui una selezione non esaustiva degli *album* ornamentali realizzati all'epoca – obiettivo che il presente lavoro non si propone – essa costituisce il nucleo testuale relativo alle origini e allo studio della questione ornamentale della Russia tardo imperiale.¹⁷⁹ Le pratiche di raccolta e sistematizzazione dei campioni di ornamenti da parte di appassionati di antiquariato, di etnografi e di studiosi, devono essere considerate nel contesto dell'ascesa della mentalità imperiale russa: manufatti e architetture, riconosciuti come reliquie 'autentiche' e 'tipiche' delle arti nazionali, posero le basi per l'emergere dello 'stile russo' dalla seconda metà del XIX secolo. Questo stile, per sua natura polimorfico, nelle sue fasi di sviluppo fu caratterizzato da fonti storiche e iconografiche molto diverse fra loro e rispondenti, nel loro utilizzo, a precise istanze socio-politiche e simboliche.

Lo stile artistico di un'epoca individua puntualmente le predilezioni del gusto estetico di una società e si fa specchio della sua inclinazione politico-ideologica. Nel corso del

¹⁷⁹ Tra gli ulteriori testi sull'ornamentazione individuati, ma che qui non vengono approfonditi, vi sono: Michail Vasil'ev, *Rukovodstvo k sočineniju ornamentov v russkom stile* [Guida alla composizione di ornamenti in stile russo], Moskva, Litogr. pri Muzeume na Mjasnickoj, 1871; il testo voluto da Vladimir Stasov, ma il cui autore, a tutti gli effetti, risulta essere Viktor Gartman, *Obrazcy russkogo ornamenta* [I modelli dell'ornamento russo], pubblicato nel maggio del 1873 a San Pietroburgo; Nikolaj Simakov, *Russkij ornament v starinnych obrazcach tkani, èmal', rez'ba iz dereva i kosti, obronnoe, čekannoë i litejnoe delo: [al'bom]* [L'ornamento russo negli antichi modelli di tessuto, smalto, intaglio su legno e osso, incisione, coniazione e fusione (album)], Sankt-Peterburg, Obščestvo pooščrenija chudožnikov [Società per l'incoraggiamento degli artisti], 1882. Online: <https://www.prilib.ru/item/831298>); *Sbornik ornamentnykh ukrašenij, počerpnutych iz grečeskich i drevnerusskich rukopisnykh knig s XI po XVI vek vključitel'no: material dlja promyšlennogo risoval'sčika* [Una raccolta di ornamenti decorativi tratti da libri manoscritti greci e russi antichi dall'XI al XVI secolo compreso: materiale per un disegnatore industriale], Moskva, Litografija pri Chudožestvenno-promyšlennom muzeume I. K. Ivanova, 1883. Online: <https://www.prilib.ru/item/1472162>); Grigorij Gagarin, *Sbornik vizantijskich i drevnerusskich ornamentov, sobrannykh i risovannykh knjazem Gr. Gr. Gagarinym* [Collezione di ornamenti bizantini e dell'antica Russia, raccolti e disegnati dal Principe Gr. Gr. Gagarin], Sankt-Peterburg, Chromolitografija Štadler i Pattinot, 1887; Grigorij Gagarin, *Sobranie vizantijskich, gruzinskich i drevnerusskich ornamentov i pamjatnikov architektury* [Collezione di ornamenti e monumenti architettonici bizantini, georgiani e dell'Antica Russia], Sankt-Petersburg, Èkspedycja zagotovlenija gosudarstvennykh bumag [Spedizione per la preparazione di documenti di Stato], 1897; Nikolaj Lorenc, *Ornament vsech vremen i stilej* [L'ornamento di tutti i tempi e stili], Sankt-Peterburg, Izdanie A. F. Devriena, 1898. Online: <https://www.prilib.ru/item/829524>; Grigorij Gagarin, *Sobranie vizantijskich, gruzinskich i drevnerusskich ornamentov i pamjatnikov architektury. 2-ja serija* [Collezione di ornamenti e monumenti architettonici bizantini, georgiani e dell'antica Russia. 2ª serie], Sankt-Petersburg, Tipografija A. Benke, 1900; Nikolaj Syrejščikova, Dmitrij Trenev (a cura di), *Ornamenty na pamjatnikach drevnerusskogo iskusstva. V trech vypuskach* [Ornamenti sui monumenti dell'arte russa antica. In tre numeri], Moskva, Tipo-litografija Tovariščestva I. N. Kušnerev, vol. I, 1904-1916. Online: <https://electro.nekrasovka.ru/books/6193649> (ultima consultazione 10.10.2024); Fëdor Buslaev, *Istoričeskie očerki F. I. Buslaeva po russkomu ornamentu v rukopisâh* [Profili storici di F. I. Buslaev sull'ornamento russo nei manoscritti], Petrograd, Tipografiâ Akademii nauk, 1917.

XIX secolo in tutta Europa, non solo gli ornamenti dei “grandi” stili, ma anche le espressioni dell’arte popolare diventano pertinenti alla questione dell’ornamento.¹⁸⁰ In larga misura, questo interesse è riconducibile al fenomeno dell’“invenzione delle tradizioni”, che consiste nell’introduzione di nuovi valori e norme comportamentali nel processo di ascesa delle nazioni moderne.¹⁸¹ L’espressione è stata coniata dagli storici Eric Hobsbawm e Terence Ranger intitolato *The Invention of Tradition* (1983) e si riferisce alla pratica di creare o reinventare pratiche culturali, simboli e rituali che venivano presentati come se avessero radici storiche molto antiche e perciò considerate autentiche, anche se in realtà erano di origine relativamente recente o significativamente modificate nel corso del tempo.

Nel XIX e XX secolo, oltre a quello russo, molti movimenti nazionalisti cercarono di consolidare l’identità nazionale attraverso l’invenzione o la reinvenzione di tradizioni che esaltavano la storia, la cultura e i valori del paese. Questo può includere la promozione di festival, celebrazioni storiche o miti fondativi che rafforzavano il senso di coesione nazionale. Durante il periodo coloniale, le grandi potenze cercarono spesso di stabilire o riaffermare il loro controllo attraverso la creazione o la promozione di tradizioni che rappresentassero una continuità con il passato pre-coloniale. Questo includeva la standardizzazione di cerimonie o simboli culturali che potevano essere manipolati per sostenere un dominio esterno. Molte ritualità religiose, civili o sociali vennero infatti reinterpretate o riformate per adattarsi alle esigenze politiche o culturali del momento. Ad esempio, le cerimonie di incoronazione dei sovrani o le parate militari furono rielaborate per riflettere ideali contemporanei di potere e autorità. Un’altra forma di canonizzazione delle tradizioni fu rappresentata dalla raccolta e dalla standardizzazione del folclore da parte di studiosi e intellettuali. Durante il XIX secolo miti e leggende locali furono spesso rielaborati per servire a un’agenda politica o culturale specifica. L’invenzione delle tradizioni costituisce una forma di costruzione di identità, in cui i gruppi o le nazioni cercano di stabilire una continuità con il passato per giustificare e/o rafforzare la loro esistenza e status. Le tradizioni inventate, d’altra parte, non sono sempre imposte dall’alto verso il basso. Le comunità potevano adattare

¹⁸⁰ Per “grandi” si intendono quegli stili individuati come tali nel corso dell’Ottocento. Si considerino, esempio, lo stile definito “egizio” o “arabo”, ma anche quelli canonizzati dalla storia dell’arte, come il Barocco, il Rococò, etc.

¹⁸¹ Cfr. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, *L’invenzione della tradizione*, 1983, tr. it. Torino, Einaudi, 1987.

e reinterpretare le pratiche esistenti per rispondere alle sfide sociali, politiche o economiche contemporanee, utilizzando il passato come risorsa per affrontare il presente.

Nel processo di formazione dell'identità nazionale, si individuano tre matrici concettuali di fondamentale importanza per la narrazione visiva e la costruzione dello 'stile russo', che in percentuale variabile ne hanno influenzato i risultati artistici formali ed espressivi: il passato storico, il rapporto con l'Oriente e il mito di derivazione folclorica. In un primo momento, a differenza dell'Europa e del nord America, in cui l'esotismo era rappresentato da culture altre, per la Russia l'alterità venne a coincidere con il proprio passato.¹⁸² All'inizio del secolo la ricerca storica aveva contribuito alla ricostruzione del passato dell'antica Rus' e all'individuazione di un patrimonio culturale che a tutti gli effetti potesse essere identificato come nazionale. È in questo contesto che il Romanticismo si ibrida con motivi di area orientaleggiante e il neo-nazionalismo con la cultura materiale folclorica e contadina. Di conseguenza, i confini tra le aree artistiche assumono contorni sempre più labili, mentre le categorie che costituiscono l'identità visiva e l'immagine artistica della Russia divengono permeabili. Nell'elaborare dal punto di vista teorico la questione identitaria russa, si rende necessario analizzare la componente orientale che ne caratterizzò la storia e la cultura. In termini di impatto culturale sui processi di costruzione dello 'stile russo', oltre alla questione del secolare e problematico rapporto con l'Occidente europeo, non si può tralasciare la questione orientale.¹⁸³ Se si considera, infatti, la storia dell'impero russo nel corso dell'Ottocento, è possibile individuare una duplice contrapposizione: una con l'Occidente, che coincide essenzialmente con gli imperi coloniali europei; e una con un Oriente.¹⁸⁴ La Russia

¹⁸² Cfr. Joseph Bradley, *Pictures at an Exhibition: Science, Patriotism, and Civil Society in Imperial Russia*, «Slavic Review», 2008, vol. 67, n. 4, p. 953.

¹⁸³ Nel presente lavoro, con la "questione Orientale" si intende inquadrare le coordinate concettuali che hanno delineato i rapporti tra la Russia e l'Oriente. Non ci si propone di adottare una prospettiva prettamente decoloniale, quanto, piuttosto, definire con quale idea di "Oriente" gli artisti e l'élite culturale russi dell'epoca ragionassero e l'impatto di questa concezione sulla costruzione dell'identità nazionale tra Otto-Novecento.

¹⁸⁴ Per un approfondimento sul tema della complessa e stratificata relazione tra Russia e l'Oriente, si vedano i testi di: Maria Taroutina, *The Poetics and Aesthetics of Otherness: Orientalism and Identity at Abramtsevo*, «Experiment: a Journal of Russian Culture», 2019, vol. 25, n. 1, pp. 53-67; Michael Maass, *How the Steppes Became Byzantine. Rome and the Eurasian Nomads in Historical Perspective*, in *Empires and Exchanges in Eurasian Late Antiquity. Rome, China, Iran, and the Steppe*,

tende ad assumere così un ruolo di mediazione tra l'Europa occidentale e l'Oriente asiatico. Come "Giano bifronte", essa si colloca come entità statale, e potenza imperiale, fra questi due poli.¹⁸⁵ Nel dibattito intellettuale del tempo, si pone, dunque, una questione urgente: in che misura il rapporto con l'Oriente impatta sull'identità nazionale russa? Per rispondere a questa domanda, è necessario chiarire un'altra questione: a quale Oriente si fa riferimento?

Parlando della storia imperiale della Russia, lo storico Aleksandr Etkind ha individuato due diversi Orienti: uno percepito come "proprio", un Oriente "interno" che comprendeva le regioni della Siberia e dell'estremo Nord, del Caucaso, dell'Asia centrale e della Mongolia; e il cosiddetto estremo Oriente, che comprendeva territori vicini, come la dinastia Cajar in Persia, la dinastia Qing, l'India britannica, il Giappone imperiale e il regno di Siam. Dopo secoli di negazione, all'inizio dell'Ottocento la Russia zarista iniziò a riconoscere l'ambivalenza e peculiarità del proprio rapporto con il "proprio" l'Oriente.¹⁸⁶

Il XIX secolo rappresenta, infatti, un periodo di espansione e trasformazione per la Russia in relazione all'Oriente, principalmente dettato dal riconoscimento di innegabili prossimità geografica e pregresso storico, nonché da sostanziali interessi economici. Le conquiste territoriali, le complesse dinamiche diplomatiche, gli sviluppi commerciali e le influenze culturali hanno definito le interazioni della Russia con l'Asia, contribuendo a plasmare il contesto geopolitico della regione e il ruolo della Russia come potenza euroasiatica. Dal punto di vista artistico, l'elaborazione di un immaginario orientale ebbe un enorme, eclettico e duraturo impatto sulla cultura russa.

ca. 250-750, Nicola Di Cosmo, Michael Maas (a cura di), Cambridge University Press, 2018, pp. 19-34; Ol'ga Sosnina, Aleksandr Val'kovič (a cura di), *Orientalizm. Turetskii stil' v Rossii, 1760-1840-e* [Orientalismo. Lo stile turco in Russia. 1760-1840], Moskva, Kučkovo pole, 2017; John E. Bowl, Nicoletta Misler, Evgenija Petrova (a cura di), *The Russian Avant-garde: Siberia and the East* (catalogo della mostra: Palazzo Strozzi di Firenze, 27 settembre 2013-19 gennaio 2014), Milano, Skira Editore, 2013; David Schimmelpenninck van der Oye, *Russian Orientalism: Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration*, New Haven, Yale University Press, 2010; Patty Wageman, Inessa Kouteinikova (a cura di), *Russia's Unknown Orient: Orientalist Painting from 1850 to 1920* (catalogo della mostra: Groninger Museum, 19 dicembre 2010-8 maggio 2011), Rotterdam, NAI Publishers, 2010.

¹⁸⁵ Aldo Ferrari, *Vie dell'Orientalismo russo tra Otto e Novecento*, in Lapo Sestani, Lucia Tonini (a cura di), *Un Impero verso Oriente. Tendenze orientaliste e arte russa tra Otto e Novecento*, atti del convegno, Napoli, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 12-13 dicembre 2011, 2013, pp. 31-46.

¹⁸⁶ Cfr. Alexander Etkind, *How Russia 'Colonized Itself'*, «International Journal for History, Culture and Modernity», 2015, vol.3, n.2, pp. 159-172. Si consulti anche: Alexander Etkind, *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*, Oxford, Polity Press, 2011.

Il fenomeno assunse una portata tale per cui, alla fine del XIX secolo, come riconosce Maria Taroutina, l'idea di "russità" iniziò a sfidare sempre più categorie precise e gradualmente si tinse di Orientalismo.¹⁸⁷ Nello spazio creativo che pertiene l'ornamento, l'ibridazione e la trasformazione e l'appropriazione dei motivi decorativi, si dispiega il dibattito sull'originalità dell'anima russa.

Così, mentre in Occidente, in linea con il fascino dell'esotismo, l'arte dell'Islam si afferma come paradigma principale nella teoria dell'ornamento, in Russia negli ultimi decenni del XIX secolo è l'"Oriente interno" (cioè esistente all'interno dell'Impero stesso o radicato nella sua storia) a diventare il punto di riferimento per l'arte applicata russa, e quindi per l'ornamento.¹⁸⁸

Configurandosi come la quintessenza dei processi di ricerca, scelta e sistematizzazione di motivi e modelli decorativi, le grammatiche ornamentali permettono di comprendere quali elementi, e secondo quali prospettive, criteri e scopi, fossero ritenuti degni di essere copiati e riproposti come modelli per la costruzione dell'immagine nazionale e quali sono le sue fonti; questi testi diventano gli strumenti da cui trarre ispirazione per la creazione di opere nuove e stilisticamente coerenti.

Sebbene le origini della questione ornamentale in Russia siano riconducibili alla metà degli anni Quaranta del secolo XIX, il fulcro del dibattito culturale e accademico a riguardo si ebbe nel periodo compreso fra gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento. Dal punto di vista visivo, la grammatica ornamentale russa tentò di ricomporre il legame tra la mano creatrice e l'oggetto che permetteva la trasmigrazione e l'utilizzo di elementi decorativi, caratteristico della produzione artistico-artigiana che era stato spezzato dal tempo e dallo sviluppo proto-industriale. Nell'approcciare una definizione storicistica di 'ornamento', si analizza di seguito il *corpus* di scritti di

¹⁸⁷ Maria Taroutina, *The Poetics and Aesthetics of Otherness: Orientalism and Identity at Abramtsevo*, «Experiment: a Journal of Russian Culture», 2019, vol. 25, n. 1, pp. 53-67, cit. p. 55.

¹⁸⁸ Так что, если на Западе в русле увлечения экзотикой искусство ислама утверждается как основная парадигма в теории орнамента, то в России в последние десятилетия XIX в. именно «внутренний Восток» (т. е. существующий в пределах самой империи или же укорененный в ее истории) становится ориентиром для русского прикладного искусства, а значит, и для орнамента. Savelli, *Ornament 1870-ch gg.*, cit. p. 189.

alcuni autori il cui lavoro può essere definito come la “grammatica dell’ornamento russo”.¹⁸⁹

Il primo testo preso in esame è l’opera di Solncev, *Drevnosti Rossijskogo gosudarstva*; il secondo è *Istorija russkogo ornamenta s X po XVI stoletie: po drevnim rukopisjam* di Butovskij, pubblicato nel 1870 a Parigi. Infine, i testi di Stasov: *Russkij narodnyj ornament*, pubblicato nel 1872 per la scuola dell’Obščestvo pooščrenija chudožestv [Società per l’incoraggiamento delle arti]¹⁹⁰, scritto in risposta al lavoro di Butovskij, e *Slavjanskij i vostočnyj ornament po rukopisjam drevnego i novogo vremeni*, pubblicato nel 1884 (fig. 3).

Il problema dello stile ornamentale russo risuonò anche in Europa, in particolare in risposta a un’opera pubblicata nel 1877 dell’architetto francese Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc e intitolata *L’art russe: Ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir*, che verrà analizzata nell’ultimo paragrafo del capitolo. Attraverso la diffusione, sia in patria che all’estero, di copie a stampa e di litografie a colori e in bianco e nero, questi testi hanno avuto un impatto notevole sulla sensibilità e sulla produzione artistica, sul gusto della società e sul dibattito intellettuale della Russia del tempo.

2.1 Alle origini del ‘russkij stil’: Fëdor Grigor’evič Solncev e le *Antichità dello Stato russo*

Per comprendere l’importanza attribuita e il ruolo svolto dall’elemento ornamentale nella storia culturale russa a cavallo tra i due secoli, si rende necessario

¹⁸⁹ Odom, *Fabergé*, pp. 106-107. Per una panoramica della storia del manoscritto antico, si consulti: Gerol’d Vzdornov, *Iskusstvo knigi v drevnei rusi. Rukopisnaja kniga Severo-vostočnoj Rusi XII - načala XV vekov* [L’arte del libro nell’antica Russia. Il libro manoscritto della Russia nord-orientale del XII - inizio XV secolo], Moskva, Iskusstvo, 1980.

¹⁹⁰ L’Obščestvo pooščrenija chudožestv [Società per l’incoraggiamento delle arti] fu una storica organizzazione pubblica di San Pietroburgo e una delle più importanti società artistiche della Russia pre-rivoluzionaria, impegnata nella formazione dei giovani artisti e nel sostegno finanziario nel campo delle belle arti. La società cambiò nome nel corso della sua storia, diventando, dal 1882 al 1917, l’Imperatorskoe obščestvo pooščrenija chudožestv [Società imperiale per l’incoraggiamento delle arti]; e poi, dal marzo del 1917 fino alla sua abolizione, avvenuta nel 1929, fu denominata Vserossijskoe obščestvo pooščrenija chudožestv [Società panrusa per l’incoraggiamento delle arti]. Online: <https://encspb.ru/object/2804028923?lc=en> (ultima consultazione: 20.02.2024). Sulla sua storia, si consulti: Nikolaj Sobko, *Kratkij istoričeskij očerk Imperatorskogo Obščestva pooščrenija chudožestv, 1820-1890* [Breve resoconto storico della Società imperiale per l’incoraggiamento delle arti, 1820-1890], Sankt-Petersburg, 1890.

prendere in esame la sua fase preliminare, e imprescindibile, nel processo di creazione dello ‘stile russo’. Questa si colloca tra gli anni Trenta e Quaranta del XIX secolo, ed è ascrivibile all’operato di Fëdor Grigor’evič Solncev (1801-1892).¹⁹¹ Se la letteratura russa del XIX secolo non potrebbe essere immaginata senza l’opera di Nikolaj Vasil’evič Gogol’, così la storia della sua cultura visiva non risulterebbe completa senza il lavoro di Solncev.¹⁹² Pittore e archeologo di eccezionale talento, Solncev fu riconosciuto dai suoi contemporanei tra i fondatori dello ‘stile russo’.¹⁹³

Nel riassumere il XIX secolo, cercando di delineare il posto occupato delle opere di Solncev nella storia dello Stato russo, lo storico e redattore capo della rivista *Russkaja starina* [Antichità della Russia]¹⁹⁴, Michail Ivanovič Semevskij (1837-1892) scrisse che la portata dell’attività di questo artista era paragonabile solo a quella svolta da Nikolaj Michailovič Karamzin nello sviluppo della scienza storica russa e da Aleksandr Sergeevič Puškin nella letteratura russa e nel rinnovamento della “lingua della poesia patriottica”. Secondo Semevskij, con le sue opere, Solncev aveva “risvegliato negli artisti russi un senso di coscienza nazionale e di rispetto per le

¹⁹¹ Una figura la cui importanza è stata recentemente riscoperta. In Russia, il 27 aprile 2004, è stato aperto a Borok un museo a lui dedicato, *Muzej F.G. Solnceva* [Museo F.G. Solncev], mentre nel 2007 è stato rieditato *Drevnosti Rossijskogo gosudarstva*. Risulta pertinente citare, inoltre, il lavoro curato dalla studiosa Cynthia Hyla Whittaker e intitolato: *Visualizing Russia. Fedor Solntsev and Crafting a National Past, History and Culture*, vol. 4, Leiden; Boston, Brill, 2010. Sul tema vedere anche: Katia Dianina, *When Art Makes News: Writing Culture and Identity in Imperial Russia*, in *NIU Series in Slavic, East European, and Eurasian Studies*, New York, Cornell University Press, 2013.

¹⁹² Galina Aksenova, *Fëdor Solncev – Genij russkogo stilja* [Fëdor Solncev – Il genio dello Stile russo], Moskva, Ugleče pole, 2015, vol. 26, n. 3, pp. 44-61.

¹⁹³ Per un approfondimento sulla figura di Solncev: Fëdor Solncev, *Moia zhizn’ i chudozhestvenno-arkheologičeskie trudy* [La mia vita e i miei scritti artistici e archeologici], “*Russkaia starina*” [L’antichità russa], 1876, vol.15; Marina Evtušenko, *Akademik F. G. Solncev (1801–1892) i ego vklad v osvoenie drevnerusskogo kul’turnogo nasledii* [L’Accademico F. G. Solncev (1801-1892) e il suo contributo allo sviluppo del patrimonio culturale dell’Antica Russia], tesi di dottorato, 2007; Evgenia Kirichenko, *Russian Design and the Fine Arts, 1750–1917*, New York, 1991; Anne Odom, *Fedor Solntsev, the Kremlin Service, and the Origins of the Russian Style*, «Hillwood Studies», n.1, 1991, pp. 1-4.

¹⁹⁴ *Russkaja starina* [Antichità della Russia], una rivista di storia pubblicata mensilmente tra il 1870 e il 1918 a San Pietroburgo, fu fondata e diretta dallo storico dilettante Michail Semevskij e dai suoi successori. Essa si occupò principalmente della storia russa a partire da Pietro il Grande, ma propose anche studi originali sulla storia pre-petrina. Oltre alle opere di carattere storico, furono pubblicati sulle pagine della rivista documenti di tipo letterario, epistolare, memoriali e materiali documentari. Ad esempio, le memorie di Solncev *Moia zhizn’ i chudozhestvenno-arkheologičeskie trudy* furono pubblicate nel 1876 sul numero 15 della rivista. Per consultare le copie digitalizzate della rivista, si veda il seguente link: <https://runivers.ru/lib/book4646/> (ultima consultazione 11.09.2024).

immagini lasciateci in eredità dai nostri antenati”.¹⁹⁵ Per lo stesso Vladimir Stasov, campione della svolta nazionale nelle arti, Solncev rappresentò “uno dei migliori e dei pochi che hanno insegnato a tutti noi ad apprezzare e amare la vera Russia nativa”.¹⁹⁶ Nato da una famiglia di servi, Fëdor Solncev, grazie al suo talento precoce, fu ammesso all’Imperatorskaja akademija chudožestv [Accademia imperiale di belle arti] di San Pietroburgo, distinguendosi durante gli studi come pittore dotato di straordinarie abilità. Dopo essersi diplomato nel 1824, si dedicò con passione allo studio e alla riproduzione di reperti archeologici e opere d’arte antica, lavorando sotto la guida di Aleksej Nicolaevič Olenin (1763-1843), presidente dell’Accademia ed eminente artista, archeologo ed etnografo, con stretti legami con il trono. Il sostegno di Olenin fu cruciale per la carriera di Solncev. I suoi primi lavori riguardarono il tesoro del principato di Rjazan’, scoperto nel 1822, e i reperti rinvenuti lungo il Mar Nero, conservati presso l’Ermitage, allora non ancora aperto al pubblico. Dagli anni Trenta, su richiesta dell’Accademia, Solncev iniziò a viaggiare per tutto il paese, con il compito di studiare e riprodurre fedelmente usi e costumi dei popoli delle culture sotto il dominio dell’impero. Contestualmente, l’artista ricevette inoltre il prestigioso incarico di documentare l’intero patrimonio artistico moscovita, dalle collezioni del Cremlino alle opere conservate nelle cattedrali. Attraverso i lavori di restauro dei *terem*¹⁹⁷ e delle chiese del Cremlino di Mosca, la scoperta e il restauro dei mosaici e degli affreschi di Santa Sofia di Kiev, della Cattedrale dell’Assunzione di Kiev-Pechersk Lavra, della Cattedrale di Dmitrov a Vladimir, Solncev pose solide basi per la creazione di uno stile russo riconoscibile. Si assiste così a quella che può essere considerata la prima fase, la *pars construens*, dello stile nazionale che, pur basandosi a livello formale sullo stile russo antico, ormai esistente solo per frammenti o andato

¹⁹⁵ своими пробудил в русских художниках чувство народного самосознания и уважения к образам, завещанным нам предками.

Aksenova, *Fëdor Solncev – Genij russkogo stilja* [Fëdor Solncev – Il genio dello Stile russo], pp. 44-61, cit. p. 44.

¹⁹⁶ [...] одним из тех лучших и немногих, которые учили нас всех ценить и любить настоящую коренную Русь.

Vladimir Stasov, *Pamjati Fedora Grigor'eviča Solnceva (reč', proiznesennaja v sobranii Archeologičeskogo instituta 12 marta 1892 goda)* [In memoria di Fëdor Grigor'evič Solncev (discorso pronunciato alla riunione dell'Istituto Archeologico il 12 marzo 1892)], «Vestnik archeologii i istorii» [Bollettino di Archeologia e Storia], San Pietroburgo, 1892, vol. IX, cit. p. 169.

¹⁹⁷ Il termine “*terem*” o “*teremok*” (dal greco “*teremnon*”, che significa casa) si riferisce, nella Rus' medievale, al piano alto delle abitazioni nobili, spesso riservato alle donne. Poteva anche essere una torretta integrata o separata dalla casa. Oggi, “*terem*” evoca un'immagine fiabesca, associata alle principesse protagoniste delle storie russe e agli animali che popolano le fiabe per bambini.

perduto, viene a sopprimerlo. Si tratta, dunque, di una ricostruzione romantica e nostalgica, ma visivamente efficace.

Solntcev's gifts exactly suited the spirit of the age, with its combination of patriotic nostalgia, religious sensibility, and scientific objectivity. Although he never left Russia and worked in isolation from artists abroad, like them he intuitively understood the power of ancient artifacts to shape a coherent national identity. Sifting through the multiple layers of distant history - Greek, Viking, Byzantine, Turkic, Mongol, and Slav - he wove the fragments he found into a single image of Russia that has proved remarkably enduring.¹⁹⁸

Come sottolineato dalla studiosa Galina Aksenova, oltre alla ricerca artistica e archeologica, Solncev si dedicò approfonditamente alla storia culturale del libro, in particolare, alla tradizione del manoscritto russo antico, interesse che occupò un posto di primo piano nella sua opera. Tra gli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, durante il suo lavoro di ricerca nell'Armeria del Cremlino, l'attenzione dell'artista fu attirata da capolavori del libro russo come l'*Izbornik* di Svjatoslav del 1073, le carte reali e patriarcali o il Vangelo del XII secolo della Cattedrale dell'Arcangelo. Nella tipografia sinodale di Mosca, egli ebbe la possibilità di studiare il Vangelo di Jur'ev (1119-1128), i manoscritti bizantini e dell'antica Russia. Nella canonica della Trinità di San Sergio, Solncev entrò in contatto con il Vangelo di Simeone il Superbo e di riprodurne i disegni.¹⁹⁹ In relazione alla cultura e all'arte della scrittura libraria nella Russia dei secoli XI-XIII, egli rifletteva nei suoi disegni sull'archeologia antico-russa, in quel momento storico questo concetto comprendeva la numismatica, la paleografia, la lingua antico-russa e la linguistica storica. Fëdor Solncev sistematizzò l'ornamentazione di libri, modelli di scrittura, lettere di entrambi gli alfabeti slavi (glagolitico e cirillico) su fogli con un formato caratteristico (ossia il folio alessandrino) e diverse centinaia di miniature marginali e di piccole dimensioni²⁰⁰. Come riporta Aksenova:

¹⁹⁸ Whittaker (a cura di), *Visualizing Russia*, p. 4.

¹⁹⁹ Le immagini litografate delle rilegature e delle pagine di questi antichi libri manoscritti, unici nel loro genere, sono state parzialmente incluse nell'edizione di *Antichità dello Stato russo*. Cfr. Aksenova, *Fëdor Solncev – Genij russkogo stilâ* [Fëdor Solncev – Il genio dello Stile russo], p. 51.

²⁰⁰ Secondo Aksenova, inoltre, la selezione di materiale oggi a disposizione (si conoscono circa cinquanta fogli) sembra suggerire che Solncev, attraverso la sua sistematizzazione, intendesse creare un album sulla storia dell'ornamento librario russo.

La differenza qualitativa tra le tavole di ornamentazione dei libri russi antichi create da Solncev e tutto ciò che è stato fatto in seguito è la combinazione su un foglio in un'unica composizione non solo di capolettera e iniziali, ma anche la presenza di titoli, legature, materiale testuale, campioni di scrittura, caratteri marginali e finali. Questa organizzazione del disegno ha permesso all'artista di ricreare l'immagine complessiva del libro, di percepire il tempo della sua esistenza, e lo ha aiutato a capire come la scrittura e le sue decorazioni fossero interconnesse e interagissero tra loro.²⁰¹

In questo contesto, la creazione di un'estetica nazionale, fin dalle sue origini, si sostanzia come un'operazione voluta dall'imperatore Nicola I (1796-1855) e sotto il suo stretto controllo. Questi, che governò dal 1825 al 1855, era particolarmente interessato a consolidare il nazionalismo e a rafforzare l'autorità della monarchia attraverso la promozione delle tradizioni storiche russe. Lo zar, di conseguenza, sostenne a pieno e in prima persona l'operato di Solncev, incanalando il suo lavoro in progetti che glorificassero lo stato. Nel processo di ricerca e costruzione dell'immagine di un passato nazionale, infatti, Solncev, appoggiato da Olenin, svolse un ruolo di primo piano.

Tra il 1849 e il 1853, l'artista creò la sua opera principale: il mastodontico *Drevnosti rossiiskago gosudarstva* [Antichità dello Stato russo], uno dei progetti di documentazione culturale più ambiziosi del suo tempo (fig. 4). Una sorta di catalogo illustrato delle opere d'arte della Russia antica, tradotto in inglese e francese, il testo partecipò alla definizione della percezione e dell'immagine russa non solamente in patria, ma anche all'estero.²⁰² L'opera, stampata in sei volumi, si propose come

²⁰¹ Качественное отличие таблиц орнаментов древнерусских книг, созданных Солнцевым, от всего, что было сделано впоследствии, – это соединение на одном листе в единой композиции не только заставок и инициалов, но и присутствие заглавий, вязи, текстового материала, образцов письма, маргинальных знаков, концовок. Именно такая организация рисунка позволила художнику воссоздать цельный образ книги, чувствовать время её бытования, помогала ему понять, как были взаимосвязаны и взаимодействовали между собой письмо и его украшения.

Aksenova, *Fëdor Solncev – Genij russkogo stilja* [Fëdor Solncev – Il genio dello Stile russo], cit. p. 55.

²⁰² Al seguente link delle collezioni digitali proprietà della New York Public Library è possibile visionare le cromolitografie realizzate da Solncev per la composizione dell'opera *Drevnosti rossiiskago gosudarstva*.

Online: <https://digitalcollections.nypl.org/collections/drevnosti-rossiiskago-gosudarstva/#/?tab=about&scroll=95> (ultima consultazione 10.09.2024).

un'indagine nazionale completa sull'eredità storica russa e una celebrazione della sua cultura materiale. Quest'opera monumentale era composta da centinaia di tavole illustrate che rappresentano nel dettaglio vari manufatti ed espressioni artistico-culturali. Solncev riprodusse dettagli architettonici di chiese, monasteri, palazzi e fortificazioni, come cupole, iconostasi, affreschi e sculture; illustrazioni di abbigliamento e costumi cerimoniali di vari periodi storici e delle diverse regioni della Russia, con attenzione particolare ai ricami e alle decorazioni tessili; raffigurazioni dettagliate di spade, scudi, armature e altri equipaggiamenti militari, che mostrano motivi decorativi e stemmi utilizzati; riproduzioni di utensili domestici, mobili, strumenti musicali e gioielli, evidenziando l'artigianato e le tecniche decorative; oggetti liturgici come calici, croci, paramenti sacri, e altri elementi utilizzati nelle cerimonie religiose.

Nell'assestare le richieste di Nicola I, il risultato finale dell'opera di Solncev permise di creare “[...] one of the first visual foundations for the doctrine of Official Nationality and establishing the canonical image of Russia as a powerful empire shaped by the ideals of ‘Autocracy, Orthodoxy, and Nationality’”.²⁰³ Nel contribuire all'affermazione dello ‘stile russo’ nell’arte e alla corretta comprensione della triade di Sergej Semënovič Uvarov (1786-1855), ministro dell’Istruzione al tempo, il lavoro di Solncev fu d’aiuto all’attuazione della politica statale nazionale, per cui la conservazione del patrimonio culturale della vecchia Russia era divenuta una componente centrale. Il progetto consentì al potere imperiale di raggiungere diversi obiettivi. In primo luogo, costituì una risposta culturale alla necessità politica del potere imperiale di creare una continuità storica tra la Russia pre- e post- petrina, rafforzando il proprio controllo sulla nazione. Dal punto di vista conservativo e storico-artistico, invece, il volume permise di documentare sistematicamente l’eredità culturale e artistica della Russia, soprattutto la sua componente antica e medievale. Infine, esso promosse l’esistenza di un ricco passato culturale, antecedente il XVIII secolo e le riforme di Pietro. Se il patrocinio imperiale fornì a Solncev un’opportunità unica di accedere a collezioni di artefatti e siti storici altrimenti inaccessibili, questo rapporto privilegiato con il potere verosimilmente influenzò il modo dell’artista di rappresentare il passato. L’opera di Solncev tendeva a glorificare la Russia medievale e a presentare una visione idealizzata della storia nazionale, in linea con la visione

²⁰³ Whittaker (a cura di), *Visualizing Russia*, cit. p. 6.

della corte. Inoltre, il suo lavoro contribuì a rafforzare l'idea culturale russa nel contesto della reazione conservatrice contro l'influenza occidentale, promossa dallo zar. Enfatizzando elementi distintivi come l'architettura ortodossa o i costumi tradizionali, il suo lavoro fu utilizzato per riaffermare la continuità storica e culturale della Russia (fig. 5). Lavorando su un doppio registro formale, Solncev assunse, al contempo, il ruolo di testimone del passato glorioso della Rus' di Kiev e di inventore e interprete dello stile di vita di epoche passate.

Using surviving fragments as a guide, he re-created the interior decorations and furnished the rooms with period pieces, thereby defining an essential element of the Russian style in interior decoration: covering extensive surfaces solidly and lavishly with ornamental motifs and sacred figures of the type found in frescoes and icons. All of these designs became basic patterns of the Russian style.²⁰⁴

A partire da poco più che frammenti - architettonici, tessili o ceramici che fossero - l'artista rielaborò il design degli interni dei palazzi russi, e grazie a essi iniziò un vero e proprio processo di ridefinizione dell'immagine della coscienza nazionale. Il lavoro di produzione *ex novo* era senza dubbio caratterizzato da accuratezza storicistica, intesa come aderenza al dettaglio di modelli di riferimento e basata sugli *starina* (le antichità), più che a principi di correttezza e coerenza storico-artistica. Tuttavia, in questo contesto, la produzione artistica ammetteva e, anzi, favoriva combinazioni eclettiche di motivi provenienti da media e periodi diversi. Ha così inizio un vero e proprio *revival* di quello che viene definito il vecchio 'stile russo'. I disegni dell'artista furono utilizzati per decorare gli interni del Grande Palazzo del Cremlino e per creare iconostasi per più di 200 chiese ortodosse e il testo *Antichità dello Stato russo* divenne una guida artistica per molte generazioni di architetti e artisti russi, tra cui Konstantin Ton, Lev Dal', Vladimir Suslov, Nikolaj Sultanov, Andrej Rjabuškin e Vasilij Maksimov.

²⁰⁴ *ivi*, p. 7.

2.2 Viktor Ivanovič Butovskij e *La storia dell'ornamento russo tra il XII e il XVII secolo: secondo antichi manoscritti*

Durante l'epoca zarista, oltre all'Accademia imperiale di belle arti pietroburghese (1757-1918), le scuole di arti decorative e applicate della Russia imperiale, specialmente a San Pietroburgo e a Mosca, svolsero un ruolo cruciale nello sviluppo culturale e artistico del paese. Nel corso dell'Ottocento queste istituzioni formarono una nuova classe di artisti e artigiani professionisti, dotati di notevole maestria tecnica, capaci di produrre oggetti di grande bellezza e di contribuire alla creazione di un gusto estetico nazionale condiviso. A San Pietroburgo, nel 1839 venne aperta una scuola di disegno (attualmente denominata Sankt-Peterburgskoe chudožestvennoe učilišče imeni N. K. Rericha [Scuola d'arte di San Pietroburgo intitolata a N. K. Roerich]) con lo scopo di formare le nuove leve dell'industria artistica. Inizialmente sotto il controllo del Ministero delle Finanze, nel 1858 la sua gestione fu trasferita alla Società per l'incoraggiamento delle arti.²⁰⁵ Nel 1862 l'istituzione fu ampliata per includere le arti applicate.²⁰⁶ La Central'noe učilišče techničeskogo risovanija [Scuola centrale di disegno tecnico] (ora Sankt-Peterburgskaja gosudarstvennaja chudožestvenno-promyšlennaja akademija imeni A. L. Štiglica [Accademia statale d'arte e design di San Pietroburgo intitolata a A. L. Štiglic]), creata dal barone Aleksandr von Štiglic nel 1876, era specificatamente dedicata alle arti decorativo-applicate. Famosa per i suoi programmi innovativi che combinavano l'insegnamento di tecniche tradizionali con nuove forme di design, l'istituzione formava i suoi studenti in diversi campi, come la ceramica, la tessitura, la lavorazione di metalli o l'ebanisteria. A differenza di San Pietroburgo, la città di Mosca era più aperta allo studio di tecniche e manufatti considerati tradizionali, come le icone o i *lubki*.²⁰⁷ Questa propensione si rifletteva nell'organizzazione delle scuole cittadine dedicate all'educazione artistica.²⁰⁸ Tra

²⁰⁵ La società aveva una scuola con laboratori, un museo dotato di una biblioteca e una mostra d'arte permanente.

²⁰⁶ Nel 1906 Nicolaj Roerich (1874-1947) ne divenne il direttore e la riformò affinché assomigliasse alla Stroganov. Vedere a riguardo: Nikolaj Makarenko, *Škola imperatorskogo Obščestva pooščrenija chudožestv, 1839-1914* [Scuola della Società imperiale per l'incoraggiamento delle arti, 1839-1914], Sankt-Peterburg, 1914.

²⁰⁷ Cfr. Orlando Figes, *La danza di Nataša. Storia della cultura russa (XVIII-XX secolo)*, Torino, Einaudi, 2002, p. 150.

²⁰⁸ Oltre alla Stroganov, negli anni Trenta a Mosca iniziò a prendere forma e ad operare la *Moskóvskoe učilišče živopisi, vajánija i zóďčestva* [Scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca], riconosciuta ufficialmente nel 1865. Sebbene orientata verso le belle arti, la scuola svolse una funzione

queste spicca la Stroganovskoe Central'noe učilišče tehničeskogo risovanija [Scuola centrale di disegno tecnico Stroganov] di Mosca (oggi denominata Rossijskij gosudarstvennyj chudožestvenno-promyšlennyj universitet im. S.G. Stroganova [Università statale russa di arte e industria intitolata a S.G. Stroganov]), che divenne una delle istituzioni più prestigiose per l'educazione delle arti decorativo-applicate del paese.²⁰⁹ Fondata dal conte Sergej Grigor'evič Stroganov (1794-1882) sul modello della parigina Ecole du dessin, la scuola aprì le sue porte il 31 ottobre 1825. Secondo le parole del suo fondatore lo scopo principale dell'istituzione era “dare agli artigiani e ai commercianti l'opportunità di migliorare i propri prodotti con l'aiuto della scienza e dell'arte”.²¹⁰ In questa prospettiva, elevare il livello tecnico e artistico della manodopera avrebbe permesso di aumentare la qualità dei prodotti dell'industria artistica russa, preservando e innovando, al contempo, le tradizioni artigianali russe. Dalla seconda metà dell'Ottocento, la storia della scuola è soprattutto legata al nome di Viktor Ivanovič Butovskij (1815-1881).²¹¹ Nobiluomo e funzionario pubblico, egli svolse un ruolo di primo piano nella storia della cultura russa del tempo, contribuendo

importante nella formazione di artisti che poi avrebbero applicato le loro competenze anche in ambito decorativo.

²⁰⁹ Si ritiene rilevante menzionare qui il lavoro di Wendy Salmond, che ripercorre la storia della Stroganov, Wendy Salmond, *Design Education and the Quest for National Identity in Late Imperial Russia: The Case of the Stroganov School*, «Studies in the Decorative Arts», 1994, vol.1, n.2, pp. 2-24. Sul tema vedere anche: Alexander Lavrentiev, Kirill Gavrilin, «Rabota ustroenija žizni». K 195-letiju MGChPA imeni S.G. Stroganova [“Il lavoro di organizzare la vita”. In occasione del 195° anniversario dell'Accademia Statale di Arti e Mestieri di Mosca S.G. Stroganov], «Tretyakov Gallery Magazine», 2020, vol. 67, n. 2. Online: <https://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/2-2020-67/work-shaping-life-moscow-state-stroganov-academy-design-and-applied-arts-195th>) (ultima consultazione 07.08.2024); Dmitrij Černych, *Artistic and Industrial Institutions in Russian Education Structure in First Quarter of XXth Century*, pp. 1-6; Andrej Gartvig, *Škola risovanija v otnošenii k iskusstvam i remeslam, učreždennaja v 1825 g. grafom S.G. Stroganovym : Ee voznikovenie i razvitie do 1860 g.* [La scuola di disegno in relazione alle arti e ai mestieri, fondata nel 1825 dal conte G.S. Stroganov. La sua nascita e il suo sviluppo fino al 1860], Moskva, Strogan. centr. uč-šče techn. Risovanija, 1901; Moskvič, *Stroganovskoe central'noe učilišče tehničeskogo risovanija v Moskve* [Scuola centrale di disegno tecnico Stroganov a Mosca], «Iskusstvo i chudožestvennaja promyšlennost'» [Arte e industria artistica], 1899, Moskva, n. 5.

²¹⁰ доставление ремесленникам и торговым людям возможности улучшать свои изделия при содействии науки и искусства.

Imperatorskoe Stroganovskoe central'noe chudožestvenno-promyšlennoe učilišče. 1912-1913 gg. [La Scuola imperiale centrale d'arte industriale Stroganov. 1912-1913.], Prospekt, Moskva, 1913, p. 14.

²¹¹ Ad oggi, tuttavia, la personalità di Butovskij e le sue attività non hanno attirato l'attenzione dei ricercatori. Nel panorama della letteratura accademica contemporanea costituisce una preziosa eccezione recentissimo articolo, precedentemente citato, di Savelli, *Ornament 1870-ch gg.*, pp. 187-216.

con il suo impegno professionale all'educazione estetica e alla rinascita delle tradizioni nazionali nella produzione industriale.²¹² Inizialmente educato presso un collegio privato, Butovskij entrò poi nella Facoltà di Storia e Filologia dell'Università di San Pietroburgo, dove si laureò con il grado di studente a pieno titolo nel 1835. Dopo aver prestato servizio nel Reggimento Semënovskij, Butovskij entrò nella cancelleria del Ministero della Marina, da cui si dimise per motivi familiari. Negli anni Cinquanta, tornò al lavoro al servizio del Ministero delle Finanze come membro della sezione moscovita del Consiglio del Commercio e delle Manifatture e, negli ultimi anni della sua vita, divenne presidente del comitato per la costruzione degli edifici per l'imminente mostra *Vserossijskoj chudožestvenno-promyšlennoj vystavki* [Esposizione d'arte e industria di tutta la Russia], tenutasi a Mosca nel 1882. Secondo Butovskij, lo sviluppo dell'industria era strettamente connesso all'elemento artistico, e vedeva nello studio e nella diffusione dello 'stile russo' il segnale più significativo dell'ascesa dell'arte e dell'industria russe a livello paneuropeo. Nel 1861 Butovskij, storico di formazione ed economista di professione, fu nominato direttore della scuola Stroganov e, nel 1868, del Museo dell'arte e dell'industria dell'istituzione.²¹³ Sotto la

²¹² Butovskij fu l'autore anche delle seguenti opere: *O priloženii èstetičeskogo obrazovanija k promyšlennosti v Evrope i v Rossii v osobennosti* [Sull'applicazione dell'educazione estetica all'industria in Europa e in Russia in particolare], San Pietroburgo, 1870 (il testo è stato contestualmente tradotto in francese con il titolo: *De l'éducation artistique appliquée à l'industrie en Europe et particulièrement en Russie*); *Soobraženia ob ustrojstve v Moskve obseobrazovatel'nogo politečničeskogo muzeuma, čitannye 13 maa 1871 g. v zasedanii Komissii po ustrojstvu sego muzeuma* [Considerazioni sulla sistemazione di un museo politecnico educativo generale a Mosca, lette il 13 maggio 1871 in una riunione della Commissione per la sistemazione di questo museo], Mosca, 1871; *Russkoe iskusstvo i mnenia o nem È. Viole le Duka, francuzskogo učenogo architektoara, F. I. Buslaeva, russkogo učenogo archeologa, kritičeskij obzor* [L'arte russa e le opinioni su di essa di Viollet-le-Duc, architetto erudito francese e F. I. Buslaev, architetto russo. Buslaev, studioso archeologo russo, una recensione critica], Mosca, 1879; *Vospominania o carskoj ochote na medveda 10 dekabra 1862 g. (Moskovskoe obsestvo ochoty v sobranii 28 marta 1881 g. Čitano v zasedanii obsestva predsedatelem ego V. I. Butovskim)* [Ricordi della caccia all'orso dello zar il 10 dicembre 1862 (Società moscovita di caccia nella riunione del 28 marzo 1881. Lettura alla riunione della società da parte del suo presidente, V. I. Butovsky)], Mosca, 1881. Inoltre, Butovskij pubblicò il testo *Stroganovskij ikonopisnyj licevoj podlinnik* [Il volto iconografico originale di Stroganov], Mosca, 1866. Per maggiori informazioni, vedere la voce biografica dedicata a Butovskij nel *Russkij biografičeskij slovar'* [Il dizionario biografico russo], Sankt-Peterburg, Tip. Glavnogo Upravleniâ Udelov, 1908, vol.3, pp. 533-534.

Online: <https://runivers.ru/lib/book7666/436240/> (ultima consultazione 17.08.2024).

²¹³ Prendendo a modello i musei di arte industriale a Londra (il futuro *Victoria & Albert Museum*), a Lione e a Berlino, nel 1863 Butovskij cominciò a raccogliere il sostegno degli imprenditori moscoviti per la creazione del futuro *Muzej dekorativno - prikladnogo i promyšlennogo iskusstva MGHPA imeni S.G. Stroganova* [Museo di Arte Decorativa, Applicata e Industriale dell'Accademia Statale di Belle Arti di Mosca intitolato a S.G. Stroganov]. Fondato nel 1864, il museo fu inaugurato il 17 aprile del 1868, con lo scopo di “содействовать развитию самобытных художественных

guida di Viktor Ivanovič, durante uno dei periodi di transizione più significativi della storia della Stroganovka, furono affrontate con successo le pressanti questioni legate all'originalità della produzione artistica industriale su scala nazionale. Grazie allo sviluppo dell'educazione tecnica ed estetica nel campo delle arti decorativo-applicate, basato sullo studio di materiali autoctoni, egli riuscì a promuovere una rinnovata attenzione sull'identità culturale e artistica del paese.²¹⁴

Uno dei risultati culturalmente più significativi del lavoro di Butovskij fu la pubblicazione di un *album* intitolato *Istorija russkogo ornamenta s X po XVI stoletie* [La storia dell'ornamento russo tra l'XII e il XVII secolo: secondo antichi manoscritti] (fig. 6).²¹⁵ La storia di questo magnifico *album* iniziò nel 1867 a Parigi. Un anno prima dell'apertura del suo museo, infatti, la Stroganovka aveva avuto l'opportunità di partecipare, come espositore indipendente presso il Dipartimento russo di storia del lavoro, all'*Esposizione universale* che si teneva nella capitale francese. Per l'occasione furono esposti copie e calchi di antichi ornamenti russi, che valsero alla scuola una medaglia d'argento. Su iniziativa di Butovskij, negli anni precedenti, allievi e insegnanti della scuola erano stati inviati in spedizioni etnografiche e archeologiche, e avevano raccolto campioni ornamentali dell'arte russa antica, in particolare copiando ornamenti provenienti da manoscritti dei secoli X-XVI in stile bizantino e romanico e realizzando calchi di decorazioni scultoree e architetture ecclesiastiche risalenti ai secoli XII-XIII.²¹⁶ L'obiettivo di Butovskij era di delineare le basi per uno stile

способностей в промышленных классах” [promuovere lo sviluppo di abilità creative originali tra le classi lavoratrici]. L'obiettivo principale dell'istituzione era quello di raccogliere le opere dell'arte decorativa russa. Cfr. Marina Zinoveeva, *Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts Museum*, «Tretyakov Gallery Magazine», 2020, vol. 67, n. 2. Online: <https://www.tretykovgallerymagazine.com/articles/2-2020-67/moscow-state-stroganov-academy-design-and-applied-arts-museum> (ultima consultazione 06.08.2024).

Sul tema si consulti anche: Ol'ga Semerickaja, *Muzej v sisteme chudožestvenno-promyšlennogo obrazovanija vo vtoroj polovine XIX – načale XX vekov* [Il museo nel sistema di educazione artistico-industriale nella seconda metà del XIX - inizio del XX secolo], in *N.V. Globa i rossijskoe chudožestvenno-promyšlennoe obrazovanie* [N.V. Globa e l'educazione artistico-industriale russa], Tat'jana Astrachanceva (a cura di), Moskva, 2023, pp. 113-124.

²¹⁴ Le trasformazioni economiche della fine degli anni Cinquanta del XIX secolo contribuirono alla riorganizzazione dell'istituzione artistico-industriale. La scuola Stroganov fu il risultato della fusione nel 1860 di due scuole di disegno, tra cui quella fondata nel 1825 dal conte Sergej Stroganov (1811-1882).

²¹⁵ <http://elibrary.shpl.ru/ru/nodes/23265-butovskiy-v-i-istoriya-russkogo-ornamenta-s-x-po-xvi-stoletie-po-drevnim-rukopisyam-v-2-h-ch-illyustratsii-m-1870#mode/inspect/page/56/zoom/4> (ultima consultazione 13.10.2024).

²¹⁶ Cfr. Galina Aksenova, *Pervyj direktor Stroganovskogo učilišča* [Il primo direttore della scuola Stroganov], «Moskovskij žurnal» [Rivista moscovita], 2002, n. 12, pp. 2-8. A riguardo, si veda

autenticamente russo attingendo a motivi storico-culturali riconducibili all'antichità autoctona. Durante la visita all'esposizione della *Stroganov* alla mostra parigina, l'editore francese Auguste Morel (1820-1869), impressionato dalla qualità delle opere, dichiarò di “vedere nei documenti esposti materiale più che soddisfacente per una pubblicazione bella e utile, capace di offrire un contributo davvero significativo”.²¹⁷ Morel, allora, prese contatto con Butovskij e venne concordata una pubblicazione dedicata all'ornamento russo.

Come risultato, nel 1870, venne pubblicata *Istorija russkogo ornamenta* [Storia dell'ornamento russo], un'opera rara che costituisce una vera e propria grammatica di esempi ornamentali di origine slavo-russa datati dal X al XVI secolo (fig. 7).²¹⁸ L'*album* è suddiviso in due parti: la prima, di natura storica, contiene immagini di ornamenti a grandezza naturale; la seconda, di carattere didattico, consiste in disegni ingranditi di frammenti ornamentali. Ogni parte, composta da cento tavole disposte in ordine cronologico, permetteva al lettore di familiarizzare con i motivi proposti. Butovskij supervisionò personalmente la ricerca e la riproduzione di copie di antichi manoscritti miniati, stabilendo quali biblioteche gli studenti dovessero visitare e chi sarebbe stato coinvolto nell'esecuzione delle copie. In qualità di responsabile del progetto editoriale, Butovskij intendeva fornire agli studenti e agli artigiani un catalogo di motivi decorativi che permettesse loro di trarre ispirazione dalle “fonti del loro stile artistico nativo”, liberandoli dai prestiti di derivazione occidentale. Lo stesso Butovskij descrisse l'importanza di questa raccolta: “[...] con l'apparizione di questa edizione, si è brillantemente dichiarato in Europa per la prima volta il valore artistico della Russia dei tempi antichi dal X al XVII secolo. Il pubblico conoscerà lo stile russo degli anni passati e porrà la prima pietra della rinascita di questo stile nel XIX secolo”.²¹⁹ L'opera può essere considerata una sorta di proto-manuale destinato

anche: Galina Aksenova, *V.I. Butovskij - pervyj direktor Stroganovskogo učiliša* [V.I. Butovskij – il primo direttore della scuola Stroganov], in *Problemy novoj i novejšej istorii Rossii* [Problemi di storia nuova e moderna della Russia], Moskva, Prometej, 1999, pp. 138-151.

²¹⁷ Morel è citato in Savelli, *Ornament 1870-ch gg.: V poiskach samobytnogo russkogo iskusstva (Viktor Butovskij, Vladimir Stasov i Ėžen Violle-le-Djuk)* [L'ornamento degli anni '70 del XIX secolo: alla ricerca dell'arte russa originale (Viktor Butovskij, Vladimir Stasov e Eugène Viollet-le-Duc)], cit. p. 191.

²¹⁸ Tra gli altri, lavorarono ai disegni gli accademici Michail Vasil'evič Vasiljev (1821-1895), e P.A. Nisevin (1830-1877), l'artista S.F. Ščegolev.

²¹⁹ появлением издания сего в свете, блистательно заявится в Европе впервые артистическое значение России древних времен с десятого по XVII век. Публика ознакомится с

all'educazione artistica e alla pratica del design, a disposizione sia dei giovani iscritti alla scuola, sia dagli artisti interessati a creare manufatti in stile nel campo delle arti decorativo-applicate. Se l'approccio metodologico di Butovskij era principalmente di natura educativa, l'obiettivo finale, in linea con le attività della Stroganov, era di stampo tecnico-commerciale.

Lo scopo di questa pubblicazione è esclusivamente tecnico e industriale. Si intende fornire agli artigiani e agli artisti delle manifatture e dell'artigianato esempi e fonti di uno stile nazionale distintivo. Le riproduzioni in facsimile raccolte in questi album sono tutte tratte da antichi manoscritti greci e slavi. Si propongono come un pratico archivio di idee e materiali per tutti i tipi ornamento [...].²²⁰

I materiali raccolti e pubblicati da Butovskij ebbero un profondo impatto sui circoli artistici e intellettuali della società russa, contribuendo al dibattito sulle radici dell'arte russa. Tuttavia, l'opera presentava diverse problematiche, soprattutto di natura teorica e concettuale. La critica di Stasov al lavoro di Butovskij fu particolarmente pesante. In una lunga recensione pubblicata nel marzo del 1871, Stasov, che un anno dopo sarebbe diventato direttore del gabinetto delle stampe della Imperatorskaja Publičnaja biblioteka [Biblioteca pubblica imperiale] di San Pietroburgo, elogiò la qualità delle riproduzioni realizzate dalla ditta di Lemercier e apprezzò il colossale lavoro di raccolta degli ornamenti dai manoscritti antichi, riconoscendo che fino ad allora era stato difficile sapere “[...] dove rivolgersi per trovare esemplari ed esempi veramente nazionali”.²²¹ Tuttavia, dopo aver a malapena riconosciuto questi meriti, Stasov non poté fare a meno di deplorare l'assenza di una vera e propria storia dell'ornamento russo, promessa nel titolo dell'*album*, così come l'applicazione molto limitata del

русским стилем давно минувших лет и положится краеугольный камень возрождения сего стиля в XIX веке.

Aksenova, *Pervyj direktor Stroganovskogo učilišča* [Il primo direttore della scuola Stroganov], pp. 2-8.

²²⁰ Viktor Butovskij, *Istorija russkogo ornamenta s X po XVI stoletie: po drevnim rukopisjam* [La storia dell'ornamento russo tra l'XII e il XVII secolo: secondo antichi manoscritti], Moskva, Got'e, 1870, introduzione.

²²¹ куда обращаться за образцами и примерами истинно национальными.

Vladimir Stasov, *Istorija russkogo ornamenta s X po XVI stoletie* [Storia dell'ornamento russo dal X al XVI secolo], citato in Dani Savelli, *Ornament 1870-ch gg.: V poiskach samobytnogo russkogo iskusstva (Viktor Butovskij, Vladimir Stasov i Èžen Violle-le-Djuk)* [L'ornamento degli anni '70 del XIX secolo: alla ricerca dell'arte russa originale (Viktor Butovskij, Vladimir Stasov e Eugène Viollet-le-Duc)], cit. p. 193

metodo comparativo. La scarsità di testi nell'atlante non passò inosservata a uno studioso-erudito di spicco come Stasov, ed è difficile immaginare che potesse essere altrimenti. A suo avviso, sarebbe stato necessario confrontare: “[...] l’ornamento russo non solo con quello bizantino, ma anche con quello bulgaro, serbo, orientale di vari stili e nazionalità, e, infine, anche occidentale”.²²² In primo luogo, Butovskij identificava il carattere russo nell’influenza bizantina, una posizione che rifletteva una marcata influenza francese sul suo lavoro. Altri problemi significativi affliggevano l’opera. La collocazione sulla stessa pagina di ornamenti appartenenti a fonti e periodi diversi, senza un’adeguata spiegazione, avrebbe potuto confondere i lettori. Inoltre, secondo Stasov, il costo proibitivo del testo non era giustificato dall’intento dichiarato: pubblicare un testo pronto all’uso per artisti e artigiani, che non avevano a disposizione ingenti risorse economiche per l’acquistarlo. Queste critiche erano prevedibili, dato che Stasov stesso stava conducendo da anni ricerche sull’ornamento, esplorando il rapporto tra stile artistico e identità nazionale.

2.3 Vladimir Vasil’evič Stasov e l’ornamento

[...] un ateo di Apollo e un maleducato vandalo della bellezza.²²³

Il 2 gennaio del 1894 presso la Imperatorskaja Publichnaja biblioteka [Biblioteca pubblica imperiale] di San Pietroburgo, si svolsero i festeggiamenti per il settantesimo compleanno di Vladimir Vasil’evič Stasov (1824-1906) (fig. 8). In

²²² русский орнамент не только с орнаментом византийским, но еще болгарским, сербским, восточным разных стилей и народностей, и, наконец, даже и западным.

ibid.

²²³ атеистом Аполлона и грубым вандалом красоты.

Olga Golubeva, *V. V. Stasov* [V. V. Stasov], Sankt-Peterburg, Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka, 1995, cit. p. 17.

Come riporta Golubeva, furono i professori dell’Accademia a dare a Stasov questo appellativo, in riferimento alla sua polemica contro le scelte didattiche e il metodo di insegnamento adottato. Agli inizi degli anni Sessanta, infatti, nelle belle arti prevaleva ancora lo stile classico e agli studenti diplomati venivano assegnati temi ispirati alla mitologia greca, alla Bibbia e alla storia antica. Nell’articolo *Po povodu vystavki v Akademii Chudožestv* [Sulla mostra all’Accademia delle Arti] (1861), Stasov condannò l’Accademia accusandola di imporre gli stessi temi mitologici e storici proposti novant’anni prima. Secondo lui, era giunto il momento per gli artisti di scegliere liberamente i propri soggetti, affrontando temi legati alla realtà quotidiana del popolo oppresso e sofferente. Stasov riteneva che la pittura russa dovesse intraprendere una direzione più nazionale e domestica.

quell'occasione noti personaggi dell'*élite* culturale russa dedicarono al critico discorsi di congratulazioni, a testimonianza dell'importante ruolo svolto dallo studioso nella storia della cultura nazionale.²²⁴ Dopo i discorsi in suo onore, Stasov ricevette il regalo più costoso della sua vita. Dal 1886 in poi, infatti, artisti, amici e ammiratori del talento di questo straordinario personaggio passarono otto anni a raccogliere fondi per la pubblicazione di una raccolta di opere e articoli per i 50 anni della sua attività. I tre volumi, presentati in una custodia in pelle realizzata a mano, erano stati stampati presso le tipografie di Michail Stasjulevič (volumi I e II) e quella di Ivan Skorochoodov (volume III).²²⁵ Il dono venne presentato dal segretario della Società per l'incoraggiamento delle arti, Nikolaj Petrovič Sobko (1851-1906). Ricevendo il regalo, Stasov confessò di aver dubitato a lungo della necessità delle sue opere a cavallo tra il XIX e il XX secolo, ma “[...] oggi tutto ciò che vedo e sento qui mi infonde un raggio di speranza, oso pensare di nuovo che non ho vissuto invano e non ho fatto ciò che ritenevo importante, buono e necessario”.²²⁶ Le tremila pagine di questi testi rappresentano, infatti, l'inestimabile contributo di Stasov alla cultura russa. La pubblicazione testimonia il lasso temporale della sua attività creativa dal 1847 al 1886. Come argomentato nel capitolo precedente, tra la metà del XIX e l'inizio del XX secolo in Russia si assistette a un *revival* delle tradizioni connesse all'arte russa antica e popolare e alla creazione di uno stile nazionale, distinguibile in diverse fasi. Da uno stile di matrice russo-bizantino, il cui sviluppo è caratteristico della prima metà dell'Ottocento, si passò allo stile russo propriamente detto, o pseudo-russo, degli anni compresi fra il 1860 e il 1880. A seguire, lo stile neo-russo, nella sua variante

²²⁴ I discorsi furono pubblicati nell'opuscolo Osip Notovič, *Ūbilej Vladimira Vasil'eviča Stasova 2-go ânvarâ 1894 goda* [Il compleanno di Vladimir Vasil'evič Stasov il 2 gennaio 1894], Sankt-Peterburg, Novostej, 1894. Secondo le testimonianze dei contemporanei, già nel 1910 il testo costituiva una rarità bibliografica. Cfr. Elena Salamatova, *Futljar-podarok v russkom stile dlja sobranija sočinenij V. V. Stasova (k ego jubileju 2 janvarja 1894 g.)* [Cofanetto regalo in Stile russo per la collezione di opere di V. V. Stasov (per il suo compleanno del 2 gennaio 1894)], in Tat'jana Car'kova (a cura di), *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 2018-2019 gody* [Annuario del Dipartimento Manoscritti della Casa Puškin per il 2018-2019], Sankt-Peterburg, Dmitrij Bulanin, 2019, pp. 44-54.

²²⁵ I tre volumi sono conservati nel fondo librario del Dipartimento della Biblioteca dell'Accademia delle Scienze presso l'Istituto di Letteratura Russa (Casa Puškin) dell'Accademia delle Scienze Russa (1937/200).

²²⁶ Ах, с каким восхище нием я бы их все сжег и уничтожил. Но сегодняшний день, все то, что я вижу и слышу здесь, вливает в меня луч надежды, я опять осмеливаюсь думать, что не понапрасну я жил и делал то, что считал важным, и хорошим, и нужным.

Elena Salamatova, *Futljar-podarok v russkom stile dlja sobranija sočinenij V. V. Stasova (k ego jubileju 2 janvarja 1894 g.)* [Cofanetto regalo in Stile russo per la collezione di opere di V. V. Stasov (per il suo compleanno del 2 gennaio 1894)], cit. p. 48.

folclorica, si sviluppò tra gli anni 1880-1910, per lasciare poi, progressivamente, spazio allo *Stil' modern*.

Lo studio dell'ornamento antico e moderno, russo e straniero, da parte di Stasov giocò un ruolo chiave nella formazione dello 'stile russo' a cavallo tra i due secoli. Nella sua mastodontica produzione critico-letteraria, prodotta nell'arco di un'intera esistenza dedicata allo studio, alla scrittura e alla divulgazione, il presente lavoro si basa sugli scritti e sulla sua corrispondenza datati fra il 1872 e il 1906, anno della morte dell'autore. Considerata l'ampiezza del *corpus*, in questo capitolo la ricerca è circoscritta ai testi dedicati alla questione ornamentale.

Vladimir Vasil'evič Stasov fu un critico musicale e d'arte, storico dell'arte, archeologo e pubblicista (fig. 9). Attraverso l'attività di ricerca e la scrittura critica divenne un apologeta e un sostenitore dello sviluppo dello 'stile russo' declinato nelle più diverse forme artistiche. Nel corso della sua vita, egli pubblicò articoli critici sulla storia, l'archeologia, il folclore, la letteratura, le belle arti e le arti plastiche, l'architettura, la musica e il teatro in più di 50 periodici russi e stranieri,²²⁷ diventando una delle voci che non solamente hanno narrato, ma che hanno contribuito a dar forma e significato al discorso culturale a cavallo tra i due secoli. Il suo eccezionale contributo allo sviluppo della storia dell'arte e della cultura russa nazionale nella seconda metà del XIX secolo è ampiamente conosciuto dai suoi contemporanei.²²⁸ Il critico musicale Ja. I. Timofeev scrisse “Quello che [Vissarion Grigor'vič] Belinskij, [Nikolaj Aleksandrovič] Dobroľubov e [Nikolaj Gavrilovič] Černyševskij hanno fatto per la nostra letteratura, Stasov lo ha fatto per la nostra arte - architettura, pittura, musica, scultura”.²²⁹ Il famoso artista e storico dell'arte Igor' Grabar' affermò che tra gli anni

²²⁷ Tra questi si ricordano: *Vestnik izjaščnych iskusstv* [Giornale delle Belle Arti], *Bibliotek dĵia čtenija* [Biblioteca di lettura], *Žurnal Ministrstva narodnogo prosvěščnija* [Giornale del Ministero dell'Istruzione Pubblica], *Ežegodnik imperatorskich teatrov* [Giornale dei teatri imperiali], *Istoričeskij vestnik* [Giornale storico], *Severnij vestnik* [Giornale del Nord], *Russkij vestnik* [Rivista russa], *Vestnik Evropi* [Araldo d'Europa].

²²⁸ Sul tema si vedano anche i testi: Irina Šuvalova, *Russian Art Criticism of Ideological Realism*, in Elisabeth K. Valkenier (a cura di), *The Wanderers. Masters of 19th-Century Russian Painting*, Dallas, Dallas Museum of Art Press, 1991; Evgenia Kirichenko, *Arkhitekturnye teorii XIX veka v Rossii* [Teoria architettonica del XIX secolo in Russia], Moskva, 1986, pp. 210-27; Yuri Olkhovsky, *Vladimir Stasov and Russian national culture*, Ann Arbor, UMI research press, 1983; Michael William Curran, *Vladimir Stasov and the Development of Russian National Art: 1850-1906*, Ph.D. diss., University of Wisconsin, 1965.

²²⁹ То, что для нашей литературы делали Белинский, Добролюбов и Чернышевский, то для нашего искусства — архитектуры, живописи, музыки, скульптуры — делал Стасов.

Settanta e Ottanta del XIX secolo l'*intelligencija* russa percepì l'arte attraverso gli occhi e la mente di Stasov.²³⁰

Di alta statura, di corporatura fine, Stasov si distingueva per il suo aspetto e attirava l'attenzione di tutti. Fronte enorme e bella, lineamenti del viso grandi e corretti, grande barba grigia, andatura veloce... Tutta la sua figura traspirava energia e bellezza. Amando appassionatamente l'arte, egli stesso era un oggetto d'arte. Non a caso Repin e altri artisti lo disegnavano e modellavano spesso. Quando Stasov appariva da qualche parte a un concerto, a teatro, a una mostra, veniva immediatamente notato. "Stasov, Stasov sta arrivando", si sentiva dire in ogni angolo.²³¹

Nato a San Pietroburgo il 2 (14) gennaio 1824, Vladimir Vasil'evič fu una persona profondamente istruita e versatile. Studioso di insaziabile curiosità ed entusiasmo, scrisse per tutta la vita, influenzando il pensiero e il dibattito critico del suo tempo. Produsse studi, articoli e recensioni sull'archeologia e la storia dell'arte, l'architettura e la musica, le arti decorative popolari. Stasov doveva la sua enorme erudizione alla sua infanzia, formazione, al lavoro costante, nonché alla sua inesauribile curiosità.²³² Le sue qualità - la pluralità degli interessi, l'erudizione, l'alta istruzione, l'abitudine al lavoro mentale costante e sistematico, l'amore per la scrittura - furono sviluppate in lui dall'educazione e dall'ambiente di vita.

La professione del padre, Vasilij Petrovič Stasov, considerato uno dei primi architetti dello 'stile russo', la sua cerchia sociale, nonché il repertorio delle sue letture non

Cfr. Igor' Grabar' citato in Olga Golubeva, *V. V. Stasov* [V. V. Stasov], Sankt-Peterburg, Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka, 1995, p. 36.

²³⁰ *ivi.*, p. 126.

²³¹ Высокого роста, прекрасного сложения, Стасов выделялся своей наружностью и обращал на себя всеобщее внимание. Огромный, красивый лоб, крупные, правильные черты лица, большая седая борода, быстрая походка... Вся его фигура дышала энергией и красотой. Страстно любя искусство, он сам представлял собою объект для искусства. Недаром Репин и другие художники часто его рисовали и лепили. Когда Стасов появлялся где-нибудь на концерте, в театре, на выставке, то его сразу же замечали. "Стасов, Стасов идет", - слышно было во всех углах.

Il'ja Gincburg, *Skul'ptor Il'ja Gincburg. Vospominanija, stat'i, pis'ma* [Lo scultore Il'ja Gincburg. Ricordi, articoli, lettere], Leningrad, Čudožnik RSFSR, 1964, pp. 130-134.

Online: <http://s-marshak.ru/biography/stasov/stasov02.htm> (ultima consultazione 30.07.2024).

²³² Cfr. Andrej Lebedev, *Vladimir Vasil'evič Stasov* [Vladimir Vasil'evič Stasov], Leningrad, Chudožnik RSFSR, 1965.

potevano non influenzare gli interessi, la formazione e i gusti del giovane Vladimir.²³³ La conoscenza di Vasilij Petrovič con Vasilij Ivanovič Sobol'sčikov (1813-1872), anch'egli architetto, nonché bibliotecario presso la Biblioteca pubblica imperiale (IPB) e membro onorario dell'Accademia imperiale delle arti, determinò in larga misura il destino del figlio. Di formazione enciclopedica, dal 1855 Vladimir Stasov lavorò, infatti, presso la biblioteca, sistematizzando e accrescendone le collezioni, assistendo nell'acquisizione di libri rari, aiutando i lettori a trovare i materiali necessari alle loro ricerche, partecipando all'organizzazione di mostre (fig. 10). Amico di artisti e musicisti, aiutò chiunque avesse bisogno e fornì idee, poiché riteneva che si dovesse essere utili agli altri, se non si è nati creatori. La sua personalità, le sue idee e attività impattarono in modo determinante sul destino creativo di molti artisti dell'epoca.²³⁴

La Russia del XIX secolo era una società ancora fortemente feudale, caratterizzata da un sistema di governo autocratico sotto lo zar, al tempo Nicola I, e da una nobiltà che deteneva la maggior parte del potere e delle risorse. La censura era stringente e le idee liberali venivano sistematicamente represses. Tuttavia, soprattutto tra gli intellettuali, si stava diffondendo una crescente consapevolezza e un desiderio di riforme. In questo contesto, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, la lotta dei democratici rivoluzionari contro la servitù della gleba, il sistema feudale delle proprietà e il regime autocratico-poliziesco si estese anche alla letteratura e alle arti. In questa atmosfera di fervente cambiamento, gli insegnamenti di Vissarion Belinskij (1811-1848), Nikolaj Dobroljubov (1836-1861) e Nikolaj Černyševskij (1828-1889) divennero i punti di riferimento fondamentali della visione estetica di Stasov. Egli li considerava, insieme

²³³ Suo padre, Vasilij Petrovič Stasov (1769-1848), fu un famoso architetto dell'Impero russo, noto per i suoi edifici in patria e all'estero. La sorella maggiore Nadežda Vasilievna Stasova (1822-1895) fu una delle leader del movimento femminile in Russia e la prima amministratrice dei corsi superiori femminili di Bestužev. Suo fratello minore Dmitrij Vasil'evič Stasov (1828-1918) fu un avvocato che fu all'origine dell'avvocatura giurata e agì come avvocato difensore in molti processi politici di alto profilo di nazionalisti rivoluzionari. Gli altri due fratelli: Aleksandr Vasil'evič (1819-1904) fu direttore della società per azioni "Caucaso e Mercurio", e Nikolaj Vasil'evič (1817-1880) servì come *platz-major* nel Palazzo d'Inverno e raggiunse il grado di maggiore generale. Una delle sue nipoti, Elena Dmitrievna Stasova (1873-1966), fu un'attivista del movimento socialdemocratico, segretaria del Comitato centrale leninista dell'RCP.

²³⁴ Cfr. Ljudmila Suprun, *V.V. Stasov i stanovlenie nauki o narodnom iskusstve v Rossii* [V.V. Stasov e lo sviluppo della scienza dell'arte popolare in Russia], «Naučnyj Almanach. Tradicionnaja kul'tura» [Almanacco scientifico. Cultura tradizionale], 2003, vol. 4, n. 3(11), pp. 13-21.

a Dmitrij Ivanovič Pisarev, “le colonne portanti della nuova arte”.²³⁵ Pur con le dovute differenze, questi tre pensatori condividevano l’idea che l’arte non fosse solo un’espressione di bellezza, ma un mezzo per migliorare la società e un potente strumento politico ed educativo, capace di influenzare il pensiero e l’azione delle persone.²³⁶

Vladimir Vasil’evič fu un interprete e divulgatore peculiare dei principi dell’estetica democratico-rivoluzionaria nell’ambito delle belle arti, dell’architettura e della musica. Seguendo gli insegnamenti dei suoi maestri, Stasov sosteneva che il compito principale dell’arte fosse riflettere criticamente la vita quotidiana del popolo russo e, poiché i compiti socio-cognitivi e ideologici si esprimono con maggior naturalezza tramite la parola, egli vedeva nella letteratura il modello ideale per l’arte. L’estetica di Belinskij, Dobroljubov e Černyševskij era, infatti, innanzitutto un’estetica nata dalla critica letteraria. Nelle opere di Stasov, si trattasse di articoli di giornale o testi accademici, l’enfasi era posta sulla funzione ideologica, cognitiva e proattiva dell’arte. Sebbene non fosse lui stesso un rivoluzionario, nella sua attività critica Stasov mirava a subordinare l’estetica e la critica agli interessi della giustizia sociale.²³⁷ Per lui, due elementi erano imprescindibili per valutare la qualità delle opere russe: il realismo e il carattere nazionale.²³⁸ Stasov concepiva il realismo come strumento del pensiero

²³⁵ Cfr. Vladimir Stasov, *Dvadcat’ pjat let russkogo iskusstva* [Venticinque anni di arte russa], in *Izbrannye sočinenija v trech tomach. Živopis’. Skul’ptura. Muzyka. Tom vtoroj* [Opere selezionate in tre volumi. Pittura. Scultura. Musica. Volume secondo], Moskva, Gosudarstvennoe izdatel’stvo “Iskusstvo”, 1952 [1882-1883]. Per un approfondimento, si veda anche: Elena Suvorova, *V. V. Stasov i russkaja peredovaja obščestvennaja mysl’* [V. V. Stasov e il pensiero sociale avanzato russo], Leningrad, Lenizdat, 1956.

Online: <http://www.biografia.ru/arhiv/vvstasov.html> (ultima consultazione 30.07.2024).

²³⁶ L’estetica di Belinskij, uno dei critici letterari russi più influenti del XIX secolo, fu profondamente radicata nel realismo. Egli sostenne che l’arte – in particolare, la letteratura, che al tempo era meno soggetta ai vincoli della censura – dovesse riflettere la realtà, promuovendone il progresso morale e sociale. Se Belinskij pone l’accento sulla rappresentazione fedele della realtà, Dobroljubov e Černyševskij spingono ulteriormente il concetto, sottolineando l’importanza dell’utilità pratica dell’arte e il suo ruolo attivo nel promuovere cambiamenti sociali.

²³⁷ Cfr. Sergej Baluev, *Kritika izobrazitel’nogo iskusstva 1840–1880-ch gg. v stanovlenii russkoj chudožestvennoj školy* [La critica delle belle arti degli anni 1840-1880 nella formazione della scuola d’arte russa], Sankt-Peterburg, Kniznyj Dom, 2013. D’alta parte, come si renderà evidente, non tutte le sue idee sostenute da Stasov si rivelarono storicamente valide.

²³⁸ Cfr. Eleonora Paston, *V. V. Stasov i A. V. Prachov: «Strannoe kombinirovanie» 1870-Ch godov i Abramcevskij kružok* [V. V. Stasov e A. V. Prachov: la “strana combinazione” degli anni ’70 del XIX secolo e il circolo Abramcevo], *«Iskusstvoznanie»*, 2019, n. 4, p. 97. Sul rapporto tra Stasov e Prachov, si vedano anche: Eleonora Paston, [A. V. Prachov e V. V. Stasov, *Vzgljady na iskusstvo dvuch estetičeskich antagonistov* [Opinioni sull’arte di due antagonisti estetici], *Tret’jakovskie čtenija* [Lecture di Tretyakov], 2010-2011, Moskva, INIKO, 2012, pp. 554-568; Sergej Baluev, *Iz istorii diskussii*

critico, capace di aprire gli occhi della società su se stessa, relegando in secondo piano le componenti tecnico-formali della pittura o della musica. Il realismo russo cominciò ad emergere nella prima metà dell'Ottocento, in parte come reazione al Romanticismo, che dominava la scena culturale del tempo, in un periodo di grande fermento sociale. Nella seconda metà del secolo, questo movimento si affermò sia dal punto di vista teorico che fenomenologico, con il contenuto che prevaleva sulla forma. Tale approccio divenne il tratto distintivo della letteratura e delle arti visive. Scrittori e artisti iniziarono a rappresentare le disuguaglianze sociali, la povertà e le ingiustizie, utilizzando l'arte come strumento di critica della realtà quotidiana e come riflessione morale sulla condizione umana.

Sebbene le opinioni di Stasov non riflettessero il sistema di idee estetiche dominante nella società (influenzato dall'Accademia), esse rispecchiavano, per molti aspetti, i profondi cambiamenti in atto nell'arte e nella coscienza estetica russe in quel periodo. Nella sua visione estetica, il realismo non rappresentava solo una libertà dai canoni accademici e la possibilità di trarre il contenuto artistico dalla vita quotidiana, ma anche un impegno morale per l'artista: studiare la realtà, criticarla e contribuire alla sua trasformazione attraverso l'arte.

Un altro aspetto importante nella concezione del realismo di Stasov fu il suo approccio alla questione del carattere nazionale nell'arte, uno dei temi estetici più dibattuti nella società russa dell'epoca.²³⁹ Il concetto di nazionalismo artistico di Stasov differiva, infatti, radicalmente dalla concezione ufficiale di nazionalità formulata sotto la guida di Nicola I ed espressa dallo 'stile russo' di Konstantin Ton.²⁴⁰ Secondo l'opinione del critico, l'opera d'arte doveva essere 'nazionale' e dotata di un 'significato interiore'. Ai fini dello sviluppo in chiave nazionale dell'arte e della cultura russa, l'arte popolare assunse per Stasov una funzione di primaria importanza. Promuovendo l'aderenza tra il concetto di "nazione" e l'idea di "popolo", esso si basava sull'idea che l'arte dovesse riflettere l'anima russa, distinguendosi tanto dalle influenze occidentali quanto da

russskich chudožestvennykh kritikov 1870-ch gg. (V.V. Stasov n A. V. Prachov) [Dalla storia della discussione dei critici d'arte russi degli anni 1870 (V. V. Stasov e A. V. Prachov)], «European Social Science Journal», 2011, vol. 15, n. 12, pp. 267-274.

²³⁹ Il tema verrà analizzato nel capitolo terzo, dedicato al rapporto tra Stasov e alcuni dei principali artisti del circolo di Abramcevo.

²⁴⁰ Cfr. Alexey Makhrov, *Defining Art Criticism in Nineteenth-Century Russia: Vladimir Stasov as Independent Critic*, in Carol Adlam, Juliet Simpson (a cura di), *Critical Exchange: European Art Criticism of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Oxford, Peter Lang Publishers, 2009, p. 207-226.

quelle accademiche che dominavano il panorama artistico del tempo. Con il suo operato, Stasov contribuì attivamente a creare un'identità artistica nazionale, sostenendo la produzione di un'arte le cui espressioni formali riflettessero inequivocabilmente i valori e le esperienze del popolo russo.

2.3.1 Una vita per l'arte

Dopo essersi laureato nel 1843 presso la Scuola imperiale di Giurisprudenza²⁴¹, Stasov lavorò per qualche anno come funzionario presso vari dipartimenti dell'amministrazione zarista, ma si rese ben presto conto che la sua vera vocazione era la critica d'arte. Nel 1847 sulla rivista *Otečestvennye zapiski* [Lettere patriottiche] apparvero per la prima volta articoli del giovane critico.²⁴² Nel corso del tempo, Stasov si guadagnò una fama di feroce polemista. Il suo stile espressivo e la sua *verve* nel dibattito pubblico erano inconfondibili. Il peculiare modo di esprimersi e rispondere agli attacchi dei suoi (numerosi) detrattori era riconosciuto dai suoi contemporanei e fu registrato anche da grandi autori, divenuti poi classici, della letteratura russa. Ben noto è, ad esempio, l'epigramma *S kem sporit'?* [Con chi discutere?...] scritto da Ivan Turgenev (1818-1883) che, restituendo un'immagine colorita, sebbene non del tutto lusinghiera del nostro "critico, esteta ed entusiasta tutto russo", consigliava caldamente ai suoi lettori di discutere con chiunque, ma di evitare a tutti i costi di discutere con Stasov.²⁴³ Nonostante ciò, forte della propria erudizione e capacità di giudizio,

²⁴¹ La Imperatorskoe učilišče pravovedenija [Scuola Imperiale di Giurisprudenza], aperta nel 1835, era considerata la più prestigiosa scuola maschile della capitale imperiale, nonché un'istituzione educativa chiusa e privilegiata. Il suo scopo principale era quello di formare funzionari pubblici qualificati per servire nelle istituzioni del Ministero della Giustizia. La scuola si distingueva per l'atmosfera democratica generale, la completezza del programma, che comprendeva lo studio di diverse lingue europee e promuoveva lo sviluppo dell'interesse per l'arte. Cfr. Andrej Lebedev, Aleksandr Solodovnikov, *Vladimir Vasil'evič Stasov. Žizn' i tvorčestvo* [Vladimir Vasil'evič Stasov. La vita e le opere], Moskva, Iskusstvo, 1982, p. 21.

²⁴² Tra i primi scritti critici di Stasov si trovano *O gollandskoj živopisi* [Sulla pittura Olandese] (1856), dedicato al tema dell'emergente pittura di genere. L'articolo *O značenii Brúllova i Ivanova v russkom iskusstve* [Sul significato dell'opera di Briullov e Ivanov nell'arte russa] (1861), Stasov, invece, considera l'opera dei due artisti, Karl Pavlovič Briullov e Aleksandr Andreevič Ivanov, individuando elementi del periodo di transizione attraversato dall'arte russa in relazione al suo rapporto con l'arte europea.

²⁴³ Si riportano di seguito il testo del componimento di Turgenev, datato giugno 1878, e la traduzione:

“Споръ с человеком умнее тебя: он тебя победит... но из самого твоего поражения ты можешь извлечь пользу для себя.

Vladimir Vasil'evič non si fece mai scoraggiare e, anzi, rispose sempre per le rime a qualunque attacco potesse ricevere.²⁴⁴ Amico e *protégé* di Stasov, lo scultore Il'ja Gincburg ricorda in modo vivido questo suo spirito battagliero:

Lo stesso giorno ho incontrato alcuni amici intimi di Stasov. Erano sconvolti dal suo articolo. "Come se lo facesse apposta, prende in giro i suoi nemici e dà loro un motivo per imprecare e rimproverare" - si lamentavano. Né io né loro abbiamo pensato allora che ci stiamo sbagliando, e non Stasov, che non solo non esagera, ma dà una valutazione accurata e corretta del vero talento e gli predice un futuro che si realizzerà davvero. Come un buon medico diagnostica e prevede inequivocabilmente l'esito della malattia, così Stasov determina i talenti, la loro forza e profondità.²⁴⁵

Спорь с человеком ума равного: за кем бы ни осталась победа — ты по крайней мере испытаешь удовольствие борьбы.

Спорь с человеком ума слабейшего... спорь не из желания победы; но ты можешь быть ему полезным.

Спорь даже с глупцом; ни славы, ни выгоды ты не добудешь; но отчего иногда и не позабавиться?

Не спорь только с Владимиром Стасовым!"

Online: <http://turgenev-lit.ru/turgenev/proza/stihi-v-proze/s-kem-sporit.htm> (ultima consultazione 08.11.2024)

"Discuti con una persona più intelligente di te: ti sbaraglierà. Ma dalla tua disfatta imparerai qualcosa di utile.

Discuti con una persona di pari intelligenza: nessuno uscirà vittorioso. E comunque avrai il piacere della lotta.

Discuti con una persona meno intelligente: non per il desiderio della vittoria, ma perché puoi essergli utile.

Discuti anche con un pazzo: non ne avrai gloria, ma può essere divertente.

Solo, non discutere mai con Vladimir Stasov."

La traduzione della poesia di Turgenev è tratta da Orlando Figes, *La danza di Nataša. Storia della cultura russa (XVIII-XX secolo)*, p. 154.

Per un approfondimento del complesso rapporto tra Stasov e Turgenev, si consultino le memorie del critico russo, intitolate *Iz vospominanij ob I. S. Turgeneve* [Dalle memorie su I. S. Turgenev], e le lettere *Dvadcat' pisem Turgeneva i moe znakomstvo s nim* [Venti lettere di Turgenev e la mia conoscenza con lui] pubblicate per la prima volta nel 1888 sul *Severnij vestnik* [Giornale del Nord]: <http://turgenev-lit.ru/turgenev/vospominaniya-o-turgeneve/v-vospominaniyah-sovremennikov-2/stasov-iz-vospominanij-ob-turgeneve.htm> (ultima consultazione 08.11.2024).

²⁴⁴ Cfr. Yuri Olkhovsky, *Vladimir Stasov and russian national culture*, p. 41.

²⁴⁵ В этот же день я встретился кое с кем из близких друзей Стасова. И они были огорчены его статьей. "Словно нарочно дразнит он своих врагов и дает им повод для ругани и брани", - сокрушались они. Ни мне, ни им не приходило тогда в голову, что ошибаемся-то мы, а не Стасов, который не только не преувеличивает, но дает точную и верную оценку подлинному таланту и предсказывает ему такое будущее, которое действительно свершится. Как хороший врач безошибочно ставит диагноз и предвидит исход болезни, так и Стасов определял таланты, их силу и глубину.

Il'ja Gincburg, *Skul'ptor Il'ja Gincburg. Vospominanija, stat'i, pis'ma* [Lo scultore Il'ja Gincburg. Ricordi, articoli, lettere], pp. 130-134.

Seguendo l'attività critica di Stasov è possibile tracciare il percorso di nascita di un genere di scrittura sostanzialmente prima inesistente in Russia.²⁴⁶ La critica d'arte si sviluppò, infatti, come disciplina autonoma tra la seconda metà del XIX e l'inizio del XX secolo, contestualmente alla definizione di un vero e proprio sistema artistico russo. Fu grazie all'interazione tra diversi fattori, che nel corso del secolo questo sistema prese forma.

Il primo era costituito dall'educazione artistica. Il termine di confronto naturale della comunità intellettuale e artistica russa era rappresentato dalla Francia, con le sue istituzioni artistiche professionalizzanti e i suoi *Salons*. Fin dal XVIII secolo, le accademie e le scuole d'arte stavano formando generazioni di artisti di talento e abituando il pubblico a fruire delle opere prodotte attraverso l'organizzazione di mostre. In questo contesto, l'Accademia di San Pietroburgo giocò un ruolo preponderante, sia nello sviluppo del mercato che della critica d'arte.²⁴⁷ Fondata nel 1757 dall'imperatrice Elisabetta Petrovna, l'Accademia preparava gli artisti attraverso un rigoroso *curriculum* basato sui modelli accademici europei, in particolare francesi e italiani; imponendo rigorosi canoni estetici e tecnici, essa mirava a elevare e standardizzare il livello delle produzioni artistiche. In questa prima fase, riconoscendo la funzione strategica dell'arte per rafforzare l'identità nazionale e la legittimità del regime zarista, lo Stato fu un grande mecenate. L'arte era utilizzata come strumento di propaganda per promuovere i valori e l'ideologia nazionale e il potere statale ne finanziava le attività e direzionava le tendenze.

Online: <http://s-marshak.ru/biography/stasov/stasov02.htm> (ultima consultazione 30.07.2024).

²⁴⁶ Cfr. Alexey Makhrov, *Defining Art Criticism in Nineteenth-Century Russia: Vladimir Stasov as Independent Critic*, p. 207-226. Per un approfondimento, si vedano: Yukiko Tatsumi, *Russian Critics and Obshchestvennost', 1840–1890: The Case of Vladimir Stasov*, in *Obshchestvennost' and Civic Agency in Late Imperial and Soviet Russia. Interface between State and Society*, Yasuhiro Matsui (a cura di), London, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 16-33; Sergej Baluev, *Kritika izobrazitel'nogo iskusstva 1840–1880-ch gg. v stanovlenii russkoj chudožestvennoj školy* [La critica delle belle arti degli anni 1840-1880 nella formazione della scuola d'arte russa], Sankt-Peterburg, Kniznyj Dom, 2013; Ilia Dorontchenkov, *Russian and Soviet Views of Modern Western Art, 1890s to Mid-1930s*, Berkeley, University of California Press, 2009; Rafael Kaufman, *Očerki istorii russkoj chudožestvennoj kritiki XIX veka. Ot K. Batjuškova do A. Benua* [Schizzi di storia della critica d'arte russa. Da K. Batjuškov ad A. Benua], Moskva, Iskusstvo, 1990.

²⁴⁷ È significativo che uno dei temi centrali della critica d'arte russa del XIX secolo, ossia la valutazione del sistema di insegnamento accademico, sia stato sollevato allo stesso tempo dell'emergere della stampa d'arte.

Un altro elemento di impatto fu la crescita progressiva della classe media sempre più ampia, prospera e istruita. I salotti e le associazioni culturali divennero importanti centri di discussione e promozione artistica, influenzando il gusto e le tendenze. La nuova borghesia iniziò a commissionare e acquistare opere d'arte, creando un nuovo mercato. Infine, la produzione a stampa di periodici che includevano, tra gli altri, scritti relativi alla critica e la riproduzione di opere d'arte, permise la diffusione di un'alfabetizzazione estetica.²⁴⁸ Si inizia a considerare “anima dell'impero”, la classe media, un segmento esteticamente sensibile alle questioni artistiche, nonché target educato e ricettivo delle riviste a stampa. Il pubblico era, infatti, il destinatario dell'attività critica e, al contempo, l'ago della bilancia nel rapporto, talvolta stridente, tra gli artisti e i critici. Gli articoli critici sulle mostre e sui problemi dell'arte erano sì una percentuale circoscritta, ma non irrilevante parte del quadro più ampio dell'opinione pubblica emergente, che inizia lentamente a essere riconosciuta come forza politica. Le autorità capirono che tali scritti potevano anche contenere messaggi in contrasto con un giudizio estetico disinteressato.²⁴⁹ Secondo Alexey Makhrov, considerando l'ingerenza della censura zarista in tutti gli ambiti della vita russa, la capacità di Stasov di mantenere separate la sfera politica e quella culturale, gli permise strategicamente di raggiungere un vasto pubblico di lettori e di garantirsi una longeva carriera come critico.²⁵⁰

Dal 1851 al 1854 Vladimir Vasil'evič fu segretario, consulente d'arte e responsabile della biblioteca del famoso mecenate d'arte Anatolij Nikolaevič Demidov (1813-1870), principe di San Donato, nell'omonima tenuta a San Donato a Firenze e presso cui studiò e catalogò la ricca collezione di antichità. Ciò diede a Stasov l'opportunità di conoscere da vicino l'arte europea, visitando musei, archivi e biblioteche in Italia, Germania, Gran Bretagna, Francia e Svizzera. Tornato nella sua città natale nel 1854, Stasov incontrò e fece amicizia con Michail Glinka, considerato il padre della musica

²⁴⁸ Cfr. Alexey Makhrov, *The Pioneers of Russian Art Criticism: Between State and Public Opinion, 1804-1855*, “The Slavonic and East European Review”, 2003, vol. 81, n. 4, pp. 614-633. Si veda anche: Irina Fateeva, *Chdožestvennyj kritik V. V. Stasov o probleme èstetizacii material'noj sredy* [Il critico d'arte V. V. Stasov sul problema dell'estetizzazione dell'ambiente materiale], Vestnik KGU, 2008, n. 1, pp. 252-258.

²⁴⁹ Cfr. John E. Bowlt, *The Art Criticism of Pushkin, Gogol', Dostoevsky and Tolstoy*, “Art News”, 1977, vol. 75, n. 5, pp. 86-92.

²⁵⁰ Alexey Makhrov, *Defining Art Criticism in Nineteenth-Century Russia: Vladimir Stasov as Independent Critic*, pp. 207-226.

classica russa, e con la sua cerchia.²⁵¹ La cultura musicale russa della seconda metà del XIX secolo deve moltissimo a Vladimir Vasil'evič. Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, si formò a San Pietroburgo una comunità di giovani compositori russi, inizialmente chiamata “nuova scuola musicale russa” o “circolo Balakirev”, che stava creando una nuova musica sinfonica nazionale, al di fuori del sistema di istruzione dei conservatori. Stasov divenne un fervente sostenitore del collettivo, che includeva Milij Balakirev, Cezar Kjuj, Modest Musorgskij, Nikolaj Rimskij-Korsakov e Aleksandr Borodin (fig. 11). Nel 1867, Stasov attribuì loro il nome *Mogučaja kučka* [Potente manipolo] (conosciuto anche come “Gruppo dei Cinque”).²⁵² Il critico promosse il loro lavoro, fornendo idee per le opere e aiutando i compositori a raccogliere materiali storici per i libretti.²⁵³ Naturalmente, in quanto uomo di cultura, la sua influenza si estese ben oltre la musica.

Un altro settore a cui Stasov si dedicò con passione fu quello delle arti figurative che, nel periodo considerato, furono oggetto di radicali trasformazioni di natura sia teorica che formale. In virtù della sua formazione estetica, Vladimir Vasil'evič desiderava ardentemente lo sviluppo di un'arte realista che egli promosse in ogni modo possibile. Cercò e sostenne artisti russi di talento, patrocinando Il'ja Repin, Vasilij Vereščagin e Viktor Vasnecov e molti altri. In qualità di critico e mentore esigeva l'autenticità dei dipinti storici e aiutava gli artisti a raggiungerla. Oltre al *Potente manipolo* in ambito

²⁵¹ Egli incoraggiava questi artisti a creare musica che riflettesse il carattere e le tradizioni russe, piuttosto che imitare i modelli europei. Stasov non solo promosse le loro opere, ma fu anche un mentore e un amico, sostenendo le loro carriere attraverso i suoi scritti. In qualità di critico musicale, Stasov scrisse numerose recensioni e articoli, spesso elogiando le opere che riteneva rappresentassero autenticamente lo spirito russo. Era un fervente oppositore dell'influenza tedesca e italiana sulla musica russa e lavorava instancabilmente per promuovere un'identità musicale nazionale. Per una panoramica sul lavoro di Stasov in ambito musicale: Marina Frolova-Walker, *Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin*, Yale, Yale University Press, 2007; Richard Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton, Princeton University Press, 1997; Malcom Hamrick Brown, *Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984; John Garrard, *Stasov and the Mighty Handful: Six Letters to Balakirev “Music & Letters”*, 1977, vol. 58, n. 4, pp. 399-408.

²⁵² I compositori si consideravano seguaci di Glinka e vedevano il loro obiettivo nell'incarnare in musica l'idea nazionale russa. Il nome *Il potente manipolo*, adottato dal circolo, apparve per la prima volta nell'articolo di Stasov *Slavânskij koncert g. Balakireva* [Il concerto slavo di Balakirev], uscito il 13 maggio 1867 sul giornale *S.-Peterburgskie vedomosti* [Dichiarazioni di San Pietroburgo].

Online: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1867_slavyanskiy_concert.shtml (ultima consultazione 04.11.2024).

²⁵³ Stasov individua quattro caratteristiche della musica russa: l'elemento nazionale, l'assenza di una cieca fede nel sapere accademico, l'elemento orientale (discorso a sé stante), musica programmatica. Cfr. Yuri Olkhovsky, *Vladimir Stasov and russian national culture*, pp. 55-61.

musicale, Stasov fu un grande sostenitore, nonché difensore, del lavoro del movimento definito degli *Peredvižniki*, termine traducibile con *Ambulanti* o *Itineranti*, un gruppo di artisti che si oppose ai limiti dell'Accademia e organizzò mostre itineranti per portare l'arte al popolo.²⁵⁴ Stasov accolse con entusiasmo la nuova tendenza artistica, a suo avviso espressione degli ideali illuministici e dei principi democratici, diventando di fatto un ideologo e un mentore per gli artisti che facevano parte di questo gruppo. A testimonianza della costanza e dell'impegno di Stasov nella promozione degli artisti, il critico d'arte e saggista Dmitrij Filosofov (1872-1940) scrisse:

con un'instancabilità fantastica, anno dopo anno, giorno dopo giorno, sosteneva gli *Ambulanti*, elogiava Repin, Antokol'skij, Vereščagin, ammirava Glinka, Mussorgskij. E se gli *Ambulanti* hanno ottenuto in breve tempo un riconoscimento così ampio nella società russa, lo devono in gran parte a Stasov.²⁵⁵

²⁵⁴ Il 9 novembre 1863 ebbe luogo un episodio che sarebbe passato alla storia dell'arte russa come la "rivolta dei 14". I diplomati dell'Accademia, che erano in competizione per la medaglia d'oro, si rifiutarono di realizzare dipinti su un tema della mitologia scandinava, chiedendo invece di poter scegliere liberamente i soggetti da trattare, rappresentando la vita reale della Russia contemporanea. Avendo ricevuto un rifiuto, con un atto di sfida i giovani, guidati dall'artista e critico Ivan Kramskoj, lasciarono l'istituzione. Privati di tutti i privilegi che derivavano dal loro status (come l'accesso ai laboratori, i viaggi all'estero e i titoli), i membri della "rivolta" formarono una sorta di collettivo fondando la *Sankt-Peterburgskaja artel' chudožnikov* [Artel' degli artisti di San Pietroburgo] (1863-1870), la prima organizzazione creativa indipendente nella storia delle belle arti russe. Affittarono un ampio appartamento che comprendeva tre officine, e lì iniziarono a vivere e lavorare insieme. Oltre a Kramskoj, il gruppo comprendeva: i pittori Bogdan Venig, Aleksandr Grigoriev, Nikolaj Dmitriev-Orenburgskij, Firs Žuravlëv, Aleksej Korzuchin, Kirill Lemoch, Aleksandr Litovčenko, Konstantin Makovskij, Aleksandr Morozov, Michail Peskov, Nikolaj Petrov, Nikolaj Šustov, e lo scultore Vasilij Krejtan. Nelle serate organizzate dall'*Artel'* si riunivano molti artisti che non erano membri dell'organizzazione e si svolgevano vivaci discussioni sul destino dell'arte. Stasov simpatizzava per l'*Artel'*, era amico di molti dei suoi membri e in diversi articoli ne parlò con entusiasmo come di una svolta progressista nell'arte russa. Nel 1870, fu fondata la *Tovariščestvo peredvižnych chudožestvennyh vystavok* [Associazione delle mostre d'arte itineranti], di cui facevano parte anche singoli membri dell'*Artel'*. L'associazione, i cui partecipanti vennero chiamati *Peredvižniki* [Ambulanti], si prefiggeva il compito di divulgare l'arte in tutti gli strati della società russa organizzando mostre itineranti collettive. A partire dalla prima mostra del 1871, l'associazione riunì quasi tutte le forze artistiche più talentuose del paese. Stasov sostenne immediatamente i *Peredvižniki*, pubblicando il 3 dicembre un articolo intitolato *Peredvižnaja vystavka 1871 goda* [Mostra itinerante del 1871] sul giornale *S.-Peterburgskie vedomosti* [Dichiarazioni di San Pietroburgo].

Andrej Lebedev, Aleksandr Solodovnikov, *Vladimir Vasil'evič Stasov. Žizn' i tvorčestvo* [Vladimir Vasil'evič Stasov. La vita e le opere], pp. 134-141.

²⁵⁵ с какой-то фантастической неутомимостью он из года в год, изо дня в день кричал о передвижниках, перевозил Репина, Антокольского, Верещагина, восхищался Глинкой, Мусоргским. И если передвижники так скоро завоевали победу в русском обществе, то этим они во многом обязаны Стасову.

<https://profile.ru/culture/200-let-vladimiru-stasovu-cheloveku-bez-kotorogo-ne-bylo-by-mnogih-shedevrov-russkoj-kultury-1440132/> (ultima consultazione 06.05.2024).

Attorno al critico iniziò a riunirsi una cerchia sempre più ampia di artisti e intellettuali, che lo andavano a trovare nel suo appartamento a San Pietroburgo o presso la dača di Pargolovo. Nel descrivere il suo approccio al lavoro, Stasov scrisse di non sentirsi nato “creatore”, in termini artistici e creativi. Utilizzando una metafora musicale, egli sosteneva, piuttosto, che nella sua vita si era esibito spesso in duo, trio o altri *ensemble* – aiutando e creando insieme agli altri, piuttosto che da solo. Considerava il lavoro creativo una sorta di processo corale, in favore del quale spesso operava “dietro le quinte”. Traendo profonda soddisfazione dall’incontro con giovani e promettenti artisti e intellettuali, egli considerava una missione di vita quella di scoprire nuovi talenti e sostenerli con tutte le risorse a sua disposizione. Nel ricordare questo atteggiamento coinvolgente e proattivo, Maksim Gor’kij (1868-1936) scrisse:

Si potevano sempre incontrare dei giovani intorno a V.V. [Stasov], e lui costantemente, con un certo mistero nella voce, li raccomandava come grandi poeti, musicisti, pittori e scultori - in futuro. Mi sembra che questi giovani lo abbiano circondato per tutta la vita; si sa che ne ha introdotto più di uno nel tempio dell'arte.²⁵⁶

L’attitudine alla ricerca e alla condivisione della conoscenza portò Stasov a lavorare per cinquant’anni come dipendente della Biblioteca pubblica imperiale (ora Rossijskaja nacional’naja biblioteka [Biblioteca nazionale russa]) di San Pietroburgo, prima in qualità di assistente volontario e poi come impiegato. Il giovane studioso si era recato per la prima volta alla biblioteca nel 1845; tuttavia, a partire dal 1855, rientrato a San Pietroburgo dopo l’esperienza europea, Stasov iniziò a frequentarla con assiduità, soprattutto l’Otdelenie izjaščnych iskusstv i technologij [Dipartimento di belle arti e tecnologia], contribuendo attivamente alle sue diverse attività.²⁵⁷ Come primo incarico, Sobol’ščikov gli propose di occuparsi di realizzare un catalogo

²⁵⁶ Около В.В. всегда можно было встретить каких-то юных людей, и он постоянно, с некой таинственностью в голосе, рекомендовал их как великих поэтов, музыкантов, художников и скульпторов – в будущем. Мне кажется, что такие юноши окружали его на протяжении всей жизни; известно, что не одного из них он ввел в храм искусства.

Online: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/vospominaniya/o-stasove.htm> (ultima consultazione 07.05.2024).

²⁵⁷ Per una panoramica sulla storia della Biblioteca pubblica imperiale prima del coinvolgimento ufficiale di Stasov nelle sue attività (1872), si consulti: Mary Stuart, *The Evolution of Librarianship in Russia: the Librarians of the Imperial Public Library*, «The Library Quarterly», 1994, vol. 64, n. 1, pp. 1-29.

sistematico della sezione *Rossika*.²⁵⁸ Completato nell'autunno del 1856, il risultato di questo lavoro venne presentato e approvato dalla Rossijskaja akademija nauk [Accademia russa delle scienze]. Modest Korf (1800 - 1876), direttore dell'IPB tra il 1849 e il 1861, coinvolse il giovane Stasov nello studio storico dedicato alla famiglia Braunšveig²⁵⁹ e, nello stesso anno, lo inserì in una commissione per la raccolta di materiali sulla vita e il regno di Nicola I. Fu in questo frangente che Stasov conobbe la maggior parte dei collaboratori della biblioteca e iniziò ad aiutarli nel loro lavoro di ricerca.²⁶⁰

Stasov amava profondamente il suo lavoro: “Sono nato per fare il bibliotecario” (fig. 12).²⁶¹ Grazie al mezzo secolo di attività di Stasov nella Biblioteca pubblica, le collezioni di libri, archivi e autografi, anche musicali, si sono notevolmente arricchite. In qualità di bibliotecario, egli condusse un enorme lavoro di raccolta e ricerca: studiò i monumenti dell'antica Russia, i popoli del Caucaso, la costa settentrionale del Mar

²⁵⁸ L'idea di creare un dipartimento speciale in cui poter concentrare i libri stranieri relativi alla Russia nella Biblioteca pubblica imperiale nacque durante la direzione di Aleksej Olenin. Tuttavia, essa trovò applicazione solo nel 1850 su suggerimento di Korf, quando fu creata la succursale della biblioteca chiamata *Rossika*. Per un approfondimento: Galina Mikheeva, *Otde lenie «Rossika» v Imperatorskoj Publičnoj (Rossijskoj nacional'noj) biblioteke* [Il Dipartimento “Rossika” nella Biblioteca Pubblica Imperiale (Nazionale Russa)], *Vestnik SPbGUKI* [Bollettino dell'Istituto Statale di Cultura di San Pietroburgo], 2018, n. 3(36), pp. 142-150; Galina Mikheeva, *«Rossika» v Rossijskoj nacional'noj biblioteke: istorija, problemy, perspektivy* [“Rossika” nella Biblioteca nazionale russa: storia, problemi, prospettive], Sankt-Petersburg, 2000, pp. 8-18; Galina Mikheeva, *«Rossika» v Rossijskoj nacional'noj biblioteke: istorija, problemy, perspektivy. Materialy I Vserossijskogo rabočego soveščanija po problemam «rossiki»* [“Rossika” nella Biblioteca nazionale russa: storia, problemi, prospettive. Atti del I incontro di lavoro panrusso sui problemi di “Rossika”], (Mosca, 29-30 giugno 1995), Mosca, 1995, pp. 16-26.

²⁵⁹ Lo studio mise in luce la vita del giovane imperatore Ivan VI Antonovič, detronizzato nel 1741, e della sua famiglia. Il lavoro di ricerca portò alla compilazione di una bozza di manoscritto di Stasov con note di Korf. Il manoscritto è stato pubblicato sotto il nome di Korf nel 1993. Per uno sguardo critico sulla storia del manoscritto: *Delo o “Braunšvejgskom semejstve” (V.V. Stasov i M.A. Korf)* [Il caso della “famiglia Braunšveig” (V.V. Stasov e M.A. Korf)], *«Istoričeskij vestnik»* [Bollettino storico], 2017, vol. 22, n. 169, pp. 194-223.

²⁶⁰ L'elenco delle persone a cui Stasov ha fornito consulenza è enorme. Tra queste ci sono: Michail Mikešin, Viktor Vasnev, Nikolaj Rimskij-Korsakov, Lev Tolstoj, Dmitrij Rovinskij, Nikolaj Sobko e altri. Cfr. Cilija Grin, Alina Tret'jak, *Publičnaja biblioteka glazami sovremennikov (1795-1917). Chrestomatija* [La biblioteca pubblica attraverso gli occhi dei contemporanei (1795-1917). Antologia], Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo RNB, 1998, pp. 609-619.

Si veda anche: Aleksandra Čistjakova, *Rabota V.V. Stasova s čitateljami Otdelenija iskusstv Publičnoj biblioteki* [Il lavoro di V.V. Stasov con i lettori del Dipartimento d'arte della Biblioteca pubblica], *Trudy Gos. Publ. b-ki im. M. E. Saltykova-Ščedrina* [Atti della Biblioteca pubblica statale intitolata a M. E. Saltykova-Ščedrina], 1957, vol. 3, n. 6, pp. 205-227.

²⁶¹ “Я именно урожден быть библиотечарем”.

Vladimir Stasov, *Imperatorskaja publičnaja biblioteka* [Biblioteca pubblica imperiale], in *Sobranie socinenij* [Opere scelte], vol. 3, Sankt-Peterburg, 1894, pp. 1505-1582.

Nero; scrisse numerosi articoli su giornali e riviste riguardanti la biblioteca e le sue collezioni. Si impegnò attivamente per arricchire i fondi attraverso acquisizioni e doni ricevuti dalla sua vasta cerchia di conoscenze,²⁶² si occupò di compilare relazioni sulle attività della biblioteca, ordinare e descrivere le collezioni.²⁶³ Mentre svolgeva la sua funzione di storiografo e di compilatore dei rapporti della biblioteca, Stasov condusse inoltre un'energica attività espositiva (ad esempio delle opere della scuola russa di incisione o dei ritratti di Pietro il Grande). Insieme a Sobol'sčikov, egli organizzò mostre di manoscritti russi antichi con miniature e manoscritti dell'XI secolo.²⁶⁴ Solo nel novembre 1872, dopo la morte di Sobol'sčikov, che dirigeva il Dipartimento di belle arti e tecnologia, fu assunto come bibliotecario a tutti gli effetti e lavorò all'IPB fino agli ultimi giorni della sua vita.²⁶⁵

Stasov si impegnò affinché ogni biblioteca fosse gratuita e aperta a tutti. A suo avviso, tale istituzione culturale avrebbe dovuto “fare tutto il possibile per incoraggiare la popolazione a leggere”.²⁶⁶ Dal canto suo, lo studioso forniva in prima persona assistenza nella scelta dei libri, organizzava mostre, conferenze e attività che potessero attirare nuovi lettori e fruitori in biblioteca. Nello spirito di una gestione democratica dell'istituzione, Vladimir Vasil'evič era disposto ad aiutare chiunque, dal tappezziere al falegname, dal compositore all'artista, a procurarsi il materiale necessario per il

²⁶² Si deve a Stasov la formazione della collezione di manoscritti musicali divenuta una delle più grandi al mondo. Inoltre, per decenni si occupò della collezione la *Galleria di Pietro il Grande* e prestò particolare attenzione all'acquisizione di *lubki*, sia russi che orientali.

²⁶³ *Political Spring in Russia (1850 - 1859)*, Biblioteca nazionale russa.

Online: <https://nlr.ru/eng/RA2087/history4-1850-1859> (ultima consultazione 30.06.2024).

²⁶⁴ Un evento eccezionale fu l'esposizione di una collezione di ritratti incisi di Pietro il Grande - più di 200 ritratti, oltre a immagini di varie scene ed eventi della vita dell'imperatore, numerose immagini di *lubok*, caricature, case e monumenti dedicati a Pietro il Grande. L'esposizione, costantemente ampliata, divenne la base della *Galleria di Pietro il Grande*, che esistette nella Biblioteca fino alla Seconda guerra mondiale (1941-1945). Nel 1903 fu pubblicato il catalogo di questa collezione preparato da Stasov. Per saperne di più: Irina Matveeva, *Istorija sozdanija Petrovskoj galerei v Imperatorskoj Publičnoj biblioteke* [La storia della Galleria Petrovskaja nella Biblioteca pubblica imperiale], *Nat. bka.* 2019, vol. 14, n. 2, pp. 26-32.

²⁶⁵ Il 3 ottobre 1906 l'intera Pietroburgo culturale si riunì per dare l'addio a Vladimir Stasov. Rendendo omaggio alla memoria di questa figura eccezionale della cultura russa, Maksim Gorkij scrisse: “Quando morì, pensai: “ecco un uomo che ha fatto tutto ciò che poteva, e tutto ciò che poteva - ha fatto... ””.

“Когда он умер — я подумал: “Вот человек, который делал всё, что мог, и всё, что мог, - сделал...””.

Online: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/vospominaniya/o-stasove.htm>

²⁶⁶ [...] приохочивания населения к чтению. Vladimir Stasov, *Imperatorskaja publičnaja biblioteka* [Biblioteca pubblica imperiale], pp. 1505-1582.

proprio lavoro.²⁶⁷ Si prodigava con entusiasmo ad aiutare artisti, scultori, compositori, architetti, collezionisti, ricercatori e scrittori che avevano bisogno di consigli. Dotato di un'eccellente memoria, Vladimir era in grado di fornire riferimenti bibliografici, anche senza controllare il catalogo. Conoscendo personalmente personaggi di spicco come Borodin, Balakirev, Musorgskij, Repin, Tolstoj, li aiutava in ogni modo possibile nella scelta della letteratura (figg. 13-14): “Un bibliotecario bravo e competente è un assistente fedele per qualsiasi ricercatore serio e anche solo per una persona seriamente impegnata”²⁶⁸, soleva dire. Nel terzo volume delle sue opere, nel quarto capitolo dedicato alla Biblioteca pubblica imperiale, Stasov scrisse: “Devo infinitamente alla biblioteca, buona parte della mia formazione l’ho ricevuta da essa, mi ha aiutato in molti lavori” (fig. 15).²⁶⁹ Tra questi, costituì un apporto essenziale alla storia della cultura russa a cavallo tra i due secoli il lavoro di Stasov nell’ambito della di ricerca scientifica.

2.3.2 Ricerca e scrittura come pratiche di creazione artistica

Oltre che critico, pubblicista e bibliotecario, Stasov è noto come autore di opere di grande spessore scientifico. In aggiunta al supporto dato a chiunque lo richiedesse presso la biblioteca, infatti, egli era impegnato in un costante lavoro di ricerca personale in diversi ambiti della conoscenza. In campo musicale, egli approfondì lo studio del canto ecclesiastico bizantino e russo antico, scrivendo diversi articoli, che raccolse e preparò per la pubblicazione delle fonti storiche.²⁷⁰ Dedicò molto tempo e grande attenzione alla ricerca e alla sistematizzazione di fonti ornamentali provenienti da diverse epoche, ridisegnò frammenti di antichi manoscritti contenenti ornamenti,

²⁶⁷ Cfr. Elena Salamatova, *Futljar-podarok v ruskom stile dlja sobranija sočinenij V. V. Stasova (k ego jubileju 2 janvarja 1894 g.)* [Cofanetto regalo in Stile russo per la collezione di opere di V. V. Stasov (per il suo compleanno del 2 gennaio 1894)], in Tat'jana Car'kova (a cura di), *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 2018-2019 gody* [Annuario del Dipartimento Manoscritti della Casa Puškin per il 2018-2019], Sankt-Peterburg, Dmitrij Bulanin, 2019, p. 45.

²⁶⁸ “Хороший, знающий библиотекарь - верный помощник всякого серьезного исследователя и просто даже серьезно занимающегося человека”. Vladimir Stasov, *Imperatorskaja publičnaja biblioteka* [Biblioteca pubblica imperiale], pp. 1505-1582.

²⁶⁹ “Я обязан Библиотеке бесконечно много, добрую часть своего образования я вынес из нее, во множестве работ она мне помогла.” *ibid.*

²⁷⁰ Tuttavia, egli decise poi di passare le sue scoperte a un altro studioso che si occupava dello stesso argomento, Dmitrij Vasilevič Razumovskij (181-1889), ecclesiastico e ricercatore nell’ambito della musica sacra bizantina e russa.

sistematizzandoli e datandoli sulla base dei dati a sua disposizione (fig. 20).²⁷¹ Lo studioso riteneva il lavoro di ricerca il risultato di un'opera collettiva. A tutti gli effetti, attraverso l'analisi delle sue ricerche scientifiche, è possibile riconoscere come l'operato di Stasov assuma la valenza di pratica di co-costruzione creativa.

Dal punto di vista metodologico, per Vladimir la ricerca implicava non soltanto la conoscenza approfondita della materia di studio, ma anche la precisione, la specificità del lessico utilizzato. A Stasov si deve, inoltre, l'introduzione all'uso scientifico di manoscritti ornamentali, di monumenti dell'arte centro-asiatica, presenti nell'Armeria di Mosca, di collezioni e materiali di arte popolare raccolti nel dipartimento artistico della Biblioteca pubblica imperiale. Tra i suoi interessi di studio principali vi sono i temi etnografici e orientali. Tra queste, le descrizioni di collezioni di ornamenti slavi e orientali e uno studio sull'origine delle *byline* russe.²⁷²

Un aspetto particolarmente significativo dei testi di Stasov qui analizzati è costituito dalla relazione tra testo scritto e immagine; il testo è didascalico, ossia di accompagnamento ai singoli ornamenti; contestuale o esplicativo dei principi alla base della ricerca del dato bibliografico. In questo contesto, daremo conto delle ricerche e dell'attività di storico dell'arte, che hanno posto le basi per la definizione di una nuova sfera di ricerca scientifica del "sapere popolare": quella artistica. Con l'avvicinamento di Stasov alla storia dell'arte russa, infatti, venne delineandosi una vera e propria separazione fra la scienza dell'arte popolare e le altre sfere culturali della produzione *narodnaja* [popolare], che comprendeva l'archeologia, l'etnografia, e la folclorica. Come sottolinea Ljudmila Suprun inquadrando lo stato delle ricerche scientifiche dedicate all'argomento nella prima metà dell'Ottocento, le dispute sullo sviluppo dell'arte e della cultura artistica popolare russa costituirono una parte importante dell'atmosfera spirituale dell'epoca. L'arte popolare era vista come un modo per conoscere il carattere e le aspirazioni della nazione. A tal proposito e in merito

²⁷¹ Basato sull'eccezionale raccolta di smalti bizantini del collezionista e mecenate russo Aleksandr Viktorovič Zvenigorodskoj (1837-1903) e arricchito dal prezioso contributo dell'archeologo e professore di storia dell'arte Nikodim Pavlovič Kondakov (1844-1925), tra i più rinomati bizantinisti dell'epoca, *Historie et monuments des emaux byzantins* (1892) si colloca tra i progetti editoriali più ambiziosi di Stasov. Capolavoro bibliografico, il testo è considerato uno dei libri più costosi della storia dell'editoria russa. Dopo la sua pubblicazione, Vladimir Vasil'evič continuò a promuovere il volume, scrivendo una sorta di "libro sul libro". Pubblicato in lingua russa e francese nel 1898, *Istorija knigi "Vizantijskie emali" A. V. Zvenigorodskogo* [Storia del libro "Smalti bizantini" di A. V. Zvenigorodskogo] racconta la storia del volume e la sua ricezione a livello internazionale.

²⁷² Il tema in questione viene approfondito nel capitolo terzo.

all'ampia gamma di interessi dei ricercatori russi nello studio della cultura nazionale, lo storico, etnografo e pubblicista, Aleksandr Nicolaevič Pypin (1833-1904) nel 1861 scrisse sulla rivista *Sovremennik* [Il contemporaneo]:

Abbiamo notato più di una volta che la nazionalità russa è diventata ultimamente di serio interesse per i nostri studiosi. Alcuni pubblicano materiali editoriali per il suo studio, raccolgono racconti e leggende, pubblicano poesie e canzoni spirituali, antichi monumenti, in cui è rappresentata l'intera nazionalità, con l'espressione diretta delle sue idee morali e sociali. Altri sollevano la questione dal punto di vista teorico e definiscono le varie direzioni del destino storico del popolo, lo sviluppo della nazionalità e del principio dello Stato e, infine, l'atteggiamento della nazionalità nei confronti della civiltà occidentale, com'era nei tempi passati e com'è arrivata nel tempo presente; noi cerchiamo di guardare storicamente al modo in cui le nozioni nazionali si stanno sviluppando.²⁷³

Nell'approcciare lo studio dell'arte popolare, il primo compito che Stasov si prefissò fu quello di studiarne singoli monumenti. Nell'estate del 1858, infatti, insieme all'architetto e conoscitore di arte russa antica Ivan Ivanovič Gornostaev, si recò nelle province di Pskov e Novgorod. In questi luoghi, affermava, si dovevano cercare le origini della cultura nazionale russa: "dove è sparsa un'enorme massa di creazioni architettoniche delle più antiche e allo stesso tempo delle più autoctone e caratteristiche del nostro stile".²⁷⁴

In un secondo momento, Stasov si impegnò strenuamente nell'avvicinare gli artisti contemporanei ai temi dell'arte popolare. Da un lato, il suo lavoro di ricerca si concentrò sulla salvaguardia, la raccolta e lo studio dei motivi e delle testimonianze del patrimonio della cultura popolare; dall'altro, sulla diffusione di tali materiali e la

²⁷³ Мы уже не раз замечали, что русская народность стала в последнее время серьезно занимать наших ученых. Одни издают материалы для ее изучения, собирают сказки и легенды, печатают духовные стихи и песни, издают старые памятники, где является народность целиком сама с непосредственным выражением ее нравственных и общественных идей. Другие ставят вопрос теоретически, определяют разные направления исторической судьбы народа, развития народности и государственного начала, наконец, отношение народности к западной цивилизации, как это было в старину и до чего дошло в настоящее время, мы пробуем взглянуть исторически на путь, которым развивался характер народных воззрений.

Pypin citato in Suprun, *V.V. Stasov i stanovlenie nauki o narodnom iskusstve v Rossii* [V.V. Stasov e lo sviluppo della scienza dell'arte popolare in Russia], pp. 13-21.

²⁷⁴ Stasov 1894d, p. 49. Citato in Suprun, *V.V. Stasov i stanovlenie nauki o narodnom iskusstve v Rossii* [V. V. Stasov e lo sviluppo della scienza dell'arte popolare in Russia], pp. 13-21.

loro fusione nella produzione artistica contemporanea. Fu anche grazie agli sforzi intellettuali e divulgativi di Stasov, infatti, che la cerchia di conoscitori dell'arte popolare russa nei suoi aspetti formali e creativi crebbe costantemente.²⁷⁵ Contrariamente ai suoi oppositori, Stasov sostenne e dimostrò come la cultura russa avesse derivazioni orientali. Nell'ambito degli studi sull'arte popolare e del folclore, infatti, Stasov giunse all'idea di un'origine orientale dell'epica popolare russa. Il suo ragionamento si basava sulla teoria del prestito culturale, proposta poco tempo prima dal filologo di origini tedesche Theodor Benfey particolarmente in voga tra i folcloristi occidentali dell'epoca.

Dall'analisi e dallo studio di singoli esempi appartenenti al patrimonio storico-artistico russo, con *Russkij narodnyj ornament. Šit'e, tkani, kruževa* [L'ornamento popolare russo. Ricami, tessuti, merletti], opera edita nel 1872, Stasov passò a una considerazione più ampia e generale dei problemi relativi alla storia dell'arte popolare (fig. 16). Pur non trattandosi di un lavoro enciclopedico, il volume costituisce il risultato di una seria, lunga e coerente ricerca. Per più di una dozzina di anni, infatti, Stasov raccolse una significativa collezione di ricami.²⁷⁶ L'opera, come anticipa il titolo, era interamente dedicata ai ricami e ai merletti popolari che decoravano i bordi delle lenzuola, degli asciugamani o dei capi d'abbigliamento caratteristici della tradizione popolare e contadina.²⁷⁷ Prima d'allora, non era mai stato dedicato uno studio scientifico approfondito all'ornamento contadino.²⁷⁸ Pubblicata in russo e in francese a San Pietroburgo, con il sostegno finanziario della Società per l'incoraggiamento delle arti, il testo è diviso in tre parti. La prima, un testo di tipo

²⁷⁵ Tra i letterati, architetti, artisti, collezionisti, vi erano Vasilij Polenov e Elena Polenova, Natal'ja Šabel'skaja, Sof'ja Davydova, Ivan Barščevskij, Zvenigorodskoj, studenti dell'Accademia e della scuola della Società di incoraggiamento delle arti, la Scuola Stroganov e la scuola del barone Štiglic.

²⁷⁶ Secondo la nipote e biografa di Stasov, Varvara Komarova (pseudonimo di Karenin), lo studioso iniziò ad occuparsi dell'ornamento a partire dal 1847. Si veda a riguardo: Varvara Karenin, [Varvara Komarova], *Vladimir Stasov. Očerok ego žizni i dejatel'nosti* [Vladimir Stasov. Un resoconto della sua vita e del suo lavoro], Leningrad, Mysl', 1927.

²⁷⁷ Come riporta Suprun, secondo Stasov furono almeno due i fattori che determinarono il crescente interesse per l'ambito del ricamo: il collezionismo a San Pietroburgo, Mosca e delle principali città delle regioni vicine; e le esposizioni universali, che avevano permesso di portare i prodotti di questo settore della produzione artigianale russa all'attenzione di un vasto pubblico internazionale. Cfr. Suprun, *V.V. Stasov i stanovlenie nauki o narodnom iskusstve v Rossii* [V.V. Stasov e lo sviluppo della scienza dell'arte popolare in Russia], pp. 13-21.

²⁷⁸ Per un ulteriore approfondimento, si veda: Andrea Rusnock, *Scholar and Mentor: Vladimir Stasov and the Promotion of Russian Needlecrafts*, "Russian History", 2019, vol.46, n.4, pp. 292-304.

teorico-contestuale, consente al lettore di intendere le premesse della ricerca e il suo scopo scientifico. Il lavoro propone una selezione di motivi che Stasov ritenne utili agli artisti come fonti per creare opere caratterizzate da forme architettoniche e decorative autonome e ad antropologi ed etnografi come materiale di inestimabile valore per lo studio della cultura materiale contadina. La seconda parte è costituita dalle descrizioni delle tavole a corredo del testo, commenti che ne spiegano le origini, i materiali, i colori e le tecniche utilizzati; mentre, l'ultima parte presenta un'ampia gamma di esempi, caratterizzata da una notevole diversità temporale e stilistica.

Nell'introduzione al testo il critico russo, nel considerare l'impatto dei processi di industrializzazione, esprime una profonda preoccupazione per la prevedibile e progressiva scomparsa di sistemi e modelli di vita legati al mondo rurale e alle tradizioni folcloriche e, di conseguenza, delle modalità di produzione ed espressione artistico-formale ad essi connesse:

Ogni anno che passa, non solo le testimonianze della vita popolare tradizionale scompaiono dall'uso, ma anche dalla memoria, lasciando il posto a oggetti più nuovi e moderni che corrispondono alle esigenze della vita e che hanno perso le qualità ereditate dalle epoche precedenti del folklore: originalità, bellezza ingenua e anima popolare.²⁷⁹

Nello studio dell'ornamento della produzione artistica popolare a lui contemporanea, Stasov individuò come, in particolare, il ricamo e la tessitura avessero conservato i resti più caratteristici e significativi del patrimonio artistico nazionale.²⁸⁰

²⁷⁹ С каждым годом исчезают не только из употребления — стираются из памяти свидетельства исконно народного быта, уступая место более новым, более современным, соответствующим потребностям жизни предметам, уже утратившим качества, унаследованные от прежних эпох народного творчества: самобытную оригинальность, наивную красоту и народную душу.

Vladimir Stasov, *Russkij narodnyj ornament. Šit'e, tkani, kruževa* [L'ornamento popolare russo. Ricami, tessuti, merletti], Sankt-Peterburg, Obščestvo poščrenija chudožnikov, 1872, introduzione.

²⁸⁰ Cfr. *ivi*. p. 4. Per un approfondimento dedicato al rapporto tra ornamento e lavoro femminile nell'ambito delle arti decorativo-applicate, in particolare il ricamo e il cucito, si ci può riferire al lavoro di: Hanna Chuchvaha, *Quiet Feminists: Women Collectors, Exhibitors, and Patrons of Embroidery, Lace, and Needle work in Late Imperial Russia (1860–1917)*, «West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture», 2020, vol. 27, n. 1, pp. 45-72; Andrea Rusnock, *All the Folk Art News Fit to Print: Russian Needlework Publications of the Late Imperial Period* «Experiment: a Journal of Russian Culture», 2019, vol. 25, n.1; Andrea Rusnock, *Sof'ia Davydova and the Study of Lace in Imperial Russia*, «Experiment: a Journal of Russian Culture», 2016, vol. 22, n. 1, pp. 157-160.

L'analisi di questi manufatti della cultura materiale, gli permise di indagare le caratteristiche e le funzioni dei vari motivi decorativi. Stasov individuò, dunque, tre proprietà essenziali di queste testimonianze: *самобытная оригинальность* [una propria originalità], *наивная красота* [una bellezza ingenua] e *народная душа* [un'anima popolare] e sottolineò in modo preciso le funzioni simbolico-rituali di grande rilevanza sociale che erano loro associate:

Su panni e lenzuola, federe e camicie, su grembiuli e copricapi femminili, come i più diffusi oggetti di significato rituale e domestico, senza i quali non si potrebbero immaginare né matrimoni, né funerali, né festività, né la vita di tutti i giorni, sono impressi sia i gusti artistici che le idee religiose, e l'intero patrimonio di immaginazione del popolo russo.²⁸¹

All'inizio del suo testo, *Russkij narodnyj ornament*, trattando della questione ornamentale russa e delle diverse tipologie di prodotti tessili su cui era possibile trovare esempi decorativi, Vladimir Vasil'evič fa più di un riferimento ai panni e alle diverse funzioni svolte da questi oggetti:

Essi servono per decorare le case durante le festività. Appesi su cordicelle che si estendono lungo le pareti, rappresentano qualcosa di simile, per la loro ingenuità, a una galleria pittorica primitiva del contadino russo, probabilmente più antica delle immagini colorate 'lubok' incollate sulle pareti. Nella stessa capanna, i panni vengono appesi, sempre come decorazione, intorno allo specchio contadino, alla credenza delle stoviglie e vicino alle icone. Appesi, per esempio, sulle croci installate nel villaggio ai crocevia delle strade, assumono già un ruolo sacro come una sorta di offerta votiva a una divinità, per guarigione o per la realizzazione di un desiderio.²⁸²

²⁸¹ На полотенцах и простынях, наволочках и рубахах, на передниках и женских головных уборах как на предметах наиболее распространенного обрядно-бытового значения, без которых не мыслились ни свадьбы, ни похороны, ни праздники, ни будни, запечатлены как художественные вкусы и религиозные представления, так и весь склад фантазии русского народа.

ibid. p. 4.

²⁸² Они служат для украшения изб по праздникам. Развешанные на веревочках, тянувшихся вдоль стен, являют собой нечто подобное по своей наивности первобытной картинной галереи русского крестьянина, наверное, более древней, чем наклеенные на стенках раскрашенные «лубочные картинки». В этой же избе полотенца навешиваются, опять-таки для украшения, вокруг крестьянского зеркала, шкафа с посудой и около образов. Навешанные, скажем, на крестах, установленных в деревне на пересечении дорог, они выполняют уже

Il passaggio risulta particolarmente importante per comprendere lo stile espressivo di Stasov. Non solo il motivo utilizzato, ma anche l'oggetto che lo porta, e la sua collocazione, il contesto allargato di riferimento. I manoscritti antichi fungono, dunque, da indicatore cronologico. Non essendo risalenti a prima del XIII e XIV secolo, Stasov ne trasse la conclusione che i modelli ornamentali classificati non potessero che appartenere a un'epoca precedente, nello specifico all'antica Rus' (fig. 17).

Dopo aver chiarito la questione cronologica, passiamo allo studio della questione etnografica. Dunque. Abbiamo il diritto di affermare che i disegni dei nostri ricami sono dei nostri ricami sono di origine puramente russa e che sono nati sul nostro suolo natio? No, non abbiamo questo diritto, nemmeno se prendiamo in considerazione solo gli oggetti su cui sono presenti. Non esistono abiti russi propriamente detti, per non parlare di quelli del periodo successivo, i cui nomi testimoniano a sufficienza la loro origine tartara (ad esempio, caftano, zipun, armjak).²⁸³

Grazie alla conoscenza dei manoscritti, Stasov individua e classifica i modelli dei ricami russi ed è in grado di risalire alla loro genesi, che il critico deriva dalla tradizione ornamentale di due ceppi etnici ben precisi: le tribù ugro-finniche (orientali) e il popolo persiano. Inoltre, riscontrando come i prestiti persiani che si trovano in Russia abbiano origini precedenti l'instaurazione delle relazioni con l'impero romano d'Oriente, l'influenza bizantina stessa viene messa in discussione.²⁸⁴ Infine, a sostegno della

сакральную роль своеобразного жертвоприношения божеству по обету, ради исцеления или исполнения какого-либо желания.

ivi., cit. p. 5 (corsivo mio).

²⁸³ После выяснения вопроса хронологического, приступим к изучению вопроса этнографического. Итак. Имеем ли мы право утверждать, что рисунки наших вышивок — чисто русского происхождения и что они возникли на нашей отечественной почве? Нет, не имеем мы такого права, даже если принять во внимание только те предметы, на которых они встречаются. Собственно русских одежд не существует, не говоря об одеждах более позднего периода, названия которых достаточно свидетельствуют об их татарском происхождении (например, кафтан, zipун, армяк).

ivi., cit. p. 18.

²⁸⁴ Cfr. Dani Savelli, *Ornament 1870-ch gg.: V poiskach samobytnogo russkogo iskusstva (Viktor Butovskij, Vladimir Stasov i Èžen Violle-le-Djuk)* [L'ornamento degli anni '70 del XIX secolo: alla ricerca dell'arte russa originale (Viktor Butovskij, Vladimir Stasov e Eugène Viollet-le-Duc)], p. 199.

propria tesi, Stasov riporta una serie di argomenti basati su evidenze di carattere civile e climatico. A questo punto, una volta sciolti i dubbi relativi alla cronologia e all'appartenenza etnica dei modelli di riferimento, il critico si interroga, allora, sulla pertinenza significativa dell'ornamento.

Le immagini dei nostri ricami hanno un significato? O sono un prodotto dell'immaginazione delle ricamatrici, un gioco arbitrario di linee? Gli ornamenti di tutti i popoli generalmente nuovi provengono dall'antichità, e l'ornamento dei popoli del Mondo Antico non ha mai concluso una singola linea oziosa: ogni linea qui ha un suo significato, è una parola, una frase, l'espressione di certi concetti e idee. Le righe dell'arte ornamentale sono un discorso coerente, una melodia coerente, che ha una sua ragione e un suo scopo - non solo per gli occhi, ma anche per la mente e i sensi.²⁸⁵

Secondo le intenzioni di Stasov, a quest'opera dovevano seguire due volumi dedicati ad altre tecniche di produzione, come l'intaglio del legno e delle ossa, la ceramica, gli smalti e così via. Il piano dello studioso permette di intuire il respiro enciclopedico del suo progetto. Tuttavia, al di là dei numerosi articoli e recensioni che aveva pubblicato sull'argomento²⁸⁶, quando il critico si cimentò nuovamente in opere dedicate al tema ornamentale queste furono: *Slavjanskij i vostočnyj ornament po rukopisjam drevnego i novogo vremeni* [L'ornamento slavo e orientale da manoscritti dell'antichità e dell'epoca moderna], pubblicato nel 1884, e *L'ornament hebraique*, pubblicato nel 1905 insieme al famoso collezionista, orientalista e mecenate, il barone David Gincburg (1857-1910).²⁸⁷ I due *album*, dai titoli piuttosto eloquenti, indicano che,

²⁸⁵ Имеют ли какое-то значение изображения наших вышивок? Или они — продукт фантазии вышивальщиц, произвольная игра в линии? Орнаменты всех вообще новых народов идут из глубокой древности, а у народов Древнего мира орнамент никогда не заключал ни единой праздной линии: каждая черточка тут имеет свое значение, являет собой слово, фразу, выражение определенных понятий и представлений. Ряды орнаментистики — это связная речь, последовательная мелодия, имеющая к тому свою причину и предназначение — не только для глаз, но и для ума, и для чувств.

Vladimir Stasov, *Russkij narodnyj ornament*, cit. pp. 27-28.

²⁸⁶ Tra questi, di particolare interesse risultano le recensioni dei seguenti lavori: *Istoričeskij kostum* [Costume storico] di Albert Racine (1888), *Russkoe kruževo i russkie kruževnicy. Issledovanie istoričeskoe, tehničeskoe i statističeskoe* [Il merletto russo e le merlettaie russe. Uno studio storico, tecnico e statistico] di Sof'ja Davydova (1892) e *Ornament gornyh tadžikov Darvaza (Nagornaâ Buhara)* [Ornamento dei Tagiki di montagna di Darvaz (Nagornaya Bukhara)] di Aleksandr Bobrinskij (1900).

²⁸⁷ Nel titolo completo si legge *Ornementation des anciens manuscrits hébreux de la Bibliothèque Impériale Publique de St. Petersbourg* (Древнееврейские орнаменты по рукописям,

sebbene Stasov avesse abbandonato il suo progetto originale, egli continuò a studiare e approfondire il tema dell'ornamento declinandolo in altra maniera.²⁸⁸

Slavjanskij i vostočnyj ornament [L'ornamento slavo e orientale] è il risultato di una ricerca durata più di venticinque anni (fig. 18).²⁸⁹ Esso riporta una selezione di elementi ornamentali e decorativi trovati in manoscritti antichi e medievali e provenienti da biblioteche e musei nazionali ed esteri, copiati dagli originali da Stasov stesso (o da disegnatori da lui direttamente coinvolti). Il testo, in russo e in francese, è suddiviso in tre parti: la prima consiste in un'introduzione al tema, accompagnata da una puntuale lista dei luoghi visitati dallo studioso e delle persone, conservatori ed esperti, da lui consultati; la seconda parte riporta la numerata e dettagliata descrizione didascalica degli ornamenti riprodotti; la terza, e ultima parte, presenta la riproduzione a colori degli elementi decorativi selezionati, raggruppati per regione di provenienza e riportati secondo un ordinamento cronologico. Nello spiegare le ragioni dell'opera Stasov precisa che il testo:

хранящимся в Императорской публичной библиотеке). Il testo archeologico è di Gincburg, mentre quello storico-artistico è stato redatto da Stasov. Il frontespizio dell'atlante riporta l'anno di pubblicazione 1886, il titolo della descrizione riporta l'anno di pubblicazione 1905, Berlino. Il portfolio fu creato sulla base della collezione di manoscritti ebraici della Biblioteca Nazionale Russa di San Pietroburgo, associata ai nomi del famoso collezionista Avraam Firkovič e del curatore Avraam Garkavi. All'inizio del XX secolo, Ginzburg, famoso collezionista di arte ebraica, pubblicò insieme a Stasov questo magnifico portfolio, il cui lavoro di preparazione durò circa 20 anni. L'album contiene 27 fogli realizzati con la tecnica della cromolitografia. Il portfolio è accompagnato da un testo in francese, che descrive brevemente tutti i fogli. Per questioni di coerenza tematica, non verrà qui approfondito il contributo di Stasov dedicato all'ornamentazione ebraica. Tuttavia, e per completezza d'informazione, si ritiene opportuno ricordare che negli stessi anni, oltre che di arte ebraica, il critico russo si occupò anche di ornamentazione armena: Vladimir Stasov, *Armjanskija rukopisi i ichy ornamentacija* [Manoscritti armeni e loro ornamenti], «Žurnaly ministerstva narodnago prosvješčenija» [Giornale del ministero dell'istruzione pubblica], CCXLVL, 1886, pp. 133-154. Per un approfondimento sulla storia dei manoscritti armeni antichi, si veda anche: Gohar Grigoryan Savary, "The Heritage of Ancestors" *Early Studies on Armenian Manuscripts and Miniature Painting*, «Venezia Arti», 2018, n. 27, pp. 81-102.

²⁸⁸ Il Dipartimento Manoscritti della Biblioteca Nazionale Russa di San Pietroburgo conserva ad oggi i materiali preliminari di entrambe le opere.

²⁸⁹ Per un ulteriore approfondimento sul tema dell'ornamento nei manoscritti antichi, si veda: Vladimir Vasil'evič Stasov, *Kartiny i kompozicii, skrytye v zaglavnykh bukvah drevnich russkich rukopisej: (čtenie v Obščestve ljubitelej drevnej pis'mennosti, 2 marta 1884 g.)* [Immagini e composizioni nascoste nelle lettere maiuscole degli antichi manoscritti russi: (relazione alla Società degli amanti della scrittura antica, 2 marzo 1884)], in *Pamjatniki drevnej pis'mennosti* [Monumenti della scrittura e dell'arte antica], Sankt-Peterburg, O-vo ljubitelej drevnej pis'mennosti (OLDP), pp.4-29. Online: <http://elibrary.shpl.ru/ru/nodes/83818-stasov-v-v-kartiny-i-kompozitsii-skrytye-v-zaglavnyh-bukvah-drevnih-russkih-rukopisej-čtenie-v-obschestve-lyubitelej-drevnej-pismennosti-2-marta-1884-g-soch-v-stasova-spb-1884-pamyatniki-drevnej-pismennosti-i-iskusstva-49> (ultima consultazione 13.03.2025).

dovrebbe avere lo scopo di esaminare e, per quanto possibile, risolvere la questione della nascita non solo dell'ornamento russo, ma anche dello stile architettonico, ma anche dello stile architettonico russo in generale, che è così strettamente legato ad esso. Il mio testo dovrebbe anche esaminare la questione della composizione della questione dello stile ornamentale slavo in generale, con le sue suddivisioni [...].²⁹⁰

Stasov intuì l'interesse che il suo lavoro poteva avere per la corona. Non avendo a disposizione i mezzi finanziari per pubblicare l'opera, egli fece richiesta al Ministero delle Finanze che, riconosciuto il suo valore sia accademico che artistico, concesse il finanziamento. Lo studioso sperava che questi ornamenti potessero essere utilizzati nelle arti applicate e nella decorazione, contribuendo a creare un linguaggio visivo distintamente russo.

oltre al carattere scientifico ed esplicativo di questo libro in generale, il mio atlante offriva un lato pratico, attraverso la possibilità di un'applicazione immediata, da parte delle nostre arti industriali, dei modelli, messi in circolazione per la prima volta, di vari motivi provenienti a stili slavi e orientali, antichi e moderni.²⁹¹

Risorsa fondamentale per studiosi e storici dell'arte, essa contribuì anche a rafforzare il movimento per un'arte nazionale russa. Se da un lato, la raccolta servì a riscoprire e valorizzare le tradizioni decorative conservate tra le pagine dei manoscritti, dall'altro

²⁹⁰ рішити вопрось о происхожденіи не только русскаго орнамента, но и вообще русскаго архитектурнаго стиля, столь твсно съ нимь связаннаго. При этомь, необходимо должень быть разсмотрѣнь и вопрось о составъ и происхожденіи всего вообще орнаментальнаго стиля славянскаго, съ разными его подразділеніями.

Vladimir Stasov, *Slavjanskij i vostočnyj ornament po rukopisjam drevnego i novogo vremeni* [L'ornamento slavo e orientale da manoscritti antichi e moderni], Sankt-Peterburg, Il'in, 1884-1887, introduzione.

Online:
https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_008597249?page=1&rotate=0&theme=white (ultima consultazione 15.01.2025).

²⁹¹ независимо отъ научнаго и изельдовательнаго характера всего сочиненія, атласъ мой можетъ имѣть очень полезное практическое примѣненіе для нашей художественной промышленности всякаго рода, представляя ей многочисленныя, впервые еще являющіеся въ общее обращеніе, образцы разнообразныхъ славянскихъ и восточныхъ стилей древняго и новаго времени.

ibid.

mirava a influenzare gli artisti contemporanei, incoraggiandoli a trarre ispirazione da motivi storici (fig. 19). Grazie a questa pubblicazione, infatti, l'interesse per l'ornamento antico iniziò a penetrare nelle arti, alla fine dell'Ottocento, diventandone una delle principali fonti librarie a stampa nell'ambito della decorazione.

2.4 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc e il destino dell'arte russa

Le pubblicazioni e opinioni contrastanti portarono Butovskij e Stasov a un acceso confronto intellettuale. Butovskij dichiarò che “l'elemento artistico principale del nostro ornamento domestico è bizantino”²⁹², un'affermazione che rappresentava un'inversione rispetto alla sua precedente posizione espressa in *Istorija russkogo ornamenta* [Storia dell'ornamento russo], dove sosteneva la necessità di liberare l'arte russa dall'influenza bizantina per affermare la sua identità. Questo cambiamento può essere compreso nel contesto degli anni Quaranta dell'Ottocento, quando in Russia il termine “Asia” assunse una connotazione fortemente negativa, associata all'arretratezza. Così, mentre Stasov attribuiva origini tatar, persiane e finlandesi al carattere nazionale, Butovskij, preoccupato di difendere l'arte russa da accuse di barbarie tataro-mongola, si rifugiò nell'influenza bizantina come soluzione.

Nel processo di definizione dell'identità nazionale russa, il confronto con l'Occidente europeo sul ruolo dell'arte divenne inevitabile.

Nel 1877, poco dopo le pubblicazioni di Butovskij e di Stasov, la discussione si complicò ulteriormente con l'uscita di un'opera dell'architetto e teorico francese Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879). Il libro, dal titolo ambizioso *Art russe: ses origines, ses elements constitutifs, son apogee, son avenir*, aggiunse nuovi elementi al dibattito.²⁹³ Il testo fu commissionato a Viollet-le-Duc da un gruppo di

²⁹² главный художественный элемент нашей отечественной орнаментики есть византийский.

Butovskij citato in Dani Savelli, *Ornament 1870-ch gg.: V poiskach samobytnogo russkogo iskusstva (Viktor Butovskij, Vladimir Stasov i Èžen Violle-le-Djuk)* [L'ornamento degli anni '70 del XIX secolo: alla ricerca dell'arte russa originale (Viktor Butovskij, Vladimir Stasov e Eugène Viollet-le-Duc)], cit. p. 202.

²⁹³ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *L'Art russe: ses origines, ses elements constitutifs, son apogee, son avenir*, Parigi, 1877. Il testo è accessibile al seguente link:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048184/f113.item>

Per un approfondimento critico, si consultino anche: Lauren M. O'Connell, *Constructing the Russian Other. Viollet-le-Duc and the Politics of an Asiatic Past*, in James Cracraft, Daniel Rowland, *Architectures of Russian Identity. 1500 to the Present*. Ithaca/London, Cornell University Press, 2003,

eruditi slavofili, tra i quali vi era niente meno che Butovskij stesso.²⁹⁴ Nelle intenzioni dei committenti, il lavoro avrebbe rappresentato una forma di validazione intellettuale e scientifica occidentale sull'autonomia e originalità dell'arte russa e sulla funzione dell'ornamento russo nel processo di costruzione dell'identità nazionale. Nell'analisi del testo, è necessario tener conto che l'architetto francese non visitò mai di persona la Russia e che la sua ricerca si basò su materiali che gli erano stati forniti direttamente dai committenti. Un passaggio significativo tratto dalla recensione di Viollet-le-Duc sull'*Istorija russkogo ornamenta* [Storia dell'ornamento russo] di Butovskij offre una chiara visione delle opinioni dell'architetto francese su questo tema:

In Russia esiste un'arte che, a torto o a ragione, viene chiamata russa. E in effetti quest'arte esiste: è una fusione di tradizioni greco-bizantine, mongole e indù, che possiede un carattere distintivo, un valore indiscutibile e una capacità intrinseca di evolversi.²⁹⁵

A partire dal 1872, Viollet-le-Duc iniziò, dunque, a identificare l'arte russa con un Oriente composto da queste tre principali tradizioni: greco-bizantina, mongola e indiana. Tali elementi, che egli approfondì nella sua opera del 1877, costituivano a suo avviso la base del carattere unico dell'arte russa, delineandone i contorni e conferendole una propria identità culturale specifica. Per risolvere il dilemma delle origini dell'arte russa, Viollet-le-Duc adottò un approccio non convenzionale. Riconducendo l'arte bizantina alle "tradizioni arcaiche dell'Asia", egli sostenne che lo stile di Bisanzio consisteva in una combinazione di elementi, prevalentemente asiatici, che la Russia aveva assimilato pur preservando le proprie tradizioni artistiche. In

pp. 90-100; Lauren M. O'Connell, *A Rational, National Architecture: Viollet-le-Duc's Modest Proposal for Russia*, "Journal of the Society of Architectural Historians", 1993, vol.52, n.4, pp. 436-452.

²⁹⁴ Non è un caso che la versione tradotta in russo dell'opera Viollet-le-Duc si sia pubblicata dalla Stroganovka nel 1879, quando Butovskij ricopriva il ruolo di direttore dell'istituzione. Cfr. Ilya Pechenkin, *Ivan Ropette and his "Russian Style". Rethinking the problem*, "Texts. Art and Literature Scientific and Analytical Journal", vol.4, pp. 64-78.

²⁹⁵ В России есть искусство, которое, справедливо или несправедливо, называют русским искусством. И действительно, это искусство существует: оно есть смесь преданий греко-византийских, монгольских, индусских, имеющая особенный характер, свою неоспоримую ценность и способность к развитию.

Viollet-le-Duc è qui citato in Dani Savelli, *Ornament 1870-oh gg.: V poiskach samobytnogo russkogo iskusstva (Viktor Butovskij, Vladimir Stasov i Èžen Violle-le-Djuk)* [L'ornamento degli anni '70 del XIX secolo: alla ricerca dell'arte russa originale (Viktor Butovskij, Vladimir Stasov e Eugène Viollet-le-Duc)], cit. p. 205.

questa visione, Viollet-le-Duc identificò l'India come la principale fonte di ispirazione. Tuttavia, in questa prospettiva, l'estetica, che Herder considerava un'espressione dello spirito popolare, assunse connotazioni razziali. Nell'affrontare, infine, il ruolo dei mongoli (o tataro-mongoli) nell'identità russa, l'architetto francese, influenzato da Butovskij, minimizzò il loro contributo artistico significativo, riducendoli a semplici veicoli di trasmissione culturale. Nella sua opinione, i tataro portarono in Russia elementi artistici indiani trovati in Birmania e altre regioni asiatiche, senza però sviluppare un'arte propria.²⁹⁶

Verosimilmente anche per questo motivo, il lavoro di Viollet-le-Duc non ottenne consenso unanime e, anzi, la sua ricezione fu piuttosto critica tra gli intellettuali e gli artisti russi dell'epoca. Tra i suoi critici più influenti vi erano Lev Dal' (1834-1878), storico di una delle più importanti riviste di architettura dell'epoca, *Zodčij: Architekturnyj i chudožestvenno-techničeskij žurnal* [L'architetto: Rivista di architettura e ingegneria]²⁹⁷; Zabelin, che oltre a essere uno stimato archeologo e storico russo, era tra i fondatori del *Gosudarstvennyj istoričeskij muzej* [Museo statale di storia] (1872); Fëdor Buslaev (1818-1879), noto esperto di manoscritti russi.²⁹⁸ Tra questi, nella sua recensione di *Art russe*, Vladimir Stasov esprime apprezzamento il riconoscimento delle radici asiatiche nell'arte russa, un'idea che lui stesso aveva sostenuto in precedenza. D'altra parte, accolse il lavoro di Viollet-le-Duc con un atteggiamento di sdegno. Trovava inaccettabile che un architetto francese, che peraltro non aveva mai visitato di persona la Russia, si fosse permesso di tracciare le origini e di prevedere il futuro dell'arte russa.²⁹⁹ Come evidenzia Lauren M. O'Connell, sebbene le teorie di Viollet-le-Duc fossero in parte vicine a quelle di Stasov, quest'ultimo insisteva su una rigorosa accuratezza scientifica, che riteneva mancasse

²⁹⁶ *ivi*, pp. 204-209.

²⁹⁷ Per una panoramica sulla rivista, si veda online: <https://tehne.com/library/zodchij-arhitekturnyy-i-hudozhestvenno-tehnicheskij-zhurnal-s-peterburg-1872-1924#1877>

²⁹⁸ Cfr. Lauren M. O'Connell, *A Rational, National Architecture: Viollet-le-Duc's Modest Proposal for Russia*, p. 437. Di Buslaev, si consulti anche: Fedor Ivanovič Buslaev, *Istoričeskie očerki F.I. Buslaeva po russkomu ornamentu v rukopisjach* [Ricerche storiche di F.I. Buslaev sull'ornamento russo nei manoscritti], Petrograd, Otd-nie rus. jaz. i slovesnosti Akad. nauk, 1917. Online: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004216196/

²⁹⁹ Cfr. Lauren M. O'Connell, *Constructing the Russian Other: Viollet-le-Duc and the Politics of an Asiatic Past*, pp. 90-100.

Sul tema, si veda anche: Ekaterina Dmitrieva, *Les prémisses du transfert culturel dans les sciences humaines russes du XXe siècle: la contribution de Vladimir Stasov*, «Jangada critica | literatura | artes», vol. 17, n. 1, pp. 270-290.

nel testo. Per questo motivo, egli criticò il libro per alcuni errori di attribuzione e per l'“entusiasmo slavofilo” dell'architetto francese, il quale esaltava in modo eccessivo il futuro dell'arte russa basandosi su teorie razziali discutibili. Nonostante le controversie sollevate dalle argomentazioni di Viollet-le-Duc, Butovskij, in qualità di committente dell'opera, si trovò a dover difendere l'opera dell'architetto francese. Nella sua recensione pubblicata nel 1879, intitolata *Russkoe iskusstvo i mnenija o nem E. Violle-le-Djuka, francuzskogo učenogo arhitekтора i F. I. Buslaeva, russkogo učenogo arhitekтора: Kritičeskij obzor* [L'arte russa e le opinioni su di essa di E. Viollet-le-Duc, architetto erudito francese, e F. I. Buslaev, architetto erudito russo, una recensione critica], Butovskij espresse le sue riflessioni su queste divergenze:

Non molto tempo fa, la maggior parte della nostra intelligencija russa e persino le nostre autorità scientifiche davano - nelle arti e nelle scienze - una forte preferenza a tutto ciò che era occidentale e, imitandolo, negavano l'indipendenza dell'arte russa, che all'epoca non era riconosciuta dagli studiosi occidentali - per mancanza, per colpa nostra, di edizioni illustrate dei monumenti dell'arte russa. Ma da quando è apparsa alla luce una bella e lussuosa edizione di “Antichità dello Stato russo” e poi di “Storia dell'ornamento russo”, alcuni imparziali scienziati europei, conoscitori delle arti, hanno commentato, con grande elogio e simpatia, l'importanza e l'indipendenza della nostra arte nativa. Nonostante ciò, i campioni della nostra arte e dell'ornamento russo alle esposizioni mondiali occidentali di Vienna 1873 e Parigi 1878, applicati alla produzione industriale, hanno ricevuto gli elogi più lusinghieri da parte degli scienziati occidentali e, secondo il verdetto della giuria di intenditori, sono stati incoronati con i più alti riconoscimenti onorevoli, il che, naturalmente, ha suscitato la più viva gratitudine dei veri patrioti russi e ha incoraggiato la nostra industria artistica a un ulteriore successo, che ora ha raggiunto risultati notevoli. Una sola cosa ci mancava: che tutti questi ornamenti e monumenti pubblicati dell'antichità russa fossero sistematicamente riassunti da un magistrale schema coerente del passato, del presente e del futuro della nostra arte. Un'opera del genere, naturalmente, sarebbe stato più naturale e legittimo aspettarsela da uno qualsiasi dei nostri scienziati russi: ma le circostanze erano tali che, mentre essi “si affrettavano lentamente” su questa strada, il famoso architetto scienziato francese e conoscitore delle arti, E. Viollet-le-Duc, ci presentò un'opera lussuosamente pubblicata a Parigi, nel 1877: “L'art Russe”,

in cui l'indipendenza della nostra arte veniva per la prima volta sistematicamente dimostrata e solennemente proclamata.³⁰⁰

L'analisi e la contestualizzazione critica di questi documenti nella storia artistica e intellettuale della Russia zarista rivelano l'assenza di una visione univoca su quale stile dovesse essere considerato autenticamente russo e indicano l'impatto dell'ornamento nella produzione artistica nazionale. A partire dalla preziosa lezione di Solncev, il dibattito sul ruolo dell'ornamento e sul suo legame con l'arte russa rimase vivace e aperto. Butovskij, in qualità di direttore di una prestigiosa scuola di disegno tecnico, considerava gli ornamenti un simbolo dell'unità nazionale russa, da tutelare e promuovere. Gli esempi da lui raccolti ebbero un impatto significativo sugli artisti e artigiani che, dalla seconda metà del XIX secolo, contribuirono allo sviluppo dello 'stile russo'. Stasov, invece, vedeva gli ornamenti come campo di studio autonomo, che lo spinse a riconsiderare le relazioni culturali della Russia e dell'Asia. Gli studi sugli ornamenti russi di questo periodo contribuirono a plasmare un'immagine recepita

³⁰⁰ Еще недавно большинство нашей русской интеллигенции и даже наших ученых авторитетов отдавало — в искусствах и науке — решительное предпочтение всему западному и, подражая ему, отрицало самостоятельность русского искусства, которое не признавалось тогда и западными учеными — за неимением, по вине нашей, иллюстрированных изданий памятников русского искусства. Но со времени появления в свет прекрасного и роскошного издания „Древностей Российского государств“ и затем „Истории русского орнамента“, некоторые беспристрастные ученые Европы, знатоки искусств, отозвались, с большою похвалой и сочувствием, о значении и самостоятельности нашего родного искусства. Независимо от этого, бывшие на западных всемирных выставках, Венской 1873 и Парижской 1878 года, образцы нашего русского искусства и орнамента, в приложении к промышленным производствам, удостоились самой лестной похвалы западных ученых и, по приговору присяжных ценителей, были увенчаны высшими почетными наградами, что, разумеется, вызвало живейшую признательность истинно-русских патриотов и поощрило нашу художественную промышленность к дальнейшему успеху, достигнутому ныне замечательных результатов. Одного только недоставало нам, — чтобы все эти изданные орнаменты и памятники русской старины были систематически обобщены мастерским связным очертанием прошедшего, настоящего и будущего нашего искусства. Такого труда, конечно, всего естественнее и законнее следовало-бы нам ожидать от кого-либо из наших русских ученых деятелей: но обстоятельства сложились так, что пока они „медленно поспешали“ на этом пути, — известный французский ученый архитектор и знаток искусств, Е. Виолле-ле-Дюк¹, подарил нас роскошно изданным в Париже, в 1877 году, сочинением: „L'art Russe“, в котором самостоятельность нашего искусства была впервые систематически доказана и торжественно провозглашена.

Viktor Butovskij, *Russkoe iskusstvo i mnenija o nem E. Violle-le-Djuka, francuzskogo učenogo architekto i F. I. Buslaeva, russkogo učenogo architekto: Kritičeskij obzor* [L'arte russa e le opinioni su di essa di E. Viollet-le-Duc, architetto erudito francese, e F. I. Buslaev, architetto erudito russo, una recensione critica], Moskva, Tipografija A. Gatkuka, 1879, I-II.

come esotica e distintiva della Russia, tanto per l'Occidente quanto per il contesto nazionale.

CAPITOLO III

Ornamento e l'identità nazionale

Lo stile 'neo-russo' e la creazione della *Berendeevka*

L'antica Russia ci chiama e ci attrae solo
come una favola bellissima, bizzarra e misteriosa,
che un tempo era un sogno diventato realtà.³⁰¹

Il terzo capitolo analizza il ruolo svolto dall'ornamento nel contesto del *revival* folclorico-vernacolare che si sviluppò a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento, presso la colonia artistica di Abramcevo, fondata da Savva Ivanovič Mamontov. Si esplorano, inoltre, le implicazioni di tale fenomeno nel definire e sviluppare il dibattito culturale e le tendenze artistiche tra la seconda metà del XIX e l'inizio del secolo successivo.³⁰² Se la costruzione dell'identità nazionale si manifesta anche attraverso le sue espressioni culturali, l'analisi di questo periodo rivela, nella letteratura e nelle arti, un progressivo allontanamento dalla rappresentazione, storico-realistica del carattere russo, in favore di una sua espressione di stampo folclorico-mitologica. L'interesse storico-archeologico per le antichità locali, che trovò una delle sue prime manifestazioni negli edifici di Abramcevo, progettati da Viktor Vasnecov e Vasilij Polenov, divenne uno dei tratti distintivi dell'estetica democratica russa della seconda metà del XIX secolo. Tra gli anni Settanta e Ottanta, tale interesse acquisì una

³⁰¹ Древняя Русь манит и влечёт нас только как красивая и причудливая загадочная сказка, которая когда-то снилась наяву.

Nikolaj Vrangeli', *Starye usad'by. Očerki russkogo iskusstva i byta* [Vecchi manieri. Appunti di arte e vita quotidiana russa], Sankt-Peterburg, Sirius, 1910, p. 17.

³⁰² Peter Stupples, *Abramtsevo: Resisting and Accepting Cultural Translation*, «New Zealand Slavonic Journal», 2011, vol. 45, n. 1, pp. 71-90; Eleonora Paston, *Abramcevo: Iskusstvo i žizn'* [Abramcevo: arte e vita], Moskva, Iskusstvo, 2003; Rosalind P. Gray, *Questions of identity at Abramtsevo, in Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*, Laura Morowitz, William Vaughan (a cura di), London; New York, Routledge, 2000; Grigorij Sternin (a cura di), *Abramcevo. Chudožestvennyj kružok. Živopis'. Grafika. Skulptura. Teatr. Masterskie* [Abramcevo. Circolo d'arte. Pittura. Grafica. Scultura. Teatro. Workshop], Leningrad, Chudožnik RSFSR, 1988; Elena Aleksandrovna Borisova, *Architektura v tvorčestve chudožnikov Abramcevskogo kružka (u istokov «neorusskogo stilja»)* [L'architettura nell'opera degli artisti del circolo di Abramcevo (alle origini dello "stile neo-russo")], Chudožestvennye processy v russkoj kul'ture vtoroj poloviny XIX veka [Processi artistici nella cultura russa della seconda metà del XIX secolo], Mosca, 1984.

colorazione folclorico-poetica, per evolversi, tra gli anni Novanta del XIX e l'inizio del XX secolo, in una forma di romanticismo decorativo, con influenze simboliste e retrospettive di derivazione occidentale.

Dopo aver inquadrato il fenomeno, il capitolo si concentra sulla nascita e sugli sviluppi dell'impresa artistica di Mamontov, in relazione agli studi folclorici e alla rinascita dell'industria *kustar'* [artigianato contadino]. Viene, quindi, proposto un confronto tra l'approccio storico-filologico di Vladimir Stasov e quello folclorico-etnografico della colonia nello studio dell'ornamento e della *narodnoe iskusstvo* [arte popolare].³⁰³ In particolare, si esamina l'opera di due artisti per i quali il critico di San Pietroburgo nutrì una profonda stima, vedendo nel loro lavoro l'incarnazione ideale del carattere russo autentico: Viktor Michajlovič Vasnecov (1848-1926) ed Elena Dmitrievna Polenova (1850-1898). Questi artisti furono considerati tra i pionieri del movimento nazional-romantico che si sviluppò in Russia tra gli anni Settanta e Novanta del secolo. Nelle loro opere registrarono un cambio paradigmatico nella cultura visiva: l'esaurirsi dell'impatto della scuola realista russa e l'affermazione di uno stile fiabesco che preparerà il terreno per l'emergere dello *Stil' modern*.

Negli anni Settanta del XIX secolo, la ricerca dell'identità nazionale russa era, infatti, durata più di cent'anni ed era stata caratterizzata da diverse fasi sotto i regni di: Elisabetta Petrovna con la costruzione delle cinque cupole della Pridvornaja Voskresenskaja cerkov' [Chiesa della Resurrezione di Corte] del Gran Palazzo di Cárskoe Seló; Nicola I e la dottrina della nazionalità ufficiale; Alessandro II e il restauro commemorativo delle camere dei boiardi Romanov a Mosca e Kostroma. Tuttavia, alle riforme socio-economiche, implementate da Alessandro II, fece seguito un periodo di instabilità, che portò a una forma di regressione, a un atteggiamento conservatore in tutte le sfere della cultura, e che acuì ulteriormente la necessità di affermare il carattere nazionale come segno distintivo. Il passaggio dal XIX secolo agli inizi del XX secolo segnò, inoltre, una delle conseguenze più drammatiche dello sviluppo dell'industria meccanizzata: il progressivo declino della produzione

³⁰³ Cfr. Wendy Salmond, *Arts and Crafts in Late Imperial Russia: Reviving the Kustar Art Industries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 28. Vedere anche: Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, London, Thames and Hudson, 1962, pp. 9-34.

artigianale, di matrice contadina e legata al lavoro manuale, e, di conseguenza, della cultura materiale che ad essa si riferiva, con il proprio sistema di valori e simboli.³⁰⁴ Leggendo il fenomeno in una prospettiva più ampia, il *revival* di arti e mestieri considerati espressione dell'universo popolare e rurale russo rispondeva alla crisi di un'identità collettiva.³⁰⁵ In un periodo segnato dal contrasto tra una (presunta) tradizione nazionale da preservare e le sfide della modernità, si avvertiva da un lato la necessità di progredire, avvicinandosi ai modelli occidentali di sviluppo tecnico-scientifico, e dall'altro il bisogno di riaffermare la peculiarità e l'unicità del carattere nazionale. Questo processo condusse alla ricerca di uno stile "autentico" e resa possibile dalle scoperte archeologiche ed etnografiche, nonché dallo studio approfondito e dal recupero dell'arte folclorico-vernacolare e dell'artigianato contadino.

Da un lato, la raccolta e la pubblicazione di canzoni, storie e poesie della tradizione prevalentemente orale, nonché dell'immaginario folclorico popolare, ebbero un impatto determinante sulla cultura di fine secolo. Un esempio significativo, in tal senso, fu la raccolta e pubblicazione delle *Narodnye russkie skazki* [Fiabe popolari russe] di Aleksandr Nikolaevič Afanas'ev tra il 1855 e il 1863.³⁰⁶ Questi racconti, ampiamente rappresentati nell'iconografia popolare, affondavano le loro radici nel folclore russo. Le figure leggendarie slave, come i mitici uccelli dal volto umano dell'antico paradiso slavo, Sirin, Alkonost e Gamajun, presenti nei *lubki* e nei motivi decorativi delle architetture in legno, divennero una ricca fonte d'ispirazione per gli artisti, come ad esempio i fratelli Vasnecov, Polenova o Ivan Jakovlevič Bilibin (1876-1942).³⁰⁷

Dall'altro, la variante 'neo-russa' dello stile, elaborata ad Abramcevo, rese l'arte *kustar* un fenomeno di gusto e tendenza, apprezzato sia in Russia che all'estero, a partire dalla fine del secolo e per tutto il decennio che precedette la Prima guerra

³⁰⁴ A tal proposito, si veda: Sarah Warren, *Mikhail Larionov and the Cultural Politics of Late Imperial Russia*, London; New York, Routledge, 2016; Sarah Warren, *Crafting Nation: The Challenge to Russian Folk Art in 1913*, «Modernism / modernity», 2009, vol. 16, n. 4, pp. 743-765.

³⁰⁵ Alison Hilton, *From Abramtsevo to Zakopane*, «Russian History», vol. 46, n. 4, pp. 241-261.

³⁰⁶ *Narodnye russkie skazki* è una raccolta di favole e leggende del folclore slavo, curata e pubblicata da Afanas'ev tra il 1855 e il 1863, e seguita da numerose ristampe.

Aleksandr Nikolaevič Afanas'ev, *Narodnye russkie skazki* [Fiabe popolari russe], Moskva, K. Soldatenkov i N. Ščepkin, 1855-1863.

³⁰⁷ Viktor Plotnikov, *Fol'klor i russkoe izobratel'noe iskusstvo vtoroj poloviny XIX veka* [Folclore e belle arti russe della seconda metà del XIX secolo], Leningrad, Chudožnik RSFSR, 1987.

mondiale.³⁰⁸ Tali creazioni vennero esposte in mostre, acquisite da musei e vendute in negozi dedicati, nonché riprodotte e diffuse attraverso riviste a stampa. Questo rinascimento culturale, tuttavia, mise in evidenza la contrapposizione tra il mondo rurale, arcaico e mitizzato, e quello moderno, urbano e internazionale, considerato da gran parte dell'*élite* intellettuale come decadente.

Basandosi su queste fonti iconografiche e formali, la produzione artistico-industriale a cavallo tra i due secoli contribuì in modo graduale a trasformare la realtà storica in un mondo incantato.³⁰⁹ Il recupero dell'arte popolare, in particolare, negli ultimi tre decenni dell'Ottocento, portò infatti alla creazione di una sorta di "paese delle meraviglie" tutto russo, una vera e propria *Berendeevka*. Secondo l'analisi di Dianina

Berendeevka is the invented tradition par excellence in that this late-nineteenth-century literary figment came to represent a major building block of Russian cultural identity. The constructedness of Berendeevka is apparent: Russian heritage was revived during the nineteenth century to serve the distinctly modern needs of nation-building via art. The image of Russia as Tsar Berendei's fairy-tale kingdom, a humble yet ornate outpost on the periphery of Europe, was part of romantic modernity à la Russe.³¹⁰

Il termine, in origine letterario e qui connesso alla produzione teatrale della seconda metà del XIX secolo, designa tradizionalmente un luogo mitico, spesso una foresta incantata, popolato da esseri sovranaturali e creature magiche. Nella letteratura popolare, infatti, questa parola richiamava gli antichi miti slavi che attribuivano alle foreste e ai luoghi remoti un ruolo di confine tra il mondo umano e quello spirituale. In alcuni racconti folclorici, *Berendeevka* appariva come un territorio simbolico dove la natura e la magia si intrecciavano, permettendo ai personaggi di entrare in contatto con forze misteriose. In questa prospettiva, *Berendeevka* non è solo un luogo fisico,

³⁰⁸ Per un approfondimento sul tema: Wendy Salmond, *Reviving Folk Art in Russia: The Moscow Zemstvo and the Kustar Art Industries*, in *Art as the National Dream: Search for Vernacular Expression in Turn-of-the-century Design*, Nicola Gordon Bowe (a cura di), Newbridge Co. Kildare, Irish Academic Press, 1993.

³⁰⁹ Viktor Plotnikov, *Fol'klor i russkoe izobratel'noe iskusstvo vtoroj poloviny XIX veka* [Folclore e belle arti russe della seconda metà del XIX secolo], Leningrad, Chudožnik RSFSR, 1987.

³¹⁰ Dianina, "Our Berendeevka", cit. pp. 441-442.

ma un archetipo psicologico che riflette la tensione tra il mondo reale e quello dell'immaginario.³¹¹ Nel contempo, i regni di Alessandro III (1881-1894) e di Nicola II (1896-1918), che fecero ampio ricorso alla censura, ostacolarono apertamente lo sviluppo di un'arte che si schierasse apertamente a favore di interventi politico-sociali. Di fronte a queste restrizioni, gli artisti rivolsero la loro attenzione alle leggende, alle fiabe e al mito, sviluppando così un nuovo approccio per trattare il tema del nazionalismo.³¹²

3.1 La riscoperta del 'popolare': dal concetto di *narodnost*' al recupero dell'arte *kustar*'

La formazione delle nazioni moderne in Europa, concepite come comunità omogenee e ideologicamente definite, è stata profondamente influenzata dal processo di modernizzazione degli imperi nel XIX secolo. Sebbene i concetti di "nazione" e "popolo" siano in gran parte costruzioni artificiali e, soprattutto, in continua evoluzione, le trasformazioni nazionali, sostenute dalle dinastie regnanti, hanno spesso avuto il compito di unificare popolazioni spesso etnicamente miste, forgiando un'identità comune e radici condivise. In tale contesto, le tradizioni popolari furono spesso rivisitate e rifunzionalizzate politicamente. A partire dal XVIII secolo, il folklore – sotto forma di fiabe, canti e leggende – acquisì una dimensione istituzionale, strumento di propaganda statale, che assunse la funzione di infondere nella popolazione un senso di identità storica e di appartenenza, sebbene tale percezione fosse in gran parte fondata su miti e congetture. La maggior parte degli Stati europei moderni si è formata, anche, su queste basi. Nel corso del XIX secolo, anche la Russia si allineò a questa tendenza.³¹³ Prima di procedere all'esame delle condizioni storiche che hanno portato alla creazione e diffusione della variante "neo-russa" dello stile, e alle implicazioni dal punto di vista artistico, si ritiene necessario analizzare il termine

³¹¹ *ivi*, pp. 439-466.

³¹² Cfr. Kirsty Anson, *Mary Watts and Elena Polenova: Kindred Spirits of the Arts*, «Slovo», 2013, vol. 25, n. 1, pp. 3-30.

³¹³ Si veda per un approfondimento sul tema: Hubertus F. Jahn, 'Us': *Russians on Russianness*, in *National Identity in Russian Culture: An Introduction*, Simon Franklin and Emma Widdis (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 53-73. Per un approfondimento sul rapporto tra identità nazionale e impero si consultino anche: Geoffrey Alan Hosking, *Empire and Nation in Russian History*, Waco, Baylor University Press, 1993; Eric J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

narodnost'.³¹⁴ Derivato da *narod*', ovvero 'popolo', esso individua un concetto astratto e polisemantico di fondamentale importanza per la storia culturale russa del periodo preso in esame.³¹⁵

Traducibile come “nazionalità” o “spirito nazional-popolare”, la parola – intesa come termine letterario – sembra essere stata utilizzata per la prima volta nel 1819 dal principe Pëtr Vjazemskij (1792-1878) in una lettera allo storico Aleksandr Ivanovič Turgenev (1784-1845).³¹⁶ Sebbene il termine esistesse ben prima di quella data, esso era raramente impiegato. Prima che il termine *narodnost*' venisse riconosciuto e stabilito come concetto culturale, gli scrittori e gli intellettuali, già durante gli anni 1770-1800, si confrontavano con il problema dell'identità russa e del “carattere” nazionale. Il dibattito emerse dalla fine del XVIII secolo come reazione alla Rivoluzione francese, alle guerre contro Napoleone e alla critica europea, principalmente francese, sullo sviluppo civile della Russia. Durante gli anni Venti e Trenta dell'Ottocento, il termine si diffuse rapidamente, diventando centrale negli accesi dibattiti intellettuali riguardanti le caratteristiche nazionali della letteratura russa. Inizialmente, infatti, esso si riferiva all'aspirazione dei romantici russi degli anni Venti di creare una letteratura nazionale che fosse al pari con quella dell'Europa occidentale.

Dal punto di vista politico, nel sorprendentemente sistematico, e moderno, discorso proto-nazionalista avviato dal potere imperiale sotto Nicola I, il termine esisteva già circa due o tre decenni prima di venir consolidato nel discorso critico.³¹⁷ Il

³¹⁴ Cfr. Dmitrij Černych, *Narodnost' kak osnovnoj faktor formirovanija russkogo stilja v arhitekture i chudožestvennoj promyšlennosti v XIX – načale XX veka* [La *narodnost*' come fattore principale nella formazione dello stile russo nell'architettura e nell'industria artistica nel XIX e l'inizio del XX secolo], pp. 9-17; Stefan Berger, Alexey Miller, *Nationalizing Empires*, Budapest, Central European University Press, 2015; Ram Harsha, *The Imperial Sublime: A Russian Poetics of Empire*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003.

³¹⁵ Il termine, più complesso, poteva designare anche un gruppo etnico privo di autonomia politica o di una tradizione statale, come descritto da Dal', ovvero gli abitanti di un paese che parlano una lingua comune. Un altro significato diffuso di *narod*' era quello di “popolazione”, ovvero gli strati sociali inferiori e dipendenti, e veniva frequentemente usato con aggettivi come *prostoi narod* (popolo semplice) o *chernoi narod* (popolo povero). Infine, *narod* poteva anche riferirsi a una folla, cioè a una moltitudine di persone riunite in un luogo.

³¹⁶ “Credit for “inventing” the word as a term of literary criticism ... has been traditionally assigned to Prince Petr Vyazemsky [...]”.

David L. Cooper, *Creating the Nation: Identity and Aesthetics in Early Nineteenth-Century Bohemia and Russia*, Evanston, Northern Illinois University Press, 2010, p. 166.

³¹⁷ Cfr. Rosalind P. Gray, *Russian Genre Painting in the Nineteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 3.

nazionalismo ufficiale, sostanzialmente formalizzato per volere dello zar, nel 1833, quando in una nota di Uvarov, comandava che la *pravoslavie* [ortodossia], la *samoderžavie* [autocrazia] e la *narodnost'* [nazionalismo] diventassero i valori fondamentali per ogni russo.³¹⁸ È curioso notare come la parola usata per nazionalismo fosse, infatti, *narodnost'* e non *natsional'nost'*, parola derivata dal francese e in uso prima degli anni Trenta del secolo. Risulta, infatti, possibile suggerire che l'uso della nozione di *natsiia* nel XVIII secolo fosse principalmente limitato al linguaggio della diplomazia, sebbene l'aggettivo *natsional'nyi* fosse utilizzato anche dagli autori del XVIII secolo. Nei primi decenni del XIX secolo, la parola *natsiia* entrò nel linguaggio letterario e giornalistico, ma rimase rara e conservò un chiaro sapore di prestito straniero.³¹⁹ Sotto la voce *narodnost'*, invece, il nazionalismo imperiale postulava un significato specifico. Esso esprimeva una concezione di unità e solidarietà tra i popoli dell'impero, che li differenziava dall'Occidente europeo. Tale connotazione riguardava più l'identità politica imperiale che quella nazionale. Entro la fine degli anni Trenta, il concetto si intrecciò strettamente con la questione relativa alla specificità russa e al suo significato nel contesto mondiale, un dibattito che aveva ormai raggiunto una fase acuta e che avrebbe stabilito i parametri per la discussione sull'identità nazionale in seguito.³²⁰ Negli anni Quaranta del secolo, Vissarionov Belinskij notava l'onnipresenza del termine, ma anche il suo abuso:

La “narodnost’” è l’alfa e l’omega dell’estetica del nostro tempo, proprio come l’“imitazione decorata della natura” era l’alfa e l’omega dell’estetica del secolo scorso. [...] Parola magica, simbolo misterioso, geroglifico sacro di un’idea profondamente significativa e incommensurabilmente vasta, la “narodnost’” ha sostituito la creatività, l’ispirazione, l’arte, il classicismo, il romanticismo, l’estetica e la critica. In breve: la “narodnost’” è diventata il criterio ultimo, la pietra di paragone

³¹⁸ Si veda il capitolo I, all’inizio del paragrafo relativo all’opera di Solncev.

³¹⁹ Alexey Miller, *Natsiia, Narod, Narodnost' in Russia in the 19th Century: Some Introductory Remarks to the History of Concepts*, «Jahrbücher für Geschichte Osteuropas», 2008, vol. 3, n. 56, pp. 379-390, p. 380. Sulla contrapposizione e sovrapposizione dei termini, si consulti anche: David G. Rowley, *Imperial versus National Discourse: The Case of Russia*, in «Nations and Nationalism», vol. 1, n. 6, pp. 23-42.

³²⁰ Per un approfondimento sulle origini del termine, vedere: Irina Avkhimovich, *Performing the National Past: History on Stage in Imperial Russia* (Ph.D. diss.), University of Illinois at Urbana-Champaign, 2017; Nathaniel Knight *Ethnicity, Nationality and the Masses: Narodnost' and Modernity in Imperial Russia, Russian Modernity: Politics, Knowledge, Practices*, David L. Hoffmann, Yanni Kotsonis (a cura di), Houndsmills, Macmillan Press Ltd.; New York, St. Martin's Press, 2000, pp. 41-65.

per la dignità di qualsiasi opera poetica e la forza di qualsiasi fama poetica. Ma quando si parla di nazionalità, tutti parlano dello stesso argomento? Tutti abusano della parola, ma comprendono il suo vero significato?³²¹

La fascinazione generale per il popolo, inteso come espressione della nazione stessa, e per le sue origini storico-etnografiche diede avvio, in particolare tra il XVIII e il XIX secolo, a spedizioni archeologiche, antropologiche ed etnografiche e a uno studio sistematico delle fonti materiali e immateriali del suo patrimonio culturale.³²² Ai processi di scoperta archeologica della storia antica e medievale pre-petrine, si aggiunse lo sviluppo scientifico degli studi etnografici e folclorici di manufatti e testimonianze appartenenti a un contesto socio-culturale considerato incontaminato e dalle influenze occidentalizzanti dalla modernità. Tali espressioni culturali vennero a reificare il concetto di carattere nazione e, transitivamente, di nazione. Ridefinendo la percezione e l'immagine stessa della nazione, il popolo russo che viveva nelle campagne, non contaminato dalla cultura occidentale e dalle riforme di Pietro, iniziò a essere considerato come l'incarnazione della "russità", essenza del carattere autentico e peculiare del Paese. Di conseguenza

An amalgam of elements drawn from Russian visual and material culture in different eras ranging from churches and illuminated manuscripts of medieval Rus' to traditional northern-Russian folk arts and peasant handicrafts, the style was also referred to as neo-romantic in recognition of its nationalist orientation. With motifs drawn from rural folk culture, and their realization dependent on natural resources

³²¹ «Народность» есть альфа и омега эстетики нашего времени, как «украшенное подражание природе» было альфой и омегой эстетики прошлого века. [...] Волшебное слово, таинственный символ, священный иероглиф какой-то глубоко знаменательной, неизмеримо обширной идеи, — «народность» замепила собою и творчество, и вдохновение, и художественность, и классицизм, и романтизм, заключила в одной себе и эстетику и критику. Короче: «народность» сделалась высшим критерием, пробным камнем достоинства всякого поэтического произведения и прочности всякой поэтической славы. Но все ли, говоря о народности, говорят об одном и том же предмете? не злоупотребляют ли этим словом, понимают ли его истинное значение?

Vissarionov Belinskij, *Polnoe sobranie sočinenij* [Opera completa], Moskva, ANSSSR, vol. 5, 1955 (1841, 1847), p. 289.

³²² Cfr. Linda Ivanits, *Folklore in the Debates of the Westernizers and Slavophiles*, «Folklorica: Journal of the Slavic and East European Folklore Association», 2011, vol. 16, pp. 87-115.

such as wood and bast, kustar arts were visually and materially connected to Russian land, which was central to the romantic concept of nation.³²³

In questo contesto, gli studiosi russi della metà dell'Ottocento che iniziarono ad analizzare anche il significato dell'arte popolare nelle sue diverse manifestazioni: nella pittura, nella musica, nella poesia. Alcuni tra i più grandi scienziati del tempo, filologi, storici, linguisti, slavisti, collezionisti ed editori, dedicarono opere allo studio dell'epica russa e per gli artisti russi, in particolare, tra i pittori, questi lavori divennero fonti di preziose informazioni e di ispirazione creativa.³²⁴

Riconosciuto come depositario di conoscenza, poesia e saggezza, il folclore, divenuto ambito di ricerca scientifica all'inizio del XIX secolo, era destinato a giocare un ruolo di fondamentale importanza nella storia culturale della Russia tardoimperiale. Un interesse simile per le diverse manifestazioni dell'arte popolare si era sviluppato un po' prima nell'Europa occidentale, con la nascita della tendenza romantica in letteratura, nelle arti e in filosofia. Nel XIX secolo, infatti, cominciò a prendere forma una vera e propria scienza relativa al folclore. In Finlandia, in particolare, si sviluppò la cosiddetta scuola finlandese. Fondata da Julius Krohn (1835-1888) - a cui succedettero prima suo figlio, Kaarle Krohn (1863-1933), e, in seguito, Antti Aarne (1867-1925) - essa si concentrava sullo studio dell'arte popolare in relazione al territorio di origine, nonché la compilazione di indici di fiabe e rune. Questa scuola influenzò sia gli studi sul folclore sia europeo che russo.³²⁵

³²³ Colleen Mcquillen, *Perception of Surroundings: Materiality and Affect in the Russian Kustar Arts Revival*, «The Russian Review», vol. 83, n. 3, pp. 362-377, cit. p. 365.

³²⁴ Tra i testi principali in materia, apparvero i seguenti testi scientifici: Fëdor Buslaev, *Russkaja narodnaja poëzija* [Poesia popolare russa], 1861; Leonid Majkov, *O bylinach Vladimirova cikla* [Sulle epopee del ciclo di Vladimir], 1863; Orest Miller, *Il'ja Muromec i bogatyrstvo kievskoe* [Il'ja Muromec e gli eroi di Kiev], 1869. Al contempo, furono pubblicati tre numeri di *Velikorusskich skazok* [Le grandi fiabe russe] di Ivan Chudjakov (1860-1861); la raccolta *Narodnye russkie skazki i zagadki sobrannye sel'skimi učiteljami Tul'skoj gub., v 1862 i 1863 godach* [Fiabe popolari russe e indovinelli raccolti dagli insegnanti dei villaggi della provincia di Tula, nel 1862 e 1863] a cura di Al'fons Ėrlenvejn (1863); e *Russkie narodnye skazki, pribautki i pobasenki* [I racconti popolari russi, scherzi e favole] di E. A. Čudinskij (1864). Insieme alle fiabe, furono pubblicate altre opere di folclore: ad esempio, nel 1861 furono pubblicati i famosi *Poslovicy russkogo naroda* [I proverbi del popolo russo] di Vladimir Dal'.

³²⁵ Cfr. Ol'ga Atroščenko, *Viktor Vasnecov - glava chudožestvennoj dinastii i osnovopoložnik nacional'no-romantičeskogo stilja v Rossii* [Viktor Vasnecov è il capo di una dinastia artistica e il fondatore dello stile romantico nazionale in Russia], «The Tretyakov Gallery Magazine», 2024, vol. 82, n. 1. Online: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2024-82/viktor-vasnetsov-glava-khudozhestvennoi-dinastii> (ultima consultazione 02.02.2025).

Gli scienziati russi conoscevano le opere classiche dei primi folcloristi europei, come il traduttore e poeta inglese Thomas Percy, gli storici tedeschi Johann Gottfried Herder e Bartold Niebuhr, ma anche opere della scuola storica in Francia, e quelle dei filologi e folcloristi slavi. L'edizione raccolta di Kirša Danilov, stampata nel 1804 e dedicata all'epopea russa, rappresentò una delle pubblicazioni più notevoli tra tutti gli studi sul folclore, datati tra i primi due decenni del XIX secolo; allo stesso modo, l'opera collezionistica di Pëtr Vasil'evič Kireevskij del 1848, per la sua portata, la sua ampiezza e per i risultati, sembrò superare ciò che fino a quel momento era stato fatto in questa direzione anche nell'Europa occidentale. Al quel tempo, pochi immaginavano che nella periferia settentrionale della Russia esistesse un'inestinguibile tradizione poetica orale. Solo negli anni Sessanta dell'Ottocento iniziarono spedizioni regolari in quelle aree, il cui risultato fu la scoperta di più di tremila testi delle leggende. Prima Pavel Rybnikov, nel 1861, e poi Aleksandr Gil'ferding, nel 1871, intrapresero una serie di viaggi nella provincia di Olonec, compilando l'opera *Onežskie byliny* [Le byliny di Olonec] in tre volumi. Come riporta Buslaev nella sua opera *Bytovye sloi russkogo èposa* [Strati quotidiani dell'epica russa] del 1871, l'epopea popolare russa può essere comparata a una cronaca tradizionale non scritta per il popolo, tramandata di generazione in generazione per secoli. Lungi dal rappresentare una mera forma di ricreazione poetica dell'esistenza, essa è "espressione dell'autocoscienza storica del popolo"³²⁶, in cui esso comprende il suo significato storico. Oltre a Buslaev, studiosi come Michail Pogodin (1800-1875) e Nikolaj Kostomarov (1817-1885) tennero lezioni sulla storia e su studi folcloristici, mentre emersero numerosi circoli intellettuali, stimolati dalle scoperte in archeologia e dall'interesse crescente per il collezionismo. Sul tema furono pubblicate importanti raccolte di carattere scientifico di Vladimir Dal' (1800-1872), Aleksandr Afanas'ev

³²⁶ выражение исторического самосознания народа.

Buslaev, *Bytovye sloi russkogo èposa* [Strati domestici dell'epica russa], in *Narodnaja poèzija. Istoričeskie očerki* [Poesia popolare. Saggi storici], Sankt-Peterburg, Tipografija Imperatorskoj Akademii nauk, 1887, pp. 245-284, cit. p. 251.

Sul tema dello stesso autore si possono consultare anche le seguenti opere: *Narodnyj èpos i mifologija* [Epica popolare e mitologia], Sergej Azbelev (a cura di), Moskva, Vyssšaja škola, 2003; *Russkij bogatyrskij èpos* [L'epopea russa del bogatyr], in *Narodnaja poèzija. Istoričeskie očerki* [Poesia popolare. Saggi storici], Sankt-Peterburg, Tipografija Imperatorskoj Akademii nauk, 1887, pp. 1-215; *Istoričeskaja chrestomatija cerkovno-slavjanskogo i drevnerusskogo jazykov* [Chrestomatia storica dello slavo ecclesiastico e delle lingue russe antiche], Moskva, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 1861; *Istoričeskie očerki russkoj narodnoj slovesnosti i iskusstva* [Saggi storici della letteratura e dell'arte popolare russa], Sankt-Peterburg, D. E. Kožančikov: Tip. Tovariščestva "Obščestvennaja pol'za", 1861.

(1826-1871), Aleksandr Gil'ferding (1831-1872), Pavel Rybnikov (1831-1885), nonché *album* di costumi nazionali e dedicati alla vita domestica russa, come quelli di Solncev e Vasilij Prochorov (1818?-1882).

Essendosi occupato delle questioni relative alla nascita e allo sviluppo dello stile russo-orientale fin dagli inizi degli anni Sessanta³²⁷, nello stesso periodo, Stasov prese ad occuparsi di un altro tema di ricerca che gli stava particolarmente a cuore: il problema delle origini delle *byliny* dell'antica Russia. Con questo termine si fa riferimento ai canti epici di area slavo-orientale, relativi a miti e leggende popolari, che fino alla metà del XIX furono tramandati per via orale. Secondo Stasov il significato dell'impronta orientale nell'arte russa andava ben oltre il decorativismo esotico: testimoniava la derivazione storica della Russia dalle antiche culture orientali. Egli, infatti, pensava che l'influenza dell'Asia fosse “manifesta in tutti i campi della cultura russa: nella lingua, nel vestiario, nei costumi, negli edifici, nel mobilio e negli oggetti di uso quotidiano, negli ornamenti, nelle melodie e nelle armonie, e in tutte le nostre fiabe”.³²⁸

Il lavoro di Stasov, intitolato *Proischoždenie russkich bylin* [Origini delle *byliny* russe], venne pubblicato nel 1868 in quattro parti sulla rivista *Vestnik Evropy* [L'Araldo d'Europa] – un periodico pubblicato a Mosca tra il 1802 e il 1830 – era dedicato a questo argomento. Dopo aver analizzato un'ampia gamma di *byliny*, Stasov giunse alla conclusione che le loro radici si trovassero al di fuori della realtà storica dell'antica Rus' e che si trattasse per la maggior parte di varianti di epopee orientali prese a prestito e trasformate sul suolo patrio.³²⁹ Sulla base della teoria del prestito culturale, nell'opera egli sosteneva che tali racconti derivassero da miti e racconti di

³²⁷ Come visto nel capitolo precedente, Stasov aveva abbozzato il suo discorso sull'ornamento russo già negli anni Sessanta dell'Ottocento.

³²⁸ Stasov è citato qui in Figes, cit. pp. 335-336. Per un approfondimento: Varvara Karenin, [Varvara Komarova], *Vladimir Stasov. Očerok ego žizni i dejatel'nosti*, Leningrad, Mysl', 1927, pp. 306-310.

³²⁹ Oltre al testo di Stasov, *Proischoždenie russkich bylin* [L'origine delle byline russe], pubblicato sul «Vestnik Evropy» [Araldo d'Europa] nel 1868, per una panoramica sulla questione delle *byline*, si consultino: Ekaterina Dmitrieva, *Les prémisses du transfert culturel dans les sciences humaines russes du XXe siècle: la contribution de Vladimir Stasov*, «Jangada crítica | literatura | artes», 2021, vol. 17, n. 1, pp. 270-290; Aleksandr Pyžikov, *Neožidannyj Vladimir Stasov. Proischoždenie russkich bylin* [Vladimir Stasov inaspettato. L'origine delle byline russe], Moskva, Konceptual, 2019; Claudia Pieralli, *La tradizione epica orale delle byliny russe: Mat'syra zemlja e il culto della terra*, «E-samizdat», 2005, vol. 2, n. 3, pp. 297-308; Bruno Meriggi, *Le byline. Canti popolari russi*, Milano, Accademia, 1974.

origine indiana, buddista o sanscrita russificati, che erano giunti in Russia tramite eserciti, mercanti e nomadi provenienti dalla Persia, dall'India e dalla Mongolia.

Per quanto apprezzabile lo sforzo della sua ricerca, tuttavia, le conclusioni del lavoro proposte dal critico non trovarono tra i contemporanei la stessa risonanza ricevuta dalle opere pubblicate negli anni Settanta e Ottanta, in particolare, come visto, quelle dedicate all'ornamento. Anzi, le sue teorie asiatiche suscitarono grande indignazione tra gli slavofili e i nazionalisti, il cui credo era edificato sull'assunto per cui la cultura della nazione fosse germogliata sul suolo patrio.³³⁰ Senza dilungarci in questa sede sulla questione, risulta tuttavia significativo sottolineare come il profondo interesse del critico per il tema mitologico e folclorico russo lo portò ad avvicinarsi, dalla seconda metà del XIX secolo, al lavoro di Viktor Vasnecov ed Elena Polenova: il dialogo con questi artisti contribuì a definirne caratteristiche e sviluppi.

Operando a cavallo tra i due secoli, Vasnecov e Polenova non furono naturalmente i primi a dedicarsi al tema folclorico. Come visto, l'impegno degli artisti verso questo aspetto della cultura deve essere, infatti, compreso nel contesto più ampio dell'interesse crescente per il folclore nella Russia del XIX secolo. In ambito culturale, fin dalla prima metà del Ottocento, furono fondati importanti musei a Mosca e San Pietroburgo, come il *Daškovskij etnografičeskij muzej* [Museo etnografico Daškov] di Mosca (1867), divenuto poi parte del *Rumjancevskij muzej* [Museo Rumjancev] di San Pietroburgo (1828) o, successivamente, il museo statale *Russkij Muzej Imperatora Aleksandra III* [Museo Russo dell'Imperatore Alessandro III] (1898), l'attuale *Gosudarstvennyj Russkij Muzej* [Museo statale russo].³³¹ A loro volta, anche gli artisti

³³⁰ A riguardo, basti menzionare il commento di un contemporaneo. Nel suo lavoro di ricerca dedicato alla scienza russa degli anni Settanta e Ottanta, Buslaev individuò due grandi studi basati sulla metodologia della teoria del prestito culturale: quello sulle *byliny* russe di Stasov e il lavoro del critico letterario e professore universitario, Aleksandr Veselovskij (1838-1906). Secondo Buslaev, tuttavia, Stasov aveva applicato con scarso successo questa teoria allo sviluppo dell'epopea russa, subordinandola alla forte influenza del buddismo attraverso le incursioni mongole. Nadežda Slobina, *F. I. Buslaev – učitel' A. N. Veselovskogo* [F. I. Buslaev – insegnante di A. N. Veselovskogo], «Prepodavatel' XXI vek» [Insegnante XXI secolo], 2008, n. 1, pp. 69-73, cit. p. 72. Online: <https://cyberleninka.ru/article/n/f-i-buslaev-uchitel-a-n-veselovskogo> (ultima consultazione 03.07.2024).

³³¹ A tal proposito, risulta qui opportuno menzionare come, nella seconda metà dell'Ottocento, l'antropologia e l'etnografia russe cercano di rendere la scienza accessibile al grande pubblico anche attraverso mostre temporanee, come la *Vserossijskaja ètnografičeskaja výstavka* [Mostra etnografica panrusa] del 1867 e l'*Antropologičeskaja vystavka* [Mostra antropologica] del 1879. Queste esposizioni, caratterizzate da allestimenti spettacolari, avevano l'obiettivo di rappresentare le varie etnie russe, presentando manufatti, costumi e scene di vita quotidiana. La Mostra etnografica panrusa, in

più giovani, in particolare quelli che si stavano formando presso l'Accademia, iniziarono a rivolgersi sempre più spesso alla cultura popolare. Alcuni di loro viaggiarono per esplorare le antichità di persona. Ad esempio, Michail Klodt (1835-1914) si recò nelle antiche città russe con l'architetto (Lev) Dal'; Karl Gan (1848-1925) e Verešagin raccolsero espressioni del folclore nella regione del Volga; Repin raccolse proverbi e detti presso Čuguev (nell'attuale Ucraina); tra il 1902 e il 1904, Bilibin condusse spedizioni etnografiche nelle regioni a nord del paese. Nella seconda metà del secolo, la cultura russa era, dunque, profondamente permeata da un interesse per il folclore e l'arte popolare.³³² Artisti come Vasnetsov e Polenova abbracciarono questa tendenza, contribuendo a plasmarla in un nuovo movimento indipendente dell'arte russa.

Nel contesto in esame, dunque, ebbe particolare rilevanza la riscoperta della *narodnoe iskusstvo* [arte popolare]. Una definizione estesa di questo concetto comprendeva, e vedeva sovrapposte, diverse categorie, tra cui l'arte contadina, l'artigianato urbano e *kustar'*, ossia una produzione domestica e rurale. Come ha sottolineato la studiosa Alison Hilton, una delle maggiori esperte in materia, in uno dei suoi lavori scientificamente più puntuali e documentati, la valorizzazione di queste forme artistiche ha avuto un impatto significativo sul panorama culturale dell'epoca. Questa riscoperta giocò infatti un ruolo cruciale nel rinnovamento dell'arte e della cultura russa del periodo.

Folk art objects were seen as authentic manifestations of a shared cultural identity [...]. The intensity of feeling about Russian folk art was reflected in the overlapping concepts of *national*, *folk* and *popular* in the term *narodnoe iskusstvo*,

particolare, si distinse per la varietà dei manichini e dei documenti esposti, raccontando le tradizioni e le culture delle diverse popolazioni dell'impero.

³³² Non molto tempo prima di lui, Vasilij Perov aveva creato una serie di bozzetti fiabeschi (1879, Galleria Statale Tretjakov); Repin realizzò *Sadko* (1876, Museo Statale Russo), un dipinto commissionato dal futuro imperatore Aleksandr III; Verešagin dipinse una serie di pannelli allegorici dedicati a soggetti folcloristici per il palazzo del granduca Vladimir Aleksandrovič, opere che attualmente sono conservate presso la *Dom učënych imeni M. Gor'kogo* [La casa degli scienziati intitolata a M. Gorkij] a San Pietroburgo. Per il dettaglio, si veda: Yekaterina Vasina, *Folklore in Viktor Vasnetsov's Art*, «The Tretyakov Gallery Magazine», 2024, vol. 82, n. 1.

Online: <https://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/1-2024-82/folklore-viktor-vasnetsov-art> (ultima consultazione 15.05.2024).

“folk art” [...] Some early studies of Russian folk art were inspired by the belief that living folk art preserved the deeply rooted historical identity of the Russian nation.³³³

Hilton evidenzia come una delle caratteristiche distintive delle manifestazioni all’arte popolare fosse la cosiddetta “originalità cumulativa”. Infatti, oltre a non avere quasi mai un autore riconoscibile, come accade per altre forme culturali non scritte, l’arte popolare contadina prescinde dall’inventiva individuale, e dalla produzione comunitaria. La sua produzione si sviluppa attraverso un processo di accumulo, in cui si sovrappongono e si mescolano tradizioni stilistiche, tecniche e materiali diversi, spesso distinguibili a livello regionale.³³⁴ Inoltre, una caratteristica peculiare, che accomuna queste produzioni, è la capacità di coniugare la funzione d’uso con quella rituale, celebrativa, ed estetica.³³⁵ L’abitazione contadina, insieme agli oggetti che la componevano – dalle decorazioni esterne dell’*izba* ai ricami degli abiti – costituiva un microcosmo coerente e autosufficiente, in cui ogni elemento visivo e funzionale, facente parte di un macrocosmo, rispondeva al principio estetico organizzativo della vita contadina.³³⁶ Come osservato da Viktor Vasilenko questo principio estetico non solo unificava le pratiche quotidiane, ma ne rifletteva anche la visione del mondo e le tradizioni culturali delle comunità contadine. Secondo le parole dell’autore

L’arte popolare russa è strettamente legata alla vita quotidiana. Il contadino-artista decorava con intagli e pitture le pareti della sua abitazione, gli oggetti della vita domestica e agricola. L’intaglio decorativo e la pittura su legno sono tra i campi più affascinanti della creatività popolare. La profonda comprensione del materiale, delle sue proprietà plastiche e tattili, e l’ingegnosità con cui veniva utilizzato caratterizzano tutte le opere contadine. [...] L’intero modo di vita semplice ma ben organizzato dei

³³³ Hilton, *Russian Folk Art*, cit. p. XIV.

³³⁴ *ivi*, XV.

³³⁵ Wendy Salmond, *La riscoperta dell’arte popolare: lo zemstvo di Mosca e la produzione dell’artigianato artistico*, in *Tradizione artigianale e rivoluzione industriale in Russia tra ‘800 e ‘900*, Nicoletta Misler, Lucia Tonini (a cura di), «Ricerche di storia dell’arte», 1989, Roma, La Nuova Italia Scientifica, n. 39, pp. 39-52; Wendy Salmond, *The Solomenko Embroidery Workshops*, «Journal of Decorative and Propaganda Arts», 1987, n. 5, pp. 126-43.

³³⁶ Su questo argomento, si faccia riferimento al lavoro di Boris Rybakov, *Jazyčestvo drevnich slavian* [Paganesimo degli antichi Slavi] Moskva, Nauka, 1980. Si veda anche: Anthony Netting, *Images and Ideas in Russian Peasant Art*, «Slavic Review», 1976, vol. 1, n. 35, pp. 48-68; Boris Rybakov, *Makrokosm v mikrokosme narodnogo iskusstva* [Il macrocosmo nel microcosmo dell’arte popolare], «Dekorativnoe iskusstvo SSSR» [Arte decorativa dell’Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche], 1975, n. 1, pp. 30-33.

secoli XVIII e XIX è riflesso negli oggetti che portano i segni di un lavoro riflessivo di molte generazioni di artisti.³³⁷

L'armonia di forme, colori e motivi di ogni oggetto, si rispecchiava nel senso di unità decorativa che caratterizzava l'*izba*, ossia la capanna contadina. Nell'arte popolare contadina, l'ornamento è onnipresente e parte integrante dell'oggetto a cui è associato. Tale caratteristica è definita dagli studiosi come *celostnost'*, ossia "completezza" o "integrità". In questo contesto, la bellezza non costituiva un concetto astratto, e l'arte non era un dispositivo di senso autonomo.

Nello studio dell'ornamento russo folclorico-popolare e arcaico risulta, inoltre, essenziale tener conto dell'aspetto rituale dalla tradizione contadina, in un'equilibrata compenetrazione tra dimensione sacrale-mistica, e vita quotidiana. L'utilizzo degli oggetti aveva infatti a che fare con il passare del tempo e delle stagioni, così come con il susseguirsi delle fasi della vita dell'uomo nella società contadina. Nell'oggetto artigianale popolare le componenti d'uso, estetica e celebrativo-rituale e folclorico erano infatti strettamente interconnesse. Come fa notare Hilton, l'onnipresenza di motivi ricorrenti, e la loro adattabilità a una varietà di media che richiedevano tecniche completamente diverse, rivelano anche la natura fondamentalmente *interattiva* dell'arte popolare. La componente simbolica dell'ornamento folclorico slavo-arcaico, infatti, evoca poteri connessi alla natura ed è riscontrabile sia nell'ornamento figurativo che in quello geometrico.³³⁸

La maggior parte dei motivi di base utilizzati dagli artigiani contadini proveniva da un ceppo comune di immagini simboliche e rituali - come l'albero della vita, figure araldiche risalenti all'epoca pre-mongola e persino pre-cristiana. L'isolamento che

³³⁷ Русское народное искусство тесно связано с бытом. Крестьянин-художник украшал резьбой и росписью стены своего жилища, предметы домашнего и хозяйственного обихода. Декоративная резьба и роспись по дереву – интереснейшие области народного творчества. Глубокое понимание материала, его пластических и фактурных свойств, остроумие, с которым он использовался, отличает все крестьянские работы. [...] Весь несложный, но крепко сложенный деревенский быт XVIII—XIX веков отражен в вещах, которые носят следы вдумчивой работы многих поколений художников.

Viktor Vasilenko, *Russkaja narodnaja rez'ba i rospis' po derevu XVIII-XX vv.* [Intaglio e pittura popolare russa su legno XVIII-XX secolo], Moskva, Izd-vo Mosk. un-sta, 1960, introduzione.

³³⁸ Alison Hilton, *Russian Folk Art and "High Art" in the Early Nineteenth Century*, in *Art and Culture in Nineteenth-Century Russia*, Theofanis George Stavrou (a cura di), Indiana, Indiana University Press, 1983. Online: https://publish.iupress.indiana.edu/read/art-and-culture-in-nineteenth-century-russia/section/457bb8a7-950f-4ab4-94db-54db9bcfe48b#toc_17 (ultima consultazione 10.01.2024).

fino al XVIII secolo caratterizzò le aree rurali permise di preservare, pressoché inalterati, i motivi ornamentali di preferenza, così come i materiali e le tecniche di produzione. Sebbene gli artigiani e i venditori ambulanti itineranti determinassero una certa diffusione di forme e stili, i cambiamenti negli stili regionali furono pochissimi. La natura conservatrice delle arti popolari permise agli studiosi di classificare i motivi sulla base della loro origine geografica.³³⁹ Nuove forme fecero la loro comparsa generalmente in risposta a eventi o cambiamenti specifici, come la campagna di occidentalizzazione di Pietro il Grande, l'invasione della Russia da parte di Napoleone o l'emancipazione dei servi del 1861. Inoltre, cambiamenti stilistici nella produzione, apportati dagli artisti, derivarono dal contatto sempre più frequente tra i villaggi contadini e le città.³⁴⁰

La crescente popolarità delle spedizioni archeologiche e degli studi sul folclore deve essere letta alla luce della rinascita delle arti applicate e artigianali contadine che si verificò nella seconda metà del XIX secolo. Come in molte altre parti d'Europa, anche in Russia si distingueva nettamente tra le arti decorativo-applicate, convenzionalmente intese, e le arti e i mestieri associati alle tradizioni popolari. Le prime venivano insegnate nelle accademie o in altre istituzioni specializzate, dove si acquisivano competenze tecniche per la realizzazione di specifici progetti, come decorazioni architettoniche, mobili, tessuti o suppellettili destinati a una ristretta committenza e a una produzione limitata. L'arte popolare, invece, nello specifico quella *kustar'*, era generalmente organizzata da maestri dilettanti, prevalentemente contadini, che non seguivano schemi accademici ma si basavano su tradizioni popolari e pratiche artigianali locali. L'interesse dell'*élite* intellettuale urbana e degli artisti per la produzione artistica contadina derivava da una visione populista che si era

³³⁹ I motivi ornamentali ricorrenti nella produzione folclorico-rurale tradizionale sono stati ampiamente studiati dalla letteratura accademica russa. Per una panoramica sul tema: Per un approfondimento si veda il testo: Alison Hilton, *Russian Folk Art*, Bloomington Indiana, Indiana University Press, 2011.

³⁴⁰ Gli studiosi nel campo dell'arte popolare russa hanno suggerito che se si trascurassero i motivi specifici e attuali legati agli eventi dei secoli XVII e XIX, ciò che rimarrebbe nell'insieme delle forme sarebbero quelle che hanno avuto origine nella Russia pagana. Per una panoramica sullo studio dei motivi tradizionali: Marija Nekrasova, *Narodnoe iskusstvo kak čast' kul'tury: teorija i praktika* [L'arte popolare come parte della cultura: teoria e pratica], Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1983; Viktor Vasilenko, *Narodnoe iskusstvo: Izbrannye trudy o narodnom tvorčestve X—XX vv.* [L'arte popolare: Opere scelte sull'arte popolare dei secoli X-XX.], Moskva, Sovetskij chudožnik, 1974; Viktor Nikolaj Voronin, Michail Karger (a cura di), *Istorija kul'tury Drevnej Rusi* [La storia della cultura della Russia antica], Moskva; Leningrad, Izd-vo AN SSSR, 1948-1951.

sviluppata a seguito delle grandi riforme degli anni Sessanta. Nella sua varietà di stili, materiali, funzioni ed espressioni l'arte popolare divenne un punto di riferimento cruciale per i valori spirituali, estetici e sociali della cultura russa del tempo. Al di là dell'apprezzamento per le qualità materiali, tecniche e stilistiche dei manufatti, ciò che affascinava maggiormente era l'*ethos* riconosciuto come proprio dell'arte popolare. Quest'*ethos* si fondava sulla tradizione comune, sul rispetto per i materiali e l'ambiente circostante, e su un profondo senso di armonia e di comunione tra artigiani-produttori, utilizzatori e oggetti stessi. Di fronte al progressivo declino di questo settore socio-economico, molti intellettuali e artisti si sentirono coinvolti e intrapresero azioni per migliorare le condizioni di vita e la qualità dell'artigianato tradizionale. In linea con quanto sostenuto da Dianina

What we perceive today as Russian folk art is the product of social theories of the Romantic period and late nineteenth-century creative workshops. Efforts by artists and patrons coincided with the taste of the general public as well as the interests supported by government programs.³⁴¹

Nel contesto delineato, viene esaminata una specifica categoria della produzione popolare: l'arte *kustar'* o, più precisamente definita, *kustarnaja promyšlennost'* [industria artigiano-contadina]. In particolare, grazie alle informazioni diffuse attraverso i periodici a stampa, la parola *kustar'* entrò nel lessico comune solo nel 1861, epoca in cui cominciò a emergere come una *modnyj vopros* [questione di moda] nel dibattito socio-culturale.³⁴² Il termine russo, probabilmente di origine tedesca, si riferisce a un lavoratore a domicilio impegnato in attività artigianali per ottenere un reddito, di solito in combinazione con l'agricoltura. Tale produzione comprendeva una vasta gamma di tecniche e manufatti, dal ricamo all'intaglio del legno. Sebbene i mestieri e le competenze necessarie per realizzare le abitazioni, i vestiti e gli strumenti agricoli e domestici fossero praticati fin dai tempi più antichi, le arti più specializzate si erano sviluppate nel corso dei secoli e in modo differenziato nelle varie regioni della Russia. Tra queste, le più diffuse erano l'intaglio, la pittura ornamentale, la tessitura e

³⁴¹ Dianina, "Our Berendeevka", pp. 439-466, cit. p. 442.

³⁴² Cfr. Lewis H. Siegelbaum, *Exhibiting Kustar' Industry in Late Imperial Russia/Exhibiting Late Imperial Russia in Kustar' Industry*, in *Transforming Peasants. Society, State and the Peasantry, 1861-1930*, Judith Pallot (a cura di), London, Palgrave Macmillan, 1998, pp. 37-63, p. 39.

il ricamo, la lavorazione della ceramica e delle piastrelle per stufe, nonché la lavorazione dei metalli e l'intaglio delle ossa.³⁴³

Il movimento di rivendicazione dell'arte di *kustar'* – noto come *kustarnichestvo* – iniziò negli anni Settanta del XIX secolo e mirava a preservare e promuovere le pratiche artigianali tradizionali. Tale *revival* fu supportato, con interessi e modalità differenti, dallo stato, dai populisti, dai contadini e dalle forze politiche contrarie al governo federale. Da un lato, vennero attuati interventi politici ed economici, sia statali che privati, per preservare le tradizioni rurali e folcloristiche considerate di valore nazionale. Dall'altro lato, si avvertiva la necessità, soprattutto tra gli intellettuali e gli artisti, di creare opere ispirate allo spirito dell'arte popolare, attingendo a motivi, forme e iconografia tradizionali, pur apportando innovazioni tecniche e stilistiche.³⁴⁴

3.2 La colonia di Abramcevo: tra *revival* artistico e nuovo ideale estetico

Il recupero dell'arte *kustar'* fu caratterizzato da iniziative di vario genere. Tuttavia, non furono essenziali solamente l'intervento e il supporto dello Stato, come nel caso dell'apertura di scuole, la promozione di attività e laboratori commerciali, o la fondazione di musei dedicati;³⁴⁵ anche le attività proposte da privati cittadini, filantropi, imprenditori e intellettuali appartenenti al ceto medio, in particolare alla

³⁴³ Cfr. Alison Hilton, *Russian Folk Art and "High Art" in the Early Nineteenth Century*, in *Art and Culture in Nineteenth-Century Russia*, Theofanis George Stavrou (a cura di), Indiana, Indiana University Press, 1983. Online: https://publish.iupress.indiana.edu/read/art-and-culture-in-nineteenth-century-russia/section/457bb8a7-950f-4ab4-94db-54db9bcfe48b#toc_17 (ultima consultazione 10.01.2024).

³⁴⁴ Cfr. Mcquillen, *Perception of Surroundings*, pp. 362-377.

Per approfondire il contesto, si consulti: Orlando Figes, *Un impero in crisi*, in *Storia della Russia. Mito e potere da Vladimir il Grande a Vladimir Putin*, Milano, Mondadori, 2023, pp. 179-210.

³⁴⁵ Il movimento *kustarnichestvo* si allineava con l'agenda nazionalista promossa dagli zar Alessandro III e Nicola II, contribuendo a sostenere un'economia nazionale che vacillava dopo l'emancipazione dei servi della gleba. Lo Stato russo, infatti, iniziò a sostenere la rinascita dell'artigianato contadino prima per stabilizzare l'economia rurale, segnata dal disordine successivo alle riforme del 1861, e successivamente per integrare i redditi rurali durante la grave siccità e i fallimenti dei raccolti del 1891-92. Questo intervento statale, che mirava al controllo sociale delle masse contadine, fu realizzato attraverso il supporto allo sviluppo della produzione artigianale, con l'obiettivo di fornire introiti economici aggiuntivi e contrastare lo spopolamento delle campagne.

A partire dal 1888, il Ministero dell'Agricoltura e delle Risorse Statali avviò una serie di programmi per supportare l'artigianato provinciale. Questi includevano la fornitura di materie prime, come legname, l'organizzazione di mostre e il sostegno finanziario e logistico ai musei, oltre all'assistenza nella pubblicazione e diffusione dei cataloghi delle mostre. Inoltre, vennero concessi piccoli prestiti ai contadini per incentivare l'artigianato e rafforzare l'economia rurale

classe imprenditoriale e mercantile.³⁴⁶ Se all'inizio del XIX secolo, i mercanti, "un gruppo sociale a mezza via tra i contadini e i ceti colti"³⁴⁷, a partire dagli anni Sessanta si stavano affermando come forza politico-economica di rilevanza sempre maggiore. Avidi di riscatto sociale nei confronti dell'aristocrazia, che li avrebbe tenuti a distanza fino alla fine del secolo, questi moderni e benestanti esponenti del mondo degli affari avevano come obiettivo quello di entrare a far parte dell'*élite* culturale. In Russia, tale accettazione dipendeva essenzialmente dai servigi pubblici e dalle opere filantropiche, in particolar modo dall'appoggio dato alle arti.³⁴⁸

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, il *revival* artistico caratteristico delle produzioni artigiano-contadine divenne pratica culturale diffusa anche grazie all'operato di Savva Ivanovič Mamontov (1841-1918) (fig. 21). Cantante, scrittore, scultore dilettante e mecenate delle arti fra i più influenti del suo tempo. Per quanto riguarda l'aspetto economico, egli fu un mercante appartenente alla nuova classe imprenditoriale e uno dei principali artefici dello sviluppo industriale della nazione. Protettore dei più alti ingegni in ogni campo delle arti visive, letterarie, musicali e teatrali, fin dal 1872, egli li accolse d'inverno nella sua casa di Mosca e, dalla primavera all'estate, nella sua tenuta ad Abramcevo, dove si radunavano gli artisti con le loro famiglie creando una singolare comunità di vita e arte fondata sui principi slavofili. Lo scopo di Savva era quello di promuovere lo studio e il recupero dell'antica tradizione letteraria orale, del patrimonio culturale e artistico vetero-russo, influenzando la novella produzione musicale e artistica. Ponendo le basi per un vero e proprio "Rinascimento russo", la loro ricerca mirava a creare uno stile moderno con

³⁴⁶ Oltre ad Abramcevo, esistevano altre colonie artistiche: la manifattura del ricamo Solomenko, gestito da Marija Fëdorovna Jakunčikova (1863-1952), nipote di Mamontov; i laboratori di giocattoli e mobili stabiliti presso Sergiev Posad e gestiti dallo *zemstvo* provinciale di Mosca; e il complesso di laboratori artistico-industriali di Talaškino, fondato nel 1893 dalla principessa Maria Kladiëvna Teniševa (1858-1928), lei stessa artista, oltre che mecenate e collezionista. Avvalendosi del talento di artisti di spicco, come i fratelli Polenov, Korovin, Vrubel', i fratelli Vasnecov, Natal'ja Michajlovna Davydova (1875-1933), Aleksandr Jakovlevič Golovin (1863-1930) e Sergej Vasil'evič Maljutin (1859-1937), questi laboratori introdussero una versione modernizzata di arte *kustar'*, basata su esempi autentici di arte popolare, al contempo fortemente caratterizzata dalle forme espressive della nascente *Art Nouveau*.

³⁴⁷ Figes, *La danza di Nataša*, cit. p. 170.

³⁴⁸ Le nobildonne istruite, ad esempio, iniziarono a collezionare questa tipologia d'artigianato, pubblicare *album* di manufatti e organizzare scuole e laboratori per le ragazze e le donne contadine, con l'obiettivo di preservare modelli, ornamenti e tecniche tradizionali e cercando di limitare e, a volte persino, di escludere la penetrazione dei disegni moderni nell'artigianato domestico.

Cfr. Chuchvaha, *Quiet Feminists*, p. 67.

caratteristiche nazionali. Il desiderio era riportare alla luce la spiritualità, tipica del popolo russo, attraverso l'arte e riconquistare quella dimensione del sacro, che il materialismo occidentale, di matrice illuminista, avevano soffocato in Russia nel corso dell'Ottocento.³⁴⁹

L'epicentro della rinascita fu, dunque, la tenuta di Abramcevo, situata a circa 60 km da Mosca.³⁵⁰ Acquistata dagli eredi dello scrittore slavofilo Sergej Aksakov (1791-1859) nel 1870, Mamontov e sua moglie, Elizaveta Mamontova (1847-1908), nel giro di pochi anni la trasformarono in uno dei luoghi di incontro e creazione per alcuni dei più importanti artisti del tempo, nonché il centro di rinascita e sviluppo dell'artigianato tradizionale.³⁵¹ Nel corso degli anni, vennero a far parte di questo circolo diversi artisti: i fratelli Vasilij Polenov ed Elena Polenova, Repin, Valentin Aleksandrovič Serov (1865-1911), Kostantin Alekseevič Korovin (1861-1939), Michail Aleksandrovič Vrubel' (1856-1910), Michail Vasil'evič Nesterov (1862-1942), i fratelli Apollinarij e Viktor Vasnecov, ma anche scrittori, studiosi e musicisti. Essa giocò un ruolo cruciale nello sviluppo della corrente nazional-romantica in vari ambiti della creatività, non solo, dunque, nelle belle arti, ma anche nella decorazione applicata e monumentale, nella grafica, nel teatro e nell'architettura (fig. 22).³⁵²

Uno dei compiti principali delle loro attività fu rappresentato dalla creazione di un'arte basata sul recupero, la riscoperta e la reinterpretazione delle vecchie tradizioni artigiane contadine. Fra gli obiettivi della colonia vi era quello di rivitalizzare le

³⁴⁹ Cfr. Donatella Gavrilovich, *Savva Mamontov e la nascita della regia teatrale: "ripristinare la giustizia storica"*, «Arti dello spettacolo / Performing Arts», 2022, n. VIII, pp. 29-52.

³⁵⁰ Per un approfondimento sulla storia del circolo: Dora Kogan, *Mamontovskij kružok* [Il circolo di Mamontov], Moskva, Iskusstvo, 1970.

³⁵¹ Vsevolod Mamontov, *Vospominanija o russkich chudožnikach (Abramcevskij chudožestvennyj kružok)* [Memorie di artisti russi (Circolo artistico di Abramcevo)], Moskva, Izd-vo Akad. chudožestv SSSR, 1950.

Online: <https://cbs-nn.ru/index.php/informatsionnye-resursy/elektronnaya-biblioteka/book/151?page=1&tmpl=component> (ultima consultazione 18.01.2025)

³⁵² Evgenija Orlovskaja, *Russkij stil': masterov Abramcevskogo kruga: ot teatral'nyh podmostkov k predmetno-prostranstvennoj srede* [Lo stile russo dei maestri del circolo di Abramtsevo: dal palcoscenico teatrale all'ambiente oggettuale-spaziale], «Žurnal VŠĖ po iskusstvu n dizajnu», 2024, vol. 3, n. 3, pp. 186-219. Online: https://art-journal.hse.ru/issue-3-2024/Evgenia-Orlovskaya_Russkij-stil'-masterov-Abramcevskogo-kruga-ot-teatralnyh-podmostkov-k-predmetno-prostranstvennoj-srede (ultima consultazione 10.01.2025).

industrie artistiche *kustar'* russe in declino, ossia le tradizionali attività artigianali contadine come il ricamo, la stampa su tessuto e l'intaglio del legno.³⁵³

the value was not only in the visual, tangible qualities of the actual pieces but also in what might be called a folk art ethos-a sense of community tradition, truth to the material and the environment, and a harmony encompassing the makers, users, and objects themselves. This subjective feeling, combined with a more analytic interest in elementary formal principles manifested in folk art, contributed to the utopian goals shared by the outwardly very different art movement.³⁵⁴

Abramcevo divenne un'impresa commerciale, oltre che culturale. La combinazione di modernità e tradizione attrasse l'*élite* urbana liberale e in molte case, l'arte decorativa contadina divenne parte integrante della vita quotidiana. I membri del circolo crearono uno dei primi musei di opere d'arte popolare russa, e i laboratori della tenuta gettarono le basi per la rinascita e lo sviluppo di antichi mestieri, in particolare l'intaglio del legno e la produzione di maioliche. La produzione degli *atelier* della tenuta, realizzata sulla base di un attento studio di modelli, materiali, tecniche di produzione della tradizione contadina, riscosse in breve tempo un grande successo. I prodotti, in particolare il mobilio, ricercati e alla moda iniziarono a essere venduti non solo a Mosca, ma anche in altre città della Russia e all'estero.

La scoperta dell'arte folclorica e il recupero di quella contadina acquisirono un significato più profondo che ebbe conseguenze molto più longeve di quelle che i membri del circolo avrebbero potuto immaginare. Tra la seconda metà del XIX e l'inizio del XX secolo, infatti, le attività della colonia vennero a costituire uno dei fenomeni più rilevanti della storia dell'arte russa, contribuendo in modo decisivo anche alla nascita dello *Stil' modern*.³⁵⁵ Ciò che gli artisti della colonia apprezzavano maggiormente della cultura contadina era il carattere sintetico del suo artigianato e del suo stile di vita, collettivo, comunitario, in armonia e in connessione con la natura.

³⁵³ Cfr. Wendy Salmond, *Design Education and the Quest for National Identity in Late Imperial Russia: The Case of the Stroganov School*, «Studies in the Decorative Arts», 1994, vol. 1, n. 2, pp. 2-24.

³⁵⁴ Alison Hilton, *The Peasant House and Its Furnishings: Decorative Principles in Russian Folk Art*, «The Journal of Decorative and Propaganda Arts», 1989, vol. 11, n. 2, cit. p. 10.

³⁵⁵ John E. Bowlit, *Moscow & St. Petersburg 1900-1920: Art, Life & Culture of the Russian Silver Age*, New York, The Vendome Press, 2008.

Questa unità tra quotidiano, bellezza, semplicità e funzionalità, si rispecchiava nei manufatti, come i tessuti, le ceramiche, il mobilio o le suppellettili.

Abramcevo, infatti, venne a costituire l'ideale della sintesi artistica, l'idilliaco tentativo, riuscito, di "unificare le arti sul fondamento di uno "stile russo" di ispirazione popolare e folclorica".³⁵⁶ Come osserva Wendy Salmond, è proprio nei laboratori di tessitura e stampa dei tessuti, il caratteristico stile decorativo neo-russo era influenzato anche dagli esperimenti creativi degli artisti del circolo, in particolare da Polenova, Alekander Jakovlevič Golovin (1863-1930) e Natalija Jakovlevna Davydova (1873-1926). Negli anni novanta del XIX secolo, questi artisti avevano sviluppato una nuova grammatica ornamentale russa, ispirata a motivi stilizzati della flora e fauna locali. Nell'ambito dell'artigianato artistico in 'stile neo-russo' le creazioni realizzate ad Abramcevo, infatti, furono caratterizzate "da stilizzazione delle forme naturali, dal ritmico ripetersi dei motivi ornamentali, dai colori accesi e dalle ampie stesure piatte".³⁵⁷

L'esperienza della colonia artistica concretizzò uno dei concetti basilari per lo sviluppo dell'*Art Nouveau*. La sintesi delle arti, che ha portò alla nascita di un artista universale. Gli architetti erano pittori e grafici di successo, e gli artisti da cavalletto lavoravano anche nel campo dell'arti decorativo-applicate. Secondo il credo estetico dell'*Abramcevskij kružok* [circolo di Abramcevo], fondato ufficialmente nel 1878, presero forma, soprattutto negli anni Ottanta e Novanta del XIX secolo, l'idea, e la necessità, di creare un ambiente umano estetizzato e, in ultima analisi, dar vita al sogno utopico-romantico di trasformare l'intera esistenza umana secondo le leggi del bello.³⁵⁸ Quando l'obiettivo dell'arte cominciò ad essere pensato come l'introduzione

³⁵⁶ Figes, *La danza di Nataša*, cit. p. 178.

³⁵⁷ Donatella Gavrilovich, *L'eredità teatrale e artistica di Savva Mamontov: un ponte tra Oriente e Occidente*, in *Russia, Oriente slavo e Occidente europeo. Fratture e integrazioni nella storia e nella civiltà letteraria*, Claudia Pieralli, Claire Delaunay, Eugène Priadko (a cura di), Firenze, Firenze University Press, 2017, pp. 195-212, cit. p. 207.

³⁵⁸ In questo contesto, vale la pena sottolineare come il dilettantismo fosse elemento caratterizzate del gruppo di Abramcevo. Legato alla libertà di rompere con l'inerzia e gli stereotipi tipici dell'arte accademica, esso ha avuto un impatto profondo e cruciale sulla cultura artistica russa della seconda metà del XIX secolo. Questo spirito di sperimentazione e di ricerca di una nuova espressione artistica, lontana dalle convenzioni accademiche e dalle forme tradizionali, ha permesso agli artisti di esplorare territori inediti, dando vita a forme d'arte più libere, dinamiche e vicine alle istanze popolari e nazionali. Il dilettantismo, inteso come un'avventura creativa e un rifiuto delle rigide strutture professionali, ha incentivato una visione dell'arte più aperta e inclusiva, capace di attingere a una varietà di influenze e tradizioni culturali. In questo contesto, gli artisti del circolo, che naturalmente avevano una formazione artistica formale, si sono dedicati con passione e senza i vincoli delle istituzioni ufficiali

della bellezza nella vita, la sua trasformazione estetica, cambiò anche il concetto di suprema realizzazione artistica, il compito stesso dell'artista, che integra il suo lavoro e dà significato alle sue singole esperienze creative.³⁵⁹

Come sottolineato da Paston, in questo periodo storico si verificò un passaggio da un ideale estetico a un altro, segnato dalla transizione tra due visioni artistiche contrastanti. Tale evoluzione fu messa in evidenza dal circolo di Mamontov, dove vennero a coesistere due sistemi di riferimento distinti: uno, più tradizionale, risalente agli anni Sessanta e Settanta del XIX secolo, caratterizzato da una visione storico-realistica; l'altro, più innovativo, orientato verso la trasformazione estetica dell'ambiente attraverso una sintesi delle diverse arti. Questo confronto si rifletteva anche nelle polemiche tra Prachov e Stasov, il cui dibattito contribuì significativamente allo sviluppo dell'arte e del pensiero estetico del neoromanticismo, alle soglie del XIX e XX secolo.³⁶⁰ In particolare, Stasov, che ebbe un ruolo centrale nel mettere in luce le problematiche più urgenti dell'arte negli anni Settanta, rivelò al contempo le tendenze neoromantiche che erano già in fermento, specialmente all'interno delle attività del circolo artistico di Abramcevo. Quest'ultimo divenne infatti un laboratorio di riflessione estetica, che non solo apparteneva al secolo successivo, ma lo anticipava. Oltre al contributo individuale di ciascun artista, nei lavori dei membri si possono, infatti, rintracciare nuove tendenze, che non solo

alla sperimentazione nelle arti visive, nel teatro e in altre discipline, con un forte legame alla cultura popolare e al folclore russo.

³⁵⁹ Olga Davydova, "Dreaming of Russia". *National-Romantic Features in Art Nouveau*, «Experiment: a Journal of Russian Culture», 2019, vol. 25, n. 1, pp. 68-82.

³⁶⁰ Cfr. Eleonora Paston, *V. V. Stasov i A. V. Prachov: «Strannoe kombinirovanie» 1870-Ch godov i Abramcevskij kružok* [V. V. Stasov e A. V. Prachov: la "strana combinazione" degli anni '70 del XIX secolo e il circolo Abramcevo], «Iskusstvoznanie» [Storia dell'arte], n. 4, p. 94-119. Si veda anche: Eleonora Paston, *Michail Vrubel' i Savva Mamontov: Istorija vzaimootnoshenij v kontekste russkoj chudožestvennoj kul'tury rubeža vekov* [Michail Vrubel' e Savva Mamontov: la storia delle relazioni nel contesto della cultura artistica russa all'inizio del secolo], «Academia», 2022, n. 4, pp. 390-422.

Online: <https://academia.rah.ru/magazines/2022/4/mikhail-vrubel-i-savva-mamontov-istoriya-vzaimootnoshenij-v-kontekste-russkoj-khudozhestvennoj-kul'tury-rubezha-vekov> (ultima consultazione 07.02.2025).

Sul rapporto burrascoso tra Prachov e Stasov, si vedano anche: Sergej Baluev, *Kritika izobrazitel'nogo iskusstva 1840–1880-ch gg. v stanovlenii russkoj chudožestvennoj školy* [La critica delle belle arti degli anni 1840-1880 nella formazione della scuola d'arte russa], Sankt-Peterburg, Kniznyj Dom, 2013; Sergej Baluev, *Iz istorii diskussii russkich chudožestvennykh kritikov 1870-h gg. (V. V. Stasov i A. V. Prachov)* [Dalla storia della discussione dei critici d'arte russi degli anni '70 del XIX secolo (V.V. Stasov e A.V. Prachov)], «European Social Science Journal», 2011, vol. 15, n. 12, pp. 267-274.

riflettevano i movimenti artistici più ampi dell'epoca, ma che nascevano anche all'interno della comunità, nel suo ambiente creativo e nell'interazione reciproca tra i partecipanti.

Oltre alla produzione pittorica, le creazioni architettoniche della tenuta contribuirono in modo determinante a definire l'atmosfera che vi regnava, riflettendo l'amore dei proprietari e degli artisti per la tradizione popolare russa. Negli anni Settanta, furono coinvolti due architetti di rilievo, Viktor Aleksandrovič Gartman (1834-1873) e Ivan Pavlovič Ropet (1845-1908), il cui operato fu significativo per rinnovare l'interesse per il patrimonio culturale e l'architettura vetero-russa, influenzando profondamente l'evoluzione e la percezione dello 'stile russo' in Russia e all'estero.³⁶¹ Lavorando in una versione considerata eclettica dello stile russo, talvolta definita "pseudo-russa", nel 1873, Gartman fu incaricato di progettare uno studio-laboratorio accanto alla casa padronale, mentre nel 1877-1878, su progetto di Ropet fu realizzato un bagno-*teremok*. Tra i risultati più significativi della produzione architettonica di Abramcevo, di poco successivi, si trova la chiesa *Spasa Nerukotvornogo Obraza* [dell'immagine del Salvatore non realizzata da mani umane]. Progettata da Polenov e Vasnecov e costruita grazie allo sforzo collettivo dei membri del circolo, la chiesa fu eretta nel parco della tenuta tra il 1881 e il 1882. L'anno successivo, Vasnecov realizzò anche la cosiddetta *Izbuška na kur'ich nožkach* [La capannuccia su zampe di gallina].³⁶² La chiesa e la capanna sono considerate fra i primi edifici in stile 'neo-russo'.

In questo contesto, gli esperimenti nelle arti e nell'architettura trovarono ulteriore, e completo sviluppo nella produzione teatrale. Prima presso la villa moscovita della

³⁶¹ Stasov riteneva Gartman e Ropet (il cui vero nome era Ivan Nikolaevič Petrov) la nuova direzione e la miglior espressione dell'architettura russa. Il lavoro di questi architetti e la loro influenza verranno prese in esame nel dettaglio nel capitolo IV in relazione alle creazioni per esposizioni temporanee domestiche e universali.

³⁶² "La capannuccia con le zampe di gallina" è un diretto riferimento alla mitologia e al folklore slavo, in particolare della tradizione russa. Essa è l'abitazione di Baba Jaga, una delle figure più iconiche della mitologia slava. Spesso descritta come una strega anziana e malvagia, Baba Jaga è una figura ambigua, che nelle storie può aiutare od ostacolare gli eroi. La sua capanna è solitamente descritta come una struttura straordinaria. Le zampe di gallina sono un elemento comune nelle storie che mescolano il mondo naturale e quello soprannaturale. A seconda delle varianti raccontate, la capanna, magicamente animata, è posta su delle zampe di gallina, che le permettono di muoversi o di girare su sé stessa per stare sempre di fronte al visitatore. A seconda dei racconti, la capanna è descritta come una casa invisibile all'occhio umano o che appare solo a chi sa come evocarla. Luogo di mistero e di potere, è un ambiente magico che rispecchia la natura ambigua della strega.

famiglia Mamontov in via Sadovaja-Spasskaja e poi nella tenuta di Abramcevo, iniziarono infatti a svolgersi spettacoli amatoriali organizzati dalla famiglia Mamontov, che coinvolgevano, in una vera e propria compagnia teatrale, parenti, amici e coloro che appartenevano alla cerchia di Abramcevo. Il teatro divenne il luogo ideale d'incontro e di collaborazione artistica. Mamontov, regista e librettista in prima persona, ebbe il merito guidarli e di coordinarne le attività durante le fasi d'ideazione e di realizzazione degli spettacoli domestici, che furono a tutti gli effetti delle vere e proprie sperimentazioni sinestetiche.³⁶³ Sul suo palcoscenico fu promosso un repertorio operistico di stampo nazionale e vennero stabiliti i principi di un'unica soluzione scenica per gli spettacoli.

Sulla base dell'esperienza acquisita sul palcoscenico domestico, Savva Ivanovič decise di fondare il primo teatro dell'opera privato dell'impero, noto nella storia culturale russa come Moskovskaja častnaja russkaja opera [Opera privata russa di Mosca] (1885-1891; 1896-1899).³⁶⁴ Grazie alle rappresentazioni realizzate da questo teatro, furono introdotti nuovi principi nella messa in scena che segnarono l'inizio di una straordinaria fioritura dell'arte teatrale e decorativa russa che proseguirà fino agli albori del XX secolo. Luogo per la piena attuazione del nuovo ideale estetico, lo spazio teatrale permise di mettere alla prova le ricerche più ardite nel campo della forma, del colore, dell'iconografia e della combinazione di elementi architettonici e decorativi, che si era estesa anche agli interni residenziali e pubblici. In un processo creativo di estetizzazione della vita, a partire dal lavoro sulle scenografie, sui costumi e oggetti di scena, si assistette a una vera e propria forma di teatralizzazione dello stile russo.³⁶⁵

3.3 Viktor Michajlovič Vasnecov e Stasov

³⁶³ Savva Mamontov, *Chronika našego Chudožestvennago kružka* [Cronaca del nostro Circolo artistico], Moskva, S. I. Mamontova v tipografii A. I. Mamontova, 1894. L'album è diventato una sorta di resoconto creativo del circolo in occasione dei festeggiamenti dei 15 anni di attività. La pubblicazione comprende i programmi degli spettacoli messi in scena da Mamontov, fotografie, riproduzioni di schizzi di scenografie e costumi.

³⁶⁴ Si veda a riguardo: John Nelson, *Opposing Official Nationality; The Protest Operas of Savva Mamontov and Nikolai Rimsky-Korsakov*, «Experiment: a Journal of Russian Culture», 2019, vol. 25, n. 1, pp. 115-129.

³⁶⁵ Claudia Pieralli, Claire Delaunay, Eugène Priadko (a cura di), *Russia, Oriente slavo e Occidente europeo. Fratture e integrazioni nella storia e nella civiltà letteraria*, Firenze, Firenze University Press, 2017.

La cultura russa della seconda metà del XIX secolo era, dunque, profondamente permeata dall'interesse e la fascinazione per il folclore e l'arte popolare. Tra gli artisti che per primi si dedicarono alla loro riscoperta vi fu Viktor Michajlovič Vasnecov. Originario di Lop'jal, un paesino nel governatorato di Vjatka, sin dall'infanzia, Vasnecov era stato immerso nelle fiabe e canzoni popolari russe. In una celebre citazione tratta da una lettera inviata a Stasov, l'artista scrisse: "...Vivevo in un villaggio, tra i contadini e le donne, e li amavo non per un interesse "populistico" [narodničeski], ma semplicemente, come amici e compagni, ascoltavo le loro canzoni, le loro fiabe, incantato, seduto sulla stufa alla luce e al crepitio delle schegge di legno".³⁶⁶ Nell'opera di Vasnecov, le tradizioni della scuola di pittura realista russa si intrecciano in modo organico con le tendenze innovative della nuova arte. Dalle lettere, in particolare quelle scambiate con Stasov, emerge che Vasnecov iniziò a disegnare sin da bambino. Le sue prime impressioni dell'infanzia e della giovinezza erano legate al lontano villaggio settentrionale di Ryabovo, nascosto tra colline e foreste. Quando Vasnecov descrive le persone che esercitarono una maggiore influenza su di lui, ricorda in particolare il padre, un sacerdote profondamente religioso e con una forte inclinazione filosofica, insieme ai nonni e bisnonni che gli raccontavano fiabe. La sua familiarità e la sua comprensione della cultura popolare erano, dunque, profonde e autentiche. Egli percepiva il folclore come il riflesso della complessa visione del mondo del popolo russo. Partendo da queste radici, Vasnecov riuscì a sviluppare una nuova e indipendente direzione nell'arte russa. L'appello di Vasnecov all'arte popolare nazionale portò alla ricerca di nuovi mezzi artistici non solo nella pittura da cavalletto, ma anche nell'arte applicata e decorativa teatrale, nell'illustrazione di libri, nell'architettura e nei dipinti monumentali. Giunto a San Pietroburgo alla fine degli anni Sessanta, studiò prima pittura alla Scuola di disegno della Società per l'incoraggiamento delle arti (1867-1868) con Ivan Kramskoj, e poi all'Accademia di belle arti (1868-1875). Ricordando gli inizi della sua formazione professionale,

³⁶⁶ Я жил в селе, среди мужиков и баб, и любил их не "народнически", а попросту, как своих друзей и приятелей, слушал их песни, сказки, заслушивался, сидя на печи при свете и треске лучины.

Da una lettera di Vasnecov a Stasov, Mosca, 7 ottobre 1898.

Viktor Vasnecov, *Pis'ma, dnevniki, vospominanija, dokumenty, suždenija sovremennikov* [Lettere, diari, memorie, documenti, opinioni dei contemporanei], Moskva, Suždenija sovremennikov, 1987, p. 154.

l'artista, pur profondamente dedito alle opere di genere e a carattere storico, affermò di non aver mai abbandonato “vaghi sogni storici e fiabeschi”.³⁶⁷

In questo periodo, egli iniziò a dedicarsi alle illustrazioni per la rivista *Vsemirnaja illjustracija* [Illustrazione universale] (1869-1898) e per diverse pubblicazioni popolari, tra cui *Russkoj azbuki dlja detej* [Alfabeto russo per bambini] dello scrittore e pedagogo Vasilij Ivanovič Vodovozov (1825-1886) e *Narodnoj azbuki* [Alfabeto del popolo] dell'educatore Nikolaj Petrovič Stolpjanskij (1834-1909). Nello stesso periodo, egli illustrò la fiaba *Žar-ptica* [L'uccello di fuoco], per poi dedicarsi alla realizzazione dei disegni per la storia *Konek-gorbunok* [Il piccolo cavallo gobbo] di Pëtr Pavlovič Eršov (1815-1869).

Già nella prima metà degli anni Settanta, Vasnecov realizzò alcuni dei primi schizzi per dipinti veri e propri ispirati al folclore, tra cui quelli per le famose opere: *Vitjaz' na rasput'e* [Il cavaliere al bivio] (1878-1882)³⁶⁸ e *Bogatyri* [I bogatiri] (1881-1898).³⁶⁹ Un momento cruciale, e che lo spinse ad approfondire ulteriormente il folclore e le tradizioni epiche della sua terra, fu il viaggio in Francia, compiuto tra il 1876 e il 1877, per unirsi, su invito di Repin, alla colonia dei *Peredvižniki* [Ambulanti]. Durante il suo soggiorno, l'artista visse un periodo di solitudine emotiva e creativa, che influenzò in modo significativo la sua opera successiva. Facendo riferimento alla permanenza a Parigi di Vasnecov, Pavel Osipovič Kovalevskij (1843-1903) testimoniava in una lettera a Stasov come: “In questo periodo, sembra che il nostro Viktor Michajlovič avesse già deciso di intraprendere un nuovo genere nella sua attività. Fu attratto dalla nostra antica poesia russa, dalle *byliny*, che offrivano ampio spazio per la sua fantasia creativa”.³⁷⁰

³⁶⁷ меня не покидали неясные исторические и сказочные грезы.

Cfr. Viktor Vasnecov, *Pis'ma, dnevniki, vospominanija, dokumenty, suždenija sovremennikov*, [Lettere, diari, memorie, documenti, opinioni dei contemporanei], cit. p. 152.

³⁶⁸ I bozzetti a matita e gli schizzi per il dipinto sono apparsi all'inizio degli anni Settanta e il soggetto del dipinto è stato ispirato dalla ballata epica *Ilija Muromec e i briganti*. Completata nel 1877, questa prima versione del lavoro fu esposta nel 1878. La versione finale del dipinto, completata nel 1882 per Savva Mamontov, attualmente si trova presso

³⁶⁹ Cfr. Yekaterina Vasina, *Folklore in Viktor Vasnetsov's Art*, «The Tretyakov Gallery Magazine», 2024, vol. 82, n. 1.

Online: <https://www.tretykovgallerymagazine.com/articles/1-2024-82/folklore-viktor-vasnetsov-art> (ultima consultazione 15.05.2024).

³⁷⁰ В это время, кажется, наш Виктор Михайлович уже решил начать иной жанр в своей деятельности. Его потянуло к нашей русской поэтической старине, к былинам, в которых есть большой простор для его творческой фантазии.

Lettera di Pavel Kovalevskij a Stasov, San Pietroburgo, 1899.

Tornato in Russia nella primavera 1877, l'artista si trasferì a Mosca nel 1878, dove, secondo le sue stesse parole, si verificò nel suo lavoro in pittura una decisa e consapevole transizione dal genere realistico a quello fiabesco. Vent'anni più tardi, scrivendo a Stasov del suo arrivo in città, Vasnecov disse: "ho sentito che ero tornato a casa e che non c'era nessun altro posto dove andare - il Cremlino, la Cattedrale di San Basilio mi hanno fatto quasi piangere, a tal punto che tutto mi è sembrato così caro e indimenticabile per la mia anima".³⁷¹ Con queste premesse, egli iniziò a prendere parte attiva alla vivace vita sociale e artistica della capitale. Nel 1878, l'artista partecipò alla *VI Esposizione itinerante*, dove espose la prima versione conclusa de *Il cavaliere al bivio*. Nell'articolo dedicato alla recensione della mostra, Stasov non mancò di notare il lavoro di Vasnecov ed esprimere in merito un giudizio di valore. Osservando che gli altri dipinti di genere presentati (*Gli acrobati*, *La vittoria*, *Il telegramma militare*) non risultassero del tutto riusciti, Stasov considerò tuttavia degno di attenzione *Il cavaliere*.³⁷² L'anno successivo, nell'articolo *Chudožestvennye vystavki 1879 goda* [Esposizioni artistiche del 1879] del critico, che dava una valutazione positiva anche all'opera *Preferans* [Preferenze], si legge: "Lasciate che il signor Vasnecov metta alla prova il suo talento su diverse tematiche; deve essere che

Viktor Vasnecov, *Pis'ma, dnevniki, vospominanija, dokumenty, suždenija sovremennikov* [Lettere, diari, memorie, documenti, opinioni dei contemporanei], cit. p. 302.

³⁷¹ почувствовал, что приехал домой и больше ехать уже некуда - Кремль, Василий Блаженный заставляли меня чуть не плакать, до такой степени все это веяло на душу родным, забытым.

Lettera di Vasnecov a Stasov, Mosca, 20 settembre 1898.

ivi, cit. p. 151.

Per un approfondimento della vita e dell'opera di Vasnecov, consultare anche: Olga Vasnecova, *Vasnecovščina*, Moskva, RIP-choldnig, 2019; Ol'ga Detkova, *V. M. Vasnecov i peredvižniki: evoljucija romantičeskogo istorizma* [V. M. Vasnecov e gli Ambulanti: l'evoluzione dello storicismo romantico], «E-Scio», 2016, n. 3.

³⁷² Tra il 1872 e il 1873, come registra Stasov, il lavoro di Vasnecov raggiunse un punto di svolta dal punto di vista tecnico. Passando dalla matita al pennello, egli iniziò a dipingere con colori ad olio. Nei primi anni Settanta, egli partecipò con i suoi dipinti di genere realista alle mostre della Società per l'incoraggiamento delle arti (1872, 1873 e 1874). Nel frattempo, nel 1870, era nata la *Tovariščestvo peredvižnych chudožestvennyh vystavok* [Associazione delle mostre d'arte itineranti], ma Vasnecov non poté diventarne subito un membro effettivo, poiché le sue opere non occupavano ancora un posto sufficientemente significativo rispetto a quelle degli altri. Fu solo alla sesta mostra (1878-1879) del gruppo che egli poté presentarsi come un membro effettivo.

Stasov, *V. M. Vasnecov i ego raboty. Vospominanija i zametki V. V. Stasova* [V. M. Vasnecov e il suo lavoro. Ricordi e note di V. V. Stasov] (ottobre-novembre 1898, n. 1-2, pp. 65-96; n. 3, pp. 137-183, con illustrazioni), pp. 85-86.

infine troverà la sua vera strada”.³⁷³ Stasov, infatti, riconosceva il suo grande talento; al punto che, nel 1882-1883, all’uscita dell’articolo *Dvadcat’ pjat let russkogo iskusstva* [Venticinque anni dell’arte russa], pubblicato sulla rivista *Vestnik Evropy*, nella sezione dedicata alla pittura, l’autore confermò il suo parere, assegnandogli un posto di rilievo tra i più importanti artisti del tempo nell’ambito della produzione di genere.³⁷⁴

Tuttavia, il rapporto tra Vasnecov e Stasov non fu lineare e idilliaco. Quest’ultimo, pur ammirando l’operato di Viktor Michajlovič, non lo ritenne sempre perfettamente conforme ai canoni estetici associati al realismo di stampo nazionale, da lui ritenuti imprescindibili. D’altra parte, nello scambio epistolare tra il critico d’arte pietroburghese e l’artista è possibile reperire informazioni significative circa la natura del loro rapporto, alla storia di vita e della sua produzione di Vasnecov, nonché alle modalità di ricerca di Stasov. Conosciutisi a San Pietroburgo nel 1869 in casa dello scultore Mark Matveevič Antokol’skij (1843-1902), la relazione tra i due ebbe un inizio piuttosto amichevole. Negli anni Settanta dell’Ottocento, infatti, Stasov apprezzava molto Vasnecov in qualità di pittore realista di genere.³⁷⁵ D’altra parte, continuando a seguire gli sviluppi del suo lavoro, negli anni Ottanta, quando l’opera di Vasnecov prese una decisa direzione epico-folclorica, la corrispondenza tra i due subirà un contraccolpo.

Immergendosi gradualmente in una visione epica della realtà e del mito poetico, già all’inizio degli anni Ottanta, Vasnecov – e poi i suoi seguaci, tra cui Polenova, Vrubel’, Roerich, Maljutin, Bilibin – iniziò la ricerca di nuovi mezzi pittorici e plastici con l’aiuto dei quali fosse possibile rappresentare un mondo immaginario, al contempo nuovo e familiare. Con opere come *Tri carevny podzemnogo carstva* [Le tre principesse degli inferi] (1879), *Posle poboišča Igorja Svjatoslaviča s polovcami* [Dopo la battaglia di Igor Svjatoslavič con i poloviciani] (1880) o *Kover-samolet* [Il

³⁷³ Пусть, пусть г. Васнецов испытывает свое дарование на разных задачах; должно быть, он наконец сыщет свою настоящую дорогу.

Stasov, *Chudožestvennye vystavki 1879 goda* [Esposizioni artistiche del 1879], in Stasov, *Izbrannye sočinenija v trech tomach. Živopis’. Skul’ptura. Muzyka* [Opere selezionate in tre volumi. Pittura. Scultura. Musica], Moskva, Iskusstvo, 1952, pp. 7-26, cit. p. 20.

³⁷⁴ Cfr. Stasov, *Dvadcat’ pjat let russkogo iskusstva* [Venticinque anni dell’arte russa], in *Izbrannye sočinenija v trech tomach. Živopis’. Skul’ptura. Muzyka* [Opere selezionate in tre volumi. Pittura. Scultura. Musica], Stasova E. D et al. (a cura di), Moskva, Iskusstvo, [1882-1883], pp. 391-568.

³⁷⁵ Risulta infatti che, negli anni Settanta, Stasov abbia scritto delle lettere amichevoli a Vasnecov che al tempo si trovava a Parigi.

tappeto volante] (1880), l'innovazione di Vasnecov divenne così evidente e inaspettata che non trovò immediata comprensione e comprensione tra i suoi contemporanei.³⁷⁶ Nonostante le critiche, continuò a cercare un linguaggio artistico per esprimere temi folclorici, epici e fiabeschi in pittura. A questo periodo creativo, particolarmente prolifico, risalgono infatti anche *Alenuška* [Alenuška] (1881), *Ivan-carevič na serom volke* [Ivan-carevič sul lupo grigio] (1889).

Nell'antica capitale, Vasnecov ebbe la possibilità di studiare dal vivo il patrimonio artistico vetero-russo, conservato sia presso il Museo storico cittadino, che nelle collezioni pubbliche e private moscovite. In particolare, l'artista fu colpito dalla galleria del massimo patrono delle arti del tempo, Pavel Michajlovič Tret'jakov (1832-1898).³⁷⁷ Ben presto presentato al mercante d'arte, egli divenne un frequentatore abituale della sua dimora, in particolare delle serate musicali di casa Tret'jakov. Nello stesso periodo, Vasnecov fece un'altra conoscenza importante: quella con la famiglia di uno dei più principali industriali dell'epoca, Savva Mamontov. Entrato a far parte della colonia di Abramcevo, ne divenne uno dei membri più attivi. Negli anni della sua permanenza, le attività collettive della comunità furono in un modo o nell'altro collegate al suo nome. Dalle costruzioni architettoniche, alle produzioni teatrali domestiche o dell'Opera privata russa di Mamontov, dalle attività dei laboratori di falegnameria (dal 1885) alla di ceramica (dal 1890), Vasnecov fu direttamente coinvolto in tutti le progettualità del circolo.³⁷⁸ Nel ricordare alcune delle opere realizzate per il mecenate, l'artista affermò:

³⁷⁶ Cfr. Ol'ga Atroščenko, *Viktor Vasnecov - glava chudožestvennoj dinastii i osnovopoložnik nacional'no-romantičeskogo stilja v Rossii* [Viktor Vasnecov è il capo di una dinastia artistica e il fondatore dello stile romantico nazionale in Russia], «The Tretjakov Gallery Magazine», 2024, vol. 82, n. 1. Online: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2024-82/viktor-vasnetsov-glava-khudozhestvennoj-dinastii> (ultima consultazione 02.02.2025).

³⁷⁷ Nel 1900, data la necessità di ampliare lo spazio espositivo per la collezione di arte russa in costante crescita, il Consiglio della Galleria d'arte della città di Pavel e Sergej Tret'jakov commissionò a Vasnecov il progetto per la facciata dell'omonima galleria. A quel tempo erano già stati costruiti diversi edifici secondo i progetti dell'artista: la *Cerkov' Spasa Nerukotvornogo Obraza* [Chiesa del Salvatore non fatta da mani umane] ad Abramcevo (1882), la sua casa a Mosca (1894) e la villa del mecenate e collezionista Ivan Cvetkov (1845-1917) costruita sulla Prečistenskaja (1899-1901). Viktor lavorò a quest'ordine tra il 1900 e il 1901. L'aspetto della nuova facciata rifletteva le più recenti ricerche stilistiche del maestro, che si era rivolto alle tradizioni dell'architettura della vecchia Rus'. La facciata, che Vasnecov progettò insieme all'architetto Vasilij Baškurov, fu costruita tra il 1902 e il 1904. Eseguita in conformità con l'ordine del Consiglio della Galleria nel *russkom caractere* [carattere russo], essa divenne uno dei segni distintivi del museo.

³⁷⁸ Cfr. Eleonora Paston, *Objazatel'stvo pered rodnym narodom* [Impegno nei confronti del popolo nativo]. Online: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2006-12/obyazatelstvo-pered-rodnym-narodom> (ultima consultazione 26.01.2025).

Ho dipinto per Mamontov “Il tappeto volante”, “Le tre principesse del sottosuolo”, “La battaglia degli Sciti”, “Il cavaliere al bivio” e molto altro. Per lo stesso (Mamontov) eseguii “La fanciulla di neve” in scenografie e costumi. Per la prima volta si è svegliato in me l’ornamentista [ornamentščik] anche nella loro tenuta, ad Abramcevo, - quando vi costruimmo una chiesa con Polenov [...]. Per la prima volta ho sentito la dolcezza della creatività architettonica.³⁷⁹

Nel corso degli anni Novanta, Stasov rivide la sua posizione nei confronti del lavoro di Vasnecov e decise di scrivere tre articoli dedicati alla sua produzione. I testi sono apparsi sulla rivista *Iskusstvo i chudožestvennaja promyšlennost'* [Arte e industria artistica] tra il 1898 e il 1899 (fig. 23).³⁸⁰ Nel primo, intitolato *V. M. Vasnecov i ego raboty. Vospominanija i zametki V. V. Stasova* [V. M. Vasnecov e il suo lavoro. Ricordi e note di V. V. Stasov] (ottobre-novembre 1898, n. 1-2, pp. 65-96; n. 3, pp.

³⁷⁹ Я для Мамонт[ова] написал «Ковер-самолет», «Три подземных царевны», «Битва скифов», «Витязь на распутье» и еще многое. Для него же (Мамонтова) нарисовал «Снегурочку» в декорациях и костюмах. В первый раз проснулся во мне орнаментщик тоже у них в имении, в Абрамцево, — когда мы строили там церковь с Поленовым.

Lettera di Vasnecov a Stasov, Mosca, 20 settembre 1898.

Viktor Vasnecov, *Pis'ma, dnevniki, vospominanija, dokumenty, suždenija sovremennikov* [Lettere, diari, memorie, documenti, opinioni dei contemporanei], cit. p. 151.

³⁸⁰ *Iskusstvo i chudožestvennaja promyšlennost'* [Arte e industria artistica] fu una rivista d'arte illustrata pubblicata dalla Società imperiale per l'incoraggiamento delle arti dal 1898 al 1903. Pur caratterizzata da vita breve, la rivista lasciò una traccia significativa nel giornalismo di stampo storico-artistico dell'epoca e partecipò al *revival* delle riviste a stampa proprio degli anni Sessanta dell'Ottocento. Il redattore capo era Nikolaj Petrovič Sobko (1851-1906), storico dell'arte russa e segretario della Società per l'incoraggiamento dell'arte. Una rivista mensile illustrata, *Arte e industria artistica* venne stampata a partire alla fine di ottobre del 1898, e pubblicava principalmente articoli di rinomati critici e artisti. Gli scritti e la cronaca pubblicati, insieme alle recensioni su mostre russe ed estere, rappresentano oggi una preziosa fonte per gli studi sulla vita artistica tra la fine del 1890 e l'inizio del 1900. Dall'articolo della redazione posto in apertura al primo numero, si evince che, secondo lo statuto della rivista, il suo scopo era quello di incoraggiare il successo della creazione artistica in Russia, i talenti degli artisti russi e diffondere l'educazione alle arti tra gli artigiani; nonché di incoraggiare lo sviluppo del gusto per le belle arti in tutti i settori della vita, organizzando, tra l'altro, mostre e pubblicazioni d'arte a livello mondiale. Esisteva, inoltre, un supplemento alla rivista dal titolo *Cronaca della rivista “Arte e Industria Artistica”* (1899/1900/1901-1902).

Per una panoramica sulla storia della rivista: Svetlana Gračeva, *Stranicy istorii žurnala «Iskusstvo i chudožestvennaja promyšlennost'» (1898–1902)* [Pagine di storia della rivista «Arte e industria artistica» (1898-1902)], «Chinese Journal of Slavic Studies», vol. 4, n. 2, pp. 215-234; Olg'a Ostroj, *Žurnal «Iskusstvo i chudožestvennaja promyšlennost'»: (k istorii sozdanija)* [Rivista “Arte e industria artistica: (dalla storia della creazione)], in *Knžnoe delo v Rossii vo vtoroj polovine XIX – načale XX v.* [Il commercio di libri in Russia nella seconda metà del XIX - inizio XX secolo], Olg'a Ansborg (a cura di), Leningrad, Gosudarstvennaja Publičnaja biblioteka im. M. E. Saltykova-Ščedrina, 1990, pp. 112-24.

137-183, con illustrazioni), fu scritto in occasione del 50esimo anniversario della nascita dell'artista (fig. 24). A partire dal loro scambio epistolare e dai materiali forniti da Vasnecov, il critico tracciò un profilo biografico dettagliato e la storia della sua attività creativa, dalle origini fino a quel momento.³⁸¹ In una lettera indirizzata al critico, datata tra il 2 e il 7 ottobre del 1898, Vasnecov affermò che l'arte russa avrebbe potuto dare un contributo all'arte mondiale solo quando le energie fossero state tutte indirizzate allo sviluppo della

quando riusciremo, con la massima perfezione e completezza possibile per noi, a rappresentare ed esprimere la bellezza, la potenza e il significato delle nostre immagini native - della nostra natura russa e dell'uomo russo - della nostra vita presente, del nostro passato... dei nostri sogni, delle nostre aspirazioni, della nostra fede, e sapremo riflettere l'eterno e l'imperituro nella nostra arte autenticamente nazionale.³⁸²

Il secondo articolo di Stasov, *Car' Berendej i ego palaty* [Il re di Berendejev e il suo palazzo] (1898), fu dedicato alla recensione entusiasta del lavoro di Vasnecov per l'opera teatrale *Sneguročka* [La fanciulla di neve]. Fin dall'inizio degli anni Ottanta, grazie alla sua frequentazione con Mamontov e con la colonia di Abramcevo, Viktor Michalovič iniziò ad interessarsi al teatro e all'arte decorativa. Nell'estetica del circolo, la ricerca del carattere nazionale era, infatti, associata all'aspirazione di far rivivere il patrimonio artistico dell'antica Russia. Un caso particolare, ed estremamente significativo nella produzione degli artisti del circolo di Mamontov al fine di comprendere la transizione dallo stile neo-romantico allo *Stil' modern*, è rappresentato dalla creazione dei costumi e delle scenografie da parte di Vasnecov per l'opera teatrale *Sneguročka (vesennaja skazka)* [La fanciulla di neve. (Una fiaba di primavera)] di Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov (1844-1908), tratta

³⁸¹ Nella corrispondenza, Vasnecov chiese a Stasov di non pubblicare stralci delle lettere che si erano scambiati, eccezion fatta per quegli estratti in cui egli esprimeva il suo punto di vista, il suo atteggiamento verso, e la propria fede nell'arte.

³⁸² когда с возможным для нас совершенством и полнотой изобразим и выразим красоту, мощь и смысл наших родных образов, - нашей Русской природы и человека - нашей настоящей жизни, нашего прошлого... наши грезы, мечты, нашу веру, и сумеем в своем истинно национальном отразить вечное, непреходящее.

Lettera di Vasnecov a Stasov, 7-8 ottobre 1898.

Vasnecov, *Pis'ma. Dnevnik. Vospominanija. Dokumenty. Suždenija sovremennikov* [Lettere, diari, memorie, documenti, opinioni dei contemporanei], cit. p. 154. Corsivo mio.

dall'omonima fiaba di Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij (1823-1886), composta nel 1873.³⁸³

La prima dell'opera, composta da Rimskij-Korsakov nel 1881 e divisa in quattro atti, ebbe luogo il 29 gennaio (10 febbraio) 1882 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo.³⁸⁴

L'azione della fiaba si svolge sullo sfondo del pittoresco scenario della foresta invernale della valle della Jarina, nella terra degli abitanti del villaggio di Berendeev, in un'epoca preistorica. La trama si ispirava alla leggenda russa della *Sneguročka*. La protagonista, una figura magica creata da *Ded Moroz* [Nonno gelo] e da sua figlia, la primavera, è una fanciulla di neve che desidera conoscere l'amore umano. Innamoratasi del pastore Lel', ma, incapace di sperimentarne il calore emotivo, la fanciulla è condannata a morire quando il suo cuore, toccato dall'amore, si scioglie. Il dramma si sviluppa attraverso temi di conflitto tra natura e sentimento, esplorando l'innocenza e la tragedia del personaggio.

La rappresentazione, portata nel 1882 sul palcoscenico domestico e successivamente, nel 1885, messa in scena dall'impresa teatrale di Mamontov, su progetto di Vasnecov. Quando Rimskij-Korsakov compose la musica per la fiaba e decise di trasferire l'opera sul palcoscenico del teatro di Mamontov nel 1885, Vasnecov completò e rielaborò i suoi schizzi. Per tutta l'estate precedente la produzione, ad Abramcevo, gli artisti studiarono i materiali per i costumi: abiti di Ryazan e Tula, copricapi, vecchi ricami e disegni.³⁸⁵

La prima volta che ho visto *La fanciulla di neve* è stato il giorno della Trinità sulle Colline dei Passeri, e il palazzo di Berendeev mi è venuta in mente mentre ammiravo un modello del Palazzo di Kolomna. Molti artisti si sono chiesti dove avessi preso questi colori per *La fanciulla di neve*. Ho una risposta molto semplice: dalle feste popolari in Vyatka, a Mosca sul Campo della Fanciulla, dal gioco iridescente di

³⁸³ L'opera di Ostrovskij fu originariamente pubblicata sulla rivista *Vestnik Evrope* [Araldo d'Europa, n. 9 nel 1873. Per un approfondimento critico, si può consultare: Vladimir Tichomirov, «*Sneguročka*» A. N. Ostrovskogo: *problemy ocenki i interpretacii (1873-1900)* ["La fanciulla di neve" di A. N. Ostrovskij: problemi di valutazione e interpretazione (1873-1900)], *Vestnik KGU*, 2016, n. 6, pp. 72-78.

³⁸⁴ Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Letopis' moej muzykal'noj žizni* [Cronaca della mia vita musicale], Moskv, Muzykal'nyj sektor, 1928.

³⁸⁵ Cfr. Olimpiada Galerkina, *Chudožnik Viktor Vasnecov* [L'artista Viktor Vasnecov], Moskv, Detgiz Publ., 1957. Online: <https://tphv-history.ru/books/hudozhnik-viktor-vasnetsov12.html> (ultima consultazione 17.02.2025).

perle, perline, pietre colorate su kokošnik, giacche trapuntate, pellicce e altri abiti femminili.³⁸⁶

La vigilia di Natale del 1881, infatti, anche nella casa di Mosca di Mamontov si decise di organizzare la messa in scena casalinga della commedia di Ostrovskij. L'opera fu presentata sul palcoscenico familiare il 6 gennaio 1882.³⁸⁷ Il lavoro per il teatro, determinò per Vasnecov uno spostamento temporaneo dell'attenzione, tra i dipinti a tema fiabesco e tratto dalle *byliny* e il fondamentale lavoro nella Cattedrale di San Vladimir a Kiev, la cui realizzazione lo occupò dal 1885 al 1898. Partecipando attivamente alla progettazione della produzione dell'opera di Rimskij-Korsakov, l'artista fu incaricato della produzione dei bozzetti per le scenografie e i costumi, per lo spettacolo che si tenne al Teatro dell'Opera privato di Mamontov.

Il meraviglioso immaginario di Ostrovskij era vicino a quello di Vasnecov, e il tema stesso della storia stava particolarmente a cuore all'artista: la storia del pacifico e felice paese di Berendejev, dove viveva “gente onesta e gentile”, dove si lavorava in allegria, si adorava la luce e il calore del sole e dove non vi era posto per le persone dal cuore freddo e malvagio. A mettere in relazione Vasnecov e Ostrovskij fu soprattutto il fatto che entrambi attingevano le loro idee dalla stessa fonte: l'arte popolare. Ispirandosi alle canzoni, alle poesie e alle *byliny* antiche, attraverso i dipinti, una breve fiaba si trasformò in un'opera teatrale. E sia l'artista che il drammaturgo creavano immagini di fiaba sulla base della realtà. Ostrovskij diede agli abitanti del regno di Berendejev le caratteristiche degli antichi pagani slavi, che onoravano il dio sole Jarila, principio vitale. Eseguendo gli schizzi per i costumi e le scenografie, Vasnecov seguì le istruzioni di Ostrovskij, ma apportò molte novità. I motivi decorativi del *Il palazzo del re di Berendejev*, sono vari e fantasiosi (fig. 25). Al centro del soffitto, su sfondo nero,

³⁸⁶ В первый раз я увидел Снегурку в Троицын день на Воробьевых горах, а Берендеева палата мне пришла на ум, когда я любовался макетом Коломенского дворца. Многие из художников удивлялись, откуда я взял такие краски для Снегурочки. Ответ у меня очень простой: от народных гуляний в Вятке, в Москве на Девичьем поле, от переливчатой игры жемчуга, бисера, цветных камней на кокошниках, телогрейках, шубах и другом женском одеянии.

Viktor Lobanov, *Viktor Vasnecov v Moskve* [Viktor Vasnecov a Mosca], Moskva, 1961, p. 124.

³⁸⁷ Su decisione di Mamontov, Vasnecov divenne inaspettatamente anche attore. Nel corso delle rappresentazioni domestiche, il mecenate gli assegnò vari ruoli. L'artista, oltre a realizzare scenografie e i bozzetti di costumi, interpretò, ad esempio, il ruolo di Faust in *Javlenie Margarity Faustu* [L'apparizione di Margherita a Faust] e di *Ded Morož* [Padre gelo] nella fiaba Ostrovskij [La fanciulla di neve].

un sole dal volto umano, circondato da un mese e da stelle, illumina la città misteriosa. I pilastri sono tutti diversi: ci sono pilastri rosa dipinti con fiordalisi giganti, girasoli e fragole, ci sono pilastri rossi che raffigurano l'uccello Sirin o un guerriero che macella un cervo, ci sono pilastri semplici, simili a tronchi, con nontiscordardime blu sullo sfondo. E sopra i pali, sui pendii blu delle tende.

Ammirando i costumi e le decorazioni creati da Vasnecov, Repin riferì in una lettera a Stasov: "Non posso fare a meno di condividere con te una notizia: qui, al S. I. Mamontov, ha iniziato a recitare *La fanciulla di neve* di Ostrovskij. Vasnecov ha fatto i disegni per i costumi; ha fatto dei tipi così splendidi, proprio una delizia!!! Mi sembra che questi disegni dovrebbero essere utilizzati per l'opera di Rimskij-Korsakov. Sono sicuro che nessuno farà nulla di simile....".³⁸⁸ A proposito delle scenografie e dei costumi dell'opera, l'artista Aleksandr Nikolaevič Benua (1870-1960) commentò: "Solo un uomo disinteressatamente innamorato della sua antichità nativa, che ne comprende profondamente il fascino particolare, potrebbe riscoprire la legge dell'antica bellezza russa..." (fig. 26).³⁸⁹ Quando vide la versione della *La fanciulla di neve*, realizzata da Vasnecov per l'opera di Rimskij-Korsakov anche Stasov, estasiato, osservò che

Mai prima d'ora l'immaginazione di qualcuno, per quanto sono in grado di giudicare, è andata così lontano e così in profondità nel ricreare le forme architettoniche e gli ornamenti dell'Antica Russia, fiabesca, leggendaria e passata. Tutto ciò che abbiamo lasciato nei frammenti di vita quotidiana dell'antica Russia, nei ricami, nei *lubki*, nel pan di zenzero, nelle antiche sculture in legno, tutto questo è stato combinato in un quadro meraviglioso e incomparabile.³⁹⁰

³⁸⁸ Не могу не поделиться с Вами одной новостью: здесь, у С. И. Мамонтова, затеяли разыграть «Снегурочку» Островского. Васнецов сделал для костюмов рисунки; он сделал такие великолепные типы, просто восторг!!! Мне казалось бы, этими рисунками надо воспользоваться для оперы Римского-Корсакова. Я уверен, что никто там у вас не сделает ничего подобного....

Lettera di Repin a Stasov, 20 dicembre 1881.

Vasnecov, *Pis'ma, dnevniki, vospominaniia, dokumenty, suzheniia sovremennikov* [Lettere, diari, memorie, documenti, opinioni dei contemporanei], cit. p. 21.

³⁸⁹ Только человек, беззаветно влюбленный в родную старину, глубоко понимающий ее особенную своеобразную прелесть, мог снова открыть закон древнерусской красоты...

Aleksandr Benua, *Istoriia russkoi zhivopisi v XIX veke* [Storia della pittura russa nel XIX secolo], Moskva, 1995, cit. p. 389.

³⁹⁰ Никогда еще ничья фантазия, не заходила так далеко и так глубоко в воссоздании архитектурных форм и орнаментики древней Руси, сказочной, легендарной, былинной. Всё, что осталось у нас в отрывках бытовых от древнерусской жизни, в вышивках, лубочных рисунках,

La prima, che ebbe luogo l'8 ottobre 1885 sul palcoscenico dell'Opera privata russa di Mamontov e provocò grande scalpore nella comunità artistica. La maggior parte dei giornali di Mosca considerò questa produzione come un evento e l'inizio di una nuova era nel mondo teatrale di moscovita. Tuttavia, ci furono anche recensioni nettamente negative. Sebbene la ricezione dell'opera non sia stata uniforme, l'influenza di questo lavoro di Vasnecov sul mondo del teatro, delle arti visive e decorative russi in generale è innegabile (fig. 27). Oltre al dipinto *Dopo la battaglia, Sneguročka* ebbe un enorme impatto sulla cultura visiva russa del tempo. Come confermò Grabar' nella sua *Storia dell'arte russa*, con la messa in scena de *La fanciulla di neve*, Vasnecov "ha fatto un'impressione così grande su tutti che molte persone non facevano altro che entusiasmarsi per i motivi russi. La decorazione russa [russkij uzor] e l'artigianato [kustarnye izdelija] divennero di moda; i giovani artisti trascorrevano intere giornate nel Museo Storico e studiavano diligentemente gli antichi intagli, le cuciture e i ricami".³⁹¹

Il terzo articolo di Stasov, *Moj adres publike* [Il mio discorso al pubblico] (1899)³⁹², riguarda la mostra personale di Vasnecov, organizzata a San Pietroburgo all'inizio del 1899. Il critico esprime con veemenza il suo disappunto per l'indifferenza del pubblico cittadino nei confronti della mostra personale di Vasnecov.³⁹³ L'esposizione presentava dipinti ispirati all'epica e alle fiabe russe, schizzi di opere decorative e

пряниках, деревянной древней резьбе, — всё это соединилось здесь в чудную, несравненную картину.

Vladimir Stasov, *Moj adres publike*, [Il mio discorso al pubblico], 1898. L'articolo fu stampato nel giornale [Notizie e Borsa], nel 1899, n. 43, 12 febbraio.

Vasnecov, *Pis'ma, dnevniki, vospominanija, dokumenty, suždenija sovremennikov* [Lettere, diari, memorie, documenti, opinioni dei contemporanei], cit. p. 325.

³⁹¹ произвел такое огромное впечатление на всех, что многие только и бредили русскими мотивами. В моду стал входить русский узор, кустарные изделия; молодые художники целые дни просиживали в Историческом музее и усердно изучали там старинную резьбу, набойки и вышивки.

Grabar', *Istoriya russkogo iskusstva*, cit. p. 98.

³⁹² Vladimir Stasov, *Moj adres publike*, [Il mio discorso al pubblico], 1898. Online: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1899_moj_adres_publike.shtml (ultima consultazione 04.02.2025)

³⁹³ Per un approfondimento sullo studio delle fonti archeologiche impiegate da Vasnecov per la realizzazione dell'opera: Polina Drėmova, «Bogatyri» V. M. Vasnecova: vzgljad s pozicii archeologii ["Bogatyri" di V. M. Vasnecov: una visione dalla posizione dell'archeologia], in *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva* [Problemi attuali di teoria e storia dell'arte], Anna Zacharova, Svetlana Mal'ceva, Ekaterina Stanjukovič-Denisova (a cura di), vol. 11, Sankt-Peterburg, Izd-vo SPbGU, 2024, pp. 466-474.

ritratti. In questa occasione, fu esposto anche il celebre dipinto *Bogatyri*, una delle creazioni più straordinarie della storia dell'arte russa.

Dopo quasi vent'anni di gestazione, il dipinto, completato nell'aprile 1898, a giugno dello stesso anno fu acquistato da Pavel Tret'jakov per la sua galleria. Gli eroi dell'epopea vetero-russa rappresentati, che sembrano personificare simbolicamente la forza, la potenza e lo spirito del popolo russo, con una presenza profondamente patriottica e nazionale, si contrappongono alle manifestazioni insignificanti e "povere di spirito" di altri ambienti culturali. L'opera incarnava l'idea espressa nel titolo originale del dipinto: *Bogatyri - Dobrynja, Il'ja i Aleša Popovič na bogatyrskom vyezde primečajut v pole - net li gde voroga, ne obižajut li gde kogo* [Gli eroi - Dobrynja, Il'ja e Alëša Popovič, mentre sono in una missione da eroi, scrutano i campi per vedere se ci sono nemici o se qualcuno è stato maltrattato]. Il critico, sostenitore di un'arte nazionale e democratica, riconobbe in quest'opera una forza viva, potente e popolare, che si esprime con profonda calma e saggezza. Stasov fece un confronto fra *Bogatyri* con l'opera *Burlaki na Volge* [I trasportatori di chiatte sul Volga] (1870-1873) di Il'ja Repin (1844-1930), indicando come entrambe le opere riflettessero la potenza del popolo russo: serena e imponente in uno, oppressa e schiacciata, seppur trionfante in quest'ultimo. Lo scritto di Stasov, come tutte le sue riflessioni critiche, si proponeva di rivelare la vera essenza dell'opera ma, al contempo, di contrastare le tendenze, a suo avviso, dannose che in quel periodo minacciavano l'arte nazionale. Dopo la mostra del 1899, sebbene, si fosse instaurata una relazione di stima reciproca e di fruttuosa collaborazione, il rapporto tra i due si deteriorò in seguito a differenze riguardo alla direzione dell'arte russa e alle influenze occidentali. Vasnecov, pur condividendo, in linea di massima, molti dei principi di Stasov, divenne sempre più critico nei confronti delle tendenze artistiche del suo tempo, specialmente dopo la fine del XIX secolo, quando cominciò a concentrarsi su opere più intime e filosofiche, come il ciclo *Poèma semi skazok* [Il poema dei sette racconti] (1901-1926).³⁹⁴ Le

³⁹⁴ Dopo *Bogatyri*, Vasnecov aveva ancora 28 anni di vita creativa davanti a sé. Si dedicò alla decorazione di chiese e cattedrali ortodosse, partecipò a comitati e organizzò sei mostre personali. Con l'inizio della Prima guerra mondiale e della Guerra civile, il lavoro su commissione si fermò, permettendogli di concentrarsi sul ciclo pittorico *Poèma semi skazok* [Il poema dei sette racconti] (1901-1926), che realizzò principalmente tra il 1914 e il 1925. Vasnecov rifiutò i cambiamenti socio-politici e artistici del suo tempo, considerandosi un "uomo dell'antica Russia". Il ciclo, che comprende sette opere, rimase nel suo studio, lontano dal pubblico, e divenne un riflesso delle sue riflessioni artistiche, religiose e filosofiche. In particolare, *Spjaščaja carevna* [La principessa addormentata] rappresentò il nucleo dell'intero ciclo.

differenze si approfondirono man mano che Stasov iniziò a sostenere una visione più conservatrice dell'arte, mentre l'artista, pur rimanendo radicato nelle tradizioni russe, cercava di esplorare nuove possibilità espressive. Questo allontanamento ideologico e artistico portò alla fine della loro corrispondenza.

3.4 Elena Dmitrievna Polenova e Stasov

L'arte popolare russa è, a quanto pare, un ambito completamente incontaminato e non c'è villaggio russo da cui non si possa recuperare qualcosa di interessante...³⁹⁵

Per comprendere il ruolo dell'ornamento nella definizione dello stile nazionale nella sua variante neo-russa, risulta in particolar modo rilevante analizzare il lavoro della poliedrica artista Elena Dmitrievna Polenova (1850-1898). Attraverso lo studio della sua biografia e alla sua corrispondenza, in particolare il rapporto epistolare con Stasov, è possibile reperire informazioni chiave circa gli sviluppi della pratica artistica e stilistica di Polenova e ricostruirne il contesto socio-culturale. A partire dal dicembre del 1893, tra il critico pietroburghese e la giovane artista si instaurò una fitta corrispondenza che durerà fino alla morte di Polenova, avvenuta prematuramente, cinque anni più tardi. Nella stesura del profilo biografico dedicato all'artista, pubblicato nell'ottobre del 1899, sul n. 13 della rivista *Iskusstvo i chudožestvennaia promyšlennost'* [Arte e industria artistica], Stasov ricorda

Conobbi E. D. alla fine del 1893, ed essendo rimasto profondamente colpito dalla sua prima illustrazione russa: *La guerra dei funghi*, cercai subito di avvicinarmi a lei e di iniziare una corrispondenza, dato che viveva a Mosca. Questi scambi tra noi

Si consulti in merito: Gleb Pospelov, *O kartinach i risunkach* [A proposito di dipinti e disegni], Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2013.

³⁹⁵ Русское народное творчество это, оказывается, совсем нетронутая сторона и, кажется, нет русской деревни, из которой нельзя было бы вывезти чего-нибудь интересного.

Lettera di Polenova ad Antipova, Men'shove, 9 agosto 1885.

Ekaterina Sacharova-Polenova, *Vasilij Dmitrievič Polenov i Elena Dmitrievna: chronika sem'i chudožnika*. [Vasilij Dmitrievič Polenov e Elena Dmitrievna Polenova: cronaca di una famiglia di artisti], p. 360.

ebbero inizio. Ben presto la relazione divenne molto stretta e amichevole e durò fino alla sua morte, avvenuta nel novembre del 1898.³⁹⁶

Fino a poco tempo fa, il nome di Elena Polenova era rimasto all'ombra della fama di suo fratello, il famoso artista Vasilij Dmitrievič Polenov (1844-1927).³⁹⁷ Tuttavia, Elena Dmitrievna, pittrice, grafica, ceramista, illustratrice, fu un'artista il cui talento e ruolo nella storia dell'arte russa furono immediatamente riconosciuti dai suoi contemporanei. Nata a San Pietroburgo in una famiglia nobile, Polenova era figlia di Dmitrij Vasil'evič (1806-1872) e Maria Vasil'evna Polenova (1816-1895). Il creativo e stimolante ambiente familiare in cui crebbe fu determinante per il suo sviluppo artistico. Il padre, noto archeologo, bibliografo e storico, instillò nella giovane l'amore per le antichità russe e la capacità di studiarle nelle loro manifestazioni. Questo la portò Polenova a superare l'esame di ammissione ai corsi superiori di pedagogia femminile di San Pietroburgo, dove ottenne il diploma di insegnante di storia. La madre, discendente di Nikolaj Aleksandrovič L'vov (1753-1803), celebre architetto dell'epoca di Caterina, possedeva un notevole talento artistico-letterario e iniziò a insegnare disegno ai figli. Dal 1855, i Polenov con i loro tre figli e due figlie iniziarono a trascorrere l'estate in Carelia, nell'ex provincia di Olonec, presso la tenuta di

³⁹⁶ Я познакомился съ Е. Д. въ концѣ 1893 г., и, будучи глубоко пораженъ первою ея русскою иллюстраціей: «Война грибовъ», я тотчасъ же постарался сблизиться съ нею и вступить въ письменныя сношенія, —такъ какъ она жила въ Москвѣ. Эти сношенія у насъ завязались. Они сделались скоро истинно близкими и дружественными, и продолжались до самой кончины ея, въ ноябрь 1898 г.

Vladimir Stasov, *Elena Dmitrievna Polenova, biografičeskij očerok* [Elena Dmitrievna Polenova, un profilo biografico], «Iskusstvo i chudožestvennaia promyšlennost'» [Arte e industria artistica], 1899, n. 13, pp. 1-49, cit. p. 1.

Grande ammiratore dell'artista e conoscitore del suo lavoro, tra le fonti a disposizione per la stesura del profilo biografico, Stasov aveva la sua corrispondenza con Polenova, i bozzetti delle sue opere nonché la testimonianza ricevuta da Ivan Chruščevym, marito della sorella maggiore dell'artista.

Online:

https://viewer.rusneb.ru/ru/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_022145959?page=74&rotate=0&the_me=white (ultima consultazione 11.02.2025).

³⁹⁷ Durante la sua vita, Polenova partecipò a mostre organizzate dall'*Associazione moscovita degli artisti*, dagli *Ambulanti* e dal *Mondo dell'Arte*. Dopo la mostra del 1902, tenutasi a Pietroburgo e poi a Mosca, organizzata dalla *Moskovskoe Товарищество художников* [Associazione moscovita degli artisti] in onore della memoria dell'artista, e del 1925 ad Abramcevo, tra il 2011 e il 2012 si è tenuta la mostra personale, intitolata «*Ona žila v volšebnom mire skazki*». *Elena Polenova. K 160-letiju so dnja roždenija* [“Viveva nel magico mondo di una fiaba”. Elena Polenova. Al 160° anniversario della sua nascita], presso la Galleria Tret'jakov di Mosca (16 dicembre 2011 - 26 febbraio 2012). La mostra più recente dedicata a Polenova, intitolata *A Russian Fairy Tale: The Art and Craft of Elena Polenova*, si è tenuta dal 18 novembre 2014 all'8 febbraio 2015 presso la British Watts Gallery.

Imočency.³⁹⁸ Grazie a questi soggiorni, fin dalla prima infanzia, Elena si innamorò della poesia dell'antica architettura in legno e dell'arte orale del popolo del nord. Riconoscendo le capacità della figlia minore, Maria Polenova affidò la sua formazione all'insegnamento del futuro pedagogista Pavel Petrovič Čistjakov (1832-1919).³⁹⁹ Insieme al fratello maggiore e alla sorella Vera, Elena iniziò a seguire le sue lezioni all'età di nove anni. Fino al 1880, con brevi interruzioni, approfondì le tecniche di disegno e acquerello nel suo studio. Quando Čistjakov si trasferì all'estero, la giovane artista continuò a perfezionarsi, frequentando le lezioni di Ivan Kramskoj alla Scuola di disegno della Società per l'incoraggiamento delle arti. Nel 1879, Polenova si iscrisse alla classe di ceramica della stessa scuola, diplomandosi l'anno seguente e ricevendo una grande medaglia d'argento, dato che in quell'istituto non venivano assegnate medaglie d'oro. Fu, inoltre, la prima allieva donna della scuola a ottenere una "pensione" ed essere inviata in Francia, a Parigi, per perfezionare le sue competenze nel campo della ceramica.⁴⁰⁰ Tornata in Russia, intraprese l'insegnamento della pittura su porcellana e maiolica; tuttavia, in seguito alla morte del padre (1878) e della sorella (1881), nel 1882 Elena e sua madre si trasferirono a Mosca, dove si unirono a Vasilij

³⁹⁸ L'interesse dell'artista per il folclore e la cultura popolare si deve probabilmente anche all'influenza della nonna materna. Vera Nikolaevna Voeikova, infatti, conosceva bene la storia russa, la poesia popolare e le fiabe. Nelle sue memorie d'infanzia, Polenova ricorda in particolare un viaggio in carrozza con la nonna. Durante il tragitto, da Mosca alla tenuta di Olšanka, vicino a Tambov, passando attraverso una pineta, la nonna raccontò ai nipoti la favola *Vojna gribov* [La guerra dei funghi], una storia che Elena conosceva, e amava, ma che non aveva mai sentito in quella versione. Polenova avrebbe registrato, illustrato e pubblicato questa storia sotto forma del suo primo libro per bambini, realizzando uno dei primissimi volumi illustrati nella storia della Russia nel 1889.

³⁹⁹ Polenova iniziò la sua formazione artistica formale presso lo studio di Charles Chaplain (1869-1870) a Parigi, nello studio privato di Čistjakov (1870-1877) e successivamente alla Scuola di disegno della Società per l'incoraggiamento delle arti (1878-1880) a San Pietroburgo.

⁴⁰⁰ Il termine "pension" [pensione] fa riferimento a un'indennità monetaria o sussidio economico, una sorta di moderna borsa di studio, altamente competitiva, spesso assegnata tramite concorsi o sulla base del merito dimostrato, destinata sostenere gli studenti durante il loro percorso di formazione artistico. Tali sussidi erano spesso finanziati da istituzioni pubbliche, in particolare le accademie, enti privati o mecenati e permettevano agli studenti meritevoli di dedicarsi completamente ai propri studi. Nel contesto degli studi accademici nelle belle arti, spesso le pensioni permettevano agli studenti più promettenti di viaggiare e studiare all'estero per perfezionare le loro competenze, entrare in contatto con altri artisti, arricchendo il loro bagaglio culturale e tecnico. Prima di Napoleone questo spesso significava Parigi; dopo Napoleone questo di solito significava Roma o Firenze. Parigi tornò ad essere una meta nuovamente desiderabile negli anni Sessanta dell'Ottocento.

Si ritiene necessario precisare che, al tempo considerato, la possibilità di perseguire la carriera d'artista per una donna non era scontata. Per una panoramica sulla situazione: Rosalind P. Blakesley, *A Century of Women Painters, Sculptors, and Patrons from the time of Catherine the Great*, in *An Imperial Collection: Women Artists from the State Hermitage Museum*, Jordana Pomeroy, Rosalind P. Blakesley, Vladimir Yu. Matveyev ed Elizaveta P. Renne (a cura di), London, Merrell, 2003, pp. 51-75.

Dmitrievič, che si era stabilito in città. Il fratello, già noto artista, introdusse Polenova alla sua cerchia di conoscenze. Nello stesso anno, Elena Dmitrievna si diplomò con una grande medaglia d'argento nella classe di acquerello della Scuola di disegno, dove aveva studiato dal 1880. Da quel momento in poi, la sua presenza alle mostre della Società degli acquerellisti russi e della Società degli amanti dell'arte di Mosca divenne una costante.

Nell'autunno del 1882, Elena visitò la colonia di Abramcevo, dove, nonostante una certa timidezza iniziale, divenne in breve tempo uno dei membri più attivi. Accogliendo con entusiasmo l'audace ricerca di un nuovo linguaggio pittorico portata avanti dai giovani esponenti del circolo di Mamontov, l'artista iniziò a dedicarsi seriamente alla pittura di paesaggio ad acquerello, realizzato *en plain air*. Si sentiva vicina all'ideale della colonia di combinare sinteticamente vita e bellezza e di preservare la tradizione vivente dell'arte popolare. Dal 1885 al 1893, sulla base di motivi popolari Elena Dmitrievna sviluppò centinaia di progetti per la creazione di mobili, oggetti d'arte decorativo-applicata (ceramiche, porcellane dipinte, maioliche ecc.), bozzetti per ricami, carta da parati, ecc. Nella frenesia creativa della Mosca di quegli anni, l'artista ricordò come, quasi "involontariamente" [nevol'no], si avvicinò anche al teatro.⁴⁰¹ Fin dagli inizi degli anni Ottanta, infatti, Polenova venne coinvolta nella progettazione delle rappresentazioni domestiche di casa Mamontov.⁴⁰² Nel 1885, un anno di grande importanza nella biografia dell'artista, su richiesta di Vasnecov, ella contribuì anche alla realizzazione dei costumi per le rappresentazioni dell'Opera privata, essendo responsabile dei costumi degli attori e del coro. Nello stesso anno,

⁴⁰¹ Обстоятельства сложились так, что невольно я очутилась в близком отношении с настоящим театром. Кротков, который написал оперу «Алая Роза», устроил с помощью С. И. Мамонтова первый частный театр. Декорации и костюмы «Русалки» производились по рисункам Васнецова, а костюмы «Фауста» взял на себя брат. Оба художника и режиссера обратились ко мне с просьбой исправить костюмы, .. исполнение которых оказалось очень грубо.

Le circostanze erano tali che involontariamente mi sono trovata a stretto contatto con il teatro reale. Krotkov, che scrisse l'opera "Rosa Scarlatta", organizzò con l'aiuto di S. I. Mamontov il primo teatro privato.... La scenografia e i costumi di "Rusalka" furono realizzati secondo i disegni di Vasnecov, mentre i costumi di "Faust" furono assunti da suo fratello. Entrambi gli artisti e i registi mi chiesero di correggere i costumi... la cui esecuzione era molto approssimativa.

Lettera di Polenova ad Antipova, Mosca, 27 gennaio 1885.

Sacharova-Polenova, *Vasilij Dmitrievič Polenov e Elena Dmitrievna*, p. 350

⁴⁰² Partecipando alle serate letterarie, drammatiche e di disegno in casa Mamontov, Polenova supervisionò la preparazione dei costumi per gli spettacoli domestici del circolo, come "Rosa Scarlatta" di S.I. Mamontov (1883), "Re Saul" di S.I. e S.S. Mamontov (1890), la rappresentazione lirica domestica di "Rosa Scarlatta" di N.S. Krotkov (1884).

insieme a Elizaveta Mamontova, Elena iniziò a studiare con entusiasmo l'arte popolare e a raccogliere i migliori esemplari per Abramcevo.⁴⁰³ Avendo in comune l'interesse per l'arte popolare e per il collezionismo di antichità, Polenova e Mamontova iniziarono a intraprendere spedizioni a Mosca, Jaroslavl, Vladimir, Rostov, Kostroma, Olonec, dove, in monasteri, villaggi e cittadine di provincia isolati, raccoglievano i materiali che contribuirono alla collezione di manufatti del primo museo di arti applicate della Russia. Nel corso di queste spedizioni, Polenova abbozzò ornamenti e raccolse anche racconti popolari, che in seguito iniziò a illustrare.

Durante la permanenza nella colonia, che si protrasse, anche se non in modo continuativo, fino alla sua morte, Polenova si dedicò anche alla creazione di una sua propria “grammatica” – sebbene non in senso letterale – dell'ornamento russo attraverso la ricerca e la catalogazione di motivi e modelli, non connessi alla produzione manoscritta e pubblicistica, quanto piuttosto alla raccolta in prima persona, quasi etnografica, di elementi decorativi tratti dalla cultura materiale contadina.⁴⁰⁴ Raccontando di questa sua passione, l'artista scrisse al critico Vladimir Stasov, delle

⁴⁰³ Le prime spedizioni di raccolta di materiali nelle regioni circostanti Abramcevo si possono, verosimilmente, ricondurre all'attività di Mamontov e Vasnecov avvenute agli inizi degli anni Ottanta.

⁴⁰⁴ Su Polenova si possono consultare: Eleonora Paston, *Moskovskij krug Eleny Polenovoj. Nove materialy* [Circolo di Mosca di Elena Polenova], «Chudožestvennaja forma i kul'turnoe prostranstvo. Podrobnosti» [Forma d'arte e spazio culturale. Particolari], 2019, vol. 2, n. 3, pp. 240-261; Louise Hardiman, “An Extraordinary Feeling for Ornament”: *Elena Polenova and the Neo-Russian Style in Embroideries and Painted Textile Panels*, «Experiment: a Journal of Russian Culture», 2016, vol. 22, n. 1, pp. 53-71; Alison Hilton, *Threads of Tradition: Design and Meaning in Russian Peasant Clothing and Textile Arts*, «Experiment: a Journal of Russian Culture», 2016, vol. 22, n. 1, pp. 13-30; Natalia Murray (a cura di), *A Russian Fairy Tale: The Art and Craft of Elena Polenova*, Guildford, Watts Gallery, 2014; Elena Kašanova, *Proizvedeniya E.D. Polenovoj v kollekcii Gosudarstvennogo muzeja-zapovednika V.D. Polenova* [Opere di E.D. Polenova nella collezione del Museo-Riserva Statale di V.D. Polenov], «The Tretyakov Gallery Magazine», 2011, vol. 33, n. 4. Online: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2011-33/proizvedeniya-ed-polenovoi-v-kollektsii-gos-muzeja-zapovednika-polenova> (ultima consultazione 24.01.2025); Kristen M. Harkness, *The Phantom of Inspiration: Elena Polenova, Mariia Iakunchikova and the Emergence of Modern Art in Russia* (Ph.D. dissertation), University of Pittsburgh, 2009; Anna Šakina, *Russkie natsional'nye traditsii v knizhnom iskusstve* [Tradizioni nazionali russe nell'arte del libro], in *Stil' žizni, stil' iskusstva: razvitie nacional'no-romantičeskogo napravlenija stilja modern v evropejskich chudožestvennyh centrach vtoroj poloviny XIX - načala XX veka* [Stile di vita, stile d'arte: lo sviluppo della tendenza nazional-romantica dell'Art Nouveau nei centri artistici europei della seconda metà del XIX - inizio XX secolo], Eleonora Paston (a cura di), Moskva, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja, 2000; Grigorij Sternin, *Chudožestvennaja žizn' Rossii na rubeže XIX-XX vekov* [La vita artistica in Russia al volgere dei secoli XIX-XX], Moskva, Iskusstvo, 1970; Ekaterina Sacharova-Polenova, *Vasilij Dmitrievič Polenov e Elena Dmitrievna: chronika sem'i chudožnika*. [Vasilij Dmitrievič Polenov e Elena Dmitrievna Polenova: cronaca di una famiglia di artisti], Moskva, Iskusstvo, 1964; Netta Peacock, *The new movement in Russian art*, «The Studio», 1902, vol. XXII, n. 95, pp. 268-276.

diverse tipologie di manufatti che solitamente erano di interesse per lei e Elizaveta Mamontova e di come raccogliessero questi materiali:

Le cose decorate con intagli che riuscivamo a trovare durante i nostri viaggi: saliere, scatoline, fondi, cucitrici, rulli e rubelli, rocchetti e battitori, parti anteriori di carri e slitte, rastrelli, seggiolini per bambini e panche, le compravamo, se possibile; oggetti più grandi, come tavoli, armadietti appesi, icone, panche, per lo più non sospesi, ma direttamente incorporati nel muro, che costituivano quasi una parte dell'architettura interna della casa, li disegnavo o fotografavo. In questo modo, si è raccolta una collezione abbastanza completa, che si trova ad Abramcevo, e alcuni quaderni di schizzi e fotografie.⁴⁰⁵

Nell'estratto epistolare in esame, Polenova fornisce un'indicazione precisa di metodo per lo studio delle fonti primarie. In primo luogo, descrive l'importanza della raccolta del materiale, al fine di dar vita a una vera e propria collezione, un concetto che identifica come una delle attività distintive del circolo di Abramcevo. In secondo luogo, sottolinea l'uso del disegno e della fotografia, come strumenti per campionare e documentare in maniera sistematica quei materiali che non era possibile spostare fisicamente dal loro contesto di originario (fig. 28).

Oltre all'attività di ricerca e collezione, Polenova iniziò contestualmente a dirigere il laboratorio di falegnameria e intaglio nella tenuta di Mamontov, in cui studiavano i ragazzi del posto. Mentre lavorava ai disegni per la creazione di arredi per la falegnameria o alle illustrazioni di libri per bambini, l'artista creava disegni ornamentali. Raccontando l'entusiasmo che la animava quando era impegnata nel lavoro, l'artista ammetteva che “[...] sognava spesso nuovi ornamenti o combinazioni di colori, che abbozzava al risveglio, <.> che aveva un udito colorato e che molti

⁴⁰⁵ Вещи, украшенные резьбою, которые нам удавалось находить во время наших поездок: солонки, ящички, донца, швейки, вальки и рубели, прялки и трепала, передки телег и саней, грабли, детские сиделки и скамьи, — мы, по возможности, покупали; более крупные вещи, как столы, висячие шкапики, божницы, лавки, большею частью не подвесные, а прямо вделанные в стену, составляющие как бы часть внутренней архитектуры избы, — я зачерчивала или фотографировала. Таким образом, набралось довольно полное собрание, которое находится в Абрамцеве, и несколько тетрадей зачёток и снимков.

Vladimir Stasov, *Elena Dmitrievna Polenova, biografičeskij očerok* [Elena Dmitrievna Polenova, un profilo biografico], «Iskusstvo i chudožestvennaia promyšlennost'» [Arte e industria artistica], 1899, n. 13, pp. 1-49, cit. p. 36.

ornamenti sorgevano davanti ai suoi occhi durante l'esecuzione di brani musicali".⁴⁰⁶ In una lettera inviata nel 1885 a Praskov'ja Dmitrievna Antipova (1848-1916), una cara amica dell'artista,⁴⁰⁷ Polenova esplicitò in modo molto preciso le modalità e gli intenti del suo operare:

Abbiamo una condizione: se possibile, non utilizzare l'aiuto di pubblicazioni e di materiale generalmente stampato o comunque pubblicizzato. Per esempio, non prendere in prestito forme e disegni da monumenti noti o da musei aperti. Il nostro obiettivo è quello di raccogliere l'arte popolare ancora viva e darle la possibilità di svilupparsi. Ciò che viene incluso nella pubblicazione è per lo più morto e dimenticato. Quindi il filo è spezzato ed è terribilmente difficile riannodarlo artificialmente. Dare a un uomo la possibilità di copiare dai monumenti del XIII e XIV secolo, a lui sconosciuti, dimenticati da tempo, potrebbe essergli estraneo come copiare un monumento moresco o greco antico. Ecco perché cerchiamo soprattutto ispirazione ed esempi, girando per le capanne e osservando ciò che compone i loro oggetti domestici, cercando ovviamente di scartare gli ultimi innesti stranieri....⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ ей часто снились новые орнаменты или сочетания красок, которые она, проснувшись, зарисовывала, <.> что она обладает цветным слухом, и что много орнаментов восставали перед её глазами во время исполнения музыкальных пьес.

Ekaterina Junge, Vospominanija o E. D. Polenovoy [Ricordi di E. D. Polenova], Russkaja starina [Antichità russe], 1912, vol. VI, p. 37.

⁴⁰⁷ Tra il 1879 e il 1881, Antipova si formò presso la scuola della Società per l'incoraggiamento delle arti nella classe di acquerello, dove anche Elena Polenova stava studiando, seguendo i corsi di acquerello e ceramica. Divenute grandi amiche, insieme le due donne nel 1884 intrapresero un viaggio lungo il Volga, il Don, il Caucaso e la Crimea. Al ritorno Elena portò da questo viaggio una serie di acquerelli, molti dei quali vennero affidati all'amica. Dal 1901 fino alla sua morte, Antipova visse a Jaroslavl', dove aprì un ginnasio femminile privato, e conservò con cura gli acquerelli di Polenova. Nel 1902 li fornì per la mostra postuma dell'artista.

⁴⁰⁸ У нас условие: по возможности не прибегать к помощи изданий и вообще печатного или какими-либо другими способами обнародованного материала. Напр [имер], не заимствовать форм и рисунков в памятниках общеизвестных или находящихся в открытых музеях., цель наша — подхватить еще живущее народное творчество и дать ему возможность развернуться. То же, что попадает в издание, — это большей частью умершее и забытое. Стало быть, нить порвана и ужасно трудно искусственно ее связать. Дать мужику копировать с памятников XIII и XIV века, ему незнакомого, давно забытого, может быть ему так же чуждо, как копировать мавританский или древнегреческий памятник. Вот почему мы ищем главным образом вдохновения и образцов, ходя по избам и приглядываясь к тому, что составляет предметы их обихода, стараясь, разумеется, отбрасывать иноземную новейшую прививку...

Lettera di Polenova ad Antipova, Mosca, 8 novembre 1885.

Sacharova-Polenova, *Vasilij Dmitrievič Polenov i Elena Dmitrievna*, pp. 362-363.

Coerentemente con lo spirito comunitario di Abramcevo, la rivitalizzazione dell'arte popolare, attraverso la pratica creativa, costituiva per l'artista uno degli obiettivi principali. Il rapporto di Polenova con le pubblicazioni, grammatiche ornamentali o riviste a stampa dedicate all'architettura, è molto chiaro: l'artista ritiene che per rispettare e comprendere a pieno le forme e i motivi dell'arte popolare non si possano che studiarli dal vivo, nel loro contesto d'origine. Questo atteggiamento venne riaffermato in modo esplicito in una lettera spedita a Stasov il 1° novembre del 1894. Nella corrispondenza, Elena Dmitrievna scrisse:

Non posso nasconderle il grande piacere che ho provato nel ricevere la sua lettera. La sua approvazione e quella di Ropet hanno senza dubbio un grande peso per me. Ma non posso fare a meno di dirle che il suo elogio va molto al di là di quanto io meriti, ed è per questo che la penso così: molto di ciò che le piace, naturalmente, non mi appartiene completamente. Ed è questo fatto che vorrei scoprire nel modo più completo possibile. Non ho ancora pensato a come farlo, perché *è molto difficile distinguere dove finisce il popolo e dove inizia il mio*. E vorrei scoprirlo non per eccessiva modestia, ma semplicemente perché è molto più piacevole sentirsi lodare per ciò che ho creato, piuttosto che per ciò che sono riuscito solo ad utilizzare. Non conosco affatto la sua edizione di “L'ornamento slavo e orientale” e sarò molto felice di riceverla. La ringrazio in anticipo dal profondo del cuore e approfitterò sicuramente della prima occasione per riceverla da lei - con San Pietroburgo ho occasioni abbastanza frequenti. In generale, devo confessare che amo molto l'architettura e l'ornamento russo, ma non conosco quasi la letteratura in materia. Le opere di Gartman, Ropet e Bogomolov mi sono molto poco note. Non ho avuto tra le mani né “L'Architetto” né “Motivi dell'architettura russa”.⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Не могу скрыть от Вас того очень большого удовольствия, которое я испытала, получивши это письмо Ваше. Ваше одобрение и одобрение Ропета для меня имеет без сомнения огромный вес. Но не могу не сказать Вам, что похвалы Ваши заходят много дальше моей заслуги, и вот почему я так думаю: многое, что Вам нравится, конечно, далеко не все принадлежит мне полностью. И вот это-то обстоятельство мне бы хотелось как можно полнее выяснить. Как за это взяться, я еще не придумала потому, что очень трудно разграничить, где кончается народное и начинается мое собственное. А выяснить это мне бы хотелось не из какой-нибудь излишней скромности, а просто потому, что много приятнее слышать похвалу за то, что создано мною, нежели за то, чем я только сумела воспользоваться. Вашего издания «Славянский и Восточный орнамент» я совсем не знаю и очень буду рада его получить. Вперед благодарю Вас от всей души и непременно воспользуюсь первым случаем его получить от Вас — с Петербургом у меня бывают довольно частые оказии. Вообще должна сознаться, что рус [скую] архитектуру и орнамент я очень люблю, но с литературой предмета почти не знакома. Работы Гартмана, Ропета

Mostrando una certa riservatezza e modestia, Polenova non sembra sentirsi del tutto a suo agio nell'essere lodata per qualcosa che ritiene appartenere completamente. Questa riflessione porta a una critica sottile nei confronti della propria capacità di "appropriarsi" dell'architettura e delle tradizioni popolari. La lettera dà voce anche alla difficoltà di tracciare una linea netta tra la propria innovazione artistica e l'adozione di forme tradizionali. La componente artistica, e innovativa, del lavoro di Polenova non si sostanzia unicamente nel processo che permetteva di riattivare modelli ornamentali altrimenti pressoché estinti, ma nella volontà di imparare, e dunque, nel tentativo di replicare il processo creativo e produttivo dell'artigiano-contadino, riproponendolo attraverso l'invenzione di nuovi motivi decorativi. Tale operazione poneva una difficoltà nel "distinguere dove finisce il popolo e dove inizia il mio" che rivela un conflitto interiore tra l'intenzione di innovare e l'osservanza della tradizione, una questione centrale.

Fin dai primi scambi epistolari tra Stasov e Polenova, il critico, in visibilio per il suo lavoro, non mancò di prodigarle elogi. In una lettera del 1894, Stasov scrisse che, a suo avviso e con lui Ropet, tra tutte le artiste donne, nessuna fosse in grado di competere con la straordinaria capacità di Polenova nella comprensione dell'ornamento russo.⁴¹⁰ Proseguendo oltre nella lettera, il critico osservò: "Chi tra le

и Богомолова мне очень мало известны. Ни «Зодчего», ни «Мот[ивов] русс [кой] арх [итектуры]» я не имела в руках.

Lettera di Polenova a Stasov, Mosca, 1° novembre del 1894.

Ekaterina Sacharova-Polenova, *Vasilij Dmitriev Polenov e Elena Dmitrievna: chronika sem'i chudožnika*. [Vasilij Dmitrievič Polenov e Elena Dmitrievna Polenova: cronaca di una famiglia di artisti], p. 508. Corsivo mio.

⁴¹⁰ Naturalmente, Stasov e Ropet non furono gli unici tra i contemporanei di Polenova a riconoscere le capacità eccezionali dell'artista nella comprensione e nella creazione ornamentale. Tra gli altri, Vrubel', Benua, Djagilev, espressero i loro apprezzamenti. Non da ultimo, l'artista di origini armene Egiše Tadevosjan (1870-1936), associato agli *Ambulanti* e poi al *Mondo dell'arte*, e amico dei fratelli Polenov, scrisse:

Орнаменты Елены Дмитриевны имеют особый аромат: восхитительны по краскам и весьма фантастичны. Я знаю некоторые орнаменты Врубеля: он также в то время стилизовал. У него они декоративны, жестки по сравнению с орнаментами Елены Дмитриевны. Ее орнаменты настолько тонки по сочетаниям красок и линий, что ими можно любоваться, как любишь хорошие картины. Они не просто узоры, а точно в них вложены загадочные мысли, они цветозвучны, если можно так выразиться.

Gli ornamenti di Elena Dmitrievna hanno un sapore speciale: deliziosi nei loro colori e piuttosto fantastici. Conosco alcuni ornamenti di Vrubel': anche lui stava stilizzando all'epoca. Con lui sono decorativi, rigidi rispetto agli ornamenti di Elena Dmitrievna. I suoi ornamenti sono così sottili nelle loro combinazioni di colori e linee che si possono ammirare come si ammirano i buoni dipinti.

nostre donne, anche le più talentuose, sa cogliere la bellezza dell'asimmetria, questa disposizione che fa sì che il lato destro sia una cosa e il lato sinistro un'altra! Nessuna donna oserebbe farlo. Lode a lei, Elena Dmitrievna ed evviva!! [...].”⁴¹¹ Dal canto suo, Polenova, condividendo con Stasov i risultati dei suoi studi e delle osservazioni dal vero nel campo della decorazione popolare, scrisse: “Nel nostro ornamento russo ho potuto notare una caratteristica che non ho riscontrato in altri popoli: non solo l'uso di combinazioni geometriche, sempre un po' secche, ma anche di motivi più vivaci, ispirati alle impressioni della natura, come la stilizzazione di piante e animali.”⁴¹²

Nella seconda metà degli anni Ottanta, il progetto artistico di Polenova acquisì una forma più matura. Raccontando ad Antipova delle sue opere, l'artista confidò di avere numerosi schizzi per dipinti futuri, pur non avendo ancora una visione completamente definita di come sarebbero stati realizzati. Come ella stessa affermò:

L'idea che ho è molto audace, ma terribilmente allettante. In una serie di dipinti ad acquerello voglio esprimere la visione poetica del popolo russo sulla natura

Non sono semplici motivi, ma sono esattamente pensieri misteriosi incorporati in essi, sono colori-suono, se posso esprimermi in questo modo.

Egiše Tadevosjan, *Vospominanija o E. D. Polenovoy* [Ricordi di E. D. Polenova], OR. GTG. F. 54 Ed. chr. 12550. L. 35.

⁴¹¹ смело говорю, из женщин тоже и тут никто у нас не разумеет русского орнамента, как Вы. [...] И еще одно: кто у нас из женщин, даже самых талантливых, понимает красоту несимметричности, эта расположение таким образом, что правая сторона — одно, а левая — совершенно другое! Ни одна женщина не вздумает и не посмеет это сделать. Исполать Вам, Елена Дмитриевна, исполать Вам и ура!!

Lettera di Stasov a Polenova, San Pietroburgo, 2 febbraio 1894.

Sacharova-Polenova, *Vasilij Dmitrievič Polenov i Elena Dmitrievna*, pp. 493-494.

Va notato qui, come sottolinea Hanna Chuchvaha, che il sostegno di Stasov alle artiste e alle loro attività intellettuali, benché fosse progressista per l'epoca in esame, rimane ancora limitato. Il critico appoggiava, infatti, ruoli riconosciuti come “appropriati al genere femminile” e, nei suoi giudizi, egli tendeva a indirizzare le donne verso la scrittura, il collezionismo così come alla diffusione di arti e mestieri comunque considerati “femminili”, come il ricamo, un'impostazione che significava non oltrepassare i confini di genere. Cfr. Chuchvaha, *Quiet Feminists*, pp. 45-72. Per un approfondimento sulla questione, si veda anche il lavoro sopracitato di Harkness, *The Phantom of Inspiration*.

⁴¹² Но в нашем русском орнаменте этого типа мне удалось подметить одну черту, которой я не встречала у других народов, это пользование не одними геометрическими сочетаниями, всегда несколько суховатыми, но и более живыми мотивами, навеянными впечатлениями природы, т. е. стилизацией растений и животных, напр [имер], разработка листа, цветка, рыбы, птицы.

Lettera di Polenova a Stasov, Borok, ottobre 1894.

Sacharova-Polenova, *Vasilij Dmitrievič Polenov i Elena Dmitrievna*. pp. 505-506. Per approfondire il tema, si veda anche l'opera di Oleg Tarasov, *Framing Russian Art. From Early Icons to Malevich*, London, Reaktion Books, 2007.

russo, cioè rendere evidente a me stessa e agli altri in che modo il paesaggio russo ha influenzato ed espresso la poesia popolare russa epica e lirica. In una parola, esprimere il legame del suolo con le opere che vi sono cresciute sopra. Tuttavia, non può essere raccontato a parole o con la penna. Il lavoro è ancora lungo e chissà cosa ne verrà fuori. Prenderò come soggetti fiabe, canzoni, varie credenze poetiche, ecc. Voglio notare ed esprimere quelle immagini artistiche e di fantasia, che vivono e alimentano l'immaginazione del popolo russo.⁴¹³

Polenova portò nelle fiabe e nel suo lavoro ligneo tutto ciò che aveva raccolto dall'arte popolare. Il lavoro sulle illustrazioni per le fiabe era per lei indissolubilmente legato al processo di studio della vita contadina. Nei suoi viaggi, oltre agli schizzi di interni di capanne contadine, gli utensili, gli intagli e i ricami realizzati, o raccolti, nelle diverse regioni russe furono utilizzati come materiale preparatorio per l'illustrazione di racconti popolari russi. Tra il 1886 e il 1889, Elena Dmitrievna realizzò in modo realistico [La guerra dei funghi], così come altre fiabe del periodo di Abramcevo, come *Ded Moroz* [Babbo Natale], *Volk i lisa* [Il lupo e la volpe], *Ivanuška-duračok* [Ivanuška lo sciocco], *Izbuška na kur'ich nožkach* [La capanna sulle cosce di pollo]. Nelle illustrazioni, gli eventi si svolgono il più delle volte sullo sfondo del caratteristico paesaggio delle vicinanze della colonia. Oltre alle fiabe raccolte e pubblicate da autori come Afanas'ev, la stessa Polenova collezionò preziosi monumenti d'arte popolare orale. Registrando diversi racconti, condivisi con lei da contadini, li reinterpretò e declinò nell'illustrazione di libri per bambini. Nel 1893, dopo anni di intensa attività sociale e pedagogica, Polenova si ritirò dalla direzione artistica della falegnameria e dalle attività di Abramcevo, per concentrarsi sullo sviluppo della sua creatività personale. Se le prime illustrazioni risalgono al 1886, nel corso degli anni Novanta, Polenova elaborò uno stile marcatamente diverso dai suoi precedenti lavori. Queste illustrazioni, che appartengono al secondo ciclo della

⁴¹³ Мысль, которой я задалась,, очень дерзкая, но страшно заманчивая. Хочется в целом ряде акварельных картин выразить поэтический взгляд русского народа на русскую природу, т. е. выяснить себе и другим, каким образом влиял и выражался русский пейзаж на русской народной поэзии эпической и лирической. Словом сказать, выразить связь почвы с выросшими на ней произведениями.. Впрочем, словами или пером этого не расскажешь.. Вся работа впереди, и, кто знает, что из этого выйдет. Сюжетами для этого буду брать сказки, песни, различные поэтические поверья и пр. Хочется подметить и выразить те художественно-вымышленные образы, которыми живет и питается воображение русского народного человека.

Lettera di Polenova ad Antipova, Mosca, 25 ottobre 1886.

sua produzione, definite anche “il ciclo di Kostroma”, tendono ad assomigliare alle stampe popolari, i *lubki*, con i loro contorni netti, la semplificazione delle forme, le campiture piatte di colore. In relazione a questa produzione, Anna Šakina osservò:

Il passaggio verso l’Art Nouveau si manifesta chiaramente nel ciclo di Kostroma. In queste opere, E. Polenova adotta un disegno complesso, con una visione dal basso verso l’alto, generalizzando e ritmizzando la composizione, appiattendolo le forme e puntando a enfatizzare il piano del foglio. Utilizza la tecnica del *cloisonnism*, delineando gli oggetti con una linea scura.⁴¹⁴

La trasformazione stilistica in Polenova, ovviamente, non sfuggì all’occhio attento di Stasov, che aveva espresso tutto il suo entusiasmo per la precedente produzione. Tuttavia, saldamente ancorato nelle sue convinzioni estetiche di impianto realista, il critico non riuscì a comprendere appieno, né ad accettare il cambiamento.⁴¹⁵ Ciò causò una brusca rottura nel loro rapporto. Mentre lavorava al ciclo di fiabe, Polenova percepì una stretta connessione tra la sua ricerca e le tendenze che stavano emergendo all’estero, in particolare in Inghilterra. Quando Stasov, che aveva esaminato le ultime illustrazioni dell’artista, esprime il suo parere negativo, osservando l’assenza di rilievi e piani e una notevole confusione, aggiungendo di non apprezzare il “sistema di semplificazione” dei colori e di attribuire la causa di tale approccio proprio all’influenza degli illustratori inglesi, Polenova rispose con fermezza al critico. Riconoscendo in questa evoluzione dello stile, in particolare l’influenza di Walter Crane (1845-1915), artista tra i massimi esponenti del movimento inglese *Arts and Crafts*, Elena affermò di aver scelto quella “tecnica convenzionale” deliberatamente, spiegando che, pur riconoscendo che questa forma fosse stata sviluppata dagli inglesi,

⁴¹⁴ Поворот к модерну наметился в костромском цикле. Е. Поленова использует сложный рисунок, взгляд снизу вверх. Она обобщает и ритмизирует композицию, уплощает формы, стремясь сохранить и подчеркнуть плоскость листа, использует приемы клуазонизма, обводя предметы темной чертой, — словом, весьма активно участвует в создании русского варианта стиля модерн.

Anna Šakina, *Russkie natsional’nye traditsii v knizhnom iskusstve* [Tradizioni nazionali russe nell’arte del libro], in *Stil’ žizni, stil’ iskusstva: razvitie nacional’no-romantičeskogo napravlenija stilja modern v evropejskich chudožestvennyh centrach vtoroj poloviny XIX - načala XX veka* [Stile di vita, stile d’arte: lo sviluppo della tendenza nazional-romantica dell’Art Nouveau nei centri artistici europei della seconda metà del XIX - inizio XX secolo], Eleonora Paston (a cura di), Moskva, Gosudarstvennaja Tret’jakovskaja galereja, p. 422.

⁴¹⁵ Cfr. Wendy Salmond, *The Russian Avant-Garde of the 1890s: The Abramtsevo Circle*, «The Journal of the Walters Art Museum», 2002/2003, vol. 60/61, pp. 7-13.

le piaceva moltissimo e che le dispiaceva che stesse andando in disuso anche in Inghilterra.⁴¹⁶

Il suo lavoro contribuì attivamente alla formazione della versione russa dell'*Art Nouveau*. Furono, infatti, in particolare i disegni per l'illustrazione delle fiabe a registrare stilistiche. Se, infatti, inizialmente il suo approccio era caratterizzato da una rappresentazione spaziale più morbida, con il passare degli anni l'artista si avvicinò a una visione più piatta, con contorni definiti e colori brillanti. La natura e il paesaggio, affrancati dalla riproduzione della figura umana, assunsero un ruolo di primo piano nella trasformazione stilistica delle sue opere. I dintorni di Abramcevo, con la storica tenuta padronale, gli edifici caratteristici e il pittoresco parco, furono immortalati in numerosi schizzi ad acquerello da Elena Polenova, che li ha poi inclusi nelle sue illustrazioni per le fiabe. Gli studi floreali, trasformati in motivi decorativi, hanno trovato ampio spazio tanto nelle opere decorative che nei dipinti.

Secondo Paston, in *Skazka (Zver')* [Fiaba (Bestia)] (1895-1898 ca) (fig. 29), Polenova creò un mondo fantastico in cui la natura si fondeva armoniosamente con le figure. L'artista utilizzò una tecnica di costruzione dello spazio modellato e ornamentale, tipica dell'*Art Nouveau*. Il paesaggio, con alberi e fiori stilizzati, si integrava perfettamente con la figura eterea di una giovane creatura che raccoglie fiori e con quella di un mostro, il cui corpo arrotondato è decorato con tratti pittorici vivaci.⁴¹⁷ Richiamandosi al lavoro teatrale precedente realizzato sia per *Alaja roza* [La rosa scarlatta] (1883)⁴¹⁸ che per *Sneguročka* [La fanciulla di neve] (1885), cui Polenova

⁴¹⁶ Ekaterina Vyazova, *English Influences, Russian Experiments. Exploring the Neo-Russian Style in Russian Children's Books*, Experiment, «Experiment: a Journal of Russian Culture», 2019, vol. 25, n. 1, pp. 207-225; Netta Peacock, *The new movement in Russian art*, «The Studio», 1902, vol. XXII, n. 95, pp. 268-276.

⁴¹⁷ Cfr. Eleonora Paston, *Abramcevskie «besedy» s prirodoj* [Abramtsevo “conversa” con la natura], «The Tretyakov Gallery Magazine», 2005, vol. 6, n. 1. Online: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2005-06/abramtsevskie-besedy-s-prirodoi>

⁴¹⁸ La fiaba-dramma *La rosa scarlatta*, che ha per soggetto la fiaba russa *Alen'kij cvetoček* (Il fiore scarlatta), fu trasposta da Mamontov in un romantico scenario spagnolo, fu la prima opera teatrale simbolista che, rappresentata il 19 gennaio 1883 nella casa di via Spasskaja Sadovaja e il 20 marzo 1886 in forma lirica all'Opera Privata, suscitò l'entusiasmo del pubblico. Cfr. Gavrilovich, *Savva Mamontov e la nascita della regia teatrale*, pp. 29-52. Per un approfondimento sulla storia del teatro a cavallo tra i due secoli: Donatella Gavrilovich, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti d'artisti, pittori e critici. 1860 - 1920*, Roma, Bulzoni Editore, 1993a.

aveva contribuito supervisionando la produzione dei costumi, l'opera rifletteva almeno due aspetti già distintivi dello *Stil' modern*: l'ornamentazione e la teatralità.⁴¹⁹

Nell'ultima fase della sua vita, l'artista dedicò gran parte del suo tempo a realizzare schizzi di ornamenti floreali destinati a decorare icone, ricami e ceramiche. Disegnando questi ornamenti, Polenova continuò a rivelare straordinarie capacità tecniche ed inventive, trovando continuamente disposizioni innovative di fiori, nuovi ritmi e creando composizioni di forme turbolente e dinamiche. Se inizialmente, nei suoi motivi floreali stilizzati, è ancora facile riconoscere i fiori di campo e da giardino, negli ornamenti successivi, le linee ondulate diventano protagoniste, incarnando pienamente la bellezza formale tipica dell'*Art Nouveau*. Curvate in modo fantasioso, passando da morbide linee a strette spirali, queste forme sembrano seguire un ritmo musicale delicato e armonioso. Come sottolinea Gregorij Sternin, il desiderio di Polenova di spingere l'arte russa oltre i confini stabiliti dal realismo nazionale di Stasov, così come da altri critici di stampo conservatore, si allineava con la ricerca paneuropea di uno stile di respiro internazionale nelle arti. In tal modo, venne gradualmente a crearsi un terreno fertile per spostare l'accento dal tema nazional-romantico a una forma espressiva decorativo-simbolica, che stava affermando in tutti i campi della produzione artistica.⁴²⁰

Verso la fine degli anni Novanta, a causa delle divergenze estetiche sempre più evidenti, il rapporto tra Stasov e Polenova non poté che deteriorarsi. Nella primavera del 1898, infatti, il critico stava prendendo accordi con l'artista per la pubblicazione delle opere illustrate a colori in vista del lancio della rivista *Arte e industria artistica*. In una lettera datata 14 maggio, oltre a chiedere il permesso per la stampa dei disegni, il Stasov menzionò, in un tono al contempo seccato e preoccupato, di aver sentito parlare della prossima pubblicazione, nell'ottobre dello stesso anno, di una rivista "decadente". Gli autori "decadenti" a cui il critico si riferiva erano i membri di un giovane gruppo di artisti e intellettuali che si era formato intorno a Sergej Pavlovič Djačilev (1872-1929) all'inizio degli anni Novanta dell'Ottocento a San Pietroburgo.

⁴¹⁹ Cfr. Aleksej Fëdorov-Davydov, *Russkij pejzaž XVIII — načala XX veka*, [Paesaggio russo della fine del XIX - inizio del XX secolo], Moskva, Sovetskij chudožnik, 1986, pp. 53-54.

⁴²⁰ Non meno vividamente, le divergenti ricerche di un "nuovo stile" si manifestarono nell'architettura, soprattutto a Mosca, dove, secondo la stessa logica, lo 'stile neo-russo' divenne rapidamente solo uno delle ramificazioni dell'*Art Nouveau* paneuropea.

Cfr. Sternin, *Chudožestvennaja žizn' Rossii*, pp. 155-158.

Il gruppo, *Mir iskusstva* [Mondo dell'arte], come avevano iniziato a chiamarsi alla fine del 1890, vedeva nell'arte la possibilità di un rifugio dal caos della realtà, offrendo una visione dell'esistenza permeata di bellezza ideale e raffinata. Polenova non tardò a rispondere a Stasov dichiarando che sarebbe stato impossibile per lei autorizzare la pubblicazione poiché le sue opere erano già promesse a Djagilev, che l'artista aveva conosciuto a Parigi nell'aprile dello stesso anno. La veemente risposta di Stasov, che inveì contro Djagilev e ribadì la sua convinzione di non considerare Polenova parte di questa "decadenza", segnò in sostanza la fine del loro rapporto.⁴²¹

Alla prematura morte di Polenova (1898), ormai una delle figure di spicco dell'arte russa di fine secolo, non fu solo Stasov a renderle omaggio sul numero n. di *Arte e industria artistica* del 1899. Nello stesso anno, anche i membri di *Mir iskusstva* [Mondo dell'arte], le dedicarono un sentito e corposo commiato, che fu pubblicato sui numeri 18-19 dell'omonima rivista.⁴²² Sebbene Elena Dmitrievna non facesse ufficialmente parte del gruppo, vi era un'innegabile affinità elettiva, basata su una visione estetica condivisa, che mescolava tradizione culturale russa, simbolismo e nazional-romanticismo, e l'adozione di uno stile decorativo, sintetico e lineare. Come osserva Sternin, sebbene Vasnecov sia stato uno dei primi artisti a esplorare il tema fiabesco, i lavori di Polenova, pur risultando esperimenti più modesti in questa direzione, si rivelano, sotto certi aspetti, più coerenti e strettamente legati ai fenomeni artistici della fine del secolo.⁴²³ L'apprezzamento del gruppo per Polenova, andava anche a Vasnecov, che era riconosciuto come uno dei padri del nuovo stile russo e che fu onorato, per tale posizione, con un articolo molto lungo sul primo numero della loro rivista.⁴²⁴ Questi artisti avevano reso possibile la trasfigurazione della realtà storica in

⁴²¹ Ciò che principalmente faceva infuriare Stasov, e altri critici conservatori, del *Mondo dell'arte* fu il cambiamento di etica che essi rappresentavano. Mentre si percepivano gli *Ambulanti* come un collettivo che operava per il bene comune dell'arte e del popolo russo, consideravano i *Miriskussniki* un'organizzazione formata esclusivamente allo scopo di fornire opportunità di esposizione e vendita agli artisti individuali.

⁴²² *Pamjati Eleny Polenovoj* [Ricordo di Elena Polenova], «Mir iskusstva» [Mondo dell'arte], 1899, Sankt-Peterburg, n. 18-19, pp. 95-120. Online: <https://tehne.com/library/mir-iskusstva-hudozhestvennyy-illyustirovannyj-zhurnal-s-peterburg-1899-1904#1-2-1899> (ultima consultazione 10.01.2025). La rivista, peraltro, era sovvenzionata sia da Mamontov che da Teniševa.

⁴²³ Cfr. Sternin, *Chudožestvennaja žizn' Rossii*, p. 141.

⁴²⁴ Tuttavia, la valutazione del gruppo su questi artisti non fu unanime e positiva. Non è un caso che, se da un lato, Djagilev sottolineava vicinanza di Vasnecov agli artisti della generazione più giovane, scrivendo: "... sappiate che, tra tutta la generazione dei nostri padri, rispetto a tutti gli altri, voi siete il più vicino a noi", dall'altro, Benua nei suoi scritti tendeva a minimizzare il loro impatto. Queste

un mondo di fiaba, e promosso nelle loro creazioni la fusione tra arte e vita, l'estetizzazione pervasiva del quotidiano.⁴²⁵

Il *revival* dell'arte popolare iniziato negli anni Settanta ebbe dunque profonde e complesse ramificazioni. A cavallo tra il XIX e il XX secolo, la direzione estetica nazionale, nella variante 'neo-russa' dello stile, elaborata dal circolo di Mamontov fu determinante su più fronti. Gettando le basi per lo sviluppo dello *Stil' modern*, essa fu di fondamentale rilevanza sia per la nascita del *Mondo dell'arte* che per la successiva affermazione dei movimenti d'Avanguardia. Fondato nel 1898 da Djagilev, insieme ad Aleksandr Benua, Léon Bakst (pseudonimo di Lev Schmule Rozenberg) (1866-1924) e Dmitrij Vladimirovič Filosofov (1872-1940), il *Mondo dell'arte* si distinse per un approccio estetico innovativo e per il desiderio di unire le tradizioni artistiche russe con quelle occidentali, esprimendo un'arte raffinata, simbolista e decorativa. Il loro operato influì profondamente sulla cultura artistica russa e internazionale dell'epoca. Una delle realizzazioni più importante di questo movimento fu rappresentata dai *Ballets Russes*, un'impresa culturale che, esportando l'arte russa all'estero, ne favorì la diffusione in tutto il mondo.⁴²⁶ I *Ballets Russes* non solo rivoluzionarono il

opinioni riflettevano non solo un cambiamento generazionale, ma anche le diverse, e talvolta contraddittorie, visioni sull'arte e sulla creatività tra gli artisti che si trovavano tra due secoli.

Lettera di Djagilev a Vasnecov, San Pietroburgo, 11 novembre 1901.

Vasnecov, *Pis'ma, dnevniki, vospominanija, dokumenty, suždenija sovremennikov* [Lettere, diari, memorie, documenti, opinioni dei contemporanei], cit. p. 13.

⁴²⁵ Per una panoramica sul Simbolismo: Ol'ga Davydova, *Dinamika izučeniâ simvolizma: rossijskij opyt v kontekste evropejskoj tradicii* [Dinamica dello studio del simbolismo: esperienza russa nel contesto della tradizione europea], in *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva* [Problemi attuali di teoria e storia dell'arte], Anna Zacharova, Svetlana Mal'ceva, Ekaterina Stanjukovič-Denisova (a cura di), vol. 11, Sankt-Peterburg, Izd-vo SPbGU, 2021, pp. 743-756; Ol'ga Davydova, *Simvolizm v russkom izobrazitel'nom iskusstve epohi Moderna. Analitičeskij obzor v svete poslednich issledovanij* [Il Simbolismo nell'arte russa dell'epoca *Art Nouveau*. Revisione analitica alla luce delle recenti ricerche], «Filosofija i kul'tura» [Filosofia e Cultura], n. 12, pp. 10-24, 2021; Maria Naščokina (a cura di), *Duch simvolizma. Russkoe i zapadnoevropejskoe iskusstvo v kontekste epochi konca 19 načala 20 veka* [Lo spirito del simbolismo. L'arte russa e dell'Europa occidentale nel contesto dell'epoca della fine del XIX - inizio XX secolo], Moskva, Progress-Tradicija, 2012; Anna Rusakova, *Simvolizm v russkoj živopisi* [Il simbolismo nella pittura russa], Moskva, Iskusstvo, 1995; Michail Kiselev, *Simvolizm i modern v chudožestvennoj kul'ture kontsa XIX-načala XX veka. Problema stilia* [Simbolismo e modern nella cultura artistica della fine del XIX - inizio del XX secolo. Il problema dello stile], «Čelovek i priroda» [Uomo e natura], vol. 10, Moskva, Znanie, 1992, pp. 16-40; Andrei Belij, *Simvolizm* [Il simbolismo], Moskva, Musaget, 1910.

⁴²⁶ L'influenza dei *Ballets Russes* (o le *Stagioni russe*) di Djagilev si estese ben oltre la danza, dando vita a un rinnovato dialogo tra le culture europee e russe e aprendo la strada a una nuova era di espressione artistica che avrebbe definito l'estetica del XX secolo. Della estesa bibliografia scientifica dedicata al tema, si può far riferimento a: Alla Koněnkova, *Russkoe narodnoe iskusstvo v chudožestvennoj kul'ture konca XIX načala XX vv. Chudožestvennoe oformlenie baleta I. F.*

panorama della danza, ma divennero un fenomeno di grande risonanza internazionale, unendo professionisti di varie discipline come la musica, la scenografia e la coreografia, portando sul palcoscenico innovazioni stilistiche e audaci sperimentazioni.

Quando gli artisti russi della prima Avanguardia, in particolar modo Natalija Sergeevna Gončarova (1881-1962) e Michail Fëdorovič Larionov (1881-1964), sceglieranno la popolazione contadina come principale fonte di ispirazione, erano pienamente consapevoli che si trattava di un soggetto carico di una lunga e complessa storia, segnata da conflitti sociali e ampiamente trattata dai loro predecessori. Pur essendo concentrati sugli aspetti formali della pittura, decisero di non farsi influenzare dal dibattito che aveva dominato la riflessione sulla condizione contadina, un tema che preoccupava da tempo gli artisti e i pensatori russi. Per loro, ciò che contava non era tanto l'aspetto documentaristico della vita contadina, ossia il contenuto tematico o la correttezza etnografica, quanto un'essenza che riuscivano a cogliere nelle sue manifestazioni artistiche.⁴²⁷ Un distillato, di fatto, formale ed estetico, e non più socio-politico.

Tra gli anni Ottanta e Novanta del XIX secolo, oltre alle attività di Abramcevo e delle altre colonie artistiche, fu grazie ai laboratori *kustar'* che avevano aperto diffusamente in tutto il paese, così come al lavoro del Torgovo-promyšlennyj muzej kustarnych izdelij Moskovskogo gubernskogo zemstva [Museo commerciale e industriale dell'artigianato provinciale di Mosca] (1885), ai numerosi negozi specializzati ed esposizioni temporanee dedicate, che si riuscì a mantenere vivo l'interesse per questo settore delle arti decorativo-applicate durante l'epoca della tardiva rivoluzione industriale russa.⁴²⁸ I prodotti realizzati secondo lo stile

Stravinskogo «Žar-ptica» [L'arte popolare russa nella cultura artistica della fine del XIX e dell'inizio del XX secolo. Progettazione artistica del balletto di I.F. Stravinsky "L'uccello di fuoco"], «Vestnik slavjanskich kul'tur» [Bollettino delle culture slave], 2013, n. 3, pp. 79-88; John E. Bowlt, *Sergei Diaghilev's "Exhibition of Historic Russian Portraits"*, «Experiment: a Journal of Russian Culture», 2011, vol. 17, n. 1, pp. 76-93; Mary E. Davis, *Ballets Russes style. Diaghilev's Dancers and Paris Fashion*, London, Reaktion Book, 2010; Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, Boston, Da Capo Press, 1998.

⁴²⁷ Aleksandr Shevchenko, *Neoprimitivism: Its theory, Its Potentials, Its Achievements, 1913*, in *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934*, John E. Bowlt (a cura di), New York, The Viking Press, 1976, pp. 41-54.

⁴²⁸ Per un approfondimento sulla storia della nascita del Museo commerciale e industriale dell'artigianato provinciale di Mosca, si può consultare: Giulia Gelmi, *Constructing the National Image. Identity and Material Culture in Late Imperial Russia Public Museum Practices*, in *Space Oddity:*

Berendeevka sono stati poi esposti in mostre sia nazionali che internazionali, ottenendo visibilità sulla stampa specializzata e popolare, e sono stati messi in vendita ed esportati. All'interno delle colonie artistiche, ogni oggetto contadino aveva l'opportunità di diventare un pezzo da collezione, da conservare, studiare e riprodurre.⁴²⁹

Uno dei dilemmi centrali che caratterizzò la storia della rinascita dell'arte folclorico-vernacolare, in particolare verso la sua fine, riguardò proprio la commistione tra arte popolare e mercato. Se da un lato, infatti, il suo recupero, avvenuto grazie alla modernizzazione dei laboratori *kustar'* e alla collaborazione tra mecenati e artisti di professione, ne permise la conservazione, diffusione e reinterpretazione, tanto di motivi che tecniche tradizionali, dall'altro l'utilizzo e la riproduzione di modelli a scopo puramente commerciale svuotò tali creazioni del loro valore culturale. Anche gli sforzi del gruppo di Abramcevo, Talaškino, e delle altre colonie, che miravano a contrastare il declino delle arti popolari offrendo ai contadini una formazione completa e mantenendo alti standard di qualità, finirono per essere controproducenti. Il mecenatismo, più o meno illuminato che fosse, portò a una perdita di autonomia per gli artisti contadini.⁴³⁰ In altre parole, la rinascita della tradizione finì per diventare una merce, compromettendo il suo significato artistico profondo e riducendola a un bene di consumo.⁴³¹

In un paradossale contrasto, la popolarità dello stile russo tra la borghesia urbana alla fine degli anni Ottanta del XIX secolo offrì una momentanea pausa al declino delle arti tradizionali come l'intaglio del legno e la pittura. Tuttavia, le condizioni per gli artisti e la qualità della produzione non migliorarono significativamente. E, anzi, l'autenticità stessa dei manufatti era messa in discussione.⁴³² Il mercato dei mobili e degli oggetti in stile 'pseudo-russo', come venne definito in modo sprezzante, fu rapidamente dominato dagli imprenditori, che retribuivano gli artigiani con salari fissi

Exercises in Art and Philosophy, atti del convegno (Venezia, 5-7 ottobre 2022), Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2022, pp. 283-293.

⁴²⁹ Cfr. Dianina, *"Our Berendeevka"*, p. 455. L'aspetto espositivo verrà analizzato nel capitolo IV.

⁴³⁰ Cfr. Hilton, *Russian Folk Art and "High Art" in the Early Nineteenth Century*, pp. 237-254.

⁴³¹ Cfr. Salmond, *The Russian Avant-Garde of the 1890s*, p. 7.

⁴³² L'intervento di artisti di professione nella creazione di tali prodotti segnò, al contempo, una frattura rispetto al *continuum* della produzione artigiana di matrice rurale, tradizionalmente legata al mondo contadino e priva di formazione accademica, e al tentativo ideale di ricomporre il legame, spezzato dalla produzione industriale, tra il tradizionale e il vernacolare

e li inserivano in un sistema di produzione industriale, dove i disegni venivano replicati seguendo modelli preesistenti, senza lasciare spazio alla creatività individuale. Questa tendenza avrà il suo picco nel 1913 e tenderà ad esaurirsi, quasi naturalmente, con lo scoppio della rivoluzione del 1917.

CAPITOLO IV

Le mostre universali e nazionali: la diffusione dello ‘stile russo’

Il capitolo quarto è dedicato all’analisi di mostre, universali e nazionali, organizzate tra la seconda metà del XIX e l’inizio del XX secolo, significative per lo sviluppo della storia culturale russa. In particolare, si esamina nel dettaglio, il periodo compreso tra la *Politechničeskaja vystavka* [Mostra politecnica] del 1872 di Mosca e la *Vtoraja Vserossijskaja Kustarnaja vystavka* [La seconda mostra kustar’] del 1913 di San Pietroburgo.

Nel processo di ridefinizione dell’immagine del paese, le esposizioni industriali e artistiche di tutta la Russia del XIX secolo, simili alle esposizioni universali, assunsero un ruolo fondamentale nel discorso culturale russo, in particolare per quanto riguarda l’identità visiva della nazione e il suo posizionamento politico-economico.⁴³³ In un’epoca storica di grandi cambiamenti sociali e politici, l’analisi dell’auto-rappresentazione di un paese alle esposizioni, domestiche e internazionali, consente di focalizzarsi su quegli aspetti della costruzione dell’immagine della nazione che non è possibile trovare espressi in modo così concentrato in nessun altro fenomeno culturale di quest’epoca.⁴³⁴ Nella costruzione di quest’identità collettiva immaginata, si prendono in esame, da un lato, lo sviluppo dello “stile russo” nell’architettura dei padiglioni temporanei e, dall’altro, il ruolo svolto dall’artigianato *kustar’*, nonché dall’estetica dell’arte popolare, rurale-folclorica, nella produzione contemporanea alle esposizioni artistico-industriali in Russia e al di fuori dei confini dell’impero.

La tradizione delle fiere universali ebbe inizio nel 1851 con la celebre *Great Exhibition*, ospitata nel Crystal Palace di Londra.⁴³⁵ In quell’occasione, e in quelle successive, osserva Anthony Swift, “Russia’s displays of decorative and fine arts, opulent jewelry, and peasant handicrafts often received far more attention than its raw materials, manufactured goods, or agricultural products, and commentators sometimes

⁴³³ Alexander Ortenberg, *Russian Domestic Expositions, 1829-1896, Through the Lenses of Domestic Critics*, in *A History of Russian Exposition and Festival Architecture 1700-2014*, Alla Aronova, Alexander Ortenberg (a cura di), London;New York, Routledge, 2019, pp. 113-130.

⁴³⁴ Cfr. Irina Ševelenko, *Modernizm kak arhaizm: nacionalizm i poiski modernistskoj èstetiki v Rossii* [Modernismo come arcaismo: nazionalismo e la ricerca di un’estetica moderna in Russia], Moskva, Novoe litera-turnoe obozrenie, 2017, posizione in ebook 49-50.

⁴³⁵ Si veda per un approfondimento: John R. Davis, *The Great Exhibition*, Stroud, Sutton Publishing, 1999.

described Russia as oriental or barbaric.”⁴³⁶ In questo contesto, per far fronte alla concorrenza delle altre nazioni, gli organizzatori delle esposizioni russe cercarono di equilibrare due esigenze apparentemente contrastanti: costruire un’immagine originale, riconoscibile e commerciabile del paese, e combattere gli stereotipi legati alla presunta arretratezza e barbarie dell’impero.⁴³⁷

Nel periodo che va dal 1851 e il 1913, nella storia delle esposizioni nazionali e internazionali, almeno due elementi ricorrenti assunsero una funzione cruciale nel definire l’unicità nazionale della Russia: da un lato, la rappresentazione esotica di alcune regioni dell’impero, e dall’altro, i motivi rurali e folcloristici della cultura popolare russa. Questi elementi si manifestavano in padiglioni speciali, oggetti e opere d’arte create secondo le varianti dello ‘stile russo’. In questo scenario, i manufatti artistici assunsero un ruolo centrale come dispositivi per costruire l’immagine dell’identità russa, incarnando la “visione” e gli obiettivi del potere imperiale.

Le mostre, in particolare quelle di Parigi (1867, 1878, 1900) e Vienna (1873), furono palcoscenici internazionali dove la Russia poté confrontarsi con le altre potenze europee, cercando di affermarsi nel panorama industriale e artistico globale. Queste esposizioni permisero di avvicinare la cultura russa all’Occidente, far conoscere le sue aspirazioni di modernizzazione, e furono occasione per un dialogo diretto con le tendenze artistiche europee.

Le mostre nazionali, come quelle di Mosca (1872 e 1882), a Nižnij Novgorod (1896) e a San Pietroburgo nel (1902 e 1913), non solo documentarono la fioritura dell’arte *kustar’*, ma furono il riflesso delle ambizioni d’espansione imperiali e della volontà di modernizzare il Paese. Le prime quattro sono esposizioni industriali e artistiche di tutta la Russia, una serie di sedici esposizioni tenutesi durante il XIX secolo nell’impero tra le città di San Pietroburgo, Mosca, Varsavia e Nižnij Novgorod. Come quelle universali, esse furono concepite come tentativi enciclopedici di rimodellare la rappresentazione di sé del paese a livello interno. Nei primi anni del Novecento, si svolsero invece, due mostre dedicate esclusivamente all’arte *kustar’*. In questo

⁴³⁶ Anthony Swift, *Russian National Identity at World Fairs, 1851–1900*, in *World Fairs and the Global Moulding of National Identities. International Exhibitions as Cultural Platforms, 1851–1958*, serie *National Cultivation of Culture*, Joep Leerssen, Eric Storm (a cura di), vol. 27, Los Angeles; Leiden: Brill, 2021, pp. 107-143, cit. p. 108.

⁴³⁷ Cfr. David C. Fisher, *Exhibiting Russia at the World’s Fairs, 1851-1900*, Ph.D. diss., Indiana University Bloomington, 2003), p. 7. Si veda anche: Yury Nikitin, Vasilij Goryunov, Vera Murgul, Nikolay Vatin, *Russian sections at world and international fairs*, «Advanced Materials Research», 2014, voll. 1065-1069, pp. 2674-2680.

contesto, questa tipologia espositiva assunse, infatti, una doppia funzione: da un lato, celebrava l'artigianato di tradizione rurale, legando la cultura nazionale a un passato, considerato, autentico; dall'altro, cercava di inserirsi nelle nuove dinamiche di modernizzazione dell'impero, rivisitando la tradizione in chiave contemporanea. Se all'estero, l'idealizzazione romantica dell'estetica popolare e contadina contribuì a dipingere la Russia come un luogo incantato ed esotico; sul suolo patrio, invece, il principale problema era preservare l'arte popolare dalle due facce della medaglia dell'industrializzazione: lo sfruttamento e l'oblio.⁴³⁸

Lo sforzo di standardizzare le rappresentazioni nazionali alle fiere mondiali, implicava che, per partecipare con successo, una nazione dovesse adattarsi a determinati schemi, spesso semplificando le sfumature della propria identità in categorie facilmente comprensibili.⁴³⁹ L'urgenza di presentare al mondo uno stile nazionale caratterizzante e distinguibile si fece, dunque, sempre più pressante. Nel corso di mezzo secolo, ogni Paese fu costretto a una riflessione su sé stesso, dando vita a una crescente ricerca dell'*effet de typique*. In questo contesto, sebbene ogni nazione abbia adottato forme e modalità differenti per autorappresentarsi, è possibile individuare alcuni tratti comuni: l'eclettismo, ossia la coesistenza di registri stilistici diversi; la creazione di stili retrospettivi, che rispondevano a tendenze storicistiche e nostalgiche; e un uso generalizzato del folklore, che spesso rischiava di trasformarsi in forme di *fakelore*, ossia una rappresentazione superficiale delle tradizioni.⁴⁴⁰

L'analisi si propone di esplorare come lo 'stile russo' abbia giocato un ruolo chiave nella costruzione dell'identità visiva nazionale, diventando un elemento centrale nell'autorappresentazione della Russia, sia alle esposizioni internazionali che quelle

⁴³⁸ Hilton, *Russian Folk Art and "High"*.

Online: https://publish.iupress.indiana.edu/read/4c34593a-6c00-471c-a630-f06bf547b8da/section/457bb8a7-950f-4ab4-94db-54db9bcfe48b#toc_17. (ultima consultazione 22.02.2025)

⁴³⁹ Joep Leerssen, Eric Storm, *Introduction*, in *World Fairs and the Global Moulding of National Identities. International Exhibitions as Cultural Platforms, 1851–1958*, serie *National Cultivation of Culture*, Joep Leerssen, Eric Storm (a cura di), vol. 27, Los Angeles; Leiden: Brill, 2021 pp. 1-30.

⁴⁴⁰ Il termine "fakelore" fu introdotto dall'antropologo Richard M. Dorson nel 1950 per indicare le espressioni folcloriche inventate e presentate come tradizionali. In particolare, egli si riferiva alle storie del West nordamericano, dove personaggi storici venivano rielaborati o inventati a fini commerciali. Il "fakelore" implica una falsificazione, più o meno, premeditata, attribuendo un'illusoria "autenticità" a oggetti, eventi o personaggi per promuovere prodotti o iniziative.

Si veda: Richard M. Dorson, *Folklore and fakelore*, «American Mercury», 1950, vol. 70, pp. 335-343.

domestiche. Questo stile divenne oggetto di ampio dibattito, poiché sollevava la questione su quale fosse il modo più autentico e appropriato di presentare l'impero, evidenziando al contempo le tensioni interne tra forze socio-politiche diverse e tra stati.⁴⁴¹

Tra il 1867 al 1901, lo 'stile russo' (o *style russe*, così definito dalla stampa francese) si consolidò come linguaggio visivo onnipresente, diventando espressione distintiva di un carattere riconosciuto come autenticamente nazionale. Dal 1867, infatti, si impose la necessità di costituire padiglioni nazionali veri e propri, non solo di inviare prodotti e artefatti rappresentativi.⁴⁴² In queste architetture temporanee, l'applicabilità dello stile si rivelò particolarmente funzionale.⁴⁴³ In questi anni, infatti, architetti come Viktor Gartman, insieme a Ivan Ropet, divennero tra i principali rappresentanti dello stile nazionale, tanto in patria quanto all'estero.⁴⁴⁴ Come sottolinea Svetlana Gračeva

La manifestazione statale dello stile architettonico nazionale erano i padiglioni russi alle esposizioni internazionali, costruiti in legno secondo le tradizioni dell'architettura in legno. Nello stile russo furono realizzati i padiglioni alle esposizioni di Parigi del 1878 (architetto I. Ropet); del 1888 (architetto Benua); il Padiglione *kustar'* all'Esposizione universale del 1900 (artista K. Korovin, architetto I. Bondarenko) e il Padiglione russo all'Esposizione Internazionale di Glasgow del 1901 (architetto F. Šechtel').⁴⁴⁵

⁴⁴¹ Joseph Bradley, *Pictures at an Exhibition: Science, Patriotism, and Civil Society in Imperial Russia*, «Slavic Review», 2008, vol. 67, n. 4, pp. 934-966. Si veda anche: Valerie A. Kivelson, Joan Neuberger (a cura di), *Picturing Russia: Explorations in Visual Culture*, Yale, Yale University Press, 2008.

⁴⁴² Eric Storm, *The Transnational Construction of National Identities: A Classification of National Pavilions at World Fairs*, in *World Fairs and the Global Moulding of National Identities. International Exhibitions as Cultural Platforms, 1851–1958*, serie *National Cultivation of Culture*, Joep Leerssen, Eric Storm (a cura di), vol. 27, Los Angeles; Leiden: Brill, 2021, pp. 53-83.

⁴⁴³ Stéphane Gaessler, Ksenia Malich, Ilya Pechenkin, Anna Vyazemtseva, *Russian and Soviet Pavilions for International Exhibitions in Europe: New Findings*, Proceedings of the 4th International Conference on Architecture: Heritage, Traditions and Innovations (AHTI 2022), 2022, pp. 147-152.

⁴⁴⁴ Sebbene, anche in madrepatria non tutti furono entusiasti di veder associare la Russia alla variante stilistica da loro elaborata, che venne definita in modo spregiativo, 'pseudo-russo'. Per alcuni critici, infatti, il carattere decorativo dello stile poteva essere portato all'eccesso, al punto da risultare caricaturale e stereotipico. In particolare, l'influenza di Ropet nel rendere popolare lo 'stile russo' fu così profonda che l'uso eccessivo di motivi contadini sulle facciate degli edifici da parte di architetti e costruttori meno capaci venne derisoriamente chiamato "Ropetismo".

⁴⁴⁵ Государственной манифестацией национального архитектурного стиля стали павильоны России на международных выставках, возводившиеся из дерева в традициях деревянного зодчества. В русском стиле были выполнены павильоны на выставках в Париже 1878 года (арх. И. Ропет); 1888 года (арх. Бенуа); Кустарный отдел на Международной выставке

I padiglioni nazionali delle esposizioni panrusse e universali erano costruzioni pensate per permettere al pubblico di circoscrivere i concetti di impero, nazione e nazionalismo in microcosmi temporanei di rilevante valore politico e culturale. Il governo imperiale comprese rapidamente l'efficacia della mostra come veicolo per materializzare idee e valori, e di conseguenza l'importanza di controllare lo sviluppo della cultura nazionale. Da qui la creazione di musei, mostre e istituzioni focalizzate sull'identità e alla cultura nazionali. In tale contesto, la costruzione di un'estetica nazionale non solo contribuì a consolidare l'identità culturale, ma anche a rafforzare il potere statale.

4.1 Di parole e immagini: la cultura come fondamento dell'identità nazionale

Analizzando il ruolo di strumenti come la cartografia e di istituzioni come i musei nella costruzione dell'immaginario nazionale, Benedict Anderson, nell'opera *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983), affermò che le “comunità devono essere distinte non loro dalla falsità/genuinità, ma dallo stile con cui esse sono immaginate”.⁴⁴⁶ La questione della rappresentazione della nazione, come comunità immaginata, iniziò a emergere in Europa, tra gli anni 1790 e 1840, all'epoca dell'affermazione del nazionalismo romantico. In un contesto di crescente consapevolezza e valorizzazione dell'identità culturale e storica di ciascun popolo, questo movimento si affermò come

the dominant mode of national thought in mid nineteenth-century Europe, positioned the nation as a sovereign, proudly independent successor to its great ancestral traditions and dedicated to the autonomous maintenance of its identity. That self-positioning, historicist as it was, tended to seek a foothold in the past in order to ward off challenges in the present: Romantic nationalism was invariably agonistic, conceived in opposition to the nation's Others.⁴⁴⁷

1900 года (худ. К. Коровин, арх. И. Бондаренко) и Русский отдел на Международной выставке 1901 года в Глазго (арх. Ф. Шехтель).

Svetlana Gračeva, *Stranicy istorii žurnala «Iskusstvo i chudožestvennaja promyšlennost'» (1898–1902)* [Pagine di storia della rivista «Arte e industria artistica» (1898-1902)], «Chinese Journal of Slavic Studies», vol. 4, n. 2, pp. 215-234, cit. p. 104.

⁴⁴⁶ Benedict Anderson, *Comunità immaginate: origini e fortuna dei nazionalismi*, (ed. or. 1991) tr. it. Roma, manifestolibri, 1996, cit. p. 27.

⁴⁴⁷ Joep Leerssen, *Trademarking the Nation: World Fairs, Spectacles, and the Banalization of Nationalism*, in *World Fairs and the Global Moulding of National Identities. International Exhibitions*

Le mostre internazionali e universali, organizzate tra la seconda metà del XIX e il XX secolo, erano caratterizzate da una tensione enciclopedica. Inizialmente concepite come vetrine dei progressi scientifici e tecnici dell'umanità e degli scambi di conoscenze, esse non erano solo eventi commerciali, ma anche piattaforme per esibire al mondo il proprio potere politico ed economico. Con l'evoluzione di queste esposizioni, emerse una chiara tensione tra competizione e collaborazione tra i paesi partecipanti. Il confronto divenne funzionale ai processi di costruzione delle identità nazionali, poiché favorì la diffusione di idee, stili e simboli che contribuirono a plasmare l'immagine di sé dei singoli paesi. In un sistema di produzione di significato sempre più internazionale, qual era la funzione primaria della cultura nazionale? Il concetto esiste come discorso e contro-discorso, un discorso plurale, costituito da una molteplicità di voci, sovrapposte e da dissonanze. Per "cultura nazionale" si intende, dunque, una tradizione inventata e simbolica, elaborata attraverso un processo di costante revisione, di perdita e ritrovamento, di scrittura e riscrittura.

Nella Russia tardo imperiale, essa assunse la funzione di strumento per la costruzione e l'affermazione dell'identità statale. Attraverso l'analisi delle mostre in esame, qui intese come testi socio-culturali, si rende conto del complesso e stratificato processo culturale, che in divenire, ha contribuito a questa costruzione.⁴⁴⁸

Nella seconda metà del XIX secolo, la questione della "cultura" si impose come fatto pubblico. Nei decenni che seguirono le grandi riforme, un'appartenenza nazionale basata su questa cultura condivisa divenne il nuovo credo per una classe media in espansione e che non disponeva di altre forme evidenti di coesione.⁴⁴⁹ I dibattiti circa la natura dell'identità russa e il ruolo della cultura nazionale nella sua definizione, che si erano accesi negli anni Trenta e Quaranta, dalla seconda dell'Ottocento circa, e in particolare tra la fine degli anni Ottanta del secolo e l'inizio del Novecento, non fecero che acuirsi. Verso la fine del secolo, tali dibattiti oscillavano tra due estremi: la "fine della cultura" e il "culto della cultura". La polemica ha continuato a spingere la cultura

as *Cultural Platforms, 1851–1958*, serie *National Cultivation of Culture*, Joep Leerssen, Eric Storm (a cura di), vol. 27, Los Angeles; Leiden: Brill, 2021 pp. 31-52, cit. p. 42.

⁴⁴⁸ Cfr. Siegelbaum, *Exhibiting Kustar' Industry*, p. 38.

⁴⁴⁹ Bruce W. Lincoln, *The Great Reforms: Autocracy, Bureaucracy, and the Politics of Chance in Imperial Russia*, DeKalb, Northern Illinois University Press, 1990.

in direzioni diverse e questa crisi ha mantenuto l'identità culturale della nazione al centro della vita pubblica. Come evidenzia Dianina

Near the end of the imperial period, national culture effectively became Russia's new secular religion. [...] Not only literature, but also music and architecture, painting and sculpture, as well as folk arts and crafts, came to symbolize identity for many Russians. The term national'naia kultura became a common expression in the Russian language at that time.⁴⁵⁰

Secondo la studiosa, l'orgoglio, e il paradosso, russo consisteva proprio nel fatto che, durante il periodo imperiale, la cultura divenne un marcatore popolare di identità in un paese con una popolazione a malapena alfabetizzata. Il punto di contatto tra l'arte e la nazione venne a costituire una vera e propria mitologia culturale, in cui la nazione stessa divenne un'opera d'arte.⁴⁵¹

Utilizzando le esposizioni internazionali come piattaforme di visibilità globale, il processo espositivo tese a configurarsi, inoltre, come una forma di *brandizzazione ante litteram* dell'impero.⁴⁵² Come sottolinea Joep Leerssen, "as commercial platforms, word fairs relied on mass attendance succeed, and indeed on a larger attendance than the local population could furnish."⁴⁵³ Con il passare del tempo, questi eventi passarono da contesti a caratterizzazione prettamente commerciale e, alla dimostrazione di forza politico-economica, a spazi di intrattenimento e svago. Questo cambiamento rifletté una tendenza propria della modernità, in cui l'economia, la cultura e l'intrattenimento si mescolano; in questa prospettiva, il popolo, dunque, si trasforma in pubblico.⁴⁵⁴ Nella puntuale analisi elaborata dal filosofo tedesco Jürgen

⁴⁵⁰ Dianina, *When Art Makes News*, cit. posizione in ebook 489-499.

⁴⁵¹ Cfr. Dianina, *When Art Makes News*, posizione in ebook 858.

Su questo punto, si veda anche: Brian Wallis, *Selling the Nations: International Exhibitions and Cultural Diplomacy*, in *Museum Culture: Histories, Discourse, Spectacles*, Daniel J. Sherman, Irit Rogoff (a cura di), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, pp. 265-281.

⁴⁵² Cfr. Swift, *Russian National Identity at World Fairs*, p. 108.

⁴⁵³ Leerssen, *Trademarking the Nation*, cit. p. 41.

⁴⁵⁴ Sul tema, vedere anche: Tony Bennett, *The Exhibitionary Complex*, in *Representing the Nation: a Reader. Histories, Heritage, and Museum*, David Boswell, Jessica Evans (a cura di), London; New York, Routledge, 1999, pp. 332-362.

Habermas, tra i processi chiave della modernizzazione, vi fu infatti anche la creazione della “sfera pubblica”.⁴⁵⁵

Nell'impero russo, dalla seconda metà dell'Ottocento, lo sviluppo di un discorso pubblico condiviso sull'auto-rappresentazione nazionale si articolò sia attraverso la creazione di spazi espositivi, che grazie al giornalismo a stampa. Questo discorso venne a configurarsi come modalità binaria, ma interrelata, di processi atti alla costruzione e narrazione del discorso culturale. Gli anni Sessanta dell'Ottocento rappresentarono un'epoca di rapida crescita per l'impero sia nella costituzione di nuove sedi museali che nell'apertura di giornali a stampa.⁴⁵⁶ Da un lato, la modalità verbale, che si concretizzò nella produzione di scritti a stampa: i giornali e le riviste, che traducono il fatto culturale in messaggi comprensibili a strati sempre più ampi della popolazione e, dall'altro, la modalità visiva, l'apertura di musei e l'organizzazione di mostre, internazionali e domestiche, temporanee e accessibili al pubblico.

Quest'epoca fu, infatti, testimone dell'apertura al pubblico di molteplici spazi espositivi, permanenti e temporanei. L'epoca dei musei, così come il confronto diretto con il resto del mondo, ebbe inizio in Russia, con l'esposizione tenutasi a Londra nel 1851. Dopo aver assistito nel 1719 all'apertura a San Pietroburgo della Kustkamera di Pietro il Grande, nel 1862 il popolo russo assistette al trasferimento del museo Rumiancev a Mosca e nel 1865 all'apertura al pubblico della collezione dell'Ermitage a San Pietroburgo. La collezione del museo imperiale, al tempo, era composta principalmente da opere non russe e il Paese vi era rappresentato, naturalmente, a partire dall'immagine che ne aveva l'imperatrice, ovvero come una parte integrate dell'Europa occidentale. A partire dagli anni Sessanta, nell'impero si assistette all'inaugurazione di una vera e propria museo-mania. L'istituzione museale, costitutivamente caratterizzata da una preponderante funzione sociale e politica, insieme alle mostre, cominciò a essere riconosciuta come spazio culturale che poteva assolvere a più funzioni, anche di natura civica, come il contribuire

⁴⁵⁵ Per un approfondimento critico sul concetto di e la storia della nascita della “sfera pubblica”, si prenda in esame: Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied; Berlin, Luchterhand, 1962.

⁴⁵⁶ Katia Dianina, *Museum and Message: Writing Public Culture in Imperial Russia*, «The Slavic and East European Journal», 2012, vol. 56, n. 2, pp. 173-195.

all'alfabetizzazione, instillare un senso patriottico, sensibilizzare sull'importanza di collezionare e preservare un patrimonio culturale, etc.

Al contempo, nel corso dell'Ottocento, i quotidiani a stampa partecipano alla creazione e allo sviluppo di una sfera pubblica, nonché di una coscienza civile. Nel processo di costruzione del discorso culturale pubblico, giocarono un ruolo chiave le pubblicazioni a stampa, nello specifico di giornali e periodici.⁴⁵⁷ L'industrializzazione, l'urbanizzazione, nonché lo sviluppo del sistema educativo migliorarono gradualmente il tasso di alfabetizzazione e, di conseguenza, ampliarono il pubblico in grado di leggere.⁴⁵⁸ Il periodo preso in esame si caratterizzò, infatti, per quello che è stato considerato un vero e proprio *revival* delle riviste d'arte a stampa.⁴⁵⁹ Attraverso i dibattiti che si aprirono sui giornali, il pubblico russo imparò a parlare di cultura e ne fece una tradizione nazionale.⁴⁶⁰ La creazione di spazi pubblici di discussione segnò l'inizio di un cambiamento nei rapporti di potere tra l'impero e la sua popolazione, con un progressivo spostamento della gestione delle iniziative culturali dallo Stato alla società civile. La cultura, inizialmente appannaggio esclusivo dell'impero, divenne una questione di dominio pubblico, e la costruzione del discorso culturale non fu più esclusivamente dall'alto verso il basso, ma evolvette in un dibattito pubblico ampio e pluralistico sull'identità nazionale.⁴⁶¹

Uno degli spazi dedicati al discorso pubblico furono, dunque, le riviste d'arte a stampa. Tra il 1870 e il 1880, la critica d'arte ancora non aveva vere e proprie riviste

⁴⁵⁷ Katia Dianina, *The feuilleton: An everyday guide to public culture in the age of the great reforms*, «Slavic and East European Journal», 2003, vol. 47, pp. 187-210.

⁴⁵⁸ Come riportato da Chuchvaha: More than 45% of the urban population of the Russian Empire was literate by 1897 and literacy rates were steadily increasing among the lower classes. Urbanization and growing literacy reinforced the production of books and periodicals of various genres with journals and magazines at the centre of the “field of cultural production” (Pierre Bourdieu). During the period 1864 to 1880, book and periodical production increased fourfold, with numerous periodical genres, from narrow professional journals to illustrated popular magazines, satisfying the demand for all kinds of information, from politics and economics to fashion and everyday entertainment reading. The demand for periodicals continued to increase steadily. In 1908, the total number of Russian periodicals (including newspapers) was 2028, and by 1913 their number had reached 2915.

Cfr. Hanna Chuchvaha, *Art Periodical Culture in Late Imperial Russia (1898-1917). Print Modernism in Transition*, Leiden; Boston, Brill, 2016, Introduction.

⁴⁵⁹ Per un approfondimento sul tema, si veda: Hanna Chuchvaha, *Images, Words, and Book Production in the Russian Empire: Popular Prints, Lubok Books, and Illustrated Magazines*, in *Cheap Print and the People. European Perspectives on Popular Literature*, David Atkinson, Steve Roud (a cura di), Newcastle, Cambridge Scholars, 2019, pp. 191-222.

⁴⁶⁰ Cfr. Dianina, *When Art Makes News*, posizione in ebook 858.

⁴⁶¹ Cfr. *ivi*, posizione in ebook 1719.

specializzate e si esprimeva tramite pubblicazioni sulla stampa generalista, soprattutto sui giornali. Negli anni Settanta, articoli dedicati all'arte iniziarono a essere pubblicati su riviste come *Pčela* [L'ape], *Russkaja starina* [Antichità russe], *Zodčij* [L'architetto], mentre nel decennio successivo iniziarono già a essere proposte riviste di settore, come *Chudožestvennyj žurnal* [Il giornale dell'arte] e *Vestnik izjaščnych iskusstv* [Il Bollettino delle belle arti]. Qui la critica, attraverso la lotta ideologica e le polemiche, raggiungeva la maturità, difendendo il diritto dell'arte di entrare nella vita quotidiana e di denunciare l'ingiustizia sociale, il suo diritto di servire la società. Nell'arsenale di Stasov, irriducibile difensore del realismo, c'erano forme di critica d'arte come articoli tematici, dedicati a eventi culturali, a singoli maestri, recensioni di mostre, concerti, libri. Sempre attuali, essi commentavano l'arte contemporanea e ne analizzavano le principali tendenze, influivano sulla formazione del processo artistico e sull'opinione pubblica. Fu proprio grazie a Stasov, supportato da Antokol'skij, Vereščagin, Kramskoj e Repin, che la critica d'arte acquisì per la prima volta una grande e crescente influenza. La critica d'arte, che egli trasformò in professione, permise al critico di interporre tra l'artista e la società. Stasov non fu solo un araldo per le idee sociali più avanzate che animavano la pittura della seconda metà del secolo, ma anche un insegnante che, attraverso la sua scrittura, spiegava la "grammatica" del nuovo linguaggio visivo dei realisti. Dal canto suo, il critico scrisse articoli dedicati alle arti in giornali di taglio più generale come *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [Notizie di San Pietroburgo], *Novoe vremja* [Il tempo nuovo], *Sovremennik* [Il contemporaneo], *Sovremennaia Letopis'* [Cronaca contemporanea].⁴⁶² Il ruolo di storici dell'arte e critici come Vladimir Stasov fu, infatti, determinante nell'orientare la comprensione e la percezione dell'arte russa, sia in patria che all'estero. Con la sua indiscutibile autorevolezza e le sue acute analisi, egli guidò la riflessione sul valore estetico e culturale delle opere presentate nei vari contesti espositivi, nazionali e internazionali, contribuendo a costruire un dibattito pubblico.⁴⁶³ Dal punto di vista artistico, infatti, grazie alla lettura dei suoi scritti, è possibile seguire gli sviluppi delle

⁴⁶² Per un approfondimento sulla situazione delle riviste d'arte a stampa prima della nascita di *Mir Iskusstvo*: Chuchvaha, *Art Periodical Culture in Late Imperial Russia (1898-1917)*, pp. 56-60.

⁴⁶³ Per un approfondimento su Stasov nella critica d'arte: Alexey Makhrov, *Definig Art Criticism in Nineteenth-Century Russia: Vladimir Stasov as Independent Critic*, in *Critical Exchange: European Art Criticism of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Carol Adlam, Juliet Simpson (a cura di), Oxford, Peter Lang Publishers, 2009, pp. 207-226; Yuri Olkhovsky, *Vladimir Stasov and russian national culture*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983.

tendenze dell'arte dalla seconda metà del XIX secolo, la costruzione di un vero e proprio sistema dell'arte, nonché, al volgere del secolo, registrare l'acuirsi della contrapposizione tra la scuola realista dei *Peredvižniki* [Ambulanti], difesa a spada tratta da Stasov, e la progressiva affermazione dello *Stil' modern*.⁴⁶⁴ Contestualmente, nell'ambito del *revival* delle tradizioni rurali e folcloriche della seconda metà del secolo, egli non si limitò a offrire la propria valutazione sullo sviluppo della Russia nelle belle arti, ma anche nelle arti decorativo-applicate, soprattutto popolari. Il sostegno di Stasov all'arte popolare e *kustar'*, contribuì alla sua affermazione come elemento distintivo della cultura russa, capace di reggere il confronto con l'arte occidentale, pur mantenendo la propria autenticità.⁴⁶⁵

4.2 Le esposizioni universali: l'impero russo a confronto con il mondo

Analizzando in particolare l'*Exposition Universelle* del 1900, nel recente scritto, intitolato *Modernizm kak archaizm: nacionalizm i poiski modernistskoj èstetiki v Rossii* [Modernismo come arcaismo: nazionalismo e la ricerca di un'estetica moderna in Russia] (2017), Irina Ševelenko pone una serie di quesiti pertinenti per inquadrare le sfaccettature semantiche e i ruoli che una mostra può assumere. Di chi è il punto di vista sulla realtà che riflette ed esprime l'esposizione? In che modo essa trasforma il caos della realtà in un sistema di significati, in una concezione della realtà? È possibile, e corretto, interpretare questi atti di “produzione di significati” anche come atti pragmatici di indottrinamento ideologico? O dovrebbero essere compresi come atti di costruttivismo culturale o di auto-conoscenza delle *élite* coinvolte nell'organizzazione? Le esposizioni sono una *performance*, principalmente orientata allo spettatore? E, in quest'ultimo caso, fino a che punto egli è in grado di decifrare la rappresentazione nello stesso modo in cui è stata concepita dai suoi creatori?⁴⁶⁶ Come sottolinea la studiosa, infatti,

⁴⁶⁴ Nel 1898, come visto nel capitolo III, iniziò la pubblicazione delle riviste specializzate *Iskusstvo i chudožestvennaja promyšlennost'* [Arte e industria artistica] (1898-1903) e *Mir iskusstva* [Mondo dell'arte] (1898-1904).⁴⁶⁴

⁴⁶⁵ Cfr. Il'ja Pečënkina, *Voobražaja «russkoe»: Vladimir Stasov v konstruirovanii nacional'nogo stilja Rossijskoj imperii* [Immaginare il “russo”: Vladimir Stasov nella costruzione dello Stile Nazionale dell'Impero Russo], «Quaestio Rossica», 2023, vol. 11, n. 4, pp. 1280-1293.

⁴⁶⁶ Cfr. Ševelenko, *Modernizm kak archaizm*, posizione in ebook 49-50.

le esposizioni universali, come uno dei nuovi fenomeni nella storia culturale del mondo occidentale della seconda metà del XIX secolo, offrono allo storico, tra l'altro, un materiale ricco per caratterizzare il punto di vista delle élite nazionali su sé stesse e sui loro rapporti con altri gruppi sociali. Inoltre, l'analisi delle rappresentazioni di determinati paesi nelle esposizioni consente di cogliere, in maniera concentrata, le peculiarità della costruzione dell'immagine della nazione, che non si esprimono in nessun altro fenomeno culturale di questo periodo.⁴⁶⁷

Dalla seconda metà dell'Ottocento fino all'inizio del Novecento, la Russia imperiale partecipò a otto mostre internazionali.⁴⁶⁸ Ufficialmente, la prima fu la *Great Exhibition* tenutasi a Londra dal 1° maggio al 15 ottobre del 1851.⁴⁶⁹ Progettato da Joseph Paxton, l'ormai celeberrimo *Crystal Palace* era una struttura in ferro battuto e vetro, lunga 564 metri, con un'altezza interna di 39 metri e 92.000 metri quadrati di spazio espositivo, originariamente costruito a Hyde Park, Londra, per ospitare la mostra.⁴⁷⁰ In questa occasione, molti giornalisti in Russia trassero informazioni sulla mostra e

⁴⁶⁷ Всемирные выставки как один из новых феноменов в культурной истории западного мира второй половины XIX века предоставляют историку среди прочего богатый материал для характеристики взгляда национальных элит на самих себя и на свои отношения с другими социальными группами. Кроме того, анализ репрезентаций тех или иных стран на выставках позволяет поймать в фокусе особенности конструирования образа нации, которые в столь концентрированной форме не выражаются ни в одном другом культурном явлении этого времени.

ivi, posizione in ebook p. 67.

⁴⁶⁸ Tra il 1851 e il 1900, la Russia partecipò ufficialmente alle seguenti mostre: Londra (1851 e 1862), Parigi (1867), Vienna (1873), Parigi (1878), Anversa (1885), Chicago (1893), Parigi (1900).

⁴⁶⁹ Le prime esposizioni industriali nacquero in Inghilterra nel 1751 con la *London Society of Arts*, che nel 1756 e 1761 organizzò due mostre di disegni, modelli e macchine industriali, gettando le basi per un museo permanente. Queste iniziative, di natura privata, si concentravano sulle innovazioni in agricoltura, senza il coinvolgimento statale. Successivamente, anche altre nazioni europee seguirono l'esempio (Ginevra, 1789; Amburgo, 1790; Praga, 1791). La Francia si distinse nel dare formalità a queste rassegne, stabilendo regole e uno stile espositivo che influenzò il nascente capitalismo industriale. Tuttavia, fu l'Inghilterra, con la *Great Exhibition* del 1851, a segnare un cambiamento radicale, aprendo per la prima volta l'esposizione alla competizione internazionale. La manifestazione divenne un grande spettacolo del progresso tecnico, che esaltava la nazione, con forte impatto pedagogico e simbolico.

Cfr. Adriana Baculo, Stefano Gallo, Mario Mangone (a cura di), *Le grandi esposizioni nel mondo, 1851-1900. Dall'edificio città alla città di edifici. Dal Crystal palace alla White city*, Napoli, Liguori, 1988.

⁴⁷⁰ Dopo l'esposizione, il Palazzo fu trasferito a Penge Peak, vicino a Sydenham Hill, nel sud di Londra, un quartiere residenziale benestante con grandi ville. Vi rimase fino alla sua distruzione per un incendio nel 1936. Per una lettura critica dell'architettura di Paxton: Riccardo Donati, *Critica della trasparenza*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2016.

sull'impressione fatta dalla partecipazione dell'impero tramite i giornali stranieri: la Russia era vista attraverso gli occhi dell'*altro*.⁴⁷¹

La visione occidentale fino alla seconda metà del XIX secolo caratterizzava il paese come orientaleggiante, selvaggio ed economicamente arretrato. Come puntualmente argomentato da David C. Fisher, gli organizzatori a Londra, così come nelle fiere successive, orientarono la scelta dei materiali espositivi facendo riferimento a tassonomie gerarchiche che spaziavano dalle risorse naturali ai macchinari, dai beni di consumo alle belle arti. Gli storici delle esposizioni universali sostengono che queste tassonomie dipingessero le esposizioni come celebrazioni del dominio umano sulla terra, soprattutto in termini di sviluppo industriale lungo le linee capitalistiche. La modernità occidentale veniva presentata come la misura normativa della realtà e come criterio per confrontare gli Stati partecipanti su uno spettro social-darwiniano che andava dalla barbarie alla civiltà. Come neofita della rapida industrializzazione della fine del XIX secolo, l'impero russo non poteva risultare competitivo in un confronto internazionale sulle tecnologie emergenti e sul consumo di massa, né le sue *élite* erano organizzate attorno a un consenso sul fatto che i cambiamenti rivoluzionari introdotti dalla modernità fossero desiderabili. Di conseguenza, fu inizialmente difficile definire un'immagine espositiva coerente e riconoscibile per la Russia.⁴⁷²

Contestualmente, l'obiettivo era anche quello di contrastare i pregiudizi sul paese che nella prima metà dell'Ottocento si erano radicati, in particolare riguardo all'arretratezza e alla barbarie che caratterizzavano l'impero. Tra il 1856 e il 1905, tuttavia, iniziò a delinearsi lentamente un importante cambio di prospettiva nei riguardi della Russia. Dopo la disfatta in Crimea (1853-1856), essa perse gradualmente il suo statuto di potenza militare superiore e, di conseguenza, come evidenzia Martin Malia: "Since Westerners feared her less, they had the serenity of spirit to understand her more".⁴⁷³ L'immagine dell'impero proiettata risultò, inizialmente, piuttosto confusa,

⁴⁷¹ Scott Ruby, 5. *The Crystal Palace Exhibition and Britain's Encounter With Russia*, in *A People Passing Rude*, Anthony Cross (a cura di), Open Book Publishers, 2012, <https://books.openedition.org/obp/1568> (ultima consultazione 15.01.2025).

⁴⁷² Cfr. David C. Fisher, *Kremlin on the Trocadero: The Unexpected Claim to Modernity in Russian Architecture at the World's Fairs*, in *A History of Russian Exposition and Festival Architecture 1700-2014*, Alla Aronova, Alexander Ortenberg (a cura di), London; New York, Routledge, 2019, pp. 97-112.

⁴⁷³ Martin Malia, *Russia under western eyes: from the Bronze Horseman to the Lenin Mausoleum*, Cambridge, Mass.; London, The Belknap Press of Harvard University Press, cit. p. 167.

scissa tra civiltà e barbarie, e non era facilmente distinguibile se si trattasse di un'inaccettabile antinomia o di un'effettiva coesistenza.

L'opinione pubblica russa non fu particolarmente soddisfatta dei risultati delle prime esperienze espositive internazionali. Nel 1851, la Russia aveva preso parte all'esposizione di Londra, ma i commissari della sezione nazionale incontrarono non poche difficoltà nel convincere produttori, industriali e artisti a contribuire; le opere esposte arrivarono in ritardo a causa del ghiaccio nel Baltico e non comprendeva alcuna opera d'arte.⁴⁷⁴ In generale, la partecipazione della Russia fu considerata piuttosto deludente in questo nuovo ed entusiasmante contesto di competizione internazionale.⁴⁷⁵ Nel 1855, durante la seconda esposizione, l'*Exposition universelle* di Parigi, la Russia non partecipò affatto, essendo impegnata in guerra con la Gran Bretagna e la Francia in Crimea (1853-1856).

Fu solo nel 1862 a Londra che la Russia si impegnò pienamente in una esposizione internazionale, includendo per la prima volta una sezione dedicata all'arte nazionale. Tuttavia, la sua presenza fu ritenuta piuttosto caotica e la sua esposizione complessivamente mal allestita, lasciando ampio spazio a uno scontro di opinioni, tanto sulla stampa internazionale che russa.⁴⁷⁶

Acuto osservatore del suo tempo e strenuo difensore dell'arte nazionale, Vladimir Stasov scrisse numerosi articoli volti a recensire la partecipazione della Russia alle esposizioni mondiali. Il critico sottolineò ripetutamente l'influenza di queste mostre, da lui reputata nel complesso molto positiva sia per lo sviluppo artistico-culturale, oltre che politico ed economico, dell'impero. In occasione della *Great London Exposition* del 1862, Stasov pubblicò due articoli: uno durante i preparativi della mostra, intitolato

⁴⁷⁴ La responsabilità dell'organizzazione delle sezioni russe in queste esposizioni ricadde sul Ministero delle Finanze e sul Ministero dei Beni Statali. Inoltre, altre agenzie governative parteciparono attivamente alle esposizioni, come il Ministero dell'Istruzione, il Ministero della Marina e il Ministero della Corte Imperiale, insieme a società scientifiche e accademiche. L'organizzazione delle sezioni artistiche era affidata all'Accademia delle Arti. Nel corso del tempo, la partecipazione di privati, industriali e commercianti, costituì un elemento di sempre maggior rilevanza per la buona riuscita della presenza russa alle esposizioni.

⁴⁷⁵ Per un approfondimento sulla partecipazione della Russia alla *Great Exhibition* di Londra: Anthony Swift, *Russia and the Great Exhibition of 1851: Representations, Perceptions, and a Missed Opportunity*, «Jahrbücher für Geschichte Osteuropas», 2007, vol. 2, n. 55, pp. 242-263.

⁴⁷⁶ Cfr. Rosalind P. Blakesley, *An Unexpected Role Reversal: Pavel Tretyakov and the International Exhibition of 1862*, «Experiment: a Journal of Russian Culture», 2017, vol. 1, n. 23, pp. 93-103. Per un approfondimento: *Catalogue of the Russian Section: International Exhibition of 1862. With list of awards*. Published by order of the Imperial Commission [simultaneous English and Russian text] (London: published by order of the Imperial Commission, 1862), 1862, pp. 118-24.

Naša chudožestvennaja provizija dlja londonskoj vystavki [Il nostro patrimonio artistico per l'esposizione di Londra]⁴⁷⁷, e l'altro, dal titolo *Posle Vsemirnoi Vystavki 1862 goda* [Dopo l'esposizione universale del 1862], una lunga recensione dei risultati ottenuti.⁴⁷⁸ Il tono aspramente accusatorio di quest'ultimo testo è spiegato da un profondo senso di indignazione nei confronti dell'incomprensione degli obiettivi delle esposizioni internazionali da parte dei responsabili dell'organizzazione e della loro incompetenza, che portarono a una presentazione dell'arte russa in Occidente anonima e svilita.⁴⁷⁹ Attribuendo grande importanza alle questioni organizzative, come la scelta e la preparazione degli spazi, il piano dell'esposizione, Stasov evidenziò con veemenza gli errori e le carenze sotto il profilo organizzativo, concentrando l'attenzione del pubblico su un aspetto che considerava fondamentale e che avrebbe dovuto guidare le sezioni delle esposizioni dei vari paesi: la nazionalità e l'originalità della loro arte. Per Stasov, il contenuto dell'esposizione rappresentava il principio determinante da cui partire per risolvere tutte le problematiche organizzative. La mostra risultò, in sostanza, un'occasione mancata.

4.2.1 Le esposizioni internazionali tra il 1867 e il 1878

Le regard, celle fois, est devenu l'instrument de la langue
universelle.⁴⁸⁰

Nel corso degli anni Sessanta e Settanta dell'XIX secolo, le mostre internazionali rappresentarono anche per la Russia un'occasione per presentarsi, e confrontarsi, con il resto del mondo. Sebbene, naturalmente, nel frattempo fossero

⁴⁷⁷ Vladimir Stasov, *Naša chudožestvennaja provizija dlja londonskoj vystavki* [La nostra produzione artistica per l'esposizione di Londra], in *Izbrannye sochineniia* [Opere scelte] (1937), vol. I, pp. 36-45 (pubblicato per la prima volta in *Sovremennaia Letopis'* [Cronaca contemporanea], 1862, n. 11); ibid. pp. 46-88.

⁴⁷⁸ Vladimir Stasov, *Posle Vsemirnoi Vystavki 1862 goda* [Dopo l'esposizione universale del 1862], in *Izbrannye sochineniia* [Opere scelte] (1937), vol. I, pp. 46-8836-45.

⁴⁷⁹ Si veda, Lidia I. Iovleva, *O russkom khudozhestvennom otdele na Vsemirnoi vystavke 1862 goda v Londone* [Sul dipartimento d'arte russa alla Mostra universale del 1862 a Londra] in *Nezabyvaemaja Rossija. Russkie i Rossija glazami britancv XVII-XIX vek* [Russia indimenticabile: i russi e la Russia attraverso gli occhi degli inglesi del XVII e XIX secolo], Galina Andreeva (a cura di), Moskva; Trilistnik, 1997, pp. 252-56.

⁴⁸⁰ *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationale autorisée par la Commission impériale*, Paris, Bureaux d'abonnements, 1867, cit. p. 83. Per visualizzare il catalogo digitalizzato dell'esposizione, si consulti il seguente link:

<https://archive.org/details/lexpositionunive02expo/page/n5/mode/2up> (ultima consultazione 02.03.2025).

state organizzate alter mostre, è importante notare, come evidenzia Hanna Chuchvaha, che le occasioni espositive internazionali di Parigi nel 1867 e di Vienna nel 1873 divennero veri e propri “landmarks in the display of what would now be described as “material culture,” encouraging greater attention to detail and increasing authenticity in the display of ethnic dress and artifacts.”⁴⁸¹ L’*Exposition universelle de Paris 1867*, la seconda mostra universale tenutasi nella capitale francese e la prima esposizione internazionale in Francia a cui partecipò la Russia, fu aperta al pubblico dal 1° aprile al 3 novembre.⁴⁸² Questa mostra mise in luce una tendenza comune alle nazioni partecipanti. In particolar modo, divenne prassi comune, infatti, l’inizio dell’uso nelle architetture temporanee di stili storici retrospettivi. E tuttavia, non si trattava solamente di una questione di originalità nazionale: la riconoscibilità era, naturalmente, funzionale da un punto di vista economico, ma era anche un fatto simbolico. La partecipazione russa a questa mostra segnò un punto di svolta nella storia delle sue esposizioni universali. Sebbene la mostra russa fosse principalmente incentrata sulla presentazione delle sue risorse primarie, come l’ittica, la caccia, l’allevamento, la produzione forestale e tessile, il catalogo francese dell’esposizione dedicò una recensione nel complesso positiva all’allestimento, offrendo una panoramica sulla Russia come nazione di immensa estensione, diversificata e ricca sia geograficamente che culturalmente; osservata con ammirazione, ma anche da una certa distanza.⁴⁸³ La Russia, tra gli ospiti d’onore, allestì sullo Champ-de-Mars un vero e proprio villaggio russo (fig. 30).⁴⁸⁴ Secondo l’analisi di Pečënkina, lo ‘stile russo’ fu rivelato per la prima volta al pubblico francese, in modo diffuso e coerente, proprio in occasione dell’esposizione di Parigi del 1867, sotto forma di un modello di “capanna contadina” progettata dall’architetto Georgij (Ivan) Ivanovič Vintergal’ter (1822-1894). Come disse soddisfatto l’artista Vjačesláv Grigor’evič Švarc (1822-1869), al tempo il commissario del dipartimento d’arte russo, “la Francia civilizzata si stupì che i barbari avessero uno stile, per di più originale”.⁴⁸⁵ Uno stile che si ispirava tanto alle tradizioni

⁴⁸¹ Chuchvaha, *Quiet Feminists*, pp. 45-72, cit. p. 63.

⁴⁸² Dopo una serie di esposizioni minori, organizzate a partire da 1798, la prima mostra universale si tenne a Parigi nel 1855.

⁴⁸³ Cfr. *L’Exposition universelle de 1867 illustrée*, cit. p. 83-86.

⁴⁸⁴ Cfr. Kazakova, *Les pavillons russes aux Expositions Universelles du XIXe siècle*.

Online: <http://journals.openedition.org/diacronie/1411> (ultima consultazione 06.03.2025)

⁴⁸⁵ Цивилизованная Франция удивилась, что у варваров есть стиль, да притом ещё оригинальный.

indigene, come ai motivi ornamentali di manoscritti pre-petrini, all'architettura e alla decorazione delle chiese in legno e pietra del XVII secolo, all'ornamentazione e ai motivi dell'arte popolare, in particolare gli elementi scolpiti in legno delle case contadine e ai merletti prodotti artigianalmente. In questa occasione, infatti, furono esposti i primi esemplari di capanne russe contadine. Contestualmente, le copie di miniature e i calchi degli ornamenti architettonici dei monumenti dell'antica Russia, presentati dalla Scuola di Disegno Tecnico Stroganov nella sezione dedicata alla storia del lavoro, non solo portarono all'istituzione e alla sua filiale, il Museo di Arte Decorativa, Applicata e Industriale, una medaglia d'argento, ma gettarono le basi per un dibattito sull'originalità dell'arte e dell'ornamento russo, anche nel contesto occidentale.⁴⁸⁶

Per quanto concerne le belle arti, in particolare la pittura e scultura russe, che nelle precedenti esposizioni erano state scarsamente rappresentate, qualche anno più tardi, alla *London International Exhibition* che rimase aperta dal 6 novembre del 1872 al 16

Il'ja Pečënkina, *Francija i Style russe: o nekotorych aspektach meždunarodnych chudožestvennyh svyazej v XIX v.* [Francia e Style Russe: Su alcuni aspetti dei legami artistici internazionali nel XIX secolo] in Gruzdeva G. F., Smirnova I. K., Shagina M. Ju. (a cura di), Rossiya - Frantsiya. Alliance kul'tur. Materialy XXII Tsarskosel'skoj naučnoj konferentsii v 2 ch. [Russia-Francia. Alleanza culturale. Atti della XXII Conferenza Scientifica Tsarskoselskaja in 2 parti], Sankt-Peterburg, Serebryanyi vek, 2016, pp. 67-78, p. 71.

Dello stesso autore sul tema, si vedano anche: Ilya Pechenkin, *Ivan Ropette and his "Russian Style". Rethinking the problem*, «Texts. Art and Literature Scientific and Analytical Journal», 2016, vol. 4, pp. 64-78.

⁴⁸⁶ Sui risultati della partecipazione della scuola, si veda il capitolo II.

Già nel 1860, quando fu approvato lo statuto della nuova scuola, esso già si componeva di 5 classi, in cui gli ultimi due anni di lezioni erano associati alla specializzazione dei futuri artisti in tessitura, stampa e "ornamento" [ornament]. In questo periodo presso la scuola furono aperti anche laboratori di tessitura, stampa, stucco, pittura e litografia, e poco dopo, intorno al 1867, un laboratorio di ceramica. Gli insegnanti e gli studenti della Stroganov hanno svolto un grande lavoro per studiare il patrimonio artistico dell'antica Russia. Tra i tesori raccolti, essi realizzarono calchi-copie dell'unica decorazione in pietra bianca dei templi delle terre di Vladimir-Suzdal dei secoli XII-XIII, nonché copie dei bassorilievi delle antiche porte di Santa Sofia di Novgorod e di manoscritti più antichi. In totale, nel periodo dal 1862 al 1867, furono creati circa 1000 campioni, che furono dimostrati alle mostre di Mosca e San Pietroburgo. Si riporta per completezza il riferimento digitale all'album ornamentale realizzato dalla scuola e pubblicato a Mosca nel 1868, *Istorija russkogo ornamenta* [La storia dell'ornamento russo]:

https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_007552077?page=5&rotate=0&theme=white

(ultima consultazione 23.02.2025)

L'autorità della scuola come campione dell'arte nazionale fu, ulteriormente, confermata dai "diplomi onorari" ricevuti alle esposizioni di Vienna (1873) e all'esposizione mondiale di Filadelfia (1876). <https://академия-строганова.рф/istoriya/> (ultima consultazione 18.01.2025).

gennaio del 1873⁴⁸⁷, si registrò un primo riconoscimento internazionale. In tale occasione, analizzando la partecipazione nazionale nel settore artistico, Vladimir Stasov, nella serie di articoli intitolati *Russkaja živopis' i skul'ptura na londonskoj vystavke* [Pittura e scultura russa alla mostra di Londra], documentò un evidente passo avanti rispetto all'esposizione del 1862. Non si trattava esclusivamente di un miglioramento in termini allestitivi e di proposta espositiva – le opere presentate erano ora principalmente di artisti che appartenevano al movimento dei *Peredvižniki* [Ambulanti], che egli sosteneva ed esaltava come fenomeno propriamente nazionale – ma anche nella ricezione altamente favorevole da parte della stampa internazionale, soprattutto inglese.⁴⁸⁸

Il 1° maggio del 1873 inaugurò a Vienna un'altra mostra di grande importanza per la definizione dell'immagine internazionale dell'impero, nonché per la ricezione e diffusione all'estero dell'arte russa. In questa occasione, l'eclettismo dello 'stile russo' si manifestò con particolare vigore. Architetti quali Vintergal'ter, Gartman, Ippolit Antonovič Monighetti (1819-1878) e Konstantin Andreevič Ton (1794-1881) contribuirono con progetti per padiglioni e gallerie espositive, oltre a opere su carta e modelli destinati alla sezione artistica.⁴⁸⁹ Dal punto vista architettonico, le strutture come l'izba, le stalle e le capanne circostanti erano caratterizzate da un'abbondante presenza di dettagli scolpiti, tra cui persiane, cornici, davanzali e linee di tetto, arricchiti da raffigurazioni tradizionali di galli e teste di cavallo. Tuttavia, Stasov giustificò tali eccessi, argomentando che l'originalità dell'izba e l'impronta indelebile delle forme architettoniche russe catturassero l'attenzione degli stranieri, lasciando un'impressione unica e memorabile.⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ Al seguente link è possibile visionare la versione digitalizzata del catalogo della mostra: *London International Exhibition of 1872: official catalogue fine arts department*, London, J.M. Johnson & Sons, 1872.

Online: https://archive.org/details/londoninternatio00lond_0/page/72/mode/2up?view=theater (ultima consultazione 26.02.2025).

⁴⁸⁸ Vladimir Stasov, *Russkaja živopis' i skul'ptura na londonskoj vystavke* [La pittura russa e la scultura alla mostra di Londra], Gli articoli furono pubblicati per la prima volta su «S.-Peterburgskie vedomosti» [Notizie di San Pietroburgo], nel 1872 (n. 201, 231 e 306).

Online: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1872_na_londonskoj_vystavke.shtml (ultima consultazione 12.03.2025).

⁴⁸⁹ Il Dipartimento Marittimo del Padiglione russo all'esposizione era stato progettato da Gartman.

⁴⁹⁰ Cfr. Fisher, *Kremlin on the Trocadero*, pp. 97-112.

Per l'occasione, Stasov si era recato all'estero per visitare la mostra di persona e ne scrisse in termini entusiastici, componendo, infatti, un vero e proprio opuscolo. Il lungo articolo, intitolato *Nynešnee iskusstvo v Evrope. Chudožestvennye zametki o vseмирnoj vystavke 1873 g. v Vene* [L'arte attuale in Europa. Note artistiche sull'Esposizione Universale del 1873 a Vienna], presenta in apertura al testo, una riflessione sull'utilità e l'importanza del dispositivo "mostra". Nelle parole del critico, si legge

Se c'è al mondo un paese e un popolo per cui le mostre sono più necessarie e utili che per chiunque altro, è proprio la Russia e il popolo russo. Nessuno finora ha tratto così poco vantaggio da esse come noi. Le esposizioni universali esistono ormai da quasi un quarto di secolo, e ai nostri tempi un quarto di secolo è un periodo davvero lungo: è stato sufficiente per ogni popolo attuale per riconoscere i propri difetti e cercare di raggiungere gli altri.⁴⁹¹

La tradizione di costruire padiglioni nazionali, oltre ai padiglioni industriali, fu stabilita all'*International Exhibition of Arts, Manufactures, and Products of the Soil and Mine* del di Filadelfia nel 1876 e proseguita all'*Exposition Universelle* di Parigi del 1878. Fu proprio quest'ultima a sperimentare per la prima volta il concetto di *Rue de Nations*, una sezione separata dell'esposizione costruita con padiglioni in stile nazionale ed esposizioni che riflettessero le priorità dei comitati organizzativi dei diversi paesi rappresentati. Dal punto di vista architettonico, la mostra del 1878, la terza mostra universale organizzata a Parigi, rappresentò per la Russia un successo.⁴⁹²

⁴⁹¹ Уж если есть на свете страна и народ, кому выставки более чем кому-нибудь нужны и полезны, — то это именно Россия и русский народ. Никто еще до сих пор так мало не извлек из них пользы, как мы. Всемирные выставки существуют на свете уже почти целую четверть века, а в наше время четверть века — это ужасно много: их хватало каждому из нынешних народов на то, чтобы увидеть свои недостатки и поскорее догонять других. Оставаясь в пределах одного того, что специально составляет предмет настоящих страниц, посмотрите, как другие нации сумели пользоваться временем и примером.

Vladimir Stasov, *Nynešnee iskusstvo v Evrope. Chudožestvennye zametki o vseмирnoj vystavke 1873 g. v Vene* [L'arte attuale in Europa. Note artistiche sull'Esposizione Universale del 1873 a Vienna], in *Izbrannye sočinenija v trech tomach, Tom pervyj. Živopis'. Skul'ptura. Muzyka* [Opere scelte in tre volumi. Volume primo. Pittura. Scultura. Musica], Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo «Iskusstvo», 1952.

Online: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1874_nyneshnee_iskusstvo_v_evrope.shtml (ultima consultazione 16.02.2025).

⁴⁹² Per un resoconto dettagliato delle esposizioni russe alla mostra del 1878: Clovis Lamarre, Louis Leger, *La Russie et l'Exposition de 1878*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1878. Online:

In particolar modo, il pubblico internazionale rimase impressionato dal padiglione russo realizzato su progetto di Ivan Ropet (fig. 31). Dopo aver studiato presso l'Accademia imperiale delle arti, sotto la guida di Aleksej Maksimovič Gornostaev (1808-1862), Ropet divenne, insieme a Gartman, uno dei pionieri del *revival* russo. Avendo impiegato tecniche ed elementi dell'architettura popolare russa già nei primi anni Settanta, il progetto di Ropet per la sezione russa alla fiera del 1878 sulla *Rue de Nations*, si caratterizzava per una facciata articolata in tre sezioni: un padiglione centrale e due ali decorati con frontoni in stile bizantino e tetti a cupola.⁴⁹³ La forma del padiglione mescolava elementi di una casa contadina e di un *terem*; la struttura era interamente fatta di tronchi di legno verniciati, arricchita da gallerie, scale a chiocciola e incisioni decorative (fig. 32). Le tende di tela bianca all'ingresso della galleria erano a loro volta decorate con figure tradizionali di cavalli e abeti in ricami policromi. Sulla nota rivista *Niva*, una recensione della mostra descriveva così l'effetto del padiglione: "In breve, l'intera visione estetica del mondo della Rus' di Mosca."⁴⁹⁴ L'eclettismo della struttura, tuttavia, non fece che ampliare il dibattito sulla pertinenza di questo 'stile' in contesti espositivi internazionali.

Anche in quest'occasione, Stasov scrisse una serie di articoli dedicati alla mostra in cui, come riflette il titolo della composizione, *Naši itogi na vseмирnoj vystavke* [I nostri risultati all'Esposizione universale], analizzò i risultati ottenuti dalla partecipazione della Russia.⁴⁹⁵ Dopo aver tratteggiato con grande chiarezza i tratti caratterizzanti della scuola nazionale russa, e facendo appello alla componente

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044014285399&seq=49> (ultima consultazione 02.03.2025).

⁴⁹³ Словомъ - все эстетическое мирозерцание подмосковной Руси.

Vseмирnaja vystavka v Pariže [Mostra internazionale a Parigi], «Niva», 1878, n. 26, pp. 405-407. Online: <https://archive.org/details/NivaTom0171878/page/n405/mode/2up?view=theater> (ultima consultazione 03.02.2025).

⁴⁹⁴ Si faccia riferimento al capitolo 3. Come si è visto, infatti, Ropet realizzò diverse opere architettoniche in stile russo presso la tenuta di Mamontov. Inoltre, l'impegno dei commissari dello zar per la diffusione dello 'stile russo', inteso come stile nazionale, è evidente nella scelta di assegnare a Ropet la progettazione di padiglioni nazionali per le esposizioni mondiali a Parigi (1878) e a Chicago (1893) e all'esposizione internazionale di Copenaghen (1888), che furono peraltro premiati tanto in Europa che negli Stati Uniti. Tra le mostre nazionali, anche il progetto per il padiglione dell'orticoltura all'esposizione di Novgorod del 1896 fu realizzato da Ropet.

⁴⁹⁵ In questa occasione, Stasov scrisse una serie di cinque articoli, dal titolo *Naši itogi na vseмирnoj vystavke* [I nostri risultati all'Esposizione universale], pubblicati tra la fine del 1878 e l'inizio del 1879 su «Novoe vremja» [Il tempo nuovo] (7, 14, 21 e 28 dicembre e 4 gennaio).

Online: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1878_nashi_itogo_na_vseмирnoj_vystavke.shtml (ultima consultazione 11.03.2025).

avanzata della critica dell'Europa occidentale, che si era schierata sulle posizioni del realismo, Stasov dimostrò in modo convincente l'incoerenza delle decisioni della giuria e accusò gli organizzatori russi di non aver promosso in modo adeguato l'arte nazionale affinché potesse essere compresa e apprezzata. Allo stesso tempo, armato delle opinioni della critica progressista, egli si espresse contro il cosmopolitismo, la vacuità e il virtuosismo degli artisti europei, sostanziano le conquiste, a suo avviso, assolutamente evidenti dell'arte russa realista, che non potevano più essere ignorate. Secondo l'opinione del critico, non era stata resa giustizia nemmeno dell'ingegno e dell'abilità degli artigiani russi. Nel commento di Stasov, che si riferisce anche alle mostre svolte in precedenza, si legge infatti

Guardate cosa sta accadendo nel frattempo alle esposizioni universali, nel reparto del nostro paese. In verità, ognuno immaginerebbe che da noi, oltre ai conti e ai principi, e alla stessa aristocrazia milionaria, non vi sia nulla né nessuno. Ovunque si guardi, si vedono solo oggetti di lusso e ricchezze sconfinati: si vedono solo zibellini e volpi nero-argento, orsi il cui valore ammonta a centinaia di rubli; si vedono solo oro e argento, malachite e lapislazzuli, smalti e mosaici, raso e velluto, legni preziosissimi e avorio, bronzo dorato e parquet, biliardi e pianoforti magnifici, carrozze e slitte da mille. Tutto ciò deve essere venuto da qualche palazzo incantato, da castelli di vetro dove la gente si nutre di uccelli paradisiaci arrostiti e si veste con le piume di questi uccelli. E questa sarebbe la nostra vera Russia, quella che conosciamo e vediamo?⁴⁹⁶

Mentre i russi dibattevano se la reinvenzione delle forme architettoniche e popolari fosse il miglior modo per presentare il paese agli occhi degli stranieri, lo 'stile russo'

⁴⁹⁶ Посмотрите, что между тем на выставках на всемирных происходит, в отделе нашего отечества. Право, каждый вообразит, что у нас, кроме графов да князей, да аристократии самой миллионной, ровно ничего и никого нет. Куда ни посмотрите, все только предметы роскоши и богатства самого безграничного: все только драгоценные песцы и лисицы чернобурые, медведи, которым цена — многие сотни рублей; все только золото и серебро, малахиты и ляпис-лазури, эмали и мозаики, атлас и бархат, драгоценнейшее дерево и кость, золоченая бронза и паркет, великолепные бильярды и рояли, тысячные кареты и сани. Все это, должно быть, из волшебных чертогов каких-то, из стеклянных дворцов прилетело, где люди жареными райскими птицами питаются, жар-птичьими перьями одеваются. И это-то и есть наша настоящая Россия, какую мы знаем и видим?

Stasov, *Naši itogi na vseмирnoj vystavke* [I nostri risultati all'Esposizione universale], «Novoe vremja» [Il tempo nuovo], 1878-1879.

Online: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1878_nashi_itogo_na_vseмирnoj_vystavke.shtml (ultima consultazione 11.03.2025).

divenne una metafora visiva, straordinariamente efficace, di una società basata su solide basi, al contempo tradizionale e premoderna. Secondo la lettura proposta da Fisher, d'altra parte, nelle mostre universali degli anni settanta

The juxtaposition of vivid Russian style with poor displays of industry and agriculture was challenging for fairgoers to reconcile. Despite stereotypes, Western audiences expected Russia to stand in the front row of great powers based on its international stature. Russians expected the same, but the material evidence showed that Russia was not in the first rank of industrialized states. Consequently, in their summation of the tsarist empire's exhibitionary persona, Russian commissioners, reverted to a lexicon of intangible qualities—honor, hearth and home, sincerity, dignity, and equality. Simultaneously, Westerners relied upon their stereotyped views of Russia as exotic, colorful, and traditional.⁴⁹⁷

Il passaggio evidenzia il contrasto tra le aspettative occidentali e la realtà della Russia zarista alla fine del XIX secolo, mettendo in luce la difficoltà per il pubblico occidentale di conciliare l'immagine di una Russia culturalmente ricca di tradizioni con la sua arretratezza industriale e agricola. Nonostante il suo status internazionale, l'impero non poteva, di fatto, competere con le potenze industriali dell'epoca, come la Gran Bretagna e la Germania, suscitando una dissonanza tra la rappresentazione di una grande potenza e la sua effettiva condizione materiale. In risposta a questa contraddizione, i commissari russi cercarono di difendere l'impero attraverso un linguaggio estetico che esaltava qualità intangibili come onore, dignità e uguaglianza, valori tradizionali che cercavano di elevare la Russia oltre la sua arretratezza economica. Le fiere internazionali, in questo senso, divennero un vero e proprio campo di battaglia simbolico.

4.2.2 All'Exposition Universelle del 1900

Tra gli anni Ottanta e Novanta, l'enfasi sullo stile nazionale alle fiere mondiali rese la Russia particolarmente degna di nota, ma era necessario affiancare esposizioni complementari nei settori agricolo e industriale per sostenere l'idea di una via alla modernità tutta russa. Oltre alla cifra nazionale, i visitatori delle esposizioni

⁴⁹⁷ Fisher, *Kremlin on the Trocadero*, pp. 97-112, cit. p. 105.

guardavano anche alle numerose sale dedicate alle risorse naturali, alla tecnologia delle macchine e ai beni di consumo per valutare i progressi di uno stato e della sua popolazione verso la civiltà. Dopo le mostre di Parigi (1889), di Chicago (1893) e, pochi anni dopo, quella di Nižnij Novgorod (1896), la capitale francese ospitò dal 14 aprile al 12 novembre 1900 l'ormai leggendaria *Exposition Universelle*, che offrì all'impero russo un'opportunità straordinaria per dimostrare la sua potenza sulla scena internazionale.⁴⁹⁸ Dal momento che lo 'stile russo' aveva già caratterizzato pervasivamente l'immagine nazionale dell'impero in altre occasioni espositive di livello internazionali, nel 1900, al tempo dell'*Exposition Universelle* di Parigi, questo stile non solo risultava molto conosciuto, ma era particolarmente riconoscibile e apprezzato dai visitatori stranieri.⁴⁹⁹

Gli organizzatori francesi richiesero ai paesi invitati di costruire i propri padiglioni nazionali sulla *Rue des Nations* e stabilirono che l'aspetto esteriore dovesse essere caratterizzato da uno stile nazionale, storico o indigeno, ben riconoscibile. Ogni comitato nazionale poteva poi determinare liberamente gli allestimenti interni.⁵⁰⁰ Grazie agli ottimi rapporti diplomatici che intercorrevano tra i due stati, la Francia assegnò all'impero russo la più grande area espositiva, dove la commissione decise di costruire una vera e propria cittadella, chiamata *Pavil'on Russkich Okrain* [Padiglione delle periferie], che presentava le terre di confine acquisite dall'impero grazie allo sviluppo della ferrovia, come la Siberia, l'Asia centrale e il Caucaso. Tuttavia, anziché costruirla sulla *Rue des Nations*, essa fu costruita nella sezione definita come *coloniale*, situata nell'area monumentale del Trocadéro. Qui le principali potenze nazionali potevano scegliere liberamente come rappresentare le proprie colonie. Questa collocazione equiparava, in sostanza, l'impero ai padiglioni coloniali e ai protettorati

⁴⁹⁸ Al seguente link è possibile consultare il catalogo della partecipazione russa alla mostra: *Rossija na Vsemirnoj vystavke v Pariže v 1900 g.* [La Russia all'Esposizione universale a Parigi nel 1900], 1900. <https://archive.org/details/01003648010/mode/2up> (ultima consultazione 24.01.2025).

⁴⁹⁹ A causa del tema prescelto per l'*Exposition universelle de 1889*, che si tenne dal 5 maggio al 31 ottobre, che celebrava il centenario della presa della Bastiglia e l'avvento della Rivoluzione francese, la maggior parte dei Paesi europei con una monarchia decise ufficialmente di boicottare la mostra. La Russia fece altrettanto. Nonostante ciò, furono costruite due strutture "stile russo".

⁵⁰⁰ Oltre ai padiglioni nazionali, il comitato organizzatore francese pianificò 18 sezioni tematiche espositive, in cui ogni paese poteva decidere se partecipare o meno. Costruiti sull'esplanade de Les Invalides e al Champ-de-Mars, e riutilizzando la Galerie des Machines dell'Esposizione del 1889, questi enormi padiglioni erano principalmente dedicati a mostre di economia, scienza, tecnologia o cultura.

delle potenze europee, come Francia, Paesi Bassi, Gran Bretagna, e ai padiglioni dei paesi considerati “esotici”, come la Cina, il Giappone, l’Egitto.

Sebbene la Russia fosse ben rappresentata anche in altre sezioni tematiche, il *Pavil’on Russkich Okrain* [Padiglione delle periferie], progettato dall’architetto Robert-Friedrich Meltzer, divenne la sua espressione più evidente di identità nazionale (fig. 33). Nonostante raggruppasse quasi esclusivamente regioni dalle periferie settentrionali e orientali dell’impero, questo edificio, che richiamava le caratteristiche architettoniche del Cremlino di Mosca e Kazan’, finì per rappresentare formalmente l’identità nazionale della Russia all’esposizione. Da un lato, questa scelta architettonica separava chiaramente il padiglione russo dagli padiglioni coloniali dei paesi europei; dall’altro, il suo linguaggio simbolico esprimeva l’idea dell’unità politica dello spazio geografico: le mura del “Cremlino di Parigi” - che divenne noto al pubblico anche come *Palais de l’Asie russe* o *Russie d’Asie* - “abbracciavano” tutto ciò di cui l’impero si era arricchito nel corso dei secoli. Come riportato da Ševelenko, il rapporto ufficiale russo dichiarava che l’obiettivo del padiglione era “il movimento culturale russo in Asia, nel Caucaso e nel lontano Nord nel suo significativo valore e nel contesto adeguato”.⁵⁰¹ Tuttavia, la coscienza europea finì per unire lo stile del padiglione all’esotismo orientale; e l’identità russa venne percepita come asiatica o, almeno, come una civiltà mista.⁵⁰²

Oltre al “Cremlino” del Trocadéro, per la mostra parigina fu costruito quello che divenne presto noto sulla stampa come il *Village russe*, commissionato dal Torgovo-promyšlennyj muzej kustarnych izdelij Moskovskogo gubernskogo zemstva [Museo commerciale e industriale dell’artigianato provinciale di Mosca] e realizzato secondo il progetto di Korovin (fig. 34). Lungo le mura del *Padiglione delle periferie*,

⁵⁰¹ русское культурное движение в Азии, на Кавказе и на дальнем Севере в его выдающемся значении и в подобающей обстановке.

Ševelenko, *Modernizm kak archaizm: nacionalizm*, posizione in ebook 57.

Sembra particolarmente significativo che, all’inizio del secolo, uno spazio espositivo così singolare rappresentasse quasi completamente l’identità visiva dell’impero. Tuttavia, dato il contenuto e la collocazione del *Pavil’on Russkich Okrain* [Padiglione delle periferie], sembra piuttosto contraddittorio che, secondo lo stesso rapporto, delle 18 sezioni tematiche, l’impero russo dichiarasse di non partecipare solo alla sezione *coloniale*. Questo rifiuto sembra offuscare la natura coloniale della relazione della Russia con i territori rappresentati nel padiglione. La natura contraddittoria e la percezione della Russia furono plasmate non solo dalla sua relazione ambivalente con le sue controparti europee, ma anche con le sue colonie.

⁵⁰² Cfr. Kazakova, *Les pavillons russes aux Expositions Universelles du XIXe siècle*. <https://doi.org/10.4000/diacronie.1411> (ultima consultazione 06.03.2025).

l'architetto Il'ja Evgrafovič Bondarenko (1867-1947) realizzò, con l'aiuto di *kustari* di Sergiev Posad una serie di piccole costruzioni in legno, dove erano esposti vari elementi rappresentativi della tradizione russa: una chiesa con icone e oggetti liturgici, una ricostruzione di un *terem* del XVII secolo, in cui era stata allestita una stanza nello stile delle case dei boiardi e installati manichini vestiti con costumi autentici del XVII secolo secoli dalla collezione di Natal'ja Leonidovna Šabel'skaja (1841-1904), e arricchita con ricami e altri accessori tipici dell'epoca. Nel villaggio si trovava anche il *Kustarnyj otdel* [Padiglione dell'artigianato] (fig. 35).⁵⁰³ Inizialmente il progetto del padiglione era stato affidato a Elena Polenova, ma a causa della morte prematura dell'artista, venne affidato a Korovin, con la partecipazione di Golovin, in qualità di responsabile della decorazione interna. Il padiglione espositivo era suddiviso in tre sezioni. La prima, che fungeva da anticamera, ospitava oggetti artigianali come giocattoli, abiti, cesti, spazzole, ecc., creati dai contadini e dalle cooperative agricole. Nella seconda erano esposti prodotti agricoli, nonché manufatti dell'industria rurale. La terza sezione era, infine, dedicata a opere realizzate in collaborazione tra artisti e contadini.⁵⁰⁴ Marija Fëdorovna Jakunčikova (1863-1952), artista e nipote di Mamontov, nel suo ruolo di vicepresidente del comitato *kustar'*, fu la principale organizzatrice di questa esposizione. Gli intagliatori e i carpentieri provenivano da un altro laboratorio affiliato a Mamontov, quello di Tróice-Sérgieva lávra.⁵⁰⁵ Nel padiglione, predominavano mobili e ceramiche dei laboratori di Abramcevo, in un angolo un enorme armadio sorretto da piedi scolpiti a forma di animali e progettato dall'artista Marija Vasil'evna Jakunčikova (1870-1902), ospitava una collezione di arte *kustar'*, sia antica che moderna (fig. 36).⁵⁰⁶ Secondo quanto puntualmente evidenziato da Kristen Harkness

⁵⁰³ Per un approfondimento sul "villaggio russo": Artur Vladimirovič Charitonov, *Architektura "russkoj derevni" na Parižskoj vystavke 1900 g. i ee značenie v istorii "neorusskogo stilja"* [L'architettura del "villaggio russo" all'Esposizione di Parigi del 1900. E il suo significato nella storia dello "stile neo-russo"], *Vestnik PSTGU*, serija n. 5, «Voprosy istorii i teorii christianskogo iskusstva», 2018, n. 30, pp. 123-137.

⁵⁰⁴ Netta Peacock, *Das russische Dorf auf der Pariser Weltausstellung*, «Dekorative Kunst: illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst», 1900, n. 6, pp. 481-488. Online: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00087500?page=236,237> (ultima consultazione 09.03.2025).

⁵⁰⁵ Cfr. Wendy Salmond, *The Solomenko Embroidery Workshops*, «The Journal of Decorative and Propaganda Arts», 1987, vol. 5, pp. 126-143.

⁵⁰⁶ Per una panoramica sul rapporto tra Polenova e Jakunčikova: Yelena Terkel, «*I feel you intimately and deeply...*» *Excerpts from the correspondence of Maria Yakunchikova and Yelena Polenova*, «The Tretyakov Gallery Magazine», 2011, n. 4. Online:

given the sociocultural atmosphere in Russia and abroad by the end of the nineteenth century, the decision to construct a display dedicated to the *kustar* industries was likely motivated by these factors: (1) the special energies poured into the *kustar* industries after the liberation of the serfs in 1861, (2) the recognition that handicrafts had become a major focus of artists working across Europe from England to Hungary, which was emphasized by the rising international fame of the Abramtsevo workshops headed by Polenova, and (3) Russia's desire to project itself as a unique, superior synthesis of tradition and innovation stemming from its ability to successfully balance between East and West. Another possible motivating factor was Russia's desire to redeem itself from the poor reviews the Russian *kustar* exhibit received at the 1889 exhibition and the financial success of the *kustar* exhibits, among others, at the 1896 Nizhnii Novgorod Fair.⁵⁰⁷

Il successo di pubblico ottenuto dall'esposizione delle industrie *kustar*' russe all'esposizione parigina fu dovuto in gran parte al lavoro organizzativo di Marija Fëdorovna e alla sua meticolosa selezione e presentazione di "ciò che di meglio e più moderno esisteva nell'arte decorativa russa", costituita per lo più dai prodotti realizzati grazie alla collaborazione con i laboratori artigianali delle colonie artistiche.⁵⁰⁸

L'esposizione, che era complessivamente composta da oltre 400 oggetti riconducibili alla produzione *kustar*' (circa il 15% di tutti gli oggetti russi a Parigi), voleva essere l'espressione materiale della visione di commentatori sociali, *élite* e industriali che, fin

<https://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/4-2011-33/excerpts-correspondence-maria-yakunchikova-yelena-polenova>; Elena Kaštanova, *Možno očen' redko vidat'sja, a svjaz' vnutrennjaja*». Elena Polenova (1850-1898) i Marija Jakunčikova (1870-1902) [Si ci può vedere molto raramente, ma il legame è interiore". Elena Polenova (1850-1898) e Marija Jakunčikova (1870-1902)], «The Tretyakov Gallery Magazine», 2020, vol. 3, n. 68. Online: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2020-68/mozhno-ochen-redko-vidatsya-svyaz-vnutrennyaya-elena-polenova>.

⁵⁰⁷ Harkness, *The Phantom of Inspiration*, cit. p. 269.

⁵⁰⁸ Oltre ad Abramcevo, esistevano infatti altre colonie artistiche: la manifattura del ricamo Solomenko, gestito da Marija Jakunčikova; i laboratori di giocattoli e mobili stabiliti presso Sergiev Posad e gestiti dallo *zemstvo* provinciale di Mosca; e il complesso di laboratori artistico-industriali di Talaškino, fondato nel 1893 dalla principessa Maria Kladieva Teniševa (1858-1928), lei stessa artista, oltre che mecenate e collezionista. Avvalendosi del talento di artisti di spicco, come i fratelli Polenov, Korovin, i fratelli Vasnecov, Vrubel', Natal'ja Michajlovna Davydova (1875-1933), Aleksandr Jakovlevič Golovin (1863-1930) e Sergej Vasil'evič Maljutin (1859-1937), questi laboratori introdussero una versione modernizzata di arte *kustar*', basata su esempi autentici di arte popolare, al contempo fortemente caratterizzata dalle forme espressive della nascente *Art Nouveau*.

Cfr. Salmond, *The Solomenko Embroidery Workshops*, pp. 126-143.

dagli anni 1880 e 1890, proponevano la produzione artigianale su piccola scala, e basata sul villaggio, come alternativa alla produzione di massa in stile occidentale e dava alle élite russe europeizzate accesso a forme culturali distintamente russe.

Tuttavia, esposti all'estero, il significato dei prodotti *kustar'* cambiava. Nel contesto di una mostra internazionale, tale industria non riusciva a comunicare una vera alternativa al progresso industriale e tecnologico, celebrato nelle principali sale espositive. Gli stranieri la percepirono come tradizionale, pittoresca e distintamente russa, ma al contempo, insieme alle architetture di Ropet o Meltser, essa rafforzava l'immagine stereotipata di una Mosca senza tempo ed esotica, racchiusa nell'incanto di un'antica fiaba, piuttosto che dimostrare il progresso che la Russia imperiale stava compiendo verso un'economia industrializzata.⁵⁰⁹

4.3 Esporre la Russia “popolare”: l'arte *kustar'* alle mostre artistico-industriali domestiche

Le origini della storia del movimento espositivo artigiano-industriale a livello nazionale in Russia risalgono agli anni Venti del XIX secolo, quando nel 1829 fu organizzata a San Pietroburgo la prima *Vserossijskaja manifakturnaja vystavka* [Esposizione panrussa della manifattura]. Le mostre, dedicate alla manifattura, all'agricoltura e all'industria, si tennero a intervalli regolari di circa tre/quattro anni e su iniziativa dello Stato, che le finanziava. A queste esposizioni fu assegnato un ruolo politico-sociale preciso: servire l'idea di modernizzare la Russia, incentivando la competizione fra imprenditori locali e migliorando la qualità della produzione. Mentre la produzione di arti e mestieri e dell'industria artigianale veniva presentata in sezioni speciali delle esposizioni industriali e agricole, durante il periodo post-riforma, furono organizzate esposizioni speciali dedicate alle arti e ai mestieri.⁵¹⁰ In parte a causa della

⁵⁰⁹ Cfr. Fisher, *Kremlin on the Trocadero*, pp. 105-109.

⁵¹⁰ Tra le esposizioni che si sono tenute tra il 1885 e il 1911, vi sono: la *Moskovskaja remeslennaja vystavka* [Esposizione artigianale di Mosca] (1885); *Kazanskaja remeslennaja i sel'skochozjajstvennaja* [Esposizione artigianale e agricola di Kazan] (1886); *Voronežskaja kustarnaja* [Esposizione artigianale di Voronež] (1889); *Smolenskie sel'skochozjajstvennye i kustarno-promyšlennye* [Esposizione agricola e artigianale di Smolensk] (1889, 1899); *Kremenčugskaja sel'skochozjajstvennaja i kustarnaja* [Esposizione agricola e artigianale di Kremenčug] (1896); *Čar'kovskaja izjaščnych rabot i kustarnych izdelij* [Esposizione di arti decorative e artigianato di Čarkiv] (1898); *S.-Peterb. remeslennaja* [Esposizione artigianale di San Pietroburgo] (1899); *Kurskaja kustarnaja* [Esposizione artigianale di Kursk] (1904); *Sel'skochozjajstvennye i kustarnye v Tambove* [Esposizioni agricole e artigianali a Tambov] (1912), a *Vladimir e a Kostroma* [Esposizioni a

vastità dell'impero e in parte per la mancanza di un'infrastruttura economica moderna, il commercio attraverso fiere organizzate periodicamente rimase una delle forme principali di affari fino all'inizio del XX secolo.⁵¹¹

Dalla seconda metà del XIX secolo, il rapido processo d'industrializzazione condusse a profonde trasformazioni socio-culturali. Lo sviluppo economico del paese innescò una forte crescita urbana, che a sua volta creò i presupposti per l'espansione di *élite* intellettuali e artistiche. Contestualmente, secondo la lettura del fenomeno espositivo data da Grigorij Sternin, anche in ambito artistico, al volgere del secolo l'organizzazione di mostre domestiche conobbe un notevole incremento. Oltre che nei centri urbani principali, come Mosca e San Pietroburgo, cominciarono a essere organizzate esposizioni annuali regolari in città come Novgorod, Saratov, Samara, Kursk, Tula. Oltre alle sale appositamente attrezzate per tale scopo, in questo periodo si affittavano negozi, arene, capannoni e persino case private a fini espositivi. A volte, anche artisti noti e affermati erano costretti ad attendere a lungo prima di riuscire a ottenere uno spazio per poter presentare le proprie opere al pubblico. Intellettuali e artisti si interrogarono su quale fosse il legame tra questi fatti e lo sviluppo dell'arte russa a cavallo tra i due secoli. Se il legame esisteva, un ritmo di vita artistica così accelerato era favorevole o sfavorevole alla produzione di opere? Era l'espressione delle esigenze profonde dello sviluppo artistico della Russia o piuttosto un riflesso della vanità mondana del tempo? Sebbene, non tutti i contemporanei vedessero con favore questa proliferazione di mostre, nutrendo dubbi riguardo sulla sua autenticità e suo valore, da parte sua, Vladimir Stasov considerò questo fenomeno come un segnale positivo per lo stato di salute dell'arte nazionale.⁵¹²

In questa sede si esamina la particolare natura del fenomeno espositivo dell'arte popolare, intesa come espressione dell'industria *kustar'* [artigiano-contadina]. Secondo la puntale distinzione proposta da Alison Hilton, le arti popolari tradizionali

Vladimir e Kostroma (1913). Oltre alle esposizioni provinciali, venivano organizzate anche esposizioni artigianali a livello di distrettuale e sotto-distrettuale.

Nel 1902 e nel 1913 si sono tenute rispettivamente *Pervaja Vserossijskaja kustarno-promyšlennaja vystavka* [Prima mostra panrussa dell'artigianato e dell'industria] e *Vtoraja Vserossijskaja Kustarnaja vystavka* [Seconda mostra panrussa *kustar'*] a San Pietroburgo, durante le quali si sono svolti il 1° e il 3° Congresso Universale degli operatori dell'artigianato industriale.

⁵¹¹ Per un approfondimento: Jurij Anatol'evič Nikitin, *Promyšlennye vystavki Rossii XIX — načala XX veka* [Esposizioni industriali della Russia del XIX - inizio del XX secolo], Čerepovec, Poligrafist, 2004; Anne Lincoln Fitzpatrick, *The Great Russian Fair*, New York, Macmillan, 1990.

⁵¹² Cfr. Sternin, *Chudožestvennaja žizn' Rossii*, pp. 49-50.

russe si articolavano principalmente in alcune categorie di manufatti: lavori in legno, inclusi ornamenti architettonici come telai intagliati per finestre e porte, frontoni e bordi dei tetti, carretti, slitte, mobili e attrezzi per l'uso domestico (bauli, culle, ciotole, stampi); tessuti per abbigliamento, asciugamani, tendaggi e altre funzioni particolari; lavori in altri materiali come ceramica, ferro e acciaio, la fabbricazione di giocattoli e stampa su tessuti e *lubki*, che, sebbene non fossero praticati con la stessa diffusione dei mestieri legati al legno e ai tessuti, avevano comunque una rilevanza significativa. La studiosa ha inoltre individuato una serie di tratti distintivi dell'arte popolare, riscontrabili in quasi tutte le sue espressioni: un profondo rispetto per il materiale e la sua natura organica; una stretta connessione tra la forma plastica di un oggetto e gli ornamenti che lo decorano; la prevalenza di un repertorio iconografico ispirato alla natura (ad esempio il sole, l'albero, il cavallo, il leone) o a forme fantastiche (come figure umane con code di pesce, *sirin* o uccelli con volto femminile), che venivano semplificate in forme geometriche e utilizzate come motivi decorativi centrali o incorporate nell'ornamentazione a margine; infine, la fusione di queste forme tradizionali e simboliche con figure, animali e oggetti della vita quotidiana.⁵¹³ Nel corso degli anni Settanta, nell'evidenziare un aspetto, a suo avviso, caratterizzante dell'arte popolare - in un passo che sembra anticipare quell'estetizzazione pervasiva di ogni aspetto del quotidiano che definirà anche lo *Stil' modern* - Stasov affermò:

L'arte reale, integrale e sana esiste solo dove la necessità di forme aggraziate, di un aspetto artistico permanente, si è estesa a tutte le centinaia di migliaia di cose che circondano la nostra vita quotidianamente. L'arte popolare reale, non fantasma, è nata solo dove la mia scala è elegante, e la mia stanza, e il mio bicchiere, e il mio cucchiaino, e la mia tazza, e il mio tavolo, e la mia credenza, e la mia stufa, e il mio lampadario, e così via fino all'ultimo oggetto: lì l'architettura, e dopo di essa la pittura e la scultura, saranno probabilmente significative e interessanti nel pensiero e nella forma. Dove non c'è bisogno di piccoli oggetti quotidiani per essere artistici, l'arte sta ancora crescendo sulla sabbia e non ha ancora messo radici reali.⁵¹⁴

⁵¹³ Cfr. Hilton, *Russian Folk Art and "High"*.

Online: https://publish.iupress.indiana.edu/read/4c34593a-6c00-471c-a630-f06bf547b8da/section/457bb8a7-950f-4ab4-94db-54db9bcfe48b#toc_17 (ultima consultazione 26.02.2025)

⁵¹⁴ настоящее, цельное, здоровое в самом деле искусство существует уже лишь там, где потребность в изящных формах, в постоянной художественной внешности простерлась уже на все сотни тысяч вещей, ежедневно окружающих нашу жизнь. Народилось настоящее, не

Durante il turbolento periodo che fu testimone della fine della servitù della gleba nel 1861 e l'inizio della rivoluzione industriale, la Russia visse un'epoca di "animazione sospesa", scissa tra il desiderio di modernizzazione e la nostalgia per un passato che stava scomparendo.⁵¹⁵ Come evidenzia Wendy Salmond "In the complex structure of Russian peasant society at the close of the nineteenth century, the *kustar*, or peasant handicraftsman, occupied an uncertain and ambivalent position": da un lato, era espressione di quell'arretratezza tecnica che si cercava di rinnegare e contrastare e, dall'altro, con il suo ricco patrimonio materiale e iconografico, venne a rappresentare una delle fonti dell'identità russa autentica e dell'originalità nazionale.⁵¹⁶

Come già evidenziato nel capitolo precedente, dagli anni Settanta dell'Ottocento l'artigianato *kustar* divenne oggetto di un processo di recupero, inizialmente promosso attraverso iniziative private che si rivelarono più capillari ed efficaci rispetto agli interventi statali. Imprenditori illuminati, intellettuali e artisti cercarono di catturare lo "spirito" ancora vivo del popolo. Fin dalla sua "scoperta" e, soprattutto, con la progressiva modernizzazione dell'assetto produttivo, emerse, tuttavia, un problema di difficile risoluzione: secondo quali parametri un manufatto poteva essere considerato autenticamente *kustar*? Nella letteratura pre-rivoluzionaria nazionale si è consolidata la tradizione di identificare l'industria artigianale con i mestieri contadini. Tale industria è descritta come una piccola organizzazione familiare di produzione destinata alla vendita, tipica della popolazione contadina della Russia, come attività accessoria all'agricoltura. Il primo ricercatore, nonché economista e storico russo, che cercò di definire questo termine nel 1861, Aleksandr

призрачное, народное искусство лишь там, где и лестница моя изящна, и комната, и стакан, и ложка, и чашка, и стол, и шкаф, и печка, и шандал, и так до последнего предмета: там уже, наверное, значительна будет и интересна, по мысли и форме, и архитектура, и вслед за нею и живопись, и скульптура. Где нет потребности в том, чтобы художественны были мелкие, общежитейские предметы, там и искусство растет еще на песке, не пустило еще настоящих корней; там оно покуда — аристократический гость, изящное препровождение времени привилегированных, исключительных индивидуумов, иной раз талантливых и достойных всего нашего почтения, но горами отделенных — быть может, еще надолго — от массы народной.

Stasov, *Nyneshnee iskusstvo v Evrope*.

Online: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1874_nyneshnee_iskusstvo_v_evrope.shtml (ultima consultazione 16.02.2025).

⁵¹⁵ Cfr. Siegelbaum, *Exhibiting Kustar' Industry*, pp. 37-63.

⁵¹⁶ Per una panoramica approfondita e completa sulla questione dell'industria artistica *kustar*, si veda: Wendy Salmond, *Arts and Crafts in Late Imperial Russia: Reviving the Kustar Art Industries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 15.

Kazimirovič Korsak (1832-1874), intendeva con esso una piccola industria indipendente, compresa quella contadina.⁵¹⁷ Negli anni Settanta e Ottanta la situazione si complicò ulteriormente quando il termine venne esteso a identificare anche la manifattura urbana di piccola scala, svincolando l'artigiano-contadino dalla connessione con la terra, e sottolineando invece l'organizzazione familiare della produzione.⁵¹⁸ Quando la conservazione e lo sviluppo dell'arte *kustar'* acquisirono uno status pubblico, la Russia imperiale attuò un massiccio intervento di assistenza finanziaria e sociale, coinvolgendo risorse pubbliche, oltre che private.⁵¹⁹ Tra le forme di sostegno a tale produzione, si distinse l'organizzazione di mostre nazionali con sezioni dedicate. Sebbene, la prima esposizione manifatturiera si fosse tenuta nel 1829, l'impatto più significativo di questa tipologia di esposizioni sulla sfera pubblica nazionale ebbe seguito soprattutto dopo le grandi mostre del 1870, a San Pietroburgo, e soprattutto dopo la *Vserossijskoj chudožestvenno-promyšlennoj vystavki v Moskve* [Esposizione panrusa artistico-industriale di Mosca] del 1882.⁵²⁰

Come riporta Lewis H. Siegelbaum, tra il 1882 e il 1913, furono infatti organizzate quattro esposizioni domestiche *kustar'* di particolare rilievo per lo sviluppo domestico dello 'stile russo' in architettura, nelle arti applicate e nell'industria popolare. Due mostre panrusse di industria artistica: la *Vserossijskoj chudožestvenno-promyšlennoj vystavki* [L'esposizione d'arte e industria di tutta la Russia] del 1882 a San Pietroburgo; la *XVI Vserossijskaja promyšlennaja i chudožestvennaja vystavka* [XVI mostra industriale e artistica panrusa] del 1896 di Nižnij Novgorod, nonché l'ultima esposizione tenutasi nella storia della sua categoria; e due mostre panrusse dedicate alla produzione *kustar'*, la *Pervaja Vserossijskaja kustarno-promyšlennaja vystavka* [Prima mostra artigianale-industriale panrusa] del 1902 e la *Vtoraja Vserossijskaja Kustarnaja vystavka* [La seconda mostra panrusa kustar'] del 1913. Come verrà

⁵¹⁷ Cfr. Aleksandr Korsak, *O formach promyšlennosti voobščee i o značenii domašnjago proizvodstva (kustarnoj i domašnej promyšlennosti) v Zapadnoj Evropě i Rossii* [Le forme dell'industria in generale e l'importanza della produzione domestica (industria artigianale e domestica) in Europa occidentale e in Russia], Moskva, Gračev, 1861.

⁵¹⁸ Aspetto questo che viene sottolineato ad esempio da Nikolaj Martinianovič Cytovič e da Aleksandr Vasil'evič Prilježajev. Si vedano: Nikolaj Cytovič, *Kustarnaja promyšlennost' v Rossii* [Industria artigianale in Russia], Kiev, 1884; Aleksandr Vasil'evič Priležajev, *Čto takoe kustarnoe proizvodstvo* [Che cos'è la produzione artigianale?], Sankt-Peterburg, V. Kiršbaum, 1882.

⁵¹⁹ Cfr. Salmond, *Arts and Crafts in Late Imperial Russia*, p. 15-20.

⁵²⁰ Cfr. Ortenberg, *Russian Domestic Expositions, 1829-1896*, pp. 113-130. Sul tema, vedere anche: Walter Adamson, *Embattled Avant-gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*, Berkeley, University of California Press, 2007.

analizzato di seguito, prima di queste esperienze, una prima esposizione specificamente dedicata alla *kustar'* fu presentata per la prima volta nel 1872 alla *Politechničeskaja vystavka* [Esposizione politecnica] di Mosca.⁵²¹

4.3.1 La *Politechničeskaja vystavka* [Esposizione politecnica] del 1872

L'esposizione, aperta dal 30 maggio al 1° settembre 1872, fu visitata da 750 mila persone.⁵²² La *Politechničeskaja vystavka* rappresentò un'esposizione strategica sotto più punti di vista, in particolar modo, economici, patriottici ed educativi. Programmata in concomitanza con il 200° anniversario della nascita dell'imperatore Pietro il Grande, essa ottenne il patrocinio dalla famiglia reale. Dal punto di vista architettonico, la mostra segnò l'inizio della ricostruzione del centro di Mosca ed ebbe un impatto significativo anche sullo sviluppo del trasporto pubblico urbano.⁵²³ Per tutto questo periodo fu pubblicato il quotidiano *Vestnik Moskovskoj politechničeskoj*

⁵²¹ Cfr. Siegelbaum, *Exhibiting Kustar' Industry*, pp. 37-63.

⁵²² Ricordiamo che, contestualmente, il 29 novembre (11 dicembre) 1871, l'Accademia delle Arti di San Pietroburgo aprì la prima mostra degli *Ambulanti*, pittori e scultori di una direzione realistica e democratica. All'inizio del 1872, la mostra fu trasferita a Mosca. L'esposizione fu accolta con immediato entusiasmo da critici influenti, come naturalmente Vladimir Stasov che la definì l'alba di un nuovo giorno per l'arte russa. Le prime esposizioni del gruppo furono una curiosità. La prima esposizione si spostò solo in quattro città, ma attirò più di 30.000 visitatori, ma già nel 1877 le esposizioni erano diventate davvero popolari, con oltre 40.000 visitatori all'anno e una tournée che toccava otto o più città. Nella seconda metà degli anni 1880, gli *Ambulanti* persero gradualmente il loro status di gruppo di opposizione progressista. La famiglia zarista cominciò a partecipare alle esposizioni e ad acquistare quadri, e membri dell'associazione, come Repin e Polenov, furono persino invitati a entrare nell'Accademia Imperiale delle Arti, la stessa istituzione contro cui molti di loro si erano ribellati solo 20 anni prima. I giovani artisti russi furono delusi dalle politiche sempre più restrittive di adesione dei *Peredvižniki* e si rivolsero sia alle tradizioni artistiche autoctone che alla pratica artistica contemporanea occidentale per tracciare un cammino per l'arte russa moderna.

Per una panoramica sulla questione, si consultino: Si veda anche Evgeny Steiner, *A battle for the "people's cause" or for the market case. Kramskoi and the Itinerants*, «Cahiers du monde russe», 2009, vol. 4, n. 50, pp. 627-646; *Tovariščestvo Peredvižnyh Chudožestvennyh Vystavok. Pis'ma i dokumenty. 1869-1899 gg.* [L'Associazione delle mostre d'arte itineranti, 1869-1899 Lettere, documenti. 1869-1899], Moskva, Iskusstvo, 1987; Michail Evgrafovič Saltykov-Ščedrin, *Pervaja russkaja peredvižnaja vystavka* [Prima mostra russa dei Peredvižniki], in *Sobranie sočinenij v 20 t.* [Opere raccolte in 20 volumi], Moskva, 1970. vol. 9.

⁵²³ Ad esempio, nell'ambito dell'esposizione fu costruita la prima linea di trasporto ferroviario su strada - una ferrovia a cavalli lungo il percorso Piazza Rossa - stazione ferroviaria Smolenskij. Dal punto di vista artistico-culturale, i reperti di questa esposizione servirono come base per la creazione dei Musei storici e politecnici di Mosca.

Cfr. Jurij Anatol'evič Nikitin, *Politechničeskaja vystavka 1872 goda v Moskve* [La mostra Politecnica del 1872 a Mosca], «Naučnye trudy Sankt-Peterburgskoj akademii chudožestv» [Ricerche scientifiche dell'Accademia delle arti di San Pietroburgo], 2023, n. 64, pp. 128-143.

vystavki [Bollettino dell'Esposizione Politecnica di Mosca], che ne ripercorreva dettagliatamente la cronaca e spiegava gli obiettivi. Dal punto di vista economico ed educativo, l'esposizione si proponeva di

familiarizzare la società russa con le scienze naturali, sia dal punto di vista scientifico che pratico; studio di libri di testo su tutte le scienze delle scienze naturali e libri di testo sull'istruzione pubblica in generale; studio visivo dell'artigianato domestico e dei mestieri in sviluppo reale; familiarizzazione dei produttori, degli industriali e degli artigiani russi con macchine, dispositivi e strumenti migliorati, sia nazionali che esteri, destinati a varie industrie tecniche e all'agricoltura.⁵²⁴

Il sistema a padiglioni dell'allestimento, utilizzato per la prima volta su così vasta scala, e il piano tematico scientificamente studiato dell'esposizione collocano la mostra del 1872 tra i principali esempi del suo genere non solo in Russia, ma anche nella pratica mondiale. Le diverse strutture furono progettate dai principali architetti dell'epoca e costruite lungo le mura e nei giardini del Cremlino e sul lungofiume della Moscovia. Fu questa, infatti, una delle prime occasioni in cui ebbe modo di esprimersi la capacità di Viktor Gartman.⁵²⁵ Architetto, pittore, scenografo, dopo aver fatto ritorno a San Pietroburgo in seguito a un periodo di due anni all'estero per studio, nel luglio del 1869, fu invitato a far parte della commissione per l'organizzazione della *Vserossijskaja manufakturnaja vystavka* [Esposizione manifatturiera panrussa] del 1870. In questo periodo, oltre a un edificio, per conferenze pubbliche, realizzato presso Soljanój gorodók [La città del sale] a San Pietroburgo, egli aveva iniziato a progettare le porte di Kiev, in memoria dell'attentato a Alessandro II avvenuto il 4 aprile 1866.⁵²⁶

⁵²⁴ ознакомление русского общества с естествознанием, как с наукой, так и с практической стороны; изучение учебных пособий по всем наукам естествознания и учебных пособий по общему народному образованию; наглядное изучение отечественных ремёсел и промыслов в настоящем развитии; ознакомление русских фабрикантов, промышленников и мастеровых с усовершенствованными машинами, аппаратами и инструментами как нашими, так и иностранными, назначенными для различных технических производств и сельского хозяйства.

Politechničeskaja vystavka Imperatorskogo obščestva ljubitelej estestvoznaniia v Moskve v 1872 godu [Esposizione Politecnica della Società Imperiale degli Amatori di Storia Naturale a Mosca nel 1872], Moskva, Birževaja gazeta, 1971, n. 95.

⁵²⁵ Di tutte le sue opere elencate, attualmente esiste solo la tipografia di Mamontov, mentre tutte le altre non furono eseguite affatto, o furono solo temporanee, come i padiglioni espositivi (le sue opere più pittoresche), e furono distrutte al completamento.

⁵²⁶ Inoltre, sempre nel 1870, Gartman fu incaricato della realizzazione delle scenografie e dei costumi per il balletto *Tril'bi* di Julij Gustavovič Gerber (1831-1883), messo in scena da Marius Petipa (1818-1910) al Teatro Bol'šoj, e per le opere *Ruslan i Ljudmila* [Ruslan e Ljudmila] di Michail Glinka

Nel 1872, in vista dell'*Esposizione politecnica*, Gartman fu incaricato di progettare il Dipartimento militare, che si distinse come uno dei migliori dell'intera mostra, nonché del Teatro popolare in legno, che fu costruito in Piazza Lubjanka. Per questo motivo, egli si trasferì a Mosca, dove visse e lavorò fino alla fine della sua carriera. In città, egli collaborò attivamente con il circolo di Mamontov e con la rivista *Motivy russkoj architektury* [Motivi di architettura russa] (1874-1880), una rivista che segnò l'inizio di una nuova fase per lo 'stile russo', caratterizzata da un approccio più "democratico" e una visione più decorativa, folcloristica e contadina.

Nel complesso, le costruzioni della mostra – una combinazione di edifici in vetro e metallo, enormi padiglioni simili a moderni capannoni, ed edifici in legno, che richiamavano lo stile russo tradizionale delle semplici capanne in legno delle campagne – si presentavano come una combinazione tra modernità e tradizione, e suscitarono reazioni contrastanti tra gli osservatori. Il contrasto tra l'architettura del Cremlino e le strutture temporanee che lo circondavano fu aspramente criticato da Repin, che – in città per il suo terzo breve soggiorno – visitò la mostra da poco inaugurata.⁵²⁷ In una lettera a Stasov, l'artista scrisse: "Ciò che mi ha colpito di più a

e *Vraž'ja sila* [Il potere del male] di Aleksandr Nikolaevič Serov (1820-1871), entrambe rappresentate al Teatro Mariinskij nel 1871, su commissione della Direzione dei Teatri Imperiali. Nel corso degli anni Settanta, l'architetto lavorò anche in ambito privato. Egli ideò progetti per diverse case e dache. Tra le sue realizzazioni più note figurano la tipografia per Anatolij Ivanovič Mamontov (1839-1905) e una casa estiva per quest'ultimo nel villaggio di Kireevo. Alla sua morte, avvenuta prematuramente e all'improvviso il 23 luglio (4 agosto) 1873, Gartman entrò anche nella storia della musica russa, grazie alla mostra postuma dei suoi disegni e progetti (1874) che ispirò Mussorgskij a comporre la famosa opera *Kartinki s vystavki* [Quadri da un'esposizione].

Per un approfondimento sulla figura e sull'opera di Gartman: Elena Borisova, *Stilevyje poiski v tvorčestve architekta V. A. Gartmana* [Ricerche stilistiche nel lavoro dell'architetto V. A. Gartman], «Architekturnoe nasledstvo» [Patrimonio architettonico], 1995, vol. 38, pp. 149-162; Vladimir Stasov, *A. Gartman*, in *Sobranie sočinenij* [Opere scelte], vol. 2, Sankt-Peterburg, 1894, pp. 126-39, pp. 150-58; Nikolaj Sobko, *Viktor Aleksandrovič Gartman, arhitektor: biografija i katalog vsech proizvedenij ego* [Viktor Aleksandrovič Gartman, architetto: biografia e catalogo di tutte le sue opere], Sankt-Peterburg, 1874.

⁵²⁷ Vi erano presentati l'industria e le arti, i prodotti artigianali, l'agricoltura, l'etnografia, ma gli oggetti erano collocati in padiglioni poco appariscenti e di architettura scadente, che Repin descrisse come "costruiti in modo disgustoso e detestabile". Sullo sfondo della vista del Cremlino dalla finestra della sua stanza, i padiglioni espositivi apparivano per lui come "cassette fatte per far ridere le galline", come se l'architetto avesse voluto "svalutare il famoso motivo della casa russa – non si potrebbe inventare nulla di peggio". Solo un padiglione attirò l'attenzione dell'artista: quello del Dipartimento Marittimo, costruito in ferro e vetro, una novità in Russia a quel tempo. Online: <http://i-repin.ru/books/item/f00/s00/z0000003/st001.shtml> (ultima consultazione 02.01.2025).

Mosca (amo Mosca come una madre e mi trovo sempre come ospite a casa di mia madre – a Mosca) è la fastidiosa, disgustosa costruzione della Mostra Politecnica”.⁵²⁸ Dal canto suo, Stasov, che invece era entusiasta della mostra, non trovò tuttavia accettabile che l’arte popolare potesse essere stata ancora sottovalutata e, di conseguenza, così sottorappresentata. Il critico si era già espresso in merito alla questione in una recensione sull’esposizione di San Pietroburgo del 1870, organizzata alla Soljanój gorodók [La città del sale].⁵²⁹ Notando l’abbondanza di campioni di prodotti manifatturieri e industriali, che andavano dalla canapa ai prodotti della fabbrica Putilov, come i cannoni o le carrozze, egli attirò l’attenzione dei suoi lettori sui prodotti popolari, “realizzati dai contadini secondo la loro idea, senza alcun disegno e... senza quasi nessuno strumento”. Affermando che questo tipo di opere non fossero in numero sufficiente alla mostra, Stasov si scagliò contro gli organizzatori e coloro che sottovalutavano “le creazioni popolari e molto originali”. Il disprezzo signorile per le opere d’arte applicata prodotte dalla “gente comune”, fu sempre causa di profonda indignazione per Stasov. “Ci sono sempre molte persone che guardano ai prodotti nazionali di questo tipo con estremo disprezzo, una conseguenza diretta dell’ignoranza e della stupida mezza conoscenza”, scrisse il critico, senza mezzi termini. Una persona “con un gusto artistico non paralizzato”, dichiarò, non può non capire “l’originalità e l’eleganza peculiare di queste creazioni dello spirito del popolo”, non può che ammirarle e apprezzarle.⁵³⁰ È necessario, tuttavia, riconoscere che la prima

⁵²⁸ Неприятнее всего поразило меня в Москве (Москву я люблю как родную мать и нахожусь всегда точно в гостях у матери — в Москве) противно, гадко выстроенная Политехническая выставка.

ibid.

⁵²⁹ Egli fornì lunghe e entusiastiche descrizioni di tutte le arti, i mestieri e il design tecnico rappresentati alla XIV Vserossijskaja manufakturnaja vystavka [14esima Esposizione industriale panrussa] svoltasi a San Pietroburgo dal 15 maggio al 1° agosto di quell’anno.

Si veda al link di seguito il catalogo della mostra: *Ukazatel' Vserossijskoj manufakturnoj vystavki tysjača vosem'sot semidesjatogo goda v S.-Peterburge* [Indice dell’Esposizione della Manifattura di tutta la Russia dell’anno 1870 a San Pietroburgo], 1870. Online: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003605288/ (ultima consultazione 18.02.2025).

⁵³⁰ Va sottolineato che Stasov diceva di apprezzare molto le opere di creatività originale di tutti i popoli. “Mi rallegrerò sempre di tutto ciò che è nuovo e bello”, scriveva nell’articolo, “ovunque lo incontrerò... non si confronta affatto con la saggia tavola dei ranghi”.

Vladimir Stasov, *Chudožestvennye zametki o vystavke* [Appunti d’arte sull’esposizione], [Notizie di San Pietroburgo], 1870, 21, 23 e 26 maggio e 20 giugno; *Chudožestvennye zametki o politehničeskoj vystavke v Moskve* [Appunti d’arte sull’esposizione politecnica di Mosca], in [Notizie di San Pietroburgo], 1872, 15 agosto e 13 e 21 settembre.

Online: http://az.lib.ru/s/stasov_w_w/text_1882_na_vystavkah_v_moskve.shtml (ultima consultazione 17.02.2025).

esposizione appositamente dedicata all'arte *kustar'* risalga proprio a questo evento. Organizzata e finanziata grazie ai fondi donati da cittadini privati, essa constava di 581 elementi e si trattava, dunque, di una produzione piuttosto modesta. D'altra parte, ciò accadeva prima che il governo e la società urbana intellettuale e mercantile cominciasse a considerare la questione seriamente degna di attenzione sul piano economico e politico.

4.3.2 La *Vserossijskoj chudožestvenno-promyšlennoj vystavki* [L'esposizione d'arte e industria di tutta la Russia] del 1882

Sebbene fin dagli anni Cinquanta iniziò a svilupparsi nelle province una sempre più diffusa manifestazione fieristica agricola e artigianale-industriale, nel corso degli anni Ottanta queste esposizioni iniziarono ad avere un impatto sempre maggiore. La *Vserossijskoj chudožestvenno-promyšlennoj vystavki* [L'esposizione d'arte e industria di tutta la Russia] doveva originariamente essere inaugurata nel 1875 a Mosca (dato che la precedente era stata tenuta nel 1870 a San Pietroburgo), ma fu posticipata al 1880 a causa delle imminenti esposizioni universali di Filadelfia (1876) e Parigi (1878). Tuttavia, nel 1880, non si ebbe il tempo di pianificare la mostra e si stabilì di aprirla più tardi. L'attentato alla vita dell'imperatore Alessandro II nel marzo 1881 fu però motivo del suo rinvio di un altro anno. Dopo un lungo dibattito, l'esposizione si tenne a Mosca, presso il Chodynskoe pole.⁵³¹ L'organizzazione dei dipartimenti artigianali delle mostre era generalmente affidata agli *zemstva* provinciali e distrettuali.⁵³² Per la prima volta fu creato un padiglione *kustar'* separato (fig. 37) e

⁵³¹ Per un approfondimento: Vladimir Pavlovič Bezobrazov, *Otčet o Vserossijskoj chudožestvenno-promyšlennoj vystavke 1882 goda v Moskve. T. 2. Raboty ěkspertnyh komissij* [Relazione sull'Esposizione d'Arte e Industria di tutta la Russia del 1882 a Mosca. Voll. 2. Lavori di commissioni di esperti], Sankt-Peterburg, Tipografija V. Bezobrazova i K°, 1883; German Dmítrievič Góppe (a cura di), *Vserossijskaja chudožestvenno-promyšlennaja vystavka v Moskve 1882 goda* [Mostra d'arte e d'industria di tutta la Russia a Mosca nel 1882], Sankt-Petersburg, Tipografija Èduarda Goppe, 1882. Si veda anche: *Illjustrirovanoe opisanie Vserossijskoj chudožestvenno-promyšlennoj vystavki v Moskve. 1882 g.: Al'bom 179 risunkov i 16 portretov* [Descrizione illustrata della Mostra Artigianale e Industriale All-Russa a Mosca. Anno 1882: Album con 179 disegni e 16 ritratti.], Sankt-Peterburg; Moskva, Izdanie Germana Goppe, 1882. Online: <https://tehne.com/library/illyustrirovanoe-opisanie-vserossiyskoj-hudozhestvenno-promyshlennoj-vystavki-v-moskve-1882-g-albom-179-risunkov-i-16-portretov-s-peterburg-moskva-1882>

⁵³² Lo *zemstvo* (al plurale *zemstva*) era un'istituzione di governo locale creata nel 1864 dallo zar Alessandro II, con il compito di gestire l'amministrazione distrettuale. Composto da rappresentanti di tutte le classi sociali, ma con un'influenza predominante della nobiltà terriera, si occupava di

raccolta una collezione di questa tipologia. Composto da 1105 oggetti appartenenti a varie categorie di prodotti, formato da quattro governatorati e sette comitati statistici, per numero di manufatti esposti, il padiglione fu secondo solo a quello dedicato all'agricoltura. Come sottolinea, Siegelbaum, grazie alla diffusione di periodici a stampa, la produzione artigianale *kustar'* era diventata una questione di gusto. Secondo l'analisi dello studioso, in questo padiglione: "the visual experience was thus secondary to the cognitive. The attraction was not so much the goods themselves as what they represented".⁵³³

Stasov, che visitò la mostra nell'estate di quell'anno, ne rimase a dir poco entusiasta. Pur ammettendo di essere giunto a in città con una certa diffidenza, aveva infatti sentito che la mostra per certi versi non fosse del tutto riuscita, nell'articolo *Na vystavkach v Moskve* [Alle mostre di Mosca], scritto nello stesso anno sulla rivista *Golos'* [La voce], il criticò recensì in modo estremamente positivo l'esposizione, che descrisse come "una delle più splendide che mi sia capitato di vedere. Penso addirittura che, tra tutte le esposizioni russe che abbiamo avuto finora, questa sia la più imponente e la più magnificente".⁵³⁴ Senza la pretesa di trattare tutti gli aspetti dell'esposizione, Stasov affermò che si sarebbe limitato a riportare le sue osservazioni riguardo i comparti artistico e artistico-industriale, sezioni, a suo avviso, tra le più significative in qualunque esposizione, in questa in particolare.

Se le opere d'arte popolare, presentate a Pietroburgo nel 1870 e poi a Mosca nel 1872, erano ancora insufficientemente rappresentate, alla *Vserossijskoj chudožestvenno-promyšlennoj vystavki* del 1882, Stasov argomentò che, trattandosi di una mostra che rappresentava l'intera Russia, non si potevano inviare solo "velluto, specchi e ricami d'oro" che interessavano solo un ristretto gruppo di persone, come la nobiltà, ma doveva esser esposto "ciò che è veramente nostro, ciò che è nazionale".⁵³⁵ Con

questioni amministrative locali. Alla fine del XIX secolo, gli *zemstva* iniziarono a chiedere riforme costituzionali e, nel 1904-1905 e nel 1917, stimolarono attività rivoluzionarie. Rafforzati dal governo provvisorio nel 1917, furono aboliti dopo la Rivoluzione d'Ottobre.

⁵³³ Siegelbaum, *Exhibiting Kustar' Industry*, p. 39.

⁵³⁴ одна из самых блестящих выставок, какие мне случалось видеть. Я даже думаю, что из всех русских выставок, какие только у нас до сих пор бывали, это самая капитальная и самая великолепная выставка.

Vladimir Stasov, *Na vystavkach v Moskve* [Alle mostre di Mosca]. «Golos'» [La voce], 1882, 30 giugno, n. 174.

Online: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1882_na_vystavkah_v_moskve.shtml (ultima consultazione 17.02.2025).

⁵³⁵ *ibid.*

“nazionale”, il critico intendeva qui popolare. Dopo aver riconosciuto che la mostra del 1882 risultava complessivamente migliore, dal punto di vista organizzativo, rispetto a quelle del 1870 e del 1872, che avevano mostrato una certa incoerenza, Stasov esprime con entusiasmo il suo apprezzamento per la presenza dell’arte popolare:

La cosa che mi ha colpito di più è stata la creatività popolare diretta, che si è presentata quest'anno alla mostra con una ricchezza e una pienezza che, sembra, non si erano mai viste prima nelle mostre russe. Questa creatività potrebbe sembrare piuttosto modesta agli occhi di altri - qui si tratta solo di oggetti cosiddetti «etnografici», su cui ancora oggi troppi prestano poca attenzione: quale arte e bellezza ci sono in questi merletti fatti dalle mani delle nonne e delle ragazze contadine? Che arte e che interesse ci sono in questi manufatti contadini fatti di legno, corteccia, bastone o lana domestica, che non sono mai passati da fabbriche e manifatture, lontani da ogni circolo, bozza, classe artistica e professore? Ma chi comprende la creatività in modo più ampio e si è abituato a trovarla non solo nella sala di rappresentanza con colonne, ma anche nella stanza buia, appena illuminata dalla finestra di canapa, chi crede in essa dove non proviene solo dalle mani di un uomo vestito con frac e stella, ma anche dalle mani di persone che per tutta la vita hanno indossato una povera camicia o un sarafan, ha un'altra valutazione, un'altra gioia e approvazione. E da questo punto di vista, mi sembra che non si possa non dire che l'attuale mostra è più grande, più sincera e più popolare di tutte le nostre precedenti mostre universali.⁵³⁶

⁵³⁶ Что всего сильнее порадовало меня, это — непосредственное народное творчество, которое выступило на нынешний раз на выставке в таком богатстве и в такой полноте, с какими оно еще, кажется, никогда не являлось на русских выставках. Творчество это покажется, пожалуй, довольно низменным на иные глаза—тут все дело идет только о предметах так называемых «этнографических», на которые слишком многие до сих пор обращают слишком мало внимания: какое же, дескать, искусство и красота в этих кружевах, деланных руками баб и крестьянских девок? Какое художество и какой интерес в этих мужицких изделиях из дерева, бересты, лубка или домашней шерсти, не прошедших ни сквозь какую фабрику и мануфактуру, далеких от всякого циркуля, эскиза, художественного класса и профессора? Но кто понимает творчество пошире и давно привык находить его не только в парадной зале с колоннами, но и в темной избе, едва освещенной волоковым окном, кто верует в него там, где оно исходит не только из рук человека, одетого во фрак со звездой, но и из рук людей, весь век проходивших в бедной рубаше или сарафане, у того в голове другая оценка, другая радость и одобрение. И с этой точки зрения нельзя, мне кажется, не сказать, что нынешняя выставка крупнее, правдивее и народнее всех наших прежних всероссийских выставок.

ibid.

Nel passaggio traspare chiaramente l'amore sincero del critico verso la creatività del popolo russo che, a suo avviso, nonostante secoli di oppressione, era riuscito a coltivare in sé un profondo senso estetico, che rappresentava la vera essenza della Russia. Poco oltre, nella sua recensione, Stasov esprime la sua soddisfazione e sorpresa nel constatare che la mostra attirasse un costante afflusso di visitatori appartenenti alle più diverse classi sociali: non solo i signori della borghesia o i commercianti, ma "il popolo stesso" composto da contadini, donne, soldati, operai.⁵³⁷ Da buon maestro, il critico pietroburghese non poteva che ammirare questa folla, curiosa e interessata, che, ciascuno a suo modo, cercava di comprendere e valutare le numerose esposizioni.

4.3.3 La XVI Vserossijskaja promyšlennaja i chudožestvennaja vystavka del 1896 [La XVI mostra industriale e artistica panrussa]

Tenutasi dal 28 maggio (9 giugno) al 1° (13) ottobre 1896, la XVI *Vserossijskaja promyšlennaja i chudožestvennaja vystavka* [XVI mostra industriale e artistica panrussa], fu l'ultima della serie di esposizioni pan-russe dedicate alla produzione industriale e artistica, che l'unica a essere ospitata a Nižnij Novgorod, nel distretto di Kunavino.⁵³⁸ Si trattò della più grande evento di questa tipologia mai organizzato nella Russia pre-rivoluzionaria e rappresentò una sorta di prova generale in vista dell'esposizione parigina prevista per la primavera del 1900. Finanziata dallo zar Nicola II, la mostra aveva, naturalmente, come obiettivo primario quello di esporre i progressi industriali e tecnologici raggiunti dal paese. Nel corso dei 125 giorni di apertura, fu infatti visitata da quasi un milione di persone. Il piano espositivo comprendeva 20 dipartimenti, circa 70 edifici e strutture eretti su ordine del Ministero delle Finanze, e oltre 120 padiglioni sponsorizzati sia da privati che da istituzioni pubbliche. I commissari della mostra optarono per Nižnij Novgorod come sede principalmente per sostenere la ripresa economica di una regione gravemente colpita

⁵³⁷ Vladimir Stasov, *Na vystavkach v Moskve* [Alle mostre di Mosca]. «Golos» [La voce], 30 giugno, n. 174, 1882. Online: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1882_na_vystavkah_v_moskve.shtml (ultima consultazione 17.02.2025).

⁵³⁸ Per una panoramica visiva della mostra si veda: *Vidy Vserossijskoj promyšlennoj i chudožestvennoj vystavki 1896 goda v Nižnem Novgorode* [Vedute dell'esposizione industriale e d'arte panrussa del 1896 a Nižnij Novgorod], Nižnij Novgorod, Tipo-litogr. I. M. Mašistova, 1896.

Online: <https://kp.rusneb.ru/item/material/vidy-vserossiyskoj-promyshlennoj-i-chudozhestvennoj-vystavki-1896-goda-v-nizhnem-novgorode> (ultima consultazione 16.02.2025).

da una carestia senza precedenti e dalla peste del colera. Una delle motivazioni principali risiedeva nel fatto che la città si posizionava strategicamente come una metropoli coloniale, un punto cruciale nello sviluppo della Siberia, dell'Asia Centrale e del Caucaso da parte della Russia. Tra gli intenti dei commissari vi fu quello di promuovere e sensibilizzare il pubblico riguardo all'espansione nelle terre settentrionali grazie agli investimenti del capitale industriale. Accanto agli ultimi sviluppi tecnologici dei vari settori dell'industria russa, infatti, l'esposizione mostrò anche le regioni imperiali e i prodotti che rivestivano particolare interesse commerciale ed economico.

Uno degli aspetti più significativi dell'esposizione fu rappresentato dalla sezione *kustar'* (fig. 38).⁵³⁹ Il padiglione n. 165, posizionato dietro all'immenso edificio principale a pianta centrale, era dedicato esclusivamente alla produzione artigiano-contadina.⁵⁴⁰ L'edificio di questa sezione, di media grandezza (500 metri quadrati), era stato costruito nello stile delle tradizionali casette russe, con un tetto a più livelli e da piccole verande. Erano stati raccolti i prodotti di artigiani provenienti da 37 province della Russia e del Caucaso; oltre 1200 artigiani esponevano autonomamente, e lo stesso numero aveva inviato i propri lavori attraverso le istituzioni locali. La maggior parte dei partecipanti proveniva dalle province di Mosca, Novgorod e Vjatka. Nella testimonianza dell'autore di una guida alla mostra, pubblicata sulla rivista *Vsemirnaja Illjustracija* [Illustrazione universale], si legge:

Cos'è l'industria artigianale, quanto è enorme il suo significato nella vita economica della nazione, quanto impegno le dedicano le istituzioni sociali e governative che in un modo o nell'altro vi si occupano — tutto ciò è ben noto a ogni persona istruita che segue la vita economica del paese. [...] Le opere che sono arrivate alla mostra sono così diverse che un semplice elenco sarebbe una sequela di parole

⁵³⁹ Per un approfondimento si consulti: Wendy Salmond, *Reviving Folk Art in Russia: The Moscow Zemstvo and the Kustar Art Industries*, in *Art as the National Dream: Search for Vernacular Expression in Turn-of-the-century Design*, Nicola Gordon Bowe (a cura di), Newbridge Co. Kildare, Irish Academic Press, 1993.

⁵⁴⁰ Gavriil Vasil'evič Baranovskij (a cura di), *Zdanija i sooruzenija Vserossijskoj chudožestvenno-promyšlennoj vystavki 1896 goda v Nižnem Novgorode* [Edifici e strutture dell'Esposizione d'Arte e Industria di tutta la Russia del 1896 a Nižnij Novgorod], «Stroitel'» [Il costruttore], Sankt-Peterburg, 1897. Online: <https://search.rsl.ru/ru/record/01002570805> (ultima consultazione 09.01.2025).

vuote; è molto più difficile indicare cosa non produce l'artigiano che ciò che produce.⁵⁴¹

Sebbene i commissari avessero cercato di stabilire delle regole e definire dei requisiti su chi potesse prendere parte all'esposizione, date le dimensioni della mostra e la complessità della questione, la difficoltà di tracciare i confini delle categorie, presero parte all'esposizione del padiglione *kustar'*: artigiani professionisti e non, dilettanti, contadini, piccoli imprenditori urbani e industriali. Inoltre, naturalmente, parteciparono all'evento anche artisti di professione, come Michail Vrubel', invitato da Mamontov che era coinvolto nell'organizzazione della sezione dedicata alle belle arti, oltre che del padiglione speciale del Krajnij Sever [estremo Nord]. Savva Ivanovič riuscì a coinvolgere anche Elena Polenova, che non lavorava ad Abramcevo dal 1893. La passione dell'artista per il ricamo popolare la portò, per l'occasione, alla creazione di meravigliosi pannelli. In una lettera a Stasov, si legge la testimonianza della sua ispirazione per la mostra. Polenova riferì al critico dell'idea di aver trovato il tema per un ricamo commissionatole per l'esposizione panrusa del 1896 a Novgorod, il tema della fiaba *Žar-ptica* [Uccello di fuoco],

Ho scelto come soggetto il fiabesco Uccello di fuoco, che custodisce le mele d'oro. Dipingo una notte oscura, con nuvole in alto, tra le quali si vede la luna e le stelle; al centro c'è un albero con frutti dorati, sulla sommità sonnecchia un uccello di fuoco; intorno all'albero si intrecciano e si sovrappongono fiori ed erbe fatate. In basso, tra le radici dell'albero, si nascondono dei coniglietti, ancora più in basso — erbe palustri, canne e alghe — tutto molto stilizzato.⁵⁴²

⁵⁴¹ Что такое кустарная промышленность, как громадно ее значение в экономической жизни народа, как много забот к ней прилагают общественные и правительственные учреждения, которые так или иначе с нею ведаются — об этом хорошо известно каждому образованному человеку, следящему за экономической жизнью страны. [...] Произведения, попавшие на выставку так разнообразны, что простое перечисление их было бы праздным набором слов; гораздо труднее указать, чего не производит кустарь, чем что он производит.

Vserossijskaja chudožestvenno-promyšlennaja vystavka 1896 goda v Nižnem Novgorode: So množestvom chudožestvennyh illjustracij zdanij, pavil'onov, vitrin, portretov i pr. i pr. [L'Esposizione Artistica e Industriale di tutta la Russia del 1896 a Nizhny-Novgorod: con molte illustrazioni artistiche di edifici, padiglioni, vetrine, ritratti, ecc.], Sankt-Peterburg, Knigoizdatel'stvo German Goppe, 1896. Online: <https://tehne.com/library/vserossiyskaya-hudozhestvenno-promyshlennaya-vystavka-1896-goda-v-nizhnem-novgorode-s-peterburg-1896> (ultima consultazione 23.03.2025).

⁵⁴² Сюжетом я выбрала сказочную Жар-птицу, стерегущую золотые яблоки. Я изображаю темную ночь, наверху тучи, между ними виден месяц, звезды; в середине дерево с золотыми плодами на нем, на верхушке дремлет огненная птица; вокруг дерева свиваются и переплетаются

È interessante qui riportare come Grabar', commentando il successo del padiglione *kustar'* dell'esposizione del 1900, basato sul rinascimento delle arti e mestieri popolari, sebbene soddisfatto della buona riuscita dell'impresa, nutrisse preoccupazioni riguardo alla crudità deliberata con cui artisti russi come Golovin e Polenova avessero integrato l'arte popolare nel design moderno. Pur riconoscendone il piacere estetico, lo storico temeva che l'eccessiva imitazione, anziché una rielaborazione creativa, di questi motivi potesse condurre al cliché e alla produzione di mobili "di una scomodità infernale."⁵⁴³ Grabar' non era l'unico a interrogarsi sullo stato delle arti decorativo-applicate e sul futuro dello 'stile russo'. In questa fase di delicata, ma repentina trasformazione dell'arte, nel 1905, puntualmente, Sergěj Konstantinovič Makovskij (1877-1962), critico d'arte e poeta, scrisse:

In Russia, le questioni moderne dello stile si presentarono nel momento in cui cominciammo a riscoprire i tesori antichi del popolo e vedemmo la loro bellezza sotto la vera luce. E li amammo, dimenticando che la resurrezione dei motivi nazionali non è di per sé un fine, ma che questi motivi sono solo materiali da utilizzare per creare uno stile che risponda alle condizioni della cultura europea. Infiammati dalla fiaba, abbiamo dimenticato la storia. Ci siamo lasciati affascinare dalla produzione contadina, dalla fantasia degli antichi ornamenti, dai disegni stravaganti della scultura popolare, e abbiamo perso di vista che tutto ciò un tempo era logico e in armonia con la vita, ma ora potrebbe sembrare rozzo e teatrale. [...]. L'industria artistica dei nostri giorni ha un obiettivo diretto: essere bella e, allo stesso tempo, comoda e utile. L'artista, se vuole rimanere fedele all'idea dello stile, deve aspirare alla perfezione tecnica, alla durabilità del materiale, all'assenza di casualità, invenzione, o superfluo nel suo lavoro. Le magie decorative provenienti dai villaggi russi, dalle tradizioni della

сказочные цветы и травы. Внизу, между корнями дерева, притаились зайчата, еще ниже — болотные травы, камыши и водоросли — все. сильно простилизо вано.

Lettera di Polenova a Stasov, Mosca, 29 gennaio 1896.

Cfr. Sacharova-Polenova, *Vasilij Dmitrievič Polenov i Elena Dmitrievna Polenova*, pp. 543-544.

⁵⁴³ La sua soluzione non era modernizzare l'arte popolare, quanto piuttosto far rivivere il design della fine del XIX secolo, anticipando così il *revival* del neoclassicismo sia in architettura che nel design d'interni degli anni dieci del Novecento. Cfr. Igor Grabar', *Neskol'ko slov o sovremennom prikladnom iskusstve v Rossii* [Qualche parola sull'arte decorativo-applicata contemporanea in Russia], «Mir iskusstva» [Mondo dell'arte], 1902, n. 3, pp. 51-56.

vecchia Mosca, non possono e non devono scomparire, ma devono trasformarsi, evolversi in nuove armonie.⁵⁴⁴

Il periodo di passaggio tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, fino alla Rivoluzione d'Ottobre, segnò una fase di grande crisi per l'Europa, culminata nella Prima guerra mondiale. Al volgere del secolo, la Russia stessa visse anni turbolenti, segnati prima dalla guerra russo-giapponese (1904-1905), poi dai sommovimenti interni come la rivoluzione del 1905 e, infine, dalla rivoluzione del 1917. In questo contesto, alla concezione positivistica si contrapposero quelle religiose e mistiche; il pensiero storicista lasciò spazio a un dialogo con l'eternità e l'universo, mentre alla prosa si affiancò una rinascita della poesia. Dal punto di vista artistico, questo periodo, in particolare la fase di passaggio tra i tardi anni Novanta dell'Ottocento e gli anni Dieci del Novecento sono stati definiti come *Serebrjanyj vek* [L'età d'argento].⁵⁴⁵ Un'epoca di transizione, così come di temporanea e tribolata coesistenza tra movimenti artistici che esplorano visioni del mondo e della società profondamente diverse, e talvolta contrastanti.⁵⁴⁶ Il passaggio dal realismo all'*Art Nouveau* può essere

⁵⁴⁴ Въ Россіи современные вопросы стиля назрели какъ разъ въ Эпоху, когда мы стали вновь открывать древнія сокровища народныя и увидѣли ихъ красоту въ истинномъ свѣтѣ. И мы по любили ихъ, забывъ о томъ, что воскрешеніе національныхъ мотивовъ не является цѣлью само по себѣ, но что эти мотивы—лишь матеріаль, которымъ надо воспользоваться для созданія стиля,отвечающаго условіямъ общеевропейской культуры. Завороженные сказкой, мы забыли исторію. Мы увлеклись крестьянскимъ производствомъ, фантастикой древнихъ украшеній, узорными причудами деревенской рѣзбы, и упустили изъ вида, что все это было когда то логично, согласно съ жизнью, но теперь можетъ оказаться грубымъ и театральнымъ. [...] У художественной промышленности нашихъ дней, есть прямая цѣль — быть красивой и вмѣстѣ съ тѣмъ удобной и нужной. Художникъ, если онъ хочетъ остаться вѣрнымъ иде!» стиля, обязанъ стремиться къ техническому совершенству, къ прочности матеріала, къ отсутствию случайности, выдумки, излишества въ своей работѣ. Декоративныя чары, идущія отъ русской деревни, отъ столбгій московской п удѣльной Руси, не могутъ и не должны погибнуть, но онѣ должны преобразиться, вылиться въ новыя гармоніи.

Sergěj Makovskij, *Izdanija masterskich kn. M. Kl. Teniševoj* [Pubblicazioni delle officine della principessa M. K. Teniševa], in *Talaškino: Izdelija masterskich kn. M. Kl. Teniševoj* [Talaškino: i prodotti dei laboratori della principessa M. Kl. Teniševa], Petrograd, Sodružestvo, 1905, pp. 27-69, cit. pp. 51-52. Online: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003730753/ (ultima consultazione 05.02.2025).

⁵⁴⁵ La pittura, in particolare, vide varie tendenze stilistiche che non solo esistevano contemporaneamente, ma si mescolavano tra loro. In uno stesso spazio, geografico e temporale, oltre al realismo dei *Peredvižniki* [Itineranti], in questa fase, sono coesistiti l'impressionismo, il simbolismo e il modernismo, che hanno indebolito la sua posizione, così come, successivamente, l'espressionismo, il fauvismo, il futurismo e il cubismo. Si veda: John E. Bowlt, *Moscow and St Petersburg in Russia's Silver Age*, London, Thames & Hudson, 2008, p. 9.

⁵⁴⁶ Fin dai primi anni delle attività di Djagilev e di *Mir iskusstva*, Stasov, fervente difensore del realismo nazionale, esprime forti critiche e un giudizio nettamente negativo nei loro confronti. Si

visto come una rottura con la rigidità e il rigore dell'insegnamento accademico tradizionale e la ricerca di nuove forme espressive che riflettevano le tensioni socio-culturali del tempo, rispondevano alla crescente alienazione della società borghese industrializzata e segnando l'inizio di una nuova era nell'arte russa. Lo *Stil' modern* fu rappresentato, in un primo, da *Mir iskusstva* [Mondo dell'arte], guidato da Sergej Džagilev, e accompagnato dal Simbolismo.⁵⁴⁷ Influenzato dalla reazione contro l'industrializzazione e la ripetitività meccanica del design, questo stile si esprime attraverso forme fluide, decorative e organiche, manifestandosi non solo nella pittura, ma pervasivamente anche nell'architettura, nella grafica, nel design di interni e delle scenografie teatrali.

riportano di seguito alcuni tra i principali articoli scritti da Stasov contro l'attività espositiva "decadente" del gruppo: Vladimir Stasov, *Vystavki* [Mostre], «Novosti i birževaja gazeta» [Notizie e giornale della borsa], 1898, n. 27 e 55, 27 gennaio e 24 febbraio; Vladimir Stasov, *Niščie duchom* [I poveri in spirito], «Novosti i birževaja gazeta» [Notizie e giornale della borsa], 1899, 5 gennaio, n. 5; Vladimir Stasov, *Podvor'e prokažennyh* [Il cortile dei lebbrosi], «Novosti i birževaja gazeta» [Notizie e giornale della borsa], 1899, febbraio, n. 39; Vladimir Stasov, *Dve dekadentskie vystavki* [Due mostre decadenti], «Novosti i birževaja gazeta» [Notizie e giornale della borsa], 1903, 19 e 25 aprile n. 106 e 112.

⁵⁴⁷ A differenza del realismo, che si preoccupava di rappresentare la realtà sociale e materiale, il Simbolismo si concentrò su mondi immaginari, onirici e mistici, indagando l'interiorità e il subconscio. I simbolisti russi, tra cui Andrej Belyj (1880-1934), Dmitrij Sergeevič Merežkovskij (1865-1941), Valerij Jakovlevič Brjusov (1873-1924), cercarono di esprimere attraverso l'arte significati più profondi, spirituali ed emotivi, esplorando il mondo invisibile e l'ignoto.

Per un approfondimento sullo *Stil' modern* e il suo rapporto con il Simbolismo nelle arti, si possono consultare: Ol'ga Davydova, *Simvolizm v russkom izobrazitel'nom iskusstve epochi Moderna. Analitičeskij obzor v svete poslednich issledovanij* [Il Simbolismo nell'arte russa dell'epoca Art Nouveau. Revisione analitica alla luce delle recenti ricerche], «Filosofija i kul'tura» [Filosofia e Cultura], 2021, n. 12, pp. 10-24; Ol'ga Davydova, *Dinamika izučenija simvolizma: rossijskij opyt v kontekste evropejskoj tradicii* [Dinamica dello studio del simbolismo: esperienza russa nel contesto della tradizione europea], «Actual Problems of Theory and History of Art», 2021, pp. 743-756; John E. Bowl, *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the World of Art Group*, Newtonville, Oriental Research Partners, 2020; Nikolaj Hrenov, Igor' Svetlov, *Simvolizm kak chudožestvennoe napravlenie: vzgljad iz 21-go veka. Sbornik statej* [Il simbolismo come direzione artistica: una visione del XXI secolo. Raccolta di articoli], Moskva, Gosudarstvennyj Institut Iskusstvoznanija, 2013; Maria Naščokina (a cura di), *Duch simvolizma. Russkoe i zapadnoevropejskoe iskusstvo v kontekste epochi konca 19 načala 20 veka* [Lo spirito del simbolismo. L'arte russa e dell'Europa occidentale nel contesto dell'epoca della fine del XIX - inizio XX secolo], Moskva, Progress-Tradicija, 2012; Anna Rusakova, *Simvolizm v russkoj živopisi* [Il simbolismo nella pittura russa], Moskva, Iskusstvo, 1995; Avril Pyman, *A History of Russian Symbolism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; John E. Bowl, *Symbolism and Modernity in Russia*, «Artforum», New York, pp. 40-45.

4.2.4 La *Pervaja Vserossijskaja kustarno-promyšlennaja vystavka* [Prima mostra artigianale-industriale panrussa] del 1902

L'attività espositiva della Russia agli inizi del Novecento era in pieno fermento. Oltre a *Mir iskusstva* [Mondo dell'arte], il primo quarto del secolo, vide formarsi diverse associazioni artistiche e iniziative espositive organizzate da privati.⁵⁴⁸ In particolare, a San Pietroburgo, tra il 1902 e il 1903, si svolsero quasi contemporaneamente alcune esposizioni di grande rilevanza per definire il clima culturale della Russia tardo-imperiale. Queste esposizioni non solo riflettevano lo sviluppo e lo status raggiunto dell'industria *kustar'*, che ma anche l'impatto delle diverse tendenze artistiche sulla produzione di arti decorativo-applicate che coesistevano in quel periodo.⁵⁴⁹

Se da un lato, nel 1902 fu organizzata la prima mostra esclusivamente dedicata alla produzione d'artigianato *kustar'*, dall'altro si tenne un'esposizione promossa da iniziativa privata che documentava lo sviluppo e la crescente diffusione dello *Stil' modern* in Russia. La prima, la *Pervaja Vserossijskaja kustarno-promyšlennaja vystavka* [Prima mostra artigianale-industriale panrussa] si svolse all'interno del maestoso Tavričeskij dvorec [Palazzo di Tauride] e fu organizzata sotto l'augusto patrocinio dell'imperatrice Marija Fëdorovna Romanova (1872-1918), consorte dello zar Alessandro III. Il giorno precedente l'apertura ufficiale, il 4 marzo del 1902, la mostra fu visitata dalla famiglia imperiale. Il che fu sintomatico del ruolo che questa tipologia di esposizioni aveva assunto: rafforzare il rapporto tra il potere imperiale e il

⁵⁴⁸ La gestione centralizzata e autoritaria delle attività espositive da parte di Djagilev, che tendeva a selezionare le opere da esporre secondo un criterio personale e soggettivo, creava un clima di tensione tra gli artisti, mettendoli in una posizione di evidente subalternità che per molti non era tollerabile. In risposta a questa situazione vennero create a Mosca due nuove associazioni: nel 1901, il gruppo dei *36 chudožnikov* [36 artisti], e nel 1903, la *Sojuz rússkich chudožnikov* [Unione degli artisti russi] (1903-1923). I gruppi includevano artisti della corrente dei *Peredvižniki* e molti partecipanti delle mostre del *Mondo dell'arte*.

⁵⁴⁹ Tra le mostre domestiche, storico-artistiche più importanti del tempo, vi fu anche la *Istoriko-chudožestvennaja vystavka rússkich portretov* [La mostra storico-artistica di ritratti russi]. Inaugurata il 6 marzo 1905, nel Palazzo di Tauride a San Pietroburgo, a beneficio delle vedove e degli orfani dei soldati caduti in battaglia. Il commissario generale della mostra fu nientemeno che Djagilev. La mostra, che esponeva ritratti di artisti russi antichi e contemporanei e di maestri stranieri, per un totale di tremila pezzi, fu una delle esposizioni più grandiose della Russia pre-rivoluzionaria. Per la recensione critica di Stasov alla mostra si veda: Vladimir Stasov, *Itogi našej portretnoj vystavki* [I risultati della nostra mostra di ritratti], «Novosti i birževaja gazeta» [Notizie e giornale della borsa], n. 2 e 3 giugno, n. 137 e 138, 1905. Online: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1905_itogi_nashey_portretnov_vystavki.shtml.

popolo. L'occasione, minuziosamente coreografata e simbolo di omaggio al sovrano, si configura come 'scenario di potere'.⁵⁵⁰ In questo contesto, l'attenzione era rivolta alla rappresentazione sentimentale della famiglia imperiale e al suo impegno per il benessere dei sudditi più indigenti. Si trattò di un imponente evento che richiese un notevole sforzo organizzativo e logistico. Alla mostra parteciparono oltre 4000 espositori, provenienti da 56 province russe, ciascuno portando con sé le proprie creazioni. Per facilitare la comprensione e la valutazione dei lavori, il Ministerstvo zemledelija i gosudarstvennyh imuščestv [Ministero dell'agricoltura e del demanio pubblico] suddivise i prodotti in 19 gruppi tematici, organizzando l'esposizione in modo sistematico.⁵⁵¹ Sebbene gli organi governativi e i giornali dell'epoca lodassero con entusiasmo la prosperità del mercato *kustar'*, in realtà, il panorama del settore era ben più complesso. Nonostante la partecipazione numerosa e l'interesse ufficiale, l'effettiva sostenibilità e diffusione dell'artigianato tradizionale russo risultava limitata da una serie di difficoltà economiche, sociali e strutturali che ne impedivano una crescita duratura e un'autentica integrazione nel panorama industriale del paese.⁵⁵²

Contestualmente, tra dicembre del 1902 e gennaio 1903, si tenne la *Vystavka architektury i chudožestvennoj promyšlennosti novogo stilja* [Mostra di architettura e

⁵⁵⁰ Non è casuale che, proprio nel 1903, in occasione del bicentenario della fondazione di San Pietroburgo, gli zar decisero di organizzare un ballo in maschera in pompa magna. Conosciuto come il *Kostjumirovannyj bal 1903 goda* [Ballo in costume del 1903], l'evento divenne uno degli ultimi grandi eventi di questo tipo prima della Rivoluzione Russa del 1917 e, ad oggi, è rimasto la celebrazione più famosa a San Pietroburgo durante il regno di Nicola II. Il ballo in maschera, che si svolse nel Palazzo d'inverno l'11 (24) febbraio e il 13 (26) febbraio 1903, fu un evento in cui tutta la nobiltà dell'impero partecipò indossando costumi ispirati all'epoca pre-petrina. Il concetto del ballo in maschera con abiti tradizionali rispecchiava lo spirito dell'epoca. In molti aspetti, infatti, Alessandro condivideva le idee dello Slavofilismo, che enfatizzava gli aspetti culturali e storici unici dei popoli slavi e rifiutava l'occidentalizzazione della Russia. Fu l'imperatrice Aleksandra Fëdorovna a proporre inizialmente l'idea di un grande ballo in costume per commemorare il 290° anniversario della casata dei Romanov. L'evento non fu solo un semplice ballo, ma rappresentò un tentativo di recuperare e rivivere i rituali e i costumi dell'antica corte di Mosca, risalenti a un periodo precedente le riforme occidentali di Pietro il Grande. In questo modo, il ballo mirava a creare un ideale collegamento tra il presente e le tradizioni e lo stile di vita che avevano caratterizzato la Russia prima della modernizzazione imposta dal grande zar.

Cfr. Richard Wortman, *Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Vol. II: From Alexander II to the Abdication of Nicolas II*, Princeton, Princeton University Press. Si consulti a riguardo anche: Peter Kurth, *Tsar: The Lost World of Nicholas and Alexandra*, London, Little, Brown and Company Ltd, 1995.

⁵⁵¹ Si veda: *Ukazatel' Vserossijskoj kustarno-promyšlennoj vystavki. 1902 g.* [Guida della mostra artigianale-industriale panrusa. 1902.], Sankt-Peterburg, 1902. Online: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003703324/ (ultima consultazione 03.03.2025).

⁵⁵² Cfr. Siegelbaum, *Exhibiting Kustar' Industry*, pp. 48-52.

arte industriale del nuovo stile].⁵⁵³ La mostra, organizzata dall'impresa espositiva privata, chiamata *Sovremennoe iskusstvo* [Arte contemporanea], fu concepita dai suoi organizzatori e finanziatori Igor' Grabar', Sergej Aleksandrovič Ščerbatov (1875-1962) e Vladimir Vladimirovič von Meck (1877-1932) come una mostra-vendita di opere d'arte e manufatti d'arte decorativo-applicata in uno "stile nuovo".⁵⁵⁴ Lo *Stil' modern* russo si esprime qui per la prima volta nella sfera della vita privata, domestica, dimostrando la sua capacità di coinvolgere il quotidiano attraverso l'utilizzo di linee aggraziate e forme insolite. Secondo l'opinione di Marija Vladimirovna Naščokina, questa mostra ha rappresentato la "prima mostra programmatica d'arte moderna in Russia."⁵⁵⁵ La mostra fu inaugurata in un appartamento al secondo piano di un edificio residenziale in via Bol'saja Morskaja 33. Per partecipare al progetto furono invitati gli artisti dell'associazione *Mondo dell'arte*, Benua, Korovin, Golovin, Léon Bakst (1866-1924), ciascuno dei quali poteva arredare una stanza secondo i propri disegni. Agli artisti fu data completa libertà creativa. Gli spazi non erano uniti da un tema o una trama comune. La mostra degli interni doveva mostrare la straordinaria varietà e l'organicità del nuovo stile. Nei ricordi dell'artista Anna Ostroumova-Lebedeva, gli organizzatori decisero di "esporre campioni di arte applicata, oggetti di arredamento, porcellane, ricami, gioielli, fino ad arrivare agli abiti da donna e alle stanze arredate artisticamente. Il loro obiettivo era diffondere l'arte autentica nella vita quotidiana dell'uomo".⁵⁵⁶ L'esposizione fu curata dall'architetto Ivan Aleksandrovič Fomin (1872-1936), sotto il patrocinio della granduchessa Elizaveta Fëdorovna (1864-1918), moglie del governatore generale della città, Sergej Aleksandrovič. Nel ricordare la preparazione della mostra, Grabar' scrisse:

⁵⁵³ Per un approfondimento sulla figura di Fomin, si veda il testo: Vladimir Lisovskij, *I. A. Fomin* [I. A. Fomin], Leningrad, 1979.

⁵⁵⁴ Naturalmente l'idea non era nuova. A Parigi, ad esempio, aveva già avuto un grande successo il salone *Maison de L'art nouveau*, conosciuta anche come *Maison Bing*, era una galleria, specializzata in arte moderna, che era stata aperta il 26 dicembre 1895 da Siegfried Bing al 22 di rue de Provence, a Parigi.

⁵⁵⁵ первой программной выставкой искусства модерна в России. Maria Naščokina, *Moskovskij modern* [L'Art Nouveau moscovita], Moskva, Žiraf, 2003, cit. p. 100.

⁵⁵⁶ выставлять образцы прикладного искусства, предметы обстановки, фарфор, вышивки, ювелирные вещи, вплоть до дамских платьев и художественно обставленных комнат. Цель их была — распространять подлинное искусство в обиходе человека.

Anna Ostroumova-Lebedeva, *Avtobiografičeskie zapiski* [Note autobiografici], Moskva, 1974, vol. 1, cit. pp. 266-267.

In questo affascinante progetto, ci siamo messi tutti noi: Benois, Lansere, Bakst, Konstantin Korovin, A.Y. Golovin e io. Anche i “padroni di casa” - Ščerbatov e Mekh, interessati all’arte applicata, principalmente agli abiti da donna, che loro stessi ideavano e combinavano. Benois e Lansere fecero il progetto di un salotto in stile, Bakst di un affascinante *boudoir*, Korovin di una stanza ispirata alla segale verde e ai fiordalisi, Golovin di una dača russa, intagliata nel legno... Ščerbatov e Mekh crearono una stanza ispirata alle piume di pavone.⁵⁵⁷

L’architettura fu rappresentata dai progetti di maestri del calibro di Fëdor Osipovič Šechtel’ (1859-1956), Lev Nikolaevič Kekušov (1862-1916?). Oltre che da Korovin e Golovin opere di pittura e d’arte applicata furono state presentate da artisti associati alle attività del laboratorio artigianale di Abramcevo e al *Mondo dell’arte*.⁵⁵⁸ In questa occasione furono, inoltre, invitati a esporre il loro lavoro esponenti dell’*Art Nouveau* europea, come lo scozzese Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) e l’austriaco Joseph Maria Olbrich (1867-1908). Sebbene la mostra non soddisfò pienamente le aspettative economiche degli organizzatori, essa ebbe un ottimo riscontro pubblico – l’evento fu di grande rilievo nella vita della capitale, a cui parteciparono Nicola II e Aleksandra Fëdorovna, i membri della famiglia imperiale e molti cittadini – e contribuì a far conoscere e diffondere il nuovo stile, creando un ambiente che fosse integrato nel design artistico.⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ В это увлекательное дело, впряглись все мы: Бенуа, Лансере, Бакст, Константин Коровин, А.Я.Головин и я. Приняли творческое участие и «хозяева» — Щербатов и Мекх, интересовавшиеся прикладным искусством, главным образом дамскими нарядами, которые сами сочиняли и комбинировали. Бенуа и Лансере сделали проект стильной гостиной, Бакст — очаровательного будуара, Коровин — комнаты, построенной на мотиве зеленой ржи и васильков, Головин — русского терема, резного из дерева... Щербатов с Мекком сделали комнату на мотив павлиньего пера.

Igor’ Grabar, *Moja žizn’: Avtomonografija* [La mia vita: un’autobiografia], Moskva;Leningrad, 1937, pp. 142-143, pp. 184-187, cit. pp. 185-186.

Successivamente, l’impresa tennero altre mostre, inclusi quelle degli artisti Konstantin Andreevič Somov (1869-1939), Rerich, e le esposizioni di grafica giapponese e del gioielliere francese René Lalique (1860-1945).

⁵⁵⁸ L’attività espositiva del *Mondo dell’arte* ha avuto inizio nel 1898 con l’organizzazione della [Mostra di artisti russi e finlandesi]. Per un approfondimento: Sergej Djagilev, *Sergej Djagilev i russkoe iskusstvo St., otkrytye pis'ma, interv'ju. Perepiska. Sovremenniki o Djagileve* [Sergej Djagilev e l’arte russa. Articoli, lettere aperte, interviste. Corrispondenza. I contemporanei su Djagilev], Il’ja Samojlovič Zil’berštejn, V.A. Samkov (a cura di), 2 voll., Moskva, Izobraz. iskusstvo, 1982.

⁵⁵⁹ Per un’illustrazione dettagliata su *Sovremennoe iskusstvo* [Arte contemporanea] e la *Vystavka architektury i chudožestvennoj promyšlennosti novogo stija* [Mostra di architettura e arte industriale nel nuovo stile], si veda «Mir iskusstva», 1903, n. 3, pp. 97-136 Online: <https://electro.nekrasovka.ru/books/17318> (ultima consultazione 18.01.2025); «Mir iskusstva», 1903,

4.2.5 La *Vtoraja Vserossijskaja Kustarnaja vystavka* [Seconda mostra panrussa *kustar'*] del 1913

Nel 1913, Nicola II presiedette numerosi eventi sfarzosi organizzati per celebrare il tricentenario della dinastia Romanov. Uno di questi, la *Vtoraja Vserossijskaja Kustarnaja vystavka* [La seconda mostra panrussa *kustar'*], si aprì il 10 marzo sotto il patrocinio dell'imperatrice Aleksandra Fëdorovna. Sebbene, fin dagli anni 1870, altre esposizioni avessero messo in evidenza l'importanza assunta dall'arte rurale e popolare, la *Vtoraja Vserossijskaja* del 1913 dimostrò, in modo inequivocabile, come il suo *revival* dell'artigianato-contadino fosse tuttavia segnato da profonde contraddizioni interne.⁵⁶⁰ La sede designata per l'esposizione fu il nuovo edificio per l'erbario e la biblioteca del giardino botanico imperiale sull'isola Aptékariskij di San Pietroburgo. Quasi 6.000 espositori furono selezionati per l'area espositiva con i loro prodotti (fig. 39). Il comitato organizzativo selezionò principalmente scuole e laboratori già sostenuti dal governo. Tuttavia, i membri del comitato viaggiarono anche nelle province più periferiche dell'impero e invitarono singoli *kustari* [artigiani o lavoratori manuali] a partecipare, al fine di ampliare la varietà delle esposizioni. Seguendo i principi di presentazione di altre esposizioni panrusse e internazionali, gli oggetti nella *Vtoraja Vserossijskaja* furono esposti in sezioni decorate secondo stili locali e organizzati secondo le province russe. Tutti gli oggetti furono suddivisi in quattro sezioni principali: prodotti *kustar'*; strumenti e macchine

Sankt-Petersburg, n. 5-6, pp. 220-246. La rivista del gruppo cessò di esistere nel 1904, quando uscì anche il suo ultimo numero. Per i numeri disponibili online, si veda il link: <https://tehne.com/library/mir-iskusstva-hudozhestvennyy-illyustrirovannyj-zhurnal-s-peterburg-1899-1904>. Per un approfondimento sulla storia della rivista: Natalija Dmitrievna Mel'nik, *Istorija sozdanija žurnala «Mir iskusstva»* [La storia della fondazione della rivista "Mondo dell'arte"], «Vestnik SPbGU. Jazyk i literatura». 2015, n. 3, pp. 203-214.

La gestione piuttosto accentrata delle attività del *Mondo dell'arte* da parte Djagilev, che tendeva a selezionare solo le opere che lui stesso riteneva meritevoli, poneva gli artisti in una posizione di evidente subalternità, e molti non lo tollerarono. Benua, a sua volta, si permise critiche piuttosto dure ai "moscoviti". Tra questi Korovin, Michail Vasil'evič Nesterov (1862-1942), Abram Efimovič Archipov (1862-1930), e altri, decisero di creare una propria associazione, indipendente dal *Mondo dell'arte*. I disaccordi tra San Pietroburgo e Mosca raggiunsero il limite nel 1903. In occasione dell'inaugurazione della quinta mostra del gruppo, i partecipanti organizzarono per decidere se continuare a lavorare congiuntamente. I negoziati si conclusero con l'organizzazione a Mosca di una nuova associazione: *Sojúz rússkich chudóžnikov* [Unione degli artisti russi] (1903-1923).

⁵⁶⁰ Dopo la rivoluzione del 1917, naturalmente la prassi dell'organizzazione di esposizioni proseguirà. Si ritiene qui pertinente fare riferimento a una delle più importanti esposizioni di questa tipologia, ossia la *Vserossijskaja sel'skochozjajstvennaja i kustarno-promyšlennaja vystavka* [Mostra panrussa dell'agricoltura e dell'artigianato] tenutasi a Mosca nel 1923.

per la produzione; istituzioni per il sostegno allo sviluppo dell'industria; e pubblicazioni sull'industria *kustar'*, e all'interno di ciascuna sezione erano presenti 21 classi di oggetti diversi (fig. 40).

Come sottolinea la studiosa Sara Warren, pubblicizzando deliberatamente i prodotti dell'artigianato contadino, la mostra aveva naturalmente scopi economici, oltre che ideologici.⁵⁶¹ Anche in questa occasione, lo scopo economico è facilmente intuibile. L'esposizione era necessaria poiché, per competere con i prodotti industriali più economici, gli articoli artigianali dovevano essere considerati “aesthetically and ethically superior”.⁵⁶² In questa prospettiva, la promozione del *revival* dell'arte popolare era ormai diventato un imperativo nell'agenda politico-economica dello stato russo. Per quanto riguarda l'aspetto ideologico, invece, non va trascurata l'importanza della componente rurale della rivoluzione del 1905. Sebbene le agitazioni fossero iniziate con scioperi generali nelle grandi città come Mosca e San Pietroburgo, il governo imperiale si trovò anche a fronteggiare la preoccupazione e la rabbia dei contadini, flagellati da politiche oppressive nella gestione delle terre e da disastri naturali. In altre parole, ciò che era messo sotto estrema pressione nel 1905 era il legame, suppostamente sacro, tra lo zar e il suo popolo. Era proprio questo legame mistico che giustificava l'autocrazia dei Romanov. Come riassunto puntualmente da Ludmila Piters-Hofmann:

the Tercentenary celebrations could also be used to emphasize the Tsar's and the Imperial family's bond with the common people. An exhibition showing products by peasant workers was a valuable opportunity to confirm the court's interest in the 'real', non-westernized Russian people. Furthermore, in this context the link between the *kustar'* industries and the fashion for a 'neo-Russian' style was interpreted by the Tsar and the organizers as something that captured and revived the atmosphere of the early seventeenth century, and especially 1613, the year that the Romanov dynasty began its reign.⁵⁶³

⁵⁶¹ Cfr. Giulia Gelmi, *Shifting Roles: The Imperial Folk Arts and Crafts Revival's Narratives at the Second All-Russian Kustar' Exhibition (1913)*, in *A Driving Force. On the Rhetoric of Images and Power*, atti del convegno (4-6 ottobre 2023), Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 339-350.

⁵⁶² Sarah Warren, *Crafting Nation: The Challenge to Russian Folk Art in 1913*, «Modernism / modernity», 2009, vol. 16, n. 4, pp. 743-765.

⁵⁶³ Ludmila Piters-Hofmann, *Regulating Russian Arts and Crafts. The “Second All-Russian Kustar Exhibition” of 1913*, «Experiment: a Journal of Russian Culture», 2019, vol. 25, n. 1, pp. 310-327, cit. p. 315.

Fu nel 1905 che il governo istituì la Glavnoe upravlenie zemleustrojstva i zemledelija (GUZZ) [Direzione generale della gestione del territorio e dell'agricoltura] (1905-1915), una sezione del Ministero dell'agricoltura specificamente dedicata al sostegno dell'artigianato contadino. Sotto il regime di Nicola II, infatti, la creazione del GUZZ e la promozione dell'artigianato rurale miravano a eliminare la frattura che idealmente si era creata tra l'imperatore e il popolo russo, ossia il popolo delle campagne, non occidentalizzato. Nel 1913, il GUZZ fu il principale organismo organizzativo della *Vtoraja Vserossijskaja*. Nonostante il successo economico e di pubblico, la mostra fu oggetto di recensioni critiche. Sfogliando il catalogo dell'esposizione, si evidenziava non solo la difficoltà nel dare un ordinamento alla varietà di oggetti e materiali che rientravano nella vasta categoria del *kustar'*, ma anche la complessità di rappresentare questa varietà etnica dell'impero in uno spazio così ristretto.⁵⁶⁴

In questo contesto, tuttavia, emersero con evidenza due problemi non trascurabili: da un lato, la professionalità dell'artigiano *kustar'*, e dall'altro, l'estensione geografica dell'impero. Secondo Warren, dal punto di vista della produzione *kustar'*, tra i fattori più problematici dell'esposizione, i critici evidenziarono: l'industrializzazione dei prodotti da parte dell'amministrazione, la presenza di istruttori di laboratori non locali, e i progetti realizzati da artisti piuttosto che secondo metodi tradizioni e l'immaginazione dei contadini. Per la maggior parte dei critici, questo sviluppo andava di pari passo con la perdita di autenticità della produzione. Era in gioco l'essenza stessa dell'arte *kustar'*. Strettamente legato a questo aspetto, il confronto inevitabile con i prodotti industriali *kustar'* disponibili nei negozi specializzati delle grandi città russe e straniere portava spesso alla conclusione che i beni in vendita all'esposizione fossero di qualità scadente, sebbene significativamente più costosi e meno durevoli rispetto agli oggetti *kustar'* "autentici".

Alla vigilia della Rivoluzione del 1917, la produzione *kustar'* fu influenzata dalle agitazioni sociali e dalle crescenti tensioni politiche riguardanti anche la "questione delle nazionalità". Mentre l'*intelligencija* e il governo tentavano di "migliorare" la cultura popolare russa indigena, trasformandola oltre ogni possibilità di riconoscimento, la soppressione delle lingue native, delle usanze e delle istituzioni

⁵⁶⁴ Catalogo della mostra *Russkoe narodnoe iskusstvo na Vtoroj Vserossijskoj vystavke 1913* [L'arte popolare russa alla seconda esposizione panrusa del 1913], Sankt-Peterburg, 1914, p. LXXV. Online: <https://electro.nekrasovka.ru/books/6150753> (ultima consultazione: 30.01.2025).

educative per le nazionalità non russe portò i critici a temere che qualsiasi forma di carattere nazionale genuino – e di rappresentanza etnica – fosse destinata a essere obliterata dalla politica imperiale. La promozione della cosiddetta nazionalità ufficiale fu dunque anche interpretata come repressiva e deleteria nei confronti della nazionalità considerata, in generale, come autentica, inclusa quella contadina. Nel contestualizzare ulteriormente il fenomeno del *revival* della produzione *kustar'* nelle arti della Russia imperiale tardiva, la presentazione delle opere dei laboratori di Abramcevo e Solomenko alla *Vtoraja Vserossijskaja* come parte dell'esposizione ne decretò l'approvazione e l'appropriazione da parte del potere statale. Kirsty Anson osserva infatti come, fin dagli anni Ottanta del XIX secolo, la relazione tra il potere imperiale e la produzione artistica stesse assumendo una forma sempre più ambigua e controllante:

There was a widespread revival of interest in fairytale due to harsh censorship imposed in the wake of the assassination of Alexander II in 1882, making realism challenging throughout the ensuing reigns of Alexander III and Nicholas II. Polenova's Russian fairy tales and landscapes were thus, according to Salmond, 'a tool for promoting concord within an empire of disparate nationalities' and the 'direct emotional link they provided between the present and a vanished past'.⁵⁶⁵

In un contesto in cui il controllo imperiale sulla produzione artistica era ancora quasi totalizzante e in uno stato di crisi, si sta formando una nuova forma d'arte. La rielaborazione di questi simboli popolari rappresentava una forma di resistenza al dominio dell'*establishment*. Dall'inizio del secolo, infatti, i neo-primitivisti avevano avviato un processo di riappropriazione e reinterpretazione delle forme artistiche popolari e rurali, creando narrazioni alternative rispetto a quelle ufficiali.⁵⁶⁶ Attraverso i *lubki* e le icone, questi artisti scoprirono gradualmente la dimensione dell'arte popolare che veniva considerata "primitiva", genuina e autentica. Così, mentre l'icona diventava portatrice di una connessione ultraterrena, il *lubok* scatenava una forza profondamente terrena, satirica e sovversiva. Iniziava a farsi strada, la rivoluzione

⁵⁶⁵ Kirsty Anson, *Mary Watts and Elena Polenova: Kindred Spirits of the Arts*, «Slovo», 2013, vol. 25, n. 1, pp. 3-30, cit p. 22.

⁵⁶⁶ Si veda: Jeremy Howard, Irena Bužinska, Z.S. Strother, *Vladimir Markov and Russian Primitivism: A Charter for the Avant-Garde*, London; New York, Routledge, 2020.

artistica dell'Avanguardia russa.⁵⁶⁷ In questo scenario, l'arte russa venne a configurarsi come una "rivoluzione" non solo estetica, ma anche ideologica. Se da un lato il movimento rifletteva il fermento sociale e le trasformazioni in atto, dall'altro gli artisti erano consapevoli di trovarsi di fronte a un sistema politico che, pur criticato, continuava ad esercitare un forte controllo sulla produzione culturale. In questo senso, l'Avanguardia russa non rappresenta solo l'inizio di una nuova era per l'arte, era un campo di battaglia per il conflitto tra il vecchio e il nuovo, tra la tradizione e l'innovazione radicale.

⁵⁶⁷ Per un approfondimento sul rapporto tra le prime esposizioni dei neo-primitivisti e il potere imperiale, si veda: Warren, *Crafting Nation*, pp. 743-765.

Conclusioni

Sintesi dei risultati

La presente ricerca ha esaminato lo ‘stile russo’ tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo, utilizzando il prisma della storia dell’ornamento come strumento interpretativo per definire l’identità artistica nazionale. L’approccio adottato ha permesso di analizzare non solo l’aspetto visivo e stilistico dell’ornamento, ma anche la sua funzione simbolica e culturale all’interno di un ampio processo di rinnovamento dell’arte russa. Lo studio si è concentrato, in particolare, sulla genesi e sulla diffusione di tale stile nel contesto della Russia tardo-imperiale (1872-1913), un periodo segnato da profondi cambiamenti sociali, politici e culturali.

A partire dal movimento nazionalista che, all’inizio dell'Ottocento, aveva radicato l’arte russa nell’iconografia bizantina, si è assistito, nel corso del secolo successivo, a un ripensamento delle tradizioni artistiche nazionali. I mutamenti socio-politici degli anni Sessanta e Settanta, uniti al crescente sviluppo proto-industriale, portarono l’arte russa a cercare nuove fonti di ispirazione, riscoprendo l’arte medievale e le forme artistiche folclorico-vernacolari. Questa svolta non solo rispondeva a un desiderio di affermare un’identità culturale autonoma, ma si inseriva anche in un contesto più ampio di rielaborazione estetica e ideologica, che coinvolgeva le principali correnti artistiche europee del tempo.

Il lavoro si è dimostrato efficace nell’ampliare l’ambito disciplinare della ricerca, con un approccio che ha saputo coniugare l’analisi storica e culturale con un preciso inquadramento metodologico. In particolare, sono stati approfonditi sia gli aspetti terminologici legati alla definizione dello ‘stile russo’, sia le dinamiche di produzione e diffusione che hanno caratterizzato l’evoluzione di questo fenomeno artistico. Inoltre, lo studio ha evidenziato il ruolo cruciale che l’ornamento ha avuto nella costruzione dell’identità visiva nazionale, fungendo da veicolo per la trasmissione di valori culturali e storici.

Alla luce di quanto esposto, è utile riprendere gli obiettivi iniziali del lavoro per sintetizzare i principali risultati della ricerca, delineando le direzioni future e le aree di approfondimento che potrebbero arricchire ulteriormente questo campo di studio.

1. L'analisi dello 'stile russo' e dell'ornamento e ricomposizione del loro ruolo nella ridefinizione dell'identità artistica nazionale nella Russia tardo imperiale.

La ricerca ha evidenziato l'ornamento come elemento centrale nell'evoluzione dell'arte e dell'architettura, sia europea che russa, e ha dimostrato come, oltre alla sua funzione decorativa, l'ornamento abbia svolto anche ruoli simbolici, rituali e strutturali.

L'analisi dello 'stile russo' ha messo in luce come l'ornamento, integrato in questo movimento culturale, sia stato fondamentale nel rinnovare la cultura russa, pur mantenendo un legame con le tradizioni storiche del paese. La ricerca ha inoltre tracciato l'evoluzione dello stile, dal suo radicamento in influenze neo-bizantine, al *revival* folclorico e vernacolare, fino al raggiungimento della sua espressione più matura nell'*Art Nouveau* russa (*Stil' modern*). In questo processo, l'ornamento non è stato solo un mezzo estetico, ma un linguaggio visivo in grado di esprimere i profondi cambiamenti ideologici ed estetici della Russia tardo imperiale.

2. La ricostruzione della figura di Vladimir Stasov come teorico dell'ornamento, critico d'arte e promotore della produzione e rivalutazione dell'industria artistica russa

Un altro importante risultato della ricerca è la ricostruzione della figura di Vladimir Stasov come teorico dell'ornamento e promotore dell'arte russa. Stasov, uno dei più influenti storici e critici d'arte russi, ha avuto un ruolo cruciale nel riconoscere l'ornamento come elemento centrale nella costruzione dell'identità visiva nazionale russa. La sua analisi dei temi ornamentali, in particolare nei lavori di artisti come Viktor Vasnecov e Elena Polenova, ha contribuito alla nascita della variante neo-russa dello stile. La ricerca ha esplorato i suoi scritti pubblici e privati, mettendo in evidenza come Stasov abbia legato l'ornamento alla riscoperta e rivalutazione delle tradizioni popolari russe. I suoi contributi hanno rafforzato l'importanza dell'ornamento come simbolo di un'identità culturale che rispondeva alle sfide politiche e sociali dell'epoca, promuovendo un'arte che fosse espressione di un'identità nazionale autentica e distinta.

3. Lo studio della presentazione dello stile russo in contesti espositivi nazionali e internazionali

La ricerca ha anche esplorato il ruolo delle esposizioni artistiche russe, sia a livello nazionale che internazionale, nel consolidare e promuovere lo ‘stile russo’ come espressione di un’identità nazionale. Le mostre, in quelle panrusse e universali, sono state cruciali nel processo di diffusione di questo stile e nell’affermazione dell’arte russa a livello internazionale. Le esposizioni non solo hanno contribuito a rafforzare il legame tra arte e identità nazionale, ma hanno anche fornito un’importante vetrina per la proiezione dell’immagine della Russia all’estero, contribuendo a una maggiore visibilità della cultura russa nel panorama europeo. Un risultato fondamentale è che queste mostre hanno avuto un impatto duraturo nel rafforzare l’immagine della Russia come una potenza culturale. La ricerca ha anche rivelato come la promozione di uno stile nazionale abbia fornito un’importante occasione per la costruzione di un’identità culturale forte, capace di dialogare con le principali correnti culturali europee. Come riporta Whittaker,

the Russian style was greeted at international exhibitions as exotic, eastern, fanciful, or quaint; anything Western in inspiration was considered imitative and ignored. Europeans envied the richness of Russia’s artistic traditions, but these traditions did not make Russians Europeans. They were always listed at the back, so to speak, with the Persians, the Turks, and the Egyptians. For all its color, charm, and energy, the Russian style was finally reactionary. Nicholas I, Alexander III, and Nicholas II, all favored it for political purposes, as a reminder of Russia’s superior traditional values, not of its needs in the modern industrialized world. Westerners have always responded favorably to Russia’s Slavic styles, from Sazikov’s and Ovchinnikov’s metalwork to Kornilov’s porcelain to the Ballets Russes. It was only with the rise of the Russian avantgarde, whose origins were buried in later developments of the Russian style, that Russia was recognized as an equal with Europe in the field of art.⁵⁶⁸

In sintesi, la ricerca ha sottolineato l’importanza cruciale dell’ornamento e dello ‘stile russo’ nella ridefinizione dell’identità artistica e culturale russa. Ha evidenziato il ruolo centrale di intellettuali come Stasov e il contesto espositivo internazionale nel consolidare l’arte russa come un elemento distintivo nella scena culturale globale,

⁵⁶⁸ Whittaker, *Visualizing Russia*, cit. p. 59.

contribuendo alla nascita di una consapevolezza nazionale e alla sua affermazione nel dialogo con l'Occidente.

Al termine di questa ricerca, emergono diverse questioni ancora aperte che richiedono un esame ulteriore e approfondito:

1. L'opera critica di Stasov e il suo rapporto con altri teorici. La vastità della produzione scritta di Stasov suggerisce che vi siano ancora molte aree da esplorare. Un aspetto che meriterebbe attenzione è il confronto tra il pensiero di Stasov e quello di Fedor Buslaev, specialmente per quanto riguarda la loro visione sull'ornamento come strumento culturale e simbolico. Inoltre, sarebbe interessante approfondire ulteriormente la figura di Stasov come storico dell'arte, analizzando il suo contributo non solo alla definizione dell'arte russa, ma anche in dialogo con quella europea. Un confronto con le opere di Aleksandr Benue e Igor Grabar', due figure chiave nella storiografia dell'arte russa, potrebbe offrire nuovi spunti sulla costruzione della narrazione storica e sull'integrazione di modelli europei nella storia dell'arte nazionale.
2. Il ruolo delle riviste d'arte a stampa e la loro influenza culturale. Un altro filone di ricerca potrebbe riguardare il ruolo delle riviste d'arte a stampa, strumenti fondamentali per la diffusione di nuove idee e per il dibattito critico sull'arte dell'epoca. In particolare, la rivista *Iskusstvo i chudožestvennaja promyšlennost'* [Arte e industria artistica], attiva tra il 1898 e il 1903, risulta essere di grande interesse. Purtroppo, la ricerca non ha permesso di accedere a tutti i numeri della rivista, il che ha limitato un'analisi dettagliata dei suoi contenuti. Sarebbe utile raccogliere e studiare tutti i numeri della pubblicazione, per comprendere il suo contributo al panorama artistico e culturale dell'epoca. Inoltre, sarebbe interessante mettere a confronto *Iskusstvo i chudožestvennaja promyšlennost'* con altre riviste coeve come *Mir iskusstva* [Mondo dell'arte], per comprendere differenze e affinità. Un'analisi più approfondita del ruolo delle riviste nella formazione dell'opinione pubblica e nella creazione di tendenze artistiche potrebbe fornire un quadro più completo delle dinamiche culturali di fine Ottocento e inizio Novecento.
3. L'eredità dello 'stile russo' nell'arte contemporanea. Riconoscendo che lo 'stile russo' continua a suscitare interesse al giorno d'oggi, sarebbe utile esplorare

più a fondo il lascito di questo fenomeno nell'arte contemporanea. In particolare, un'area di ricerca promettente potrebbe essere l'analisi dell'influenza dello 'stile russo' sugli artisti contemporanei che si ispirano all'ornamento. Un progetto innovativo in questo senso è, ad esempio, *Ornamika*, un'iniziativa russa lanciata nel febbraio del 2020. Questa piattaforma digitale e laboratorio dedicato alla ricerca e promozione dell'ornamento russo antico e moderno rappresenta un esempio concreto di come un archivio culturale e visivo venga ripensato e riutilizzato nel contesto dell'arte contemporanea. Un'analisi di progetti culturali e artistici potrebbe rivelare nuove modalità di valorizzazione e reinterpretazione dell'ornamento russo, non solo come elemento estetico, ma anche come simbolo identitario e culturale.

Queste riflessioni concludono un lavoro svolto in un contesto storico e geopolitico tragico, che rende più arduo e al tempo stesso più urgente il nostro impegno a trattare temi legati all'arte e alla cultura. In un momento in cui il mondo è sconvolto da conflitti e sofferenze, riflettere sull'arte potrebbe sembrare superfluo. Tuttavia, come si è cercato di dimostrare con questo lavoro, il dialogo culturale e la libera circolazione delle idee sono essenziali non solo per lo sviluppo delle pratiche artistiche, ma per il confronto tra studiosi e culture. L'arte ha sempre avuto il potere di fungere da specchio della società, da strumento di resistenza e di offrire un linguaggio per la reciproca comprensione. In quest'ottica, sarebbe importante proseguire gli studi, non solo attraverso le risorse digitali, ma anche con la possibilità di esplorare sul campo i sistemi culturali, osservare le opere d'arte in prima persona, dialogare con esperti e studiosi, e accedere a materiali non digitalizzati che possano arricchire ulteriormente la ricerca.

Appendice

Illustrazioni

- Figura 1: Auguste Racinet, *L'Ornement polychrome: cent planches en couleurs, or et argent contenant environ 2.000 motifs de tous les styles: art ancien et asiatique, moyen âge, renaissance, XVIIe et XVIIIe siècles: recueil historique et pratique, Etrusque, PL. VII, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1888*.....p. 243
- Figura 2: Owen Jones, *The Grammar of Ornament, Arabian n. 4, Plate XXXIV, 1856*.....p. 244
- Figura 3: Il'ja Repin, *Ritratto di V. V. Stasov, olio su tela, 74 cm x 60 cm, Gosudarstvennyj Russkij muzej [Museo statale russo], San Pietroburgo, 1883*.....p.245
- Figure 4-5: Fëdor Solncev, *Drevnosti Rossijskogo gosudarstva [Antichità dello Stato Russo], Moskva, Semen, 1849-1853*.....pp. 246-247
- Figure 6-7: Viktor Butovskij, *Istorija russkogo ornamenta s X po XVI stoletie: po drevnim rukopisjam [La storia dell'ornamento russo tra l'XII e il XVII secolo: secondo antichi manoscritti], Moskva, Got'e, 1870*.....pp. 248-249
- Figura 8: Vladimir Vasil'evič Stasov, 4 giugno 1891, fotografia, *Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva (RGALI) [Archivio statale russo della letteratura e dell'arte], fondo 888., op.2*..... p. 250
- Figura 9: Karl Bulla, *Vladimir Stasov nel suo studio presso la Biblioteca pubblica imperiale, 1900 circa*.....p. 251
- Figura 10: *Stasov nel suo studio presso la Biblioteca pubblica imperiale di San Pietroburgo, 1900 circa, in Nezabvennomu Vladimiru Vasil'eviču Stasovu»: sbornik' vospominanij [All'indimenticabile Vladimir Vasil'evič Stasov. Raccolta di memorie], Sankt-Peterburg, Tipolitografija «Ènergija», 1908*.....p. 252
- Figura 11: *Serata musicale a casa Stasov (al centro) il compositore Cezar' Kjuj al pianoforte, Fëdor Šaljapin che canta, 1904*.....p. 253
- Figura 12: Karl Bulla, *Stasov (al centro) in un gruppo di persone che hanno partecipato alla posa dell'edificio Vorotilov della Biblioteca Pubblica Imperiale, OEF NLR. EAIT63/4-L452, EI11942, 1896*.....p. 254
- Figura 13: Maksim Dmitriev, *Vladimir Stasov e Maksim Gorkij in visita a Il'ja Repin (al centro) nella tenuta di "Penaty" (Kuokkala, oggi Repino), 1904*.....p. 255
- Figura 14: *Stasov e Il'ja Gincburg in visita ai Tolstoj a Jasnaja Poljana, 1900. Da sinistra a destra: Marija Maklakova, Sof'ja Tolstaja e Aleksandra Tolstaja. Seduti: Lev Tolstoj, Gincburg e Stasov, fotografia, Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva (RGALI) [Archivio statale russo della letteratura e dell'arte], fondo 888., op.1*.....p. 256

Figura 15: <i>Nezabvennomu Vladimiru Vasil'eviču Stasovu»: sbornik' vospominanij</i> [All'indimenticabile Vladimir Vasil'evič Stasov. Raccolta di memorie], Sankt-Peterburg, Tipolitografija «Ènergija», 1908.....	p. 257
Figure 16-17: Vladimir Stasov, <i>Russkij narodnyj ornament. Šit'e, tkani, kruževa</i> [L'ornamento popolare russo. Ricami, tessuti, merletti], Sankt-Peterburg, Obščestvo pooščrenija chudožnikov, 1872.....	pp. 258-259
Figure 18-19: Vladimir Stasov, <i>Slavjanskij i vostočnyj ornament po rukopisjam drevnego i novogo vremeni</i> [L'ornamento slavo e orientale da manoscritti antichi e moderni], Sankt-Peterburg, Il'in, 1884.....	pp. 260-261
Figura 20: <i>La Sala ovale dell'edificio Sokolov della Biblioteca pubblica imperiale con una vetrina per il libro degli smalti bizantini della collezione di Zvenigorodskij</i> (<i>Historie et monuments des emaux byzantins</i> (1892), OEF RNB. EALT63/4-L452, Ei11942, prima metà del 1900.....	p. 262
Figura 21: Il'ja Repin, <i>Ritratto. Mamontov S. I., 1880, olio su tela, 68,7x56,9 cm, Gosudarstvennyj central'nyj teatral'nyj muzej imeni A.A. Bachrušina</i> [Museo teatrale centrale statale intitolato a A.A. Bachrušina].....	p. 263
Figura 22: <i>Nella sala da pranzo della casa moscovita di Savva Mamontov, fotografia, 1880 circa, Muzej-zapovednik «Abramcevo»</i> [Museo-Riserva "Abramcevo"].....	p. 264
Figura 23: <i>copertina della rivista «Iskusstvo i chudožestvennaia promyšlennost'»</i> [Arte e industria artistica], 1898, n. 3.....	p. 265
Figura 24: Vladimir Stasov, Viktor Michailovič Vasnecov i ego raboty. <i>Vospominanija i zametki</i> [Viktor Michailovič Vasnecov e il suo lavoro. Ricordi e appunti], «Iskusstvo i chudožestvennaia promyšlennost'» [Arte e industria artistica], 1898, n. 3, p. 65.....	p. 266
Figura 25: Viktor Vasnecov, <i>Palaty carja Berendeja</i> [Il palazzo del re di Berendejev], 1885, 35,5 x 48,8 cm, carta, acquerello, gouache, matita di grafite, vernice di bronzo. Inv. 1055, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja [Galleria di Stato Tret'jakov].....	p. 267
Figura 26: Viktor Vasnecov, <i>Zarečnaja slobodka Berendeevka</i> [Il villaggio Zarečnaja di Berendeevka], 1885, 21 x 28,3 cm, carta, acquerello, gouache, matita di grafite. Inv. 1054, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja [Galleria di Stato Tret'jakov].....	p. 268
Figura 27: Viktor Vasnecov. <i>Berendej. Bozzetto per la messa in scena della fiaba di A.N. Ostrovskij "La fanciulla di neve" nel teatro domestico di S.I. Mamontov, 1885, 24,8 x 21,8 cm, carta incollata su cartone, acquerello, gouache, matita di grafite, vernice d'argento, vernice di bronzo. Inv. 1064, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja</i> [Galleria di Stato Tret'jakov].....	p. 269
Figura 28: <i>Schizzi per mobili di E. D. Polenova, in Vladimir Stasov, Elena Dmitrievna Polenova, biografičeskij očerok</i> [Elena Dmitrievna Polenova, un profilo biografico], «Iskusstvo i chudožestvennaia promyšlennost'» [Arte e industria artistica], 1899, n. 13, pp. 1-49.....	p. 270

Figura 29: Elena Dmitrievna Polenova, <i>Skazka (Zver')</i> [Fiaba (Bestia)], anni 1890, olio su tela su cartone. 144×103 cm, Muzej-zapovednik «Abramcevo» [Museo-Riserva "Abramcevo"].....	p. 271
Figura 30: L'esposizione russa alla L'Exposition universelle de Paris 1867. In <i>L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationale autorisée par la Commission impériale</i> , Paris, Bureaux d'abonnements, 1867, p. 84.....	p. 272
Figura 31: Ivan Ropet, <i>Glavnyj fasad Russkogo otdela Vsemirnoj vystavki v Pariže</i> [La facciata principale della sezione russa dell'Esposizione Universale di Parigi], in <i>Motivy russkoj architektury</i> [Motivi dell'architettura russa], 1878.....	p. 273
Figura 32: Achille Quinet, <i>Russkij pavil'on na Vsemirnoj vystavke v Pariže. 1878 g.</i> [Il padiglione russo all'Esposizione universale a Parigi, 1878], fotografia, 25x34 cm. NIM RAH KP-21404. F-6717, Muzej Akademii chudožestv [Museo dell'Accademia delle arti].....	p. 273
Figura 33: <i>Paris Exposition: Russian Pavilion, Paris, France, 1900, 1900. Glass negative 5x7in, 5x7 in.</i> Goodyear Archival Collection. <i>Visual materials [6.1.013]: Paris Exposition photographs.</i> Brooklyn Museum Libraries and Archives.....	p. 274
Figure 34-35: <i>Kustarnyj otdel</i> [Padiglione dell'artigianato], <i>Paris Exposition Universelle, 1900</i> , in <i>Netta Peacock, Das russische Dorf auf der Pariser Weltausstellung, «Dekorative Kunst: illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst», 1900, n. 6, pp. 481-488.....</i>	pp. 274-275
Figura 36: <i>Kustarnyj otdel</i> [Padiglione dell'artigianato], <i>Paris Exposition Universelle, 1900.</i> in <i>Wendy Salmond, The Solomenko Embroidery Workshops, «The Journal of Decorative and Propaganda Arts», 1987, vol. 5, pp. 126-143, p.138.....</i>	p. 276
Figura 37: <i>Pavil'on proizvodstva kustarnoj promyšlennosti</i> [Padiglione della produzione artigianale], in <i>Vserossijskoj chudožestvenno-promyšlennoj vystavki v Moskve. 1882 g.: Al'bom 179 risunkov i 16 portretov</i> [Esposizione panrussa artistico-industriale di Mosca. 1882: Album di 179 disegni e 16 ritratti], S.-Peterburg; Moskva, 1882.....	p. 277
Figura 38: <i>Zdanie kustarnago otde'la</i> [Edificio del padiglione artigiano-contadino] in <i>Vserossijskaja chudožestvenno-promyšlennaja vystavka 1896 goda v Nižnem Novgorode: So množestvom chudožestvennyh illjustracij zdanij, pavil'onov, vitrin, portretov i pr. i pr.</i> [L'Esposizione Artistica e Industriale di tutta la Russia del 1896 a Nizhny-Novgorod: con molte illustrazioni artistiche di edifici, padiglioni, vetrine, ritratti, ecc.], Sankt-Peterburg, Knigoizdatel'stvo German Goppe, 1896.....	p. 278
Figura 39: <i>Catalogo della mostra "Russkoe narodnoe iskusstvo na Vtoroj Vserossijskoj vystavke 1913"</i> [L'arte popolare russa alla seconda esposizione panrussa del 1913], Sankt-Peterburg, 1914, p. LXV.....	p. 279
Figura 40: <i>Catalogo della mostra "Russkoe narodnoe iskusstvo na Vtoroj Vserossijskoj vystavke 1913"</i> [L'arte popolare russa alla seconda esposizione panrussa del 1913], Sankt-Peterburg, 1914, p. LXXV.....	p. 279



Figura 1: Auguste Racinet, *L'Ornement polychrome* : cent planches en couleurs, or et argent contenant environ 2.000 motifs de tous les styles: art ancien et asiatique, moyen âge, renaissance, XVIIe et XVIIIe siècles: recueil historique et pratique, *Etrusque*, PL. VII, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1888
 < <https://archive.org/details/AL180/page/n100/mode/1up> >
 (ultima consultazione: 07.12.2024)



Figura 2: Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Arabian n. 4, Plate XXXIV, 1856
 <<https://archive.org/details/grammarornament00Jone/page/n115/mode/2up?view=theater>> (ultima consultazione: 20.10.2024)



Figura 3: Il'ja Repin, Ritratto di V. V. Stasov, olio su tela, 74 cm x 60 cm,
Gosudarstvennyj Russkij muzej [Museo statale russo], San Pietroburgo, 1883
<https://arthive.com/it/ilyarepin/works/25917~Portrait_of_V_V_Stasov> (ultima consultazione:
21.01.2025)



Figura 4: Fëdor Solncev, *Drevnosti Rossijskogo gosudarstva* [Antichità dello Stato Russo],
Moskva, Semen, 1849-1853.

<<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47de-199f-a3d9-e040-e00a18064a99>>

(ultima consultazione 22.01.2025)



Figura 5: Fëdor Solncev, *Drevnosti Rossijskogo gosudarstva* [Antichità dello Stato Russo],
 . Moskva, Semen, 1849-1853.

<<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47de-199f-a3d9-e040-e00a18064a99>>

(ultima consultazione 22.01.2025)



Figura 6: Viktor Butovskij, *Istoriya russkogo ornamenta s X po XVI stoletie: po drevnim rukopisjam* [La storia dell'ornamento russo tra l'XII e il XVII secolo: secondo antichi manoscritti], Moskva, Got'e, 1870.
<http://elib.shpl.ru/ru/nodes/23265-butovskiy-v-i-istoriya-russkogo-ornamenta-s-x-po-xvi-stoletie-po-drevnim-rukopisyam-v-2-h-ch-illyustratsii-m-1870> (ultima consultazione: 23.01.2025)



Figura 7: Viktor Butovskij, *Istorija russkogo ornamenta s X po XVI stoletie: po drevnim rukopisjam* [La storia dell'ornamento russo tra l'XII e il XVII secolo: secondo antichi manoscritti], Moskva, Got'e, 1870, <<http://elibrary.ru/nodes/23265-butovskiy-v-i-istoriya-russkogo-ornamenta-s-x-po-xvi-stoletie-po-drevnim-rukopisyam-v-2-h-ch-illyustratsii-m-1870>> (ultima consultazione: 23.01.2025)



Figura 8: Vladimir Vasil'evič Stasov, 4 giugno 1891, fotografia, Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva (RGALI) [Archivio statale russo della letteratura e dell'arte], fondo 888., op.2.

<<https://dzen.ru/a/ZZ1PQJKIAx2CKybe>> (ultima consultazione: 23.03.2024)

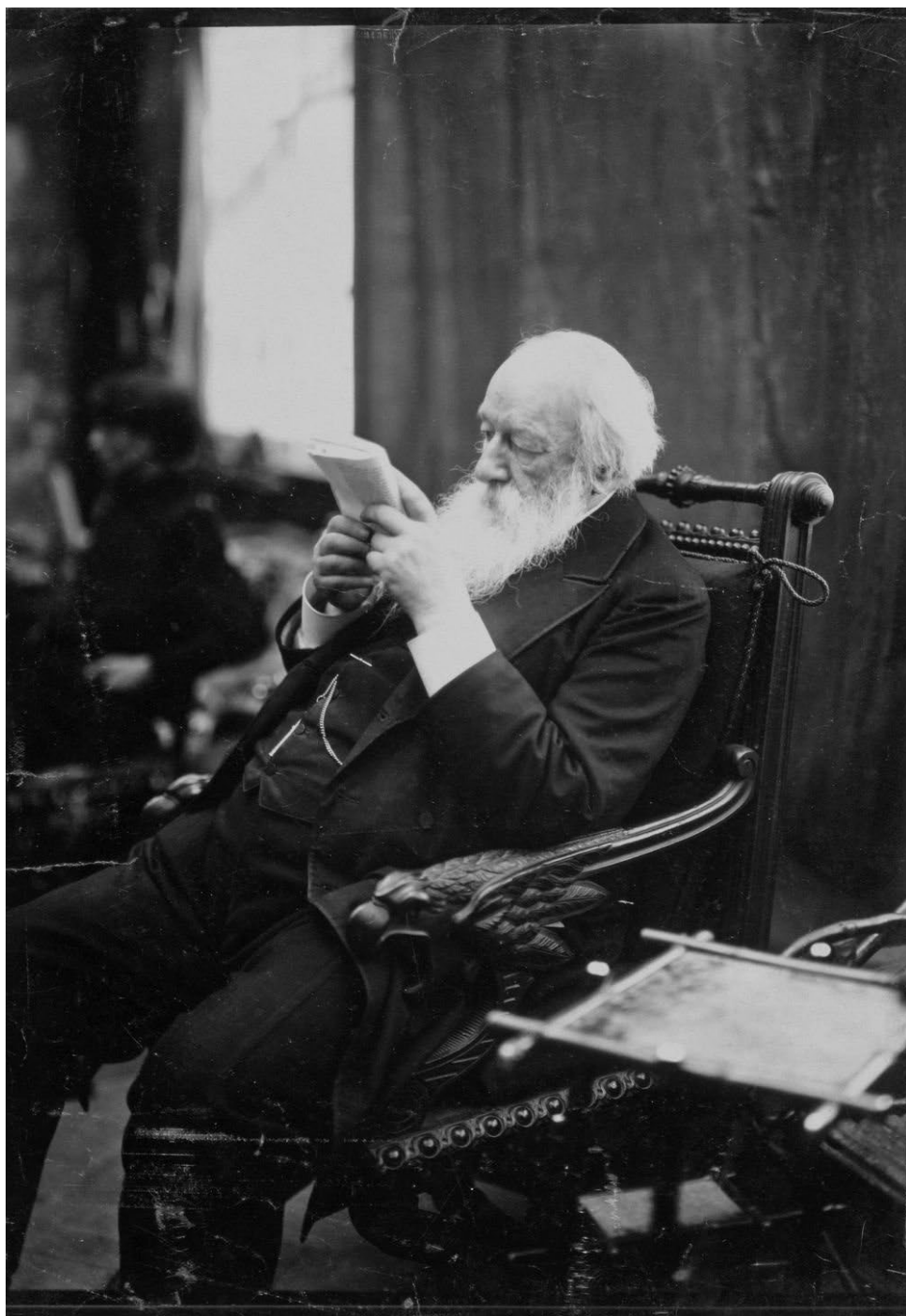


Figura 9: Karl Bulla, Vladimir Stasov nel suo studio presso la Biblioteca pubblica imperiale, 1900 circa.

<<https://rodina-history.ru/2021/09/08/liudi-publichnoj-biblioteki-trudogolik-stasovskogo-klana.html>>

(ultima consultazione: 22.01.2025)

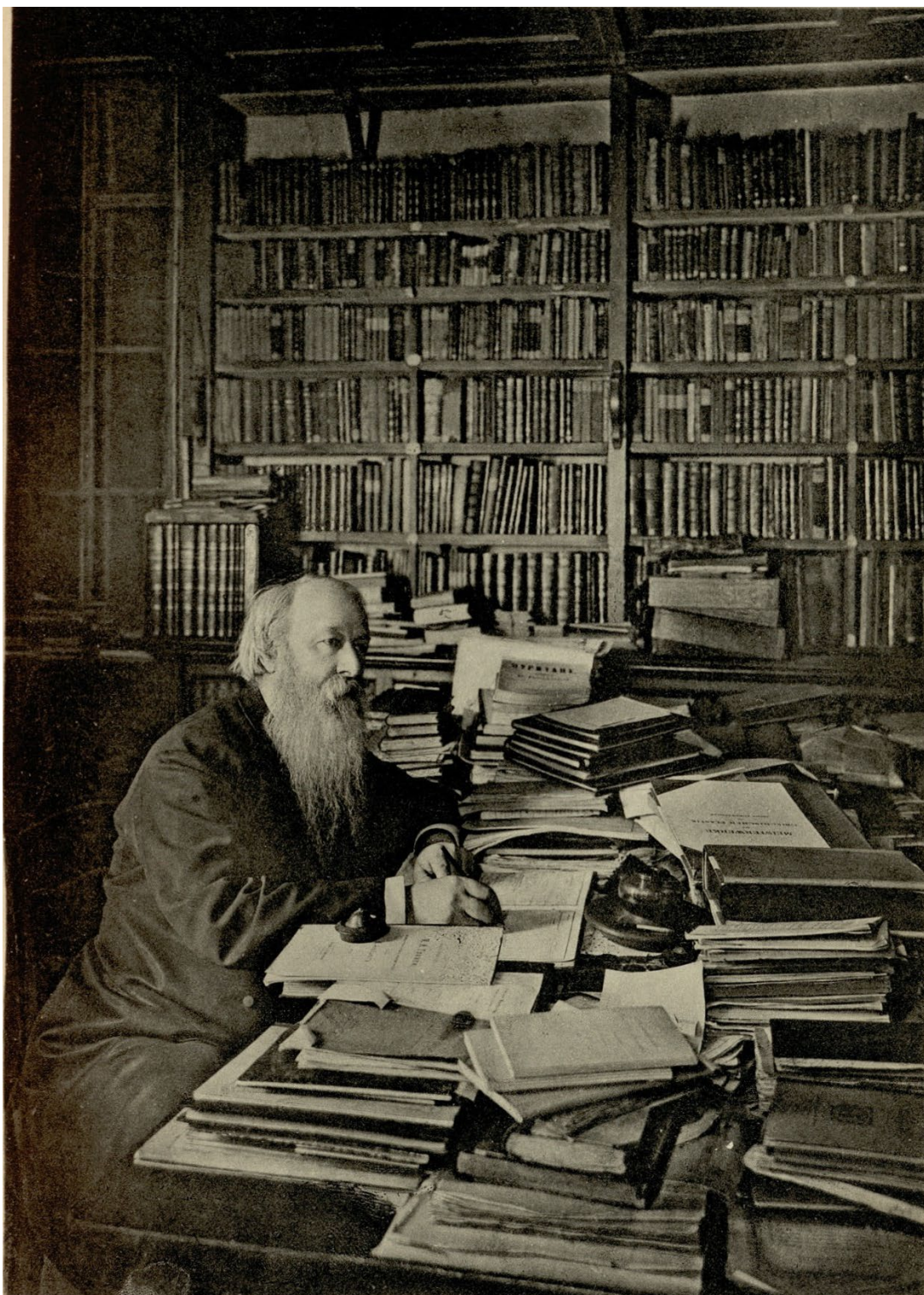


Figura 10: Stasov nel suo studio presso la Biblioteca pubblica imperiale di San Pietroburgo, 1900 circa.

*in Nezabvennomu Vladimiru Vasil'eviču Stasovu»: sbornik' vospominanij
[All'indimenticabile Vladimir Vasil'evič Stasov. Raccolta di memorie],
Sankt-Peterburg, Tipolitografija «Ènergija», 1908*



*Figura 11: Serata musicale a casa Stasov (seduto al centro)
il compositore Cezar' Kjuj al pianoforte, Fëdor Šaljapin che canta, 1904.*

<<https://profile.ru/culture/200-let-vladimiru-stasovu-cheloveku-bez-kotorogo-ne-bylo-by-mnogih-shedevrov-russkoj-kultury-1440132/>> (ultima consultazione: 21.01.2025)



Figura 12: Karl Bulla, Stasov (al centro) in un gruppo di persone che hanno partecipato alla posa dell'edificio Vorotilov della Biblioteca Pubblica Imperiale, OEF NLR. EAI163/4-L452, EI11942, 1896)

<<https://expositions.nlr.ru/ve/RA8028/biblioteka-k-200-letiyu-vladimira-vasilevicha-stasova#gallery-12>> (ultima consultazione: 22.01.2025)



*Figura 13: Maksim Dmitriev, Vladimir Stasov e Maksim Gorkij in visita a Il'ja Repin (al centro)
nella tenuta di "Penaty" (Kuokkala, oggi Repino), 1904*
<<https://rodina-history.ru/2021/09/08/liudi-publichnoj-biblioteki-trudogolik-stasovskogo-klana.html>>
(ultima consultazione: 02.02.2024)



Figura 14: Stasov e Il'ja Gincburg in visita ai Tolstoj a Jasnaja Poljana, 1900. Da sinistra a destra: Marija Maklakova, Sof'ja Tolstaja e Aleksandra Tolstaja. Seduti: Lev Tolstoj, Gincburg e Stasov, fotografia, Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva (RGALI) [Archivio statale russo della letteratura e dell'arte], fondo 888., op.1.

<<https://www.tg-m.ru/news/vystavka-lev-tolstoi-i-ilya-gintsburg-v-gosudarstvennom-muzee-tolstogo>> (ultima consultazione: 12.04.2024)



Figura 15: *Nezabvennomu Vladimiru Vasil'eviču Stasovu: sbornik' vospominanij*
[All'indimenticabile Vladimir Vasil'evič Stasov. Raccolta di memorie],
Sankt-Peterburg, Tipolitografija «Ėnergija», 1908



Figura 16: Vladimir Stasov, *Russkij narodnyj ornament. Šit'e, tkani, kruževa*
 [L'ornamento popolare russo. Ricami, tessuti, merletti],
 Sankt-Peterburg, Obščestvo pooščrenija chudožnikov, 1872.

<https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003937578_1000229585/> (ultima consultazione

28.01.2025)



Figura 17: Vladimir Stasov, *Russkij narodnyj ornament. Šit'e, tkani, kruževa*
 [L'ornamento popolare russo. Ricami, tessuti, merletti],
 Sankt-Peterburg, Obščestvo pooščrenija chudožnikov, 1872.

<https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003937578_1000229585/> (ultima consultazione
 28.01.2025)



Figura 18: Vladimir Stasov, *Slavjanskij i vostočnyj ornament po rukopisjam drevnego i novogo vremeni* [L'ornamento slavo e orientale da manoscritti antichi e moderni], Sankt-Peterburg, Il'in, 1884. <https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_008597249/> (ultima consultazione: 22.01.2025)



Figura 20: La Sala ovale dell'edificio Sokolov della Biblioteca pubblica imperiale con una vetrina per il libro degli smalti bizantini della collezione di Zvenigorodskij (Historie et monuments des emaux byzantins (1892),

OEF RNB. EALT63/4-L452, Ei11942, prima metà del 1900.

<<https://expositions.nlr.ru/ve/RA8028/biblioteka-k-200-letiyu-vladimira-vasilevicha-stasova#gallery->

12> (ultima consultazione: 22.01.2025)

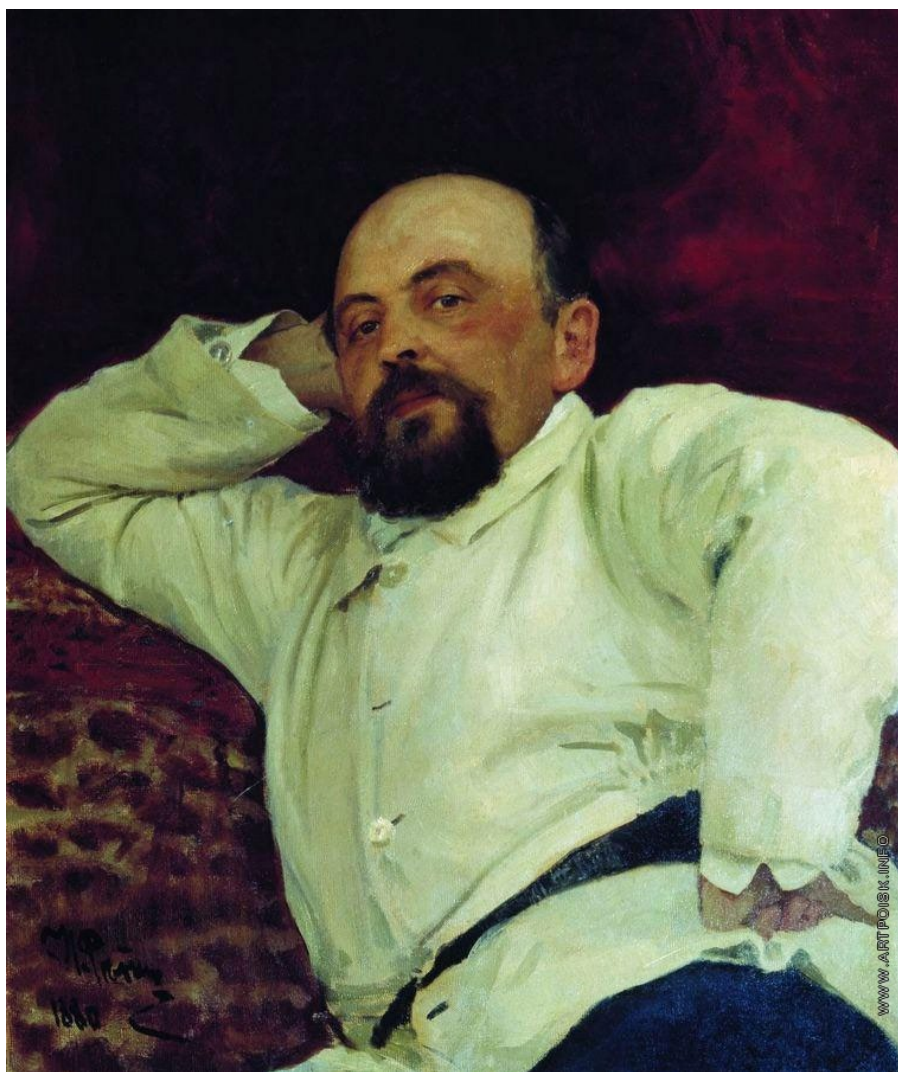


*Figura 21: Il'ja Repin, Ritratto. Mamontov S. I., 1880, olio su tela, 68,7x56,9 cm,
Gosudarstvennyj central'nyj teatral'nyj muzej imeni A.A. Bachrušina
[Museo teatrale centrale statale intitolato a A.A. Bachrušina].*

<<https://collectiononline.gctm.ru/entity/OBJECT/68576?person=14508&index=2>>

(ultima consultazione: 23.01.2025)



Figura 22: Nella sala da pranzo della casa moscovita di Savva Mamontov, fotografia, 1880 circa, Muzej-zapovednik «Abramcevo» [Museo-Riserva “Abramcevo”]

<https://academia.rah.ru/magazines/2022/4/mikhail-vrubel-i-savva-mamontov-istoriya-vzaimootnosheniy-v-kontekste-russkoy-khudozhestvennoy-kultury-rubezha-vekov#_ftn2> (ultima consultazione: 23.01.2025)

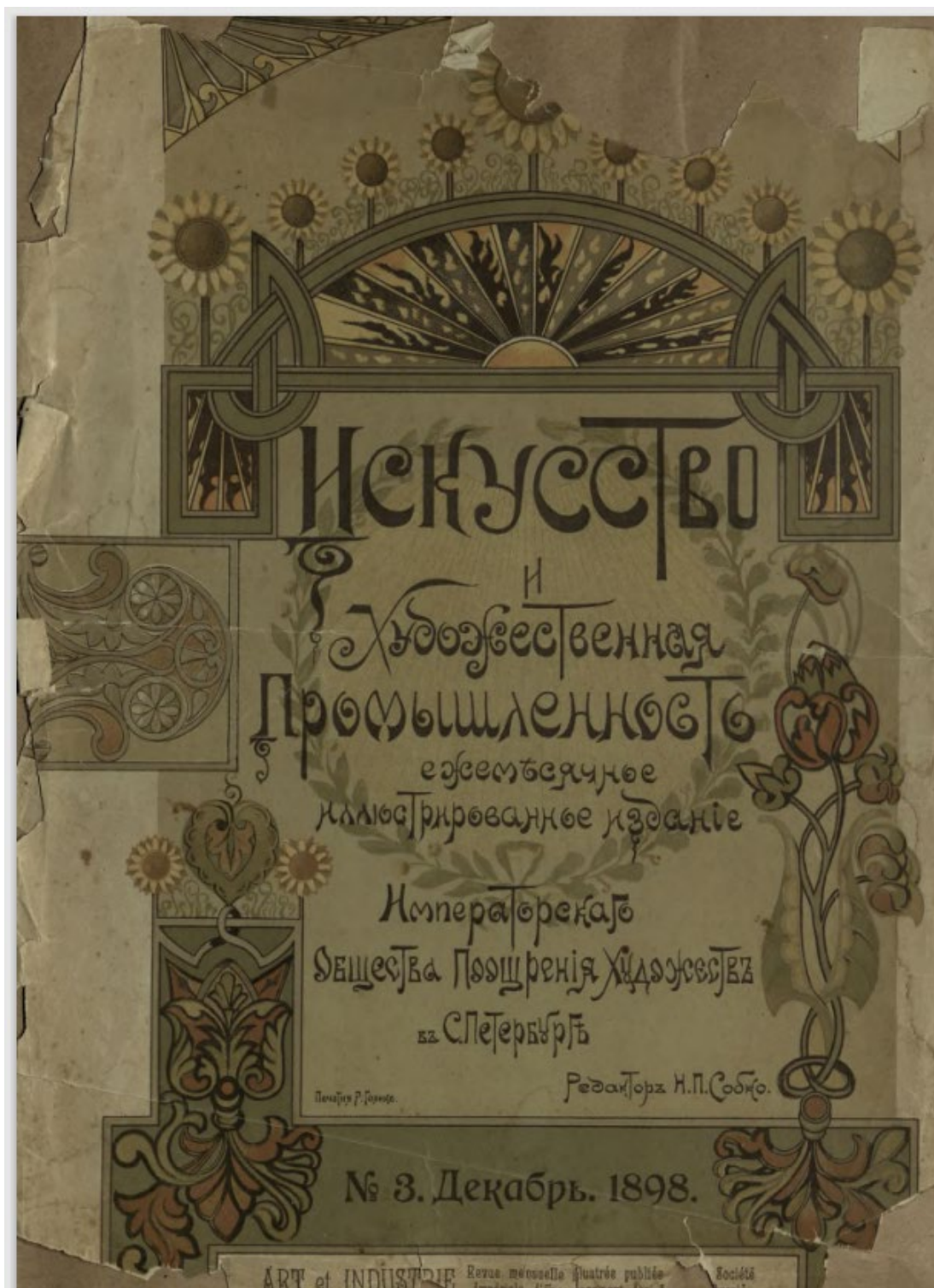


Figura 23: Copertina della rivista «Iskusstvo i chudozhestvennaia promyshlennost'»

[Arte e industria artistica], 1898, n. 3

<<https://electro.nekrasovka.ru/books/6151520>> (ultima consultazione: 30.01.2025)



Figura 24: Vladimir Stasov, Viktor Michailovič Vasnecov i ego raboty. Vospominanija i zametki

[Viktor Michailovič Vasnecov e il suo lavoro. Ricordi e appunti]

«Iskusstvo i chudožestvennaia promyšlennost'»

[Arte e industria artistica], 1898, n. 3, p. 65

<https://electro.nekrasovka.ru/books/6151520> (ultima consultazione: 30.01.2025)



Figura 25: Viktor Vasnetsov, *Palaty carja Berendeja* [Il palazzo del re di Berendejev], 1885.

35,5 x 48,8 cm, carta, acquerello, gouache, matita di grafite, vernice di bronzo.

Inv. 1055. Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja [Galleria di Stato Tret'jakov]

<<https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/137922>> (ultima consultazione: 02.02.2025)



Figura 26: Viktor Vasnetsov, Zarečnaja slobodka Berendeevka [Il villaggio Zarečnaja di Berendeevka], 1885,

21 x 28,3 cm, carta, acquerello, gouache, matita di grafite.

Inv. 1054, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja [Galleria di Stato Tret'jakov]

<<https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/137921>> (ultima consultazione: 02.02.2025)



Figura 27: Viktor Vasnecov. Berendej. Bozzetto per la messa in scena della fiaba di A.N. Ostrovskij "La fanciulla di neve" nel teatro domestico di S.I. Mamontov, 1885, 24,8 x 21,8 cm, carta incollata su cartone, acquerello, gouache, matita di grafite, vernice d'argento, vernice di bronzo.

Inv. 1064, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja [Galleria di Stato Tretjakov]
<https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/20947?lang=ru> (ultima consultazione: 23.01.2025)

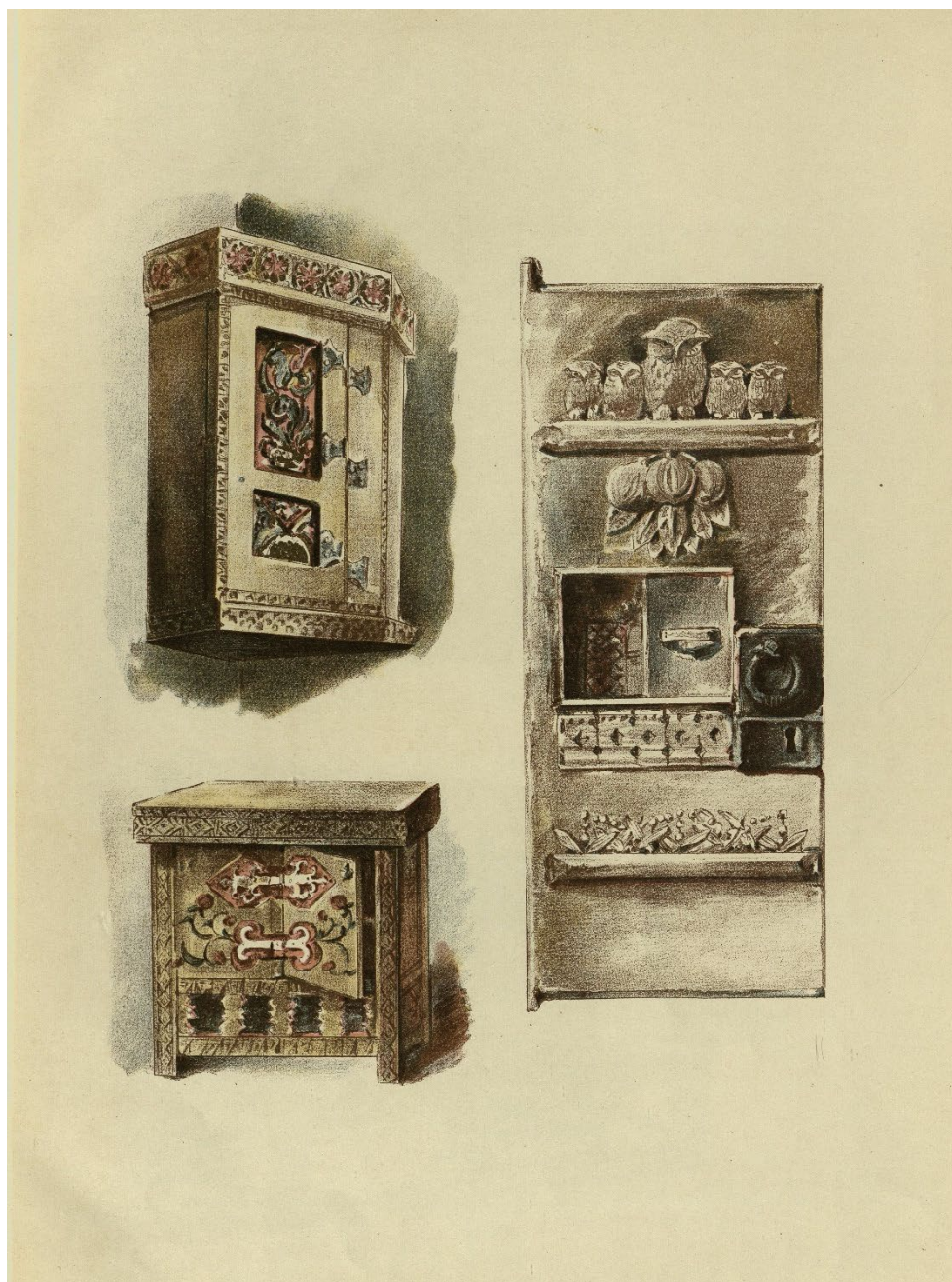


Figura 28: Schizzi per mobili di E. D. Polenova, in Vladimir Stasov, *Elena Dmitrievna Polenova, biografičeskij očerok* [Elena Dmitrievna Polenova, un profilo biografico], «*Iskusstvo i chudožestvennaia promyšlennost'*» [Arte e industria artistica], 1899, n. 13, pp. 1-49
<https://electro.nekrasovka.ru/books/6151521> (ultima consultazione 11.02.2025)



Figura 29: Elena Dmitrievna Polenova, *Skazka (Zver')* [Fiaba (Bestia)], 1890 circa, olio su tela su cartone. 144×103 cm, Muzej-zapovednik «Abramcevo» [Museo-Riserva "Abramcevo"] <<https://www.tg-m.ru/catalog/artists/1707>> (ultima consultazione: 26.01.2025)

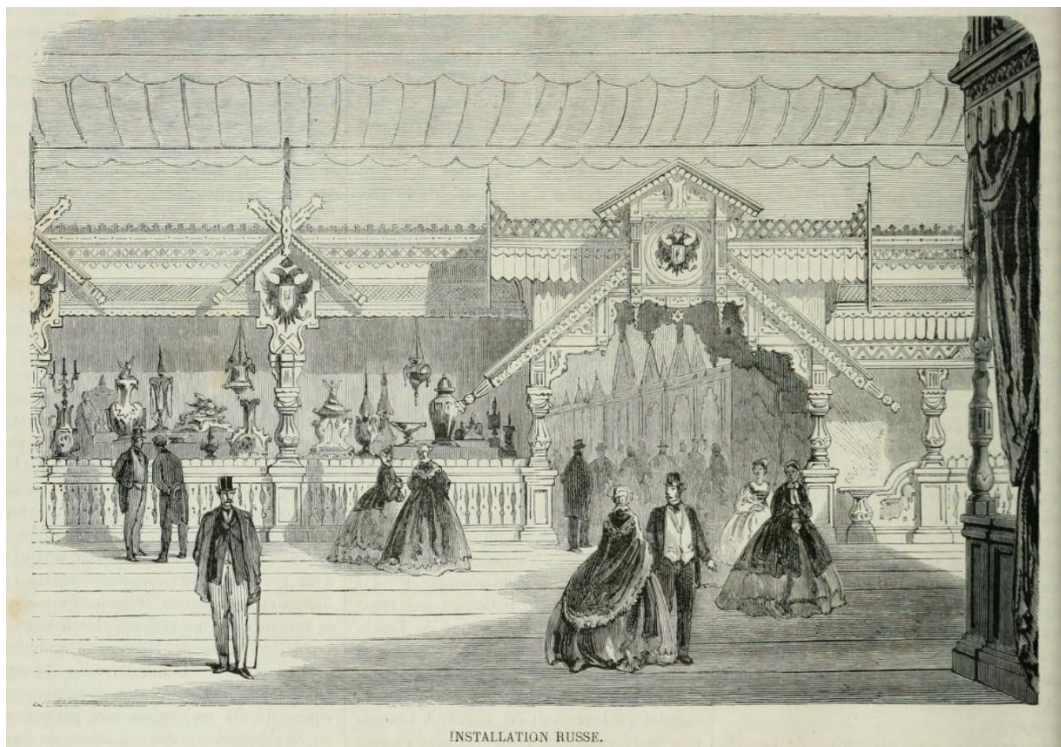


Figura 30: L'esposizione russa alla L'Exposition universelle de Paris 1867.

In L'Exposition universelle de 1867 illustrée:

publication internationale autorisée par la Commission impériale, Paris, Bureaux d'abonnements,
1867, p. 84.

<https://archive.org/details/lexpositionunive01expo/page/84/mode/1up?q=Su%C3%A8de&view=theate>

I

(ultima consultazione 02.03.2025)

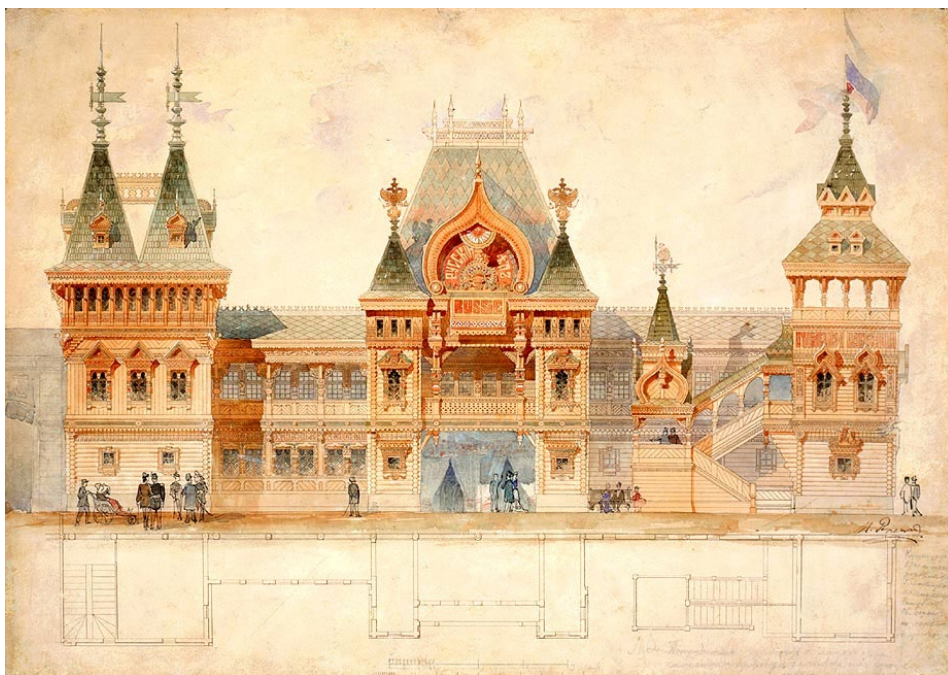


Figura 31: Ivan Ropet, *Glavnyj fasad Russkogo otdela Vsemirnoj vystavki v Pariže* [La facciata principale della sezione russa dell'Esposizione Universale di Parigi], in *Motivy russkoj architektury* [Motivi dell'architettura russa], 1878.



Figura 32: Achille Quinet, *Russkij pavil'on na Vsemirnoj vystavke v Pariže. 1878 g.* [Il padiglione russo all'Esposizione universale a Parigi, 1878], fotografia, 25x34 cm.

NIM RAH KP-21404. F-6717, Muzej Akademii chudožestv [Museo dell'Accademia delle arti]
<https://collection.artsacademymuseum.org/entity/OBJECT/132138> (ultima consultazione 27.02.2025)



Figura 33: Paris Exposition: Russian Pavilion, Paris, France, 1900, 1900. Glass negative 5x7in, 5x7 in. Goodyear Archival Collection. Visual materials [6.1.013]: Paris Exposition photographs.

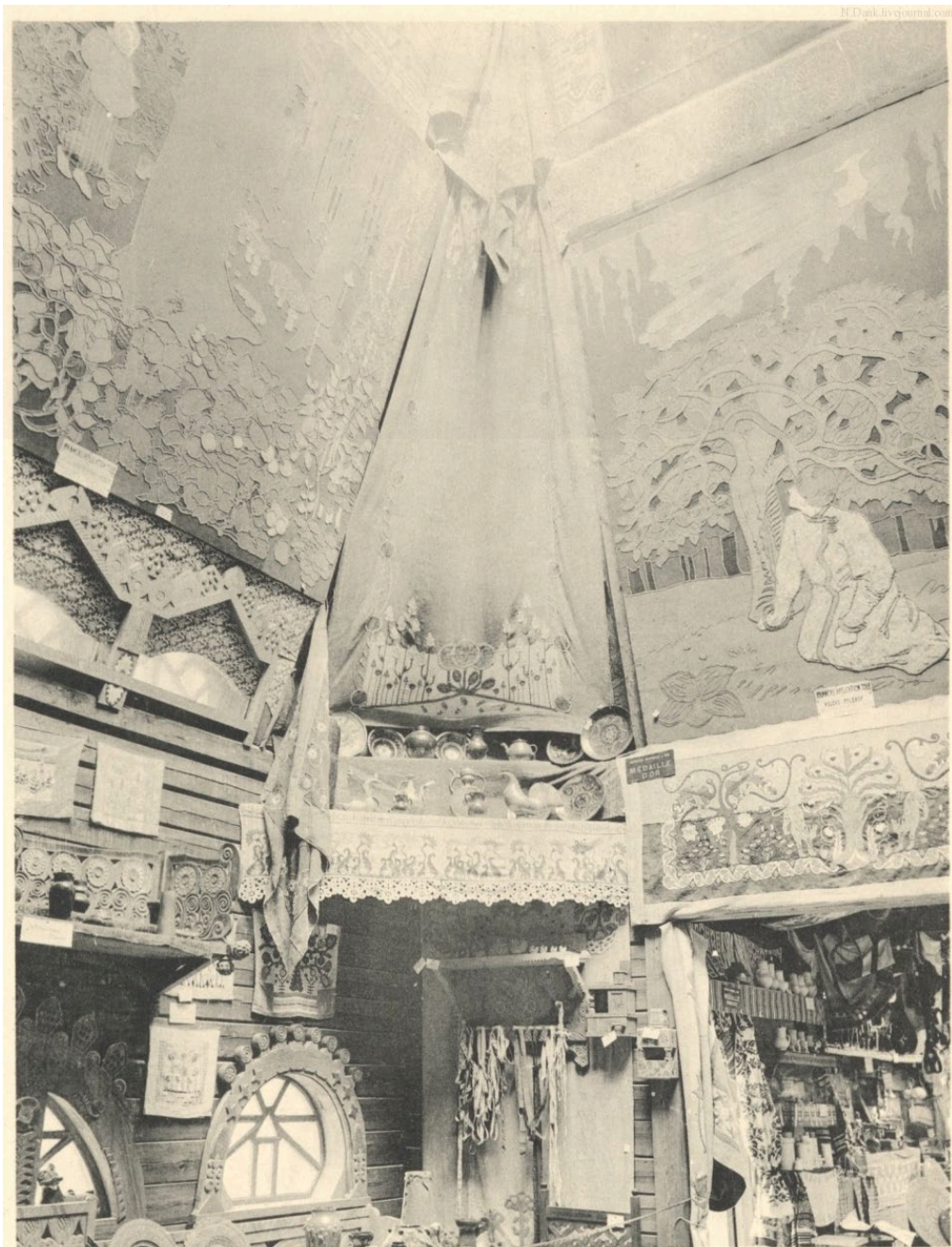
Brooklyn Museum Libraries and Archives

<https://link.edgepilot.com/s/2d51c28b/GsfRIi2sgE2fY3KqIqSk0w?u=https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/archives/image/53303> (ultima consultazione 27.02.2025)



Figura 34: Kustarnyj otel [Padiglione dell'artigianato], Paris Exposition Universelle, 1900. In Netta Peacock, *Das russische Dorf auf der Pariser Weltausstellung*, «Dekorative Kunst: illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst», 1900, n. 6, pp. 481-488.

Online: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00087500?page=236,237> (ultima consultazione 09.03.2025)



TH. LAMBERT, DIE MODERNE DEKORATION AUF DER PARISER WELTAUSSTELLUNG 1900.

Figura 35: Kustarnyj otel [Padiglione dell'artigianato], Paris Exposition Universelle, 1900.
In Netta Peacock, Das russische Dorf auf der Pariser Weltausstellung, «Dekorative Kunst: illustrierte
Zeitschrift für angewandte Kunst», 1900, n. 6, pp. 481-488.

Online: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00087500?page=236,237> (ultima consultazione 09.03.2025)



*Figura 36: Kustarnyj otzel [Padiglione dell'artigianato], Paris Exposition Universelle, 1900.
in Wendy Salmond, The Solomenko Embroidery Workshops,
«The Journal of Decorative and Propaganda Arts», 1987, vol. 5, pp. 126-143, p.138.*

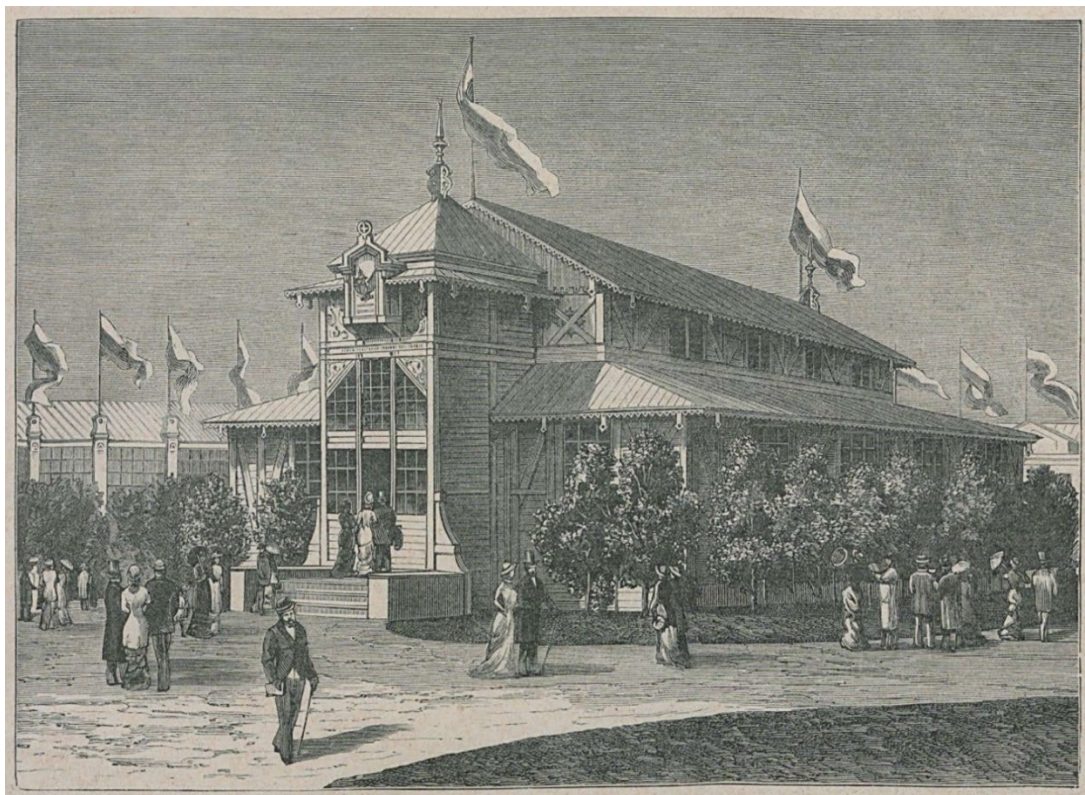


Figura 37: Pavil'on proizvodstva kustarnoj promyšlennosti [Padiglione della produzione artigianale],

in Vserossijskoj chudožestvenno-promyšlennoj vystavki v Moskve. 1882 g.:

Al'bom 179 risunkov i 16 portretov [Esposizione panrussa artistico-industriale di Mosca. 1882:

Album di 179 disegni e 16 ritratti], S.-Peterburg; Moskva, 1882.

<https://tehne.com/library/illyustrirovannoe-opisanie-vserossiyskoy-hudozhestvenno-promyshlennoj-vystavki-v-moskve-1882-g-albom-179-risunkov-i-16-portretov-s-peterburg-moskva-1882>

(ultima consultazione 27.02.2025)



Figura 38: Zdanie kustarnago otdela [Edificio del padiglione artigiano-contadino] in Vserossijskaja chudožestvenno-promyšlennaja vystavka 1896 goda v Nižnem Novgorode: So množestvom chudožestvennyh illjustracij zdanij, pavil'onov, vitrin, portretov i pr. i pr. [L'Esposizione Artistica e Industriale di tutta la Russia del 1896 a Nizhny-Novgorod: con molte illustrazioni artistiche di edifici, padiglioni, vetrine, ritratti, ecc.], Sankt-Peterburg, Knigoizdatel'stvo German Goppe, 1896.

<https://tehne.com/library/vserossiyskaya-hudozhestvenno-promyshlennaya-vystavka-1896-goda-v-nizhnem-novgorode-s-peterburg-1896>
(ultima consultazione 25.02.2025)



Figura 39: Catalogo della mostra "Russkoe narodnoe iskusstvo na Vtoroj Vserossijskoj vystavke 1913" [L'arte popolare russa alla seconda esposizione panrussa del 1913], Sankt-Peterburg, 1914, p. LXV.

<<https://electro.nekrasovka.ru/books/6150753>> (ultima consultazione: 30.01.2025)



Figura 40: Catalogo della mostra "Russkoe narodnoe iskusstvo na Vtoroj Vserossijskoj vystavke 1913" [L'arte popolare russa alla seconda esposizione panrussa del 1913], Sankt-Peterburg, 1914, p. LXXV.

<<https://electro.nekrasovka.ru/books/6150753>> (ultima consultazione: 30.01.2025)

Bibliografia

1831

ALEKSEJ OLENIN, *Rjazanskije russkie drevnosti ili Izvestie o starinnych i bogatych velikoknjažeskich ili carskich ubranstvach, najdennych v 1822 godu bliz sela Staraja Rjazan'* [Antichità russe di Ryazan, ovvero le informazioni su antiche e ricche decorazioni granducali o reali, trovate nel 1822 nei pressi del villaggio di Staraya Ryazan], Sankt-Peterburg, Tipografija Pljušara

1849

FËDOR SOLNCEV, *Drevnosti rossiiskago gosudarstva* [Antichità dello Stato russo] Moskva, Semen

1851-1853

JOHN RUSKIN, *The Stones of Venice*, London, Faber

1856

OWEN JONES, *The Grammar of Ornament*, London, Day and Son

1868

VLADIMIR STASOV, *Proischoždenie russkich bylin* [L'origine delle byline russe], Sankt-Peterburg, «Vestnik Evropi» [Araldo d'Europa]

1870

VIKTOR BUTOVSKIJ, *Istorija russkogo ornamenta s X po XVI stoletie: po drevnim rukopisjam* [La storia dell'ornamento russo tra l'XII e il XVII secolo: secondo antichi manoscritti], Moskva, Got'e

VIKTOR BUTOVSKIJ, *O priloženii èstetičeskogo obrazovanija k promyšlennosti v Evrope i v Rossii v osobennosti* [Sull'applicazione dell'educazione estetica all'industria in Europa e in Russia in particolare], Sankt-Peterburg, Peč. V. Golovina

1872

VLADIMIR STASOV, *Russkij narodnyj ornament. Šit'e, tkani, kruževa* [L'ornamento popolare russo. Ricami, tessuti, merletti], Sankt-Peterburg, Obščestvo pooščrenija chudožnikov

1873

VIKTOR GARTMAN, *Obrazcy russkogo ornamenta* [I modelli dell'ornamento russo], Moskva, Mamontov

1876

FĖDOR SOLNCEV, *Moia žizn' i chudožestvenno-arkeologičeskie trudy* [La mia vita e i miei scritti artistici e archeologici], «Russkaja starina» [L'antichità russa], vol. 15

1877

EUGÈNE-EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC, *L'Art russe: ses origines, ses elements constitutifs, son apogee, son avenir*, Paris, A. Morel et Cie

1879

VIKTOR BUTOVSKIJ, *Russkoe iskusstvo i mnenija o nem E. Violle-le-Djuka, francuzskogo učenogo architektoara i F. I. Buslaeva, russkogo učenogo architektoara: Kritičeskij obzor* [L'arte russa e le opinioni su di essa di E. Viollet le Duc, architetto erudito francese, e F. I. Buslaev, architetto erudito russo, una recensione critica], Moskva, Tipografija A. Gatkuka

1882

VLADIMIR STASOV, *Zametki o drevnerusskoj odežde i vooruženii* [Note sull'abbigliamento e sulle armature russe antiche], Sankt-Peterburg, «Žurnal Ministerstva narodnogo prosveščeniija» [Giornale del Ministero dell'Istruzione Pubblica]

1884

VLADIMIR STASOV, *Slavjanskij i vostočnyj ornament po rukopisjam drevnego i novogo vremeni* [L'ornamento slavo e orientale da manoscritti antichi e moderni], Sankt-Peterburg, Il'in

1887

GRIGORIJ GAGARIN, *Sbornik vizantijskich i drevnerusskich ornamentov, sobrannyh i risovannyh knâzem Gr. Gr. Gagarinym* [Una collezione di ornamenti bizantini e russi antichi, raccolti e disegnati dal principe Gr. G. Gagarin], Sankt-Peterburg, Chromolitografiâ Štadler i Pattinot

1889

VLADIMIR STASOV, *Po povody Vsemirnoi vystavki* [A proposito della mostra internazionale], «Severnyi vestnik» [Giornale del Nord], n. 10

1891

WILLIAM H. GOODYEAR, *The Grammar of the Lotus: a New History of Classic Ornaments as a Development of Sun Worship*, London, Sampson Low & Co.

1892

VLADIMIR STASOV, *Pamjati Fedora Grigor'eviča Solnceva (reč', proiznesennaja v sobranii Archeologičeskogo instituta 12 marta 1892 goda)* [In memoria di Fëdor Grigor'evič Solncev (discorso pronunciato alla riunione dell'Istituto Archeologico il 12 marzo 1892)], «Vestnik archeologii i istorii» [Bollettino di archeologia e storia], Sankt-Peterburg, vol. IX

NIKODIM KONDAKOV, *Istorija i pamjatniki Vizantijskoj èmali. Iz sobranija A. V. Zvenigorodskogo* [Storia e monumenti dello smalto bizantino. Dalla collezione di A. V. Zvenigorodskij], Sankt-Peterburg, Stasjulevič

1894

VLADIMIR STASOV, *Istorija russkogo ornamenta s X po XVI stoletie* [Storia dell'ornamento russo dal X al XVI secolo], in *Sobranie sočinenij* [Opere raccolte] (vol. 4), Sankt-Peterburg, Stasjulevič, vol. 2.

VLADIMIR STASOV, *Peredvižnaja vystavka* [La mostra degli Itineranti], in *Sobranie sočinenij* [Opere raccolte] (vol. 4), Sankt-Peterburg, Stasjulevič, vol. 1, pp. 329-342

OSIP NOTOVIČ (a cura di), *Jubilej Vladimira Vasil'eviča Stasova 2-go janvarja 1894 goda* [Celebrazione del compleanno di Vladimir Vasil'evič Stasov del 2 gennaio 1894], Sankt-Peterburg, Novosti

1898

GRIGORIJ GAGARIN, *Sobranie vizantijskich, gruzinskih i drevnerusskich ornamentov i pamjatnikov architektury* [Collezione di ornamenti e monumenti architettonici bizantini, georgiani e dell'Antica Russia], Sankt-Petersburg, Èkspedicija zagotovlenija gosudarstvennyh bumag [Spedizione per la preparazione di documenti di Stato], 1897; Nikolaj Lorenc, *Ornament vsech vremen i stilej* [L'ornamento di tutti i tempi e stili], Sankt-Peterburg, Izdanie A. F. Devriena

VLADIMIR STASOV, *Istorija knigi "Vizantijskie emali" A. V. Zvenigorodskogo* [Storia del libro "Smalti bizantini" di A. V. Zvenigorodskogo], Sankt-Peterburg

VLADIMIR STASOV, *V. M. Vasnecov i ego raboty. Vospominanija i zametki V. V. Stasova* [V. M. Vasnecov e il suo lavoro. Ricordi e note di V. V. Stasov] (ottobre-novembre 1898, n. 1-2, pp. 65-96; n. 3, pp. 137-183, con illustrazioni), pp. 85-86

1899

VLADIMIR STASOV, *Elena Dmitrievna Polenova, biografičeskij ocherk* [Elena Dmitrievna Polenova, un profilo biografico], «Iskusstvo i chudožestvennaia promyšlennost'» [Arte e industria artistica], n. 13, pp. 1-49

NETTA PEACOCK, *A Log House Dining-Room in Russia*, «The Artist, An Illustrated Monthly Record of Arts, Crafts and Industries», vol. 24, n. 229, pp. 1-9

KONSTANTIN MAKOVSKIJ, *K istorii narodnogo ornamenta* [Verso una storia dell'ornamento popolare], «Iskusstvo i chudožestvennaja promyšlennost'» [Arte e industria artistica], Sankt-Peterburg, n. 7, pp. 540-545

1900

ALEKSANDR BENOIS, *Pis'ma so vseмирnoi vystavki* [Lettere dall'esposizione universale], «Mir iskusstva» [Mondo dell'arte], n. 2, nos. 17-18, pp. 105-110

GRIGORIJ GAGARIN, *Sobranie vizantijskich, gruzinskih i drevnerusskich ornamentov i pamjatnikov architektury* [Collezione di ornamenti e monumenti architettonici

bizantini, georgiani e dell'antica Russia], Sankt-Petersburg, A. Benke

1902

ALEKSANDR BENOIS, *Istorija russskoj živopisi v XIX veke* [La storia della pittura russa nel XIX secolo], Sankt-Peterburg, Tipografija Spb. akc. obšč. pečatnogo dela v Rossii E. Evdokimov

1905

DAVID GINZBURG, *L'Ornement hébreu. Ornementation des anciens manuscrits hébreux de la Bibliotheque Imperiale Publique de St. Petersburg*, Berlin, Calvary

1908

A.A.V.V., *Nezabvennomu Vladimiru Vasil'eviču Stasovu»: sbornik' vospominanij*, [All'indimenticabile Vladimir Vasil'evič Stasov. Raccolta di memorie], Sankt-Peterburg, Tipolitografija «Ènergija»

1910

ANDREI BELIJ, *Simvolizm* [Il simbolismo], Moskva, Musaget

1914

A.A.V.V., *Russkoe narodnoe iskusstvo na vtoroj Vserossijskoj kustarnoj vystavke v Petrograde v 1913 godu* [L'arte popolare russa alla seconda mostra kustar' di tutta la Russia a Pietrogrado nel 1913], Sankt-Peterburg,

1918

A. L. POGOSKY (ALEKSANDRA LOGINOVNA POGOSSKAIA), *Revival of Village Industries in Russia*, London;Adyar, Theosophical Publishing House

1920

ERWIN PANOFSKY, «*Il concetto del Kunstwollen*», in, *La prospettiva come «forma simbolica» e altri scritti*, ERWIN PANOFSKY, Milano, 1979, pp. 157-177

1927

VARVARA KARENIN, [VARVARA KOMAROVA], *Vladimir Stasov. Očerki ego žizni i dejatel'nosti* [Vladimir Stasov. Un resoconto sulla sua vita e sul suo lavoro], Leningrad, Mysl'

1938

SOF'JA GOL'DŠTEJN, *Stasov i russkoe realističeskoe iskusstvo* [Stasov e l'arte realista russa], in *Stasov V. V. Izbrannye sočinenija: v 2 t. Dop. t.: Kommentarii k «Izbrannym sočinenijam V. V. Stasova»* [Stasov V. V. Opere scelte: in 2 volumi. Vol. aggiuntivo: Commentari alle "Opere scelte di V. V. Stasov"], Moksva; Leningrad, Iskusstvo

1950

VSEVOLOD MAMONTOV, *Vospominanija o russkich chudožnikach (Abramcevsij chudožestvennyj kružok)* [Memorie di artisti russi (Circolo artistico di Abramtsevo)], Moskva, Izd-vo Akad. chudožestv SSSR

1952

VLADIMIR STASOV, *Izbrannye sočinenija v trech tomach (1824-1906)* [Opere scelte in tre volumi (1824-1906)], Moskva, Iskusstvo

ANTONINA ZERNOVA, *Ornamentika knig moskovskoj pečati XVI-XVII vekov* [Ornamentazione di libri della tipografia di Mosca dei secoli XVI-XVII], Moskva, Gosudarstvennaja biblioteka SSSR im. V.I. Lenina

1953

ALOIS RIEGL, *Industria artistica tardoromana*, (ed. or. 1901), tr. it. Firenze, Sansoni

1955

VISSARIONOV BELINSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij* [Opera completa], Moskva, ANSSSR, vol. 5

1956

ELENA SUVOROVA, *V. V. Stasov i russkaja peredovaja obščestvennaja mysl'* [V. V. Stasov e il pensiero sociale avanzato russo], Leningrad, Lenizdat

1959

ALOIS RIEGL, *Arte tardoromana*, (ed. or. 1901), tr. it. Torino, Einaudi

1960

VIKTOR VASILENKO, *Russkaja narodnaja rez'ba i rospis' po derevu XVIII-XX vv.* [Intaglio e pittura popolare russa su legno XVIII-XX secolo], Moskva, Izd-vo Mosk. un-sta

1962

CAMILLA GRAY, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, London, Thames and Hudson

1963

ALOIS RIEGL, *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, (ed. or. 1893), tr. it. Milano, Feltrinelli

MIHAIL VRUBEL', *Perepiska. Vospominanija o hudožnike* [Corrispondenza. Ricordi dell'artista], Leningrad-Moskva, Iskusstvo

1964

IL'JA GINCBURG, *Skul'ptor Il'ja Gincburg. Vospominanija, stat'i, pis'ma* [Lo scultore Il'ja Gincburg. Ricordi, articoli, lettere], Leningrad, Čudožnik RSFSR

EKATERINA SACHAROVA-POLENOVA, *Vasilij Dmitrievič Polenov e Elena Dmitrievna: chronika sem'i chudožnika*. [Vasilij Dmitrievič Polenov e Elena Dmitrievna Polenova: cronaca di una famiglia di artisti], Moskva, Iskusstvo

1965

MICHAEL WILLIAM CURRAN, *Vladimir Stasov and the Development of Russian National Art: 1850-1906* (Ph.D. dissertation), University of Wisconsin

ANDREJ LEBEDEV, *Vladimir Vasil'evič Stasov* [Vladimir Vasil'evič Stasov], Leningrad, Chudožnik RSFSR

ALEKSEJ LEONOV, *Russkoe dekorativnoe iskusstvo. Devjattadcatyj-načalo dvadcatogo veka* [Arte decorative russa. Diciannovesimo-inizio Ventesimo secolo], 3 vol., Moskva, Iskusstvo

1968

ALEKSANDR ALEKSEEV et. al., *Russkaja chudožestvennaja kul'tura konca XIX - načala XX veka (1895-1907)* [La cultura artistica russa tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo (1895-1907)], kn. 2, *Izobraitel'noe iskusstvo. Arhitektura. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo* [Belle arti. Architettura. Arte decorativo-applicata] Moskva, Nauka

1970

JAMES H. BILLINGTON, *The Icon and the Axe: An Interpretive History of Russian Culture*, New York, Vintage

GRIGORIJ STERNIN, *Chudožestvennaja žizn' Rossii na rubeže XIX-XX vekov* [La vita artistica in Russia al volgere dei secoli XIX-XX], Moskva, Iskusstvo

1972

ADOLF LOOS, *Ornament und Verbrechen*, (ed. or. 1908), tr. it. *Ornamento e delitto*, in *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi, pp. 217-228

1973

EVEL GASPARINI, *Il matriarcato slavo: antropologia culturale dei protoslavi*, Firenze, Sansoni

1974

VIKTOR VASILENKO, *Narodnoe iskusstvo* [Arte popolare], Moskva, Sovetskii Chudožnik

MARIJA GIMBUTAS, *The Gods and Goddesses of Old Europe, 7000 to 3500 BC. Myths, Legends and Cult Images*, London, Thames & Hudson

1975

JURIJ LOTMAN, *Tipologie della cultura* (con Uspenskij B.), Milano, Bompiani

1976

JACQUELINE KENNEDY ONASSIS, *In the Russian Style*, New York, The Viking Press

ANTHONY NETTING, *Images and Ideas in Russian Peasant Art*, «Slavic Review», vol. 1, n. 35, pp. 48-68

1977

HANS-GEORG GADAMER, *The Ontological Foundation of the Occasional and The Decorative*, in *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Leach, Neil (a cura di), London; New York, Routledge, pp. 126-138

JOHN E. BOWLT, *Symbolism and Modernity in Russia*, «Artforum», New York, pp. 40-45

1978

RAFAIL KAUFMAN, *Russkaja i sovetskaja chudožestvennaja kritika: s serediny XIX veka do 1941 goda* [Critica artistica russa e sovietica: dalla metà del XIX secolo al 1941], Moskva, Izd-vo MGU

1979

JOHN E. BOWLT, *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the World of Art Group*, Newtonville, Oriental Research Partners

EDWARD W. SAID, *Orientalism*, New York, Vintage

1980

MOJMÍR GRYGAR, *L'Art Nouveau de point de vue de la sèmiotique comparée des arts*, «Russian Literature», vol. 8, Amsterdam, North-Holland Publishing Co.

BORIS RYBAKOV, *Jazyčestvo drevnich slavjan* [Il paganesimo degli antichi Slavi], Moskva, Nauka

1982

ANDREJ LEBEDEV, ALEKSANDR SOLODOVNIKOV, *Vladimir Vasil'evič Stasov. Žizn' i tvorčestvo* [Vladimir Vasil'evič Stasov. La vita e le opere], Moskva, Iskusstvo

ELENA MURINA, *Problemy sinteza prostranstvennyh iskusstv* [Problemi di sintesi delle arti spaziali], Moskva, Iskusstvo

DAVID B. SAUNDERS, *Historians and Concepts of Nationality in Early Nineteenth Century Russia*, «The Slavonic and East European Review», vol. 60, n. 1, pp. 44-62

1983

GIUSEPPE BARBIERI, *Andrea Palladio e la cultura veneta del Rinascimento*, Roma, Il vetro editrice

DANIEL R. BROWER, *Urbanization and Autocracy: Russian Urban Development in the First Half of the Nineteenth Century*, «The Russian Review», vol. 42, n. 4, pp. 377-402

MARIJA NEKRASOVA, *Narodnoe iskusstvo kak čast' kul'tury: teorija i praktika* [L'arte popolare come parte della cultura: teoria e pratica], Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1983

YURI OLKHOVSKY, *Vladimir Stasov and russian national culture*, Ann Arbor, UMI Research Press

THEOFANIS GEORGE STAVROU (a cura di), *Art and Culture in Nineteenth-Century Russia*, Indiana, Indiana University Press

1985

WILHELM WORRINGER, *Problemi formali del Gotico*, (ed. or. 1912), tr. it Venezia, Cluva

1986

ANDREJ BELYJ, *Il colore della parola*, tr. it. Napoli, Guida Editori

EVGENIJA KIRIČENKO, *Architekturnye teorii XIX veka v Rossii* [Teorie architettoniche del XIX secolo in Russia], Moskva, Iskusstvo

JURIJ LOTMAN, BORIS USPENSKIJ, *Il concetto di 'Mosca Terza Roma' nell'ideologia di Pietro I*, «Europa Orientalis», n. 5, pp. 481-494

HUGH SETON-WATSON, *Russian Nationalism in Historical Perspective*, in *The Last Empire: Nationality and the Soviet Future*, Stanford, Hoover Institution Press

VITTORIO STRADA, *La questione russa. Identità e destino*, Venezia, Marsilio

1987

MARIA CRISTINA GARAVINI, *Fermenti ideologici e pubblicistica politico-letteraria nella Russia del primo Ottocento*, «Archivio Storico Italiano», vol. 145, n. 2 (532), pp. 229-255

ERIC HOBSBAWM, TERENCE RANGER (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, (ed. or. 1983), tr. it Torino, Einaudi

VIKTOR PLOTNIKOV, *Fol'klor i russkoe izobratel'noe iskusstvo vtoroj poloviny XIX veka* [Folclore e belle arti russe della seconda metà del XIX secolo], Leningrad, Chudožnik RSFSR

WENDY SALMOND, *The Solomenko Embroidery Workshops*, «The Journal of Decorative and Propaganda Arts», vol. 5, pp. 126-143

VIKTOR VASNECOV, *Pis'ma, dnevniki, vospominanija, dokumenty, suždenija sovremennikov* [Lettere, diari, memorie, documenti, opinioni dei contemporanei], Moskva, Iskusstvo

1988

ELENA BORISOVA, GRIGORY STERNIN, *Russian art nouveau*, New York, Rizzoli

GRIGORIJ STERNIN (a cura di), *Abramcevo. Chudožestvennyj kružok. Živopis'. Grafika. Skul'ptura. Teatr. Masterskie* [Abramtsevo. Circolo d'arte. Pittura. Grafica. Scultura. Teatro. Workshop], Leningrad, Chudožnik RSFSR

1989

ALBERTA BRAMBATTI, DONATA MACCELLI, LUCIA TONINI, *Grafica Art Nouveau nelle riviste russe*, Firenze, Cantini

ALISON HILTON, *The Peasant House and Its Furnishings: Decorative Principles in Russian Folk Art*, «The Journal of Decorative and Propaganda Arts», vol. 11, n. 2, pp. 10-29

NICOLETTA MISLER, LUCIA TONINI (a cura di), *Tradizione artigianale e rivoluzione industriale in Russia tra '800 e '900*, «Ricerche di storia dell'arte», Roma, La Nuova Italia Scientifica, n. 39

DMITRIJ SARAB'JANOV, *Stil' modern: Istoki, istorija, problemy* [Stil' modern: origini, storia, problemi], Moskva, Iskusstvo

1990

ELENA CHERNEVICH, *Russian Graphic Design*, New York, Abbeville Press

HENRI FOCILLON, *Vita delle forme, seguito da Elogio della mano*, 1934, tr. it. Torino, Einaudi

1991

BURTON BENEDICT, *International Exhibitions and National Identity*, «Anthropology Today», vol. 7, n. 3, pp. 5-9

JOHN E. BOWLT, *The Moscow Art Market*, in *Between Tsar and People: Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia*, EDITH W. CLOWES, SAMUEL D. KASSOW, JAMES L. WEST (a cura di), Princeton, Princeton University Press

WILLIAM BRUMFIELD, *The Origins of Modernism in Russian Architecture*, Berkeley, University of California Press

EVGENIA KIRICHENKO, *The Russian Style*, Londra, Laurence King Publishing Ltd

IRINA ŠUVALOVA, *Russian Art Criticism of Ideological Realism*, in *The Wanderers. Masters of 19th-Century Russian Painting*, ELISABETH K. VALKENIER (a cura di), Dallas, Dallas Museum of Art Press

1992

OLEG GRABAR, *The Mediation of Ornament*, Princeton, Princeton University Press

MICHAIL KISELEV, *Simvolizm i modern v chudožestvennoi kul'ture kontsa XIX-načala XX veka. Problema stilia* [Simbolismo e modern nella cultura artistica della fine del XIX - inizio del XX secolo. Il problema dello stile], «Čelovek i priroda» [Uomo e natura] 10/92, Moskva, Znanie, pp. 16-40

GOTTFRIED SEMPER, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, o Estetica pratica: manuale per tecnici, artisti e amatori*, (ed. or. 1860-1863) tr. it. Bari, Laterza

LAUWRENCE VALE, *Architecture, Power and National Identity*, New Haven; London, Yale University Press

1993

MICHAIL ALLENOV, NINA DMITRIEVA, OL'GA MEDVE'KOVA, *L'arte russa*, Milano, Garzanti Editore

LAUREN M. O'CONNELL, *A Rational, National Architecture: Viollet-le-Duc's Modest Proposal for Russia*, «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 52, n. 4, pp. 436-452

ANNE ODOM, *Fabergé: The Moscow Workshops*, in *Fabergé: Imperial Jeweler*, GEZA VON HABSBURG, MARINA LOPATO (a cura di), New York, Harry N. Abrams

WENDY SALMOND, *Reviving Folk Art in Russia: The Moscow Zemstvo and the Kustar Art Industries*, in *Art as the National Dream: Search for Vernacular Expression in Turn-of-the-century Design*, NICOLA GORDON BOWE (a cura di), Newbridge Co. Kildare, Irish Academic Press

LUCIA SEMERARI, *La grammatica dell'ornamento. Arte e industria tra Otto e Novecento*, Bari, Dedalo

1994

AVRIL PYMAN, *A History of Russian Symbolism*, Cambridge, Cambridge University Press

WENDY SALMOND, *Design Education and the Quest for National Identity in Late Imperial Russia: The Case of the Stroganov School*, «Studies in the Decorative Arts», vol. 1, n. 2, pp. 2-24

GOFFRIED SEMPER, *I principi formali dell'ornamento e il suo significato come simbolo artistico* in NICOLA SQUICCIARINO, *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, Venezia, Il Cardo, pp. 133-166

1995

PAVEL FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano, Adelphi

OLGA GOLUBEVA, *V. V. Stasov* [V. V. Stasov], Sankt-Peterburg, Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka

ANNA RUSAKOVA, *Simvolizm v russkoj živopisi* [Il simbolismo nella pittura russa], Moskva, Iskusstvo

MEYER SCHAPIRO, *Lo stile*, (ed. or. 1953), tr. it. Roma, Donzelli editore

SOLOMON VOLKOV, *St. Petersburg. A Cultural History*, New York, Free Press

1996

BENEDICT ANDERSON, *Comunità immaginate: origini e fortuna dei nazionalismi*, (ed. or. 1991) tr. it. Roma, manifestolibri

OLGA FEDOSEYENKO, *Istorizm v Rossii: Stil' i epoka v dekorativnom iskusstve 1820-e 1890-e gody*, [Lo storicismo in Russia. Stile ed epoca nell'arte decorativa. Anni 1820 - 1890], (catalogo della mostra: Gosudarstvennyi Ermitaž), Sankt-Peterburg, Slaviia

STUART HALL S., PAUL DU GAY, *Questions of Cultural Identity*, London, Sage

VSEVOLOD PETROV, *Russian Art Nouveau: The World of Art and Diaghilev's Painters*, Bournemouth, Parkstone Press

WENDY SALMOND, *Arts and Crafts in Late Imperial Russia: Reviving the Kustar Art Industries*, Cambridge, Cambridge University Press

1997

VIKTOR ARSLANOV (a cura di), *Apollon: Izobrazitel'noe i dekorativnoe iskusstvo, arhitektura. Terminologičeskij slovar'* [Apollon: arti belle, decorative, architettura. Dizionario terminologico], Moskva, Ellis Lak

ELIO FRANZINI, VITTORIO UGO (a cura di), *Stile*, Milano, Guerini studio

GRIGORIJ STERNIN, *Chudožestvennaja žizn' Rossii vtoroi poloviny XIX veka 70-80e gody* [La vita artistica della Russia della seconda metà del XIX secolo, anni 70 e 80], Moskva, Nauka

PETER WALDRON, *The End of Imperial Russia, 1855-1917*, London, Palgrave Macmillan

1998

LYNN GARAFOLA, *Diaghilev's Ballets Russes*, Boston, Da Capo Press

LEWIS H. SIEGELBAUM, *Exhibiting Kustar' Industry in Late Imperial Russia/Exhibiting Late Imperial Russia in Kustar' Industry*, in *Transforming Peasants. Society, State and the Peasantry, 1861–1930*, JUDITH PALLOT (a cura di), London, Palgrave Macmillan, pp. 37-63

1999

MARTIN MALIA, *Russia under western eyes: from the Bronze Horseman to the Lenin Mausoleum*, Cambridge, Mass.; London, The Belknap Press of Harvard University Press

2000

MASSIMO CARBONI, *L'ornamentale. Tra arte e decorazione*, Milano, Jaca Book

ERNST H. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine: studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, London, Phaidon Press

ROSALIND P. BLAKESLEY, *Questions of identity at Abramtsevo*, in *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*, LAURA MOROWITZ, WILLIAM VAUGHAN (a cura di), London; New York, Routledge

ROSALIND P. BLAKESLEY, *Russian Genre Painting in the Nineteenth Century*, Oxford, Oxford University Press

NADIA PODZEMSKAIA, *Colore simbolo immagine: origine della teoria di Kandinsky*, Firenze, Alinea

DAVID G. ROWLEY, *Imperial versus National Discourse: The Case of Russia*, in «Nations and Nationalism», vol. 1, n. 6, pp. 23-42

RICHARD WORTMAN, *Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Vol. II: From Alexander II to the Abdication of Nicolas II*, Princeton, Princeton University Press

2001

MARKUS BRÜDERLIN (a cura di), *Ornament and abstraction: the dialogue between non-western, modern and contemporary art* (catalogo della mostra: Fondation Beyeler, 10 giugno-7 ottobre 2001), New Haven, Yale University Press; Koln, DuMont

MICHAIL KISELEV, *The Panel and the Tapestry in the Art of the Russian Modern (Mariia Iakunchikova, Nadezhda Psishcheva, Vera Vulf)*, «Experiment: a Journal of Russian Culture», vol. 7, n. 1, pp. 177-208

ANDREA PINOTTI, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Milano, Mimesis

DMITRIJ SARAB'JANOV, *Modern: istorija stilja* [Art Nouveau: storia di uno stile], Moskva, Galart

JAMES TRILLING, *The Language of Ornament*, Londra, Thames and Hudson Ltd

2002

ORLANDO FIGES, *La danza di Nataša. Storia della cultura russa (XVIII-XX secolo)*, tr. it. Torino, Einaudi

2003

JEFFREY BROOKS, *When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature, 1861-1917*, Evanston, Northwestern University Press

DAVID FISHER, *Exhibiting Russia at the World's Fairs, 1851-1900* (Ph.D. dissertation), University of Indiana

ALEXEY MAKHROV, *The Pioneers of Russian Art Criticism: Between State and Public Opinion, 1804-1855*, «The Slavonic and East European Review», 2003, vol. 81, n. 4, pp. 614-633

MARIA NAŠČOKINA, *Moskovskij modern* [L'Art Nouveau moscovita], Moskva, Žiraf

LAUREN O'CONNELL, *Constructing the Russian Other. Viollet-le-Duc and the Politics of an Asiatic Past*, in *Architectures of Russian Identity. 1500 to the Present*. Ithaca;London, Cornell University Press, pp. 90-100

ANNE ODOM, 'Russkij stil' *The Russian Style for Export*, «The Magazine Antiques», vol. CCXIII, n. 3, pp. 102-107

ELEONORA PASTON, *Abramtsevo: Iskusstvo i žizn* [Abramcevo: arte e vita], Moskva, Iskusstvo

DEBRA SCHAFTER, *The order of ornament, the structure of style: theoretical foundations of modern art and architecture*, Cambridge, Cambridge University press

LJUDMILA SUPRUN, *V.V. Stasov i stanovlenie nauki o narodnom iskusstve v Rossii* [V.V. Stasov e lo sviluppo della scienza dell'arte popolare in Russia], «Naučnyj Almanach. Tradicionnaja kul'tura» [Almanacco scientifico. Cultura tradizionale], vol. 4, n. 3(11), pp. 13-21

JAMES TRILLING, *Ornament: a modern perspective*, Seattle, University of Washington Press

2004

MICHELA CRITICOS, *The Ornamental Dimension: Contributions to a Theory of Ornament*, New Europe College Yearbook

HUBERTUS F. JAHN, 'Us': *Russians on Russianness*, in *National Identity in Russian Culture: An Introduction*, SIMON FRANKLIN, EMMA WIDDIS (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press

IRINA MURAV'EVA, *Vek moderna* [L'età dell'Art Nouveau], Sankt-Peterburg, Puškinskij fond

2005

JURGIS BALTRUŠAITIS, *Formazioni, deformazioni. La stilistica ornamentale nella scultura romanica*, Milano, Adelphi

FABIO MANGONE (a cura di), *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto*, Napoli, Electa

CLAUDIA PIERALLI, *La tradizione epica orale delle byliny russe: Mat'syra zemlja e il culto della terra*, «E-samizdat», vol. 2, n. 3, pp. 297-308

GIAN LUCA TUSINI, *Il fronte della forma. Percorsi nel kunstwollen assieme a Riegl, Wölfflin, Panofsky, Worringer*, Bologna, Bononia University Press

2006

JURGIS BALTRUŠAITIS, *Arte sumera, arte romanica*, Milano, Adelphi

ROSALIND P. BLAKESLEY, *The Arts and Crafts Movement*, New York, Phaidon Press

ELISABETTA DI STEFANO, *Estetiche dell'ornamento*, Milano, Mimesis

LEONID LATYNIN, *Osnovnye sjužety russkogo narodnogo iskusstva* [Trame di base dell'arte popolare russa], Moskva, Glas

2007

RENATO BARILLI, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna, Il Mulino

MANFRED BELLER, JOEP LEERSSEN, *Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey*, Amsterdam, Rodopi

ROSALIND P. BLAKESLEY, SUSAN E. REID, *Russian Art and the West: A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts*, DeKalb, North Illinois University Press

LORETTA MOZZONI, STEFANO SANTINI (a cura di), *Architettura dell'Eclettismo. Il rapporto con le arti*, Napoli, Liguori

OLEG TARASOV, *Framing Russian Art. From Early Icons to Malevich*, London, Reaktion Books

2008

NADEŽDA BOŽ'EVA, *Russkij ornament v vyšivke. Tradicija i sovremennost'* [L'ornamento russo nel ricamo. Tradizione e modernità], Moskva, Severnyj palomnik

JOSEPH BRADLEY, *Pictures at an Exhibition: Science, Patriotism, and Civil Society in Imperial Russia*, «Slavic Review», vol. 67, n. 4, pp. 934-966

KATIA DIANINA, *Museum and Society in Imperial Russia: An Introduction*, «Slavic Review», vol. 67, n. 4, pp. 907-911

VALERIE A. KIVELSON, JOAN NEUBERGER (a cura di), *Picturing Russia: Explorations in Visual Culture*, Yale, Yale University Press

OSCAR MEO, *Questioni di filosofia dello stile*, Genova, Il melangolo

ALEXEY MILLER, *Natsiia, Narod, Narodnost' in Russia in the 19th Century: Some Introductory Remarks to the History of Concepts*, «Jahrbücher für Geschichte Osteuropas», Neue Folge, vol. 3, n. 56, pp. 379-390

DMITRII SARAB'IANOV, *The Rise and Fall of the Peredvizhniki*, «Experiment: a Journal of Russian Culture», vol. 14, n. 1, pp. xiii-17

GIAN LUCA TUSINI, *La pelle dell'ornamento. Dinamiche e dialettiche della decorazione tra Otto e Novecento*, Bologna, Bononia University Press

WILHELM WORRINGER, *Astrazione ed empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, (ed. or. 1907), Milano, Einaudi

MARIA LUISA DODERO, MARIA CRISTINA BRAGONE, PATRIZIA DEOTTO, *Il mondo delle Usad'by. Cultura e natura nelle dimore nobiliari russe XVIII-XIX secolo*, Milano, The Coffee House Art & Adv

2009

CAROL ADLAM, JULIET SIMPSON (a cura di), *Critical Exchange: Art Criticism of the Eighteenth and Nineteenth Centuries in Russia and Western Europe*, New York, Peter Lang

NATAL'JA BICADZE, *Chramy neorusskogo stilja: idei, problemy, zakazčiki* [Chiese in stile neorusso: idee, problemi, committenti], Moskva, Nauč. mir

ROBERT CHENCINER, JOHN CORNALL, *Carved and Coloured Village Art from Tsarist Lands*, London, Bennett & Bloom

ILIA DORONTCHENKOV, *Russian and Soviet Views of Modern Western Art, 1890s to Mid-1930s*, Berkeley, University of California Press

JOHN H. GLEITER, *Ornamento, campo di battaglia della teoria*, «Zona#4», supplemento a «Abitare», vol. 8, n. 494, pp. 1-6

KRISTEN M. HARKNESS, *The Phantom of Inspiration: Elena Polenova, Mariia Iakunchikova and the Emergence of Modern Art in Russia* (Ph.D. dissertation), University of Pittsburgh

VLADIMIR LISOVSKIJ, *Architektura Rossii XVIII – načala XX veka. Poiski nacional'nogo stilja* [Architettura della Russia del XVIII - inizio XX secolo. La ricerca di uno stile nazionale], Moskva, Belyjgorod

ALEXEY MAKHROV, *Defining Art Criticism in Nineteenth-Century Russia: Vladimir Stasov as Independent Critic*, in *Critical Exchange: European Art Criticism of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, CAROL ADLAM, JULIET SIMPSON (a cura di), Oxford, Peter Lang Publishers, pp. 207-226

CHRISTINE RUANE, *The Empire's New Clothes: A History of the Russian Fashion Industry, 1700-1917*, New Haven, Yale University Press

LUCIA TONINI (a cura di), *Il collezionismo in Russia: da Pietro I all'Unione Sovietica*, atti del convegno, Napoli, 2-4 febbraio 2006, Napoli, Artistic & Publishing Company

ANGELO TRIMARCO, *Ornamento. Il sistema dell'arte nell'epoca della megalopoli*, Milano, Mimesis, 2009

SARAH WARREN, *Crafting Nation: The Challenge to Russian Folk Art in 1913*, «MODERNISM / modernity», vol. 16, n. 4, pp. 743-765

2010

DAVID L. COOPER, *Creating the Nation: Identity and Aesthetics in Early Nineteenth-Century Bohemia and Russia*, Evanston, IL, Northern Illinois University Press

MARY E. DAVIS, *Ballets Russes style. Diaghilev's Dancers and Paris Fashion*, London, Reaktion Book

KATIA DIANINA, *The return of history: Museum, heritage, and national identity in Imperial Russia*, «Journal of Eurasian Studies», vol. 1, pp. 111-118

ALLA KONĖNKOVA, *Russkoe narodnoe iskusstvo v chudožestvennoj kul'ture konca XIX načala XX vv. Chudožestvennoe oformlenie baleta I. F. Stravinskogo «Žar-ptica»* [L'arte popolare russa nella cultura artistica della fine del XIX e dell'inizio del XX secolo. Progettazione artistica del balletto di I.F. Stravinsky "L'uccello di fuoco"], «Vestnik slavyanskich kul'tur» [Bollettino delle culture slave], n. 3, pp. 79-88

OKSANA MEL'NIČUK, *Arhitektura moskovskogo moderna* [Architettura Art Nouveau di Mosca], Moskva, Belyjgorod;Voskresnyjden

VERA PRIVALOVA, *Ornamental'naja kul'tura. Analitičeskij obzor simvolov i znakov geometričeskogo ornamenta v antropologičeskoi kartine mira* [Cultura ornamentale. Rassegna analitica dei simboli e dei segni dell'ornamento geometrico nel quadro antropologico del mondo], «Izvestija Samarskogo naučnogo centra Rossijskoj akademii nauk» [Bollettino del centro scientifico di Samara dell'Accademia russa delle scienze], vol. 12, n. 3-1, pp. 255-263

ROBERT SAINT GEORGE, *Material Culture in Folklife Studies*, in *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, DAN HICKS, MARY C. BEAUDRY (a cura di), Oxford, Oxford University Press

DAVID SCHIMMELPENNINCK VAN DER OYE, *Russian Orientalism: Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration*, New Haven, CT, Yale University Press

PATTY WAGEMAN, INESSA KOUTEINIKOVA (a cura di), *Russia's Unknown Orient: Orientalist Painting from 1850 to 1920* (catalogo della mostra: Groninger Museum, 19 dicembre 2010-8 maggio 2011), Rotterdam, NAI Publishers

CYNTHIA HYL A WHITTAKER (a cura di), *Visualizing Russia. Fedor Solntsev and Crafting a National Past*, «Russian History and Culture», vol.4, Leiden;Boston, Brill

2011

SERGEJ BALUEV, *Iz istorii diskussii russkich chudožestvennykh kritikov 1870-h gg.*

(V. V. Stasov i A. V. Prakhov) [Dalla storia della discussione dei critici d'arte russi degli anni '70 del XIX secolo (V.V. Stasov e A.V. Prakhov)], «European Social Science Journal», vol. 15, n. 12, pp. 267-274

ALEXANDER ETKIND, *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*, Oxford, Polity Press

ALISON HILTON, *Russian Folk Art*, Bloomington Indiana, Indiana University Press

LINDA IVANITS, *Folklore in the Debates of the Westernizers and Slavophiles*, «Folklorica: Journal of the Slavic and East European Folklore Association», vol. 16, pp. 87-115

DAVID JACKSON, *The Wanderers and Critical Realism in Nineteenth Century Russian Painting. Critical realism in nineteenth-century Russia*, Manchester, Manchester University Press

LUCA MASSIDDA, *Atlante delle grandi esposizioni universali. Storia e geografia del medium espositivo*, Milano, Franco Angeli

ELISA ROMANO, *Vitruvio fra storia e antiquaria*, «Cahiers des études anciennes», vol. 68, pp. 201-217

ELENA RUMJANCEVA, *Dekorativnoe ubranstvo peterburgskih zdanij XIX-XX vekov: K probleme sinteza monumental'nyh iskusstv* [Decorazione degli edifici di San Pietroburgo dei secoli XIX-XX: sul problema della sintesi delle arti monumentali], Sankt-Peterburg, Dmitrij Bulanin

DONALD SASSOON, *La cultura degli europei. Dal 1800 a oggi*, Milano, BUR Rizzoli

PETER STUPPLES, *Abramtsevo: Resisting and Accepting Cultural Translation*, «New Zealand Slavonic Journal», vol. 45, n. 1, pp. 71-90

2012

GIULIANA ALTEA, *Il fantasma del decorativo*, Milano, Il Saggiatore

ERNST BLOCH, *Ornamenti. Arte, filosofia e letteratura*, tr. it. Roma, Armando Editore

ANTHONY CROSS (a cura di), *A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture*, Cambridge, UK, Open Book Publishers

KATIA DIANINA, *The Firebird of the National Imagery: The myth of Russian culture and its Discontents*, «Journal of European Studies», vol. 43, n. 3, pp. 223-244

KATIA DIANINA, *Museum and Message: Writing Public Culture In Imperial Russia*, «The Slavic and East European Journal», vol. 56, n. 2, pp. 173-195

MARIA NAŠČOKINA (a cura di), *Duch simbolizma. Russkoe i zapadnoevropejskoe iskusstvo v kontekste epohi konca 19 načala 20 veka* [Lo spirito del simbolismo. L'arte russa e dell'Europa occidentale nel contesto dell'epoca della fine del XIX - inizio XX secolo], Moskva, Progress-Tradicija

JESCO OSER, “Rodnik”: *A Source of Inspiration*, «Experiment: a Journal of Russian Culture», vol. 18, n. 1, pp. 61-88

2013

KIRSTY ANSON, *Mary Watts and Elena Polenova: Kindred Spirits of the Arts*, «Slovo», vol. 25, n. 1, pp. 3-30

SERGEJ BALUEV, *Kritika izobrazitel'nogo iskusstva 1840–1880-ch gg. v stanovlenii russkoj chudožestvennoj školy* [La critica delle belle arti degli anni 1840-1880 nella formazione della scuola d'arte russa], Sankt-Peterburg, Kniznyj Dom

JOHN E. BOWLT, NICOLETTA MISLER, EVEGNIJA PETROVA (a cura di), *The Russian Avant-garde: Siberia and the East*, Milano, Skira Editore

JULIE BUCKLER, EMILY D. JOHNSON (a cura di), *Rites of Place: Public Commemoration in Russia and Eastern Europe*, Evanston, Northwestern Illinois University Press

SILVIA BURINI, *Il proprio e l'altrui. Appropriazioni ed “esplosioni” nella cultura figurativa russa*, in *L'Avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, JOHN E. BOWLT, NICOLETTA MISLER, EVEGNIJA PETROVA (a cura di), Milano, Skira, pp. 32-35

KATIA DIANINA, *When Art Makes News: Writing Culture and Identity in Imperial Russia*, in *NIU Series in Slavic, East European, and Eurasian Studies*, New York, Cornell University Press

TAT'JANA DUL'KINA, *Russkij stil' v stroganovskoj keramike* [Lo stile russo nella ceramica Stroganov], Moskva, Sredi kollekcionerov

JURIJ GERČUK, *Čto takoe ornament? Struktura i smysl ornamental'nogo obraza* [Che cos'è l'ornamento? Struttura e significato dell'immagine ornamentale], Moskva, RIP-cholding

NIKOLAJ HRENOV, IGOR' SVETLOV, *Simvolizm kak chudožestvennoe napravlenie: vzgljad iz 21-go veka. Sbornik statej* [Il simbolismo come direzione artistica: una visione del XXI secolo. Raccolta di articoli], Moskva, Gosudarstvennyj Institut Iskusstvoznanija

COLLEEN McQUILLEN, *The Modernist Masquerade. Stylizing Life, Literature, and Costumes in Russia*, Madison, University of Wisconsin Press (Studies of the Harriman Institute)

ILYA PECHENKIN, *To the Origins of "Russian Style" of 19th Century Architecture*, «Texts. Art and Literature Scientific and Analytical Journal», vol. 2, pp. 59-76

ANDREA PINOTTI, *Vita contro vita. Biologia dell'ornamento in Riegl, Worringer, Warburg*, in *Ornamento, tra arte e design: interpretazioni, percorsi e mutazioni nell'Ottocento: atti della giornata di studi internazionale del 23 aprile 2009 all'Istituto Svizzero di Roma*, ARIANE VARELA BRAGA (a cura di), Basel, Schwabe

LAPO SESTAN, LUCIA TONINI (a cura di), *Un Impero verso Oriente. Tendenze orientaliste e arte russa tra Otto e Novecento*, atti del convegno, Napoli, 12-13 dicembre 2011

OL'GA VASIL'EVA, *Vladimir Vasil'evič Stasov i istorija izučeniya ornamenta vostočnyh rukopisej Rossijskoj nacional'noj biblioteki* [Vladimir Vasil'evič Stasov e la storia dello studio dell'ornamentazione dei manoscritti orientali nella Biblioteca Nazionale Russa], in *Paleografija, kodikologija, diplomatika: Sovremennyyj opyt issledovanija grečeskich, latinskich i slavjanskich rukopisej i dokumentov: Materialy Meždunar. nauč. konf. Moskva* [atti del convegno: Paleografia, codicologia, diplomatica: Esperienza moderna nello studio dei manoscritti e dei documenti greci, latini e slavi: Materiali della conferenza scientifica internazionale, Mosca, 27-28 febbraio 2013], Moskva, pp. 43-49

ROBERTO ZANON, *La retorica degli oggetti*, in *Annuario dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Dall'oggetto al territorio. Scultura e arte pubblica*, Alberto Giorgio Cassani (a cura di), Padova, Il Poligrafo, pp. 319-335

2014

ROSALIND P. BLAKESLEY, MARGARET SAMU (a cura di), *From Realism to the Silver Age: New Studies in Russian Artistic Culture*, DeKalb, Northern Illinois University Press

LUCA CIABARRI, *Cultura materiale. Oggetti, immaginari, desideri in viaggio tra mondi*, Milano, Cortina Raffaello

CYNTHIA COLEMAN SPARKE, *Russian Decorative Arts*, Woodbridge, ACC Art Books

OL'GA DAVYDOVA, *Konceptual'nyj modern. Slovo, obraz, mesto* [Modernità concettuale. Parola. Immagine. Luogo], Moskva, BuksMArt

OLGA KAZAKOVA, *Les pavillons russes aux Expositions Universelles du XIXe siècle: expression de l'identité qui n'a jamais existé*, «Diacronie» [Online], vol. 2. n. 18. URL: <http://journals.openedition.org/diacronie/1411>

NATALIA MURRAY (a cura di), *A Russian Fairy Tale: The Art and Craft of Elena Polenova*, Guildford, Watts Gallery

CYNTHIA COLEMAN SPARKE, *Russian Decorative Arts*, Suffolk, ACC Art Books

RICHARD WORTMAN, *Visual Texts, Ceremonial Texts, Texts of Exploration. Collected Articles on the Representation of Russian Monarchy*, Boston, Academic Studies Press

2015

GALINA AKSENOVA, *Fëdor Solncev – Genij russkogo stilja* [Fëdor Solncev – Il genio dello stile russo], Moskva, Ugleče pole, vol. 26, n. 3, pp. 44-61

STEFAN BERGER, ALEXEY MILLER, *Nationalizing Empires*, Budapest, Central European University Press

DMITRIJ ČERNYCH, *Russkij stil' i ego istoki v iskusstve, architekture, chudožestvennoj promyšlennosti* [Lo stile russo e le sue origini nell'arte,

nell'architettura e nell'industria artistica], «Architektura, gradostroitel'stvo i dizajn» [Architettura, urbanistica e design], n. 5, pp. 41-46

ALEXANDER ETKIND, *How Russia 'Colonized Itself'*, «International Journal for History, Culture and Modernity», vol. 3, n. 2, pp. 159-172

YUKIKO TATSUMI, *Russian Critics and Obshchestvennost', 1840–1890: The Case of Vladimir Stasov*, in *Obshchestvennost' and Civic Agency in Late Imperial and Soviet Russia. Interface between State and Society*, YASUHIRO MATSUI (a cura di), London, Palgrave Macmillan, pp. 16-33

2016

WILLIAM BRUMFIELD, *Style Moderne and the Rediscovery of the Wooden Architecture of the Russian North: the Photographic Connection*, «Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences», vol. 9, n. 10, pp. 2383-97

DMITRIJ ČERNYCH, *Narodnost' kak osnovnoj faktor formirovanija russkogo stilja v arhitekture i chudožestvennoj promyšlennosti v XIX – načale XX veka* [La nazionalità come fattore principale nella formazione dello stile russo nell'architettura e nell'industria artistica nel XIX e l'inizio del XX secolo], «Arhitektura, Gradostroitel'stvo i Dizajn» [Architettura, costruzione e design], vol. 1, n. 7, pp. 9-17

HANNA CHUCHVAHA, *Art Periodical Culture in Late Imperial Russia (1898-1917). Print Modernism in Transition*, Leiden; Boston, Brill

HANS-GEORG GADAMER, *Verità e metodo*, (ed. or. 1960) tr. it. Milano, Bompiani

LAURA GILLI, *L'ornamento. Percorsi teorici tra letteratura e arti applicate*, Milano, Mimesis

LOUISE HARDIMAN, “*An Extraordinary Feeling for Ornament*”: *Elena Polenova and the Neo-Russian Style in Embroideries and Painted Textile Panels*, «Experiment: a Journal of Russian Culture», vol. 22, n. 1, pp. 53-71

ALISON HILTON, *Threads of Tradition: Design and Meaning in Russian Peasant Clothing and Textile Arts*, «Experiment: a Journal of Russian Culture», vol. 22, n. 1, pp. 13-30

HANSMICHAEL HOHENEGGER, *Ontologia dell'ornamentum*, in *Nuovo Realismo/Postmodernismo. Dibattito aperto fra architettura e filosofia*, PAOLA GREGORY (a cura di), Roma, Officine edizioni

GÜLRU NECİPOĞLU, ALINA PAYNE, *Histories of ornament: from global to local*, Princeton, Princeton University Press

ERWIN PANOFSKY, *Il problema dello stile nelle arti figurative e altri saggi*, Milano, Abscondita

IL'JA PEČĚNKIN, *Frantsiya i Style Russe. O nekotorych aspektach meždunarodnykh chudožestvennykh svyazei v XIX veke* [Francia e lo stile russo: su alcuni aspetti delle relazioni artistiche internazionali nel XIX secolo], in *Rossiya – Frantsiya. Alliance kul'tur. Materialy XXII Tsarskosel'skoj naučnoj konferentsii v 2 ch.* [Russia-Francia. Alleanza culturale. Atti della XXII Conferenza Scientifica Tsarskoselskaya in 2 parti], Sankt-Peterburg, Serebryanyi vek, pp. 67-78

ILYA PECHENKIN, *Ivan Ropette and his "Russian Style". Rethinking the problem*, «Texts. Art and Literature Scientific and Analytical Journal», vol. 4, pp. 64-78

ANDREA RUSNOCK, *Vladimir Stasov and Russian Folk Ornament: An Introduction*, «Experiment: a Journal of Russian Culture», vol. 22, n. 1, pp. 173-177

OLEG TARASOV, *Modern i drevnie ikony. Ot svjatyni k šedevru* [Icône moderne e antiche. Dal santuario al capolavoro], Moskva, Indrik

2017

SILVIA BURINI, *Traduzioni e dialoghi: la ricezione dell'arte russa all'estero*, «Europa Orientalis», vol. 36, pp. 473-496

DMITRIJ ČERNYCH, *Artistic and Industrial Institutions in Russian Education Structure in First Quarter of XXth Century*, «Conference Series: Materials Science and Engineering», pp. 1-6

LOUISE HARDIMAN, NICOLA KOZICHAROW (a cura di), *Modernism and the Spiritual in Russian Art: New Perspectives*, Cambridge, UK, Open Book Publishers

ALISON HILTON, *How to Formulate the New Art: National Singularity and Tentative Modernism at International Exhibitions*, in *Translations and Dialogues:*

The Reception of Russian Art Abroad, SILVIA BURINI (a cura di), «Europa Orientalis», vol. 36, pp. 63-80

CLAUDIA PIERALLI, CLAIRE DELAUNAY, EUGÈNE PRIADKO (a cura di), *Russia, Oriente slavo e Occidente europeo. Fratture e integrazioni nella storia e nella civiltà letteraria*, Firenze, Firenze University Press

LJUDMILA SAJGINA (a cura di), *Arhitektor Fedor Šehtel': Pavil'ony, banki, doma, hramy epohi eklektiki i moderna* [L'architetto Fëdor Šechtel': Padiglioni, banche, case, chiese delle epoche Eclettica e Art Nouveau], Moskva, Kučkovo pole

IRINA ŠEVELENKO, *Modernizm kak archaizm. Nacionalizm i poiski modernistskoj èstetiki v Rossii* [Il modernismo come arcaismo. Il nazionalismo e la ricerca dell'estetica modernista in Russia], Moskva, NLO

OL'GA SOSNINA, ALEKSANDR VAL'KOVIČ (a cura di), *Orientalizm. Turetskii stil' v Rossii, 1760-1840-e* [Orientalismo. Lo stile turco in Russia, 1760-1840], Moskva, Kučkovo pole

2018

WILLIAM BRUMFIELD, *National Romanticism and the Burden of History in Nineteenth-century Russian Architecture*, «Teoriia i istoriia iskusstva» [Teoria e storia dell'arte], vol. 1, n. 2, pp. 21-44

ALEKSANDR LAVRENT'EV et. al. (a cura di), *Museum-Stroganov 2018. Muzei dekorativnogo iskusstva, chudožestvennoj promyshlennosti i dizajna. Vchera, segodna zavtra* *Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii k 150-letiju Muzeja dekorativno-prikladnogo i promyšlennogo iskusstva MGChPA im. S.G.Stroganova* [atti del convegno: Il museo di arte decorativa, industria artistica e design. Ieri, oggi e domani. Materiali della conferenza scientifica internazionale in occasione del 150° anniversario del Museo delle Arti Decorative, Applicate e Industriali dell'Accademia Russa delle Belle Arti S.G. Stroganov, Mosca, 23 novembre 2018), Moskva, Stroganov

MICHAEL MAASS, *How the Steppes Became Byzantine. Rome and the Eurasian Nomads in Historical Perspective*, in *Empires and Exchanges in Eurasian Late*

Antiquity. Rome, China, Iran, and the Steppe, ca. 250–750, NICOLA DI COSMO, MICHAEL MAAS (a cura di), Cambridge University Press, pp. 19-34

GRAHAM H. ROBERTS, *Material Culture in Russia and the USSR. Things, Values, Identities*, London;New York, Routledge

TAT'JANA SEMIČEVSKAJA, ANNA SOLOV'EVA, *Gosudarstvennyj status russkogo stilja v arhitekture konca XIX - načala XX v. kak sredstvo formirovanija oblika velikoj deržavy* [Lo status statale dello stile russo nell'architettura della fine del XIX - inizio XX secolo come mezzo per formare l'aspetto di una grande potenza], «Architecture and Modern Information Technologie», vol. 43, n. 2, pp. 98-108

LORETTA VANDI (a cura di), *Ornament and European Modernism. From Art Practice to Art History*, London;New York, Routledge

GEROL'D VZDORNOV, *The history of the discovery and study of Russian medieval painting*, Leiden;Boston, Brill

2019

ALLA ARONOVA, ALEXANDER ORTENBERG (a cura di), *History of Russian exposition and festival architecture: 1700-2014*, London;New York, Routledge

HANNA CHUCHVAHA, *Images, Words, and Book Production in the Russian Empire: Popular Prints, Lubok Books, and Illustrated Magazines*, in *Cheap Print and the People. European Perspectives on Popular Literature*, DAVID ATKINSON, STEVE ROUD (a cura di), Newcastle, Cambridge Scholars, pp. 191-222

OLGA DAVYDOVA, “*Dreaming of Russia*”. *National-Romantic Features in Art Nouveau*, «Experiment: a Journal of Russian Culture», vol. 25, n. 1, pp. 68-82

CLAUDIO FRANZONI, PIERLUCA NARDONI (a cura di), *What a wonderful world. La lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura* (catalogo della mostra: Palazzo Magnani, 16 novembre 2019-8 marzo 2020), Milano, Skira

ALISON HILTON, *The Abramtsevo Artistic Circle and the Search for a National Landscape*, «Experiment: a Journal of Russian Culture», vol. 25, n. 1, pp. 68-82

ALISON HILTON, *From Abramtsevo to Zakopane*, «Russian History», vol. 46, n. 4, pp. 241-261

ELEONORA PASTON, *V. V. Stasov i A. V. Prachov: «Strannoe kombinirovanie» 1870-Ch godov i Abramcevskij kružok* [V. V. Stasov e A. V. Prachov: la “strana combinazione” degli anni ‘70 del XIX secolo e il circolo Abramtsevo], «Iskusstvoznanie» [Storia dell’arte], n. 4, p. 94-119

ALINE PAYNE, *The agency of Objects: From Semper to the Bauhaus and Beyond*, in *Dust and Data. Traces of the Bauhaus across 100 Years*, INES WEIZMAN (a cura di), Leipzig, Spector Books

LUDMILA PITERS-HOFMANN, *Regulating Russian Arts and Crafts. The “Second All-Russian Kustar Exhibition” of 1913*, «Experiment: a Journal of Russian Culture», vol. 25, n. 1, pp. 310-327

ALEKSANDR PYŽIKOV, *Neožidannyj Vladimir Stasov. Proischoždenie russkich bylin* [Vladimir Stasov inaspettato. L’origine delle byline russe], Moskva, Konceptual

ANDREA RUSNOCK, *Scholar and Mentor: Vladimir Stasov and the Promotion of Russian Needlecrafts*, «Russian History», vol. 46, n. 4, pp. 292-304

ELENA SALAMATOVA, *Futljar-podarak v ruskom stile dlja sobranija sočinenij V. V. Stasova (k ego jubileju 2 janvarja 1894 g.)* [Cofanetto regalo in Stile russo per la collezione di opere di V. V. Stasov (per il suo compleanno del 2 gennaio 1894)], in, *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 2018-2019 gody* [Annuario del Dipartimento Manoscritti della Casa Puškin per il 2018-2019], TAT’JANA CAR’KOVA (a cura di), Sankt-Peterburg, Dmitrij Bulanin, pp. 44-54

MARIA TAROUTINA, *The Poetics and Aesthetics of Otherness: Orientalism and Identity at Abramtsevo*, «Experiment: a Journal of Russian Culture», vol. 25, n. 1, pp. 53-67

OLGA VASNECOVA, *Vasnecovščina*, Moskva, RIP-choldnig

2020

JOHN E. BOWLT, *Moscow and St. Petersburg in Russia’s Silver Age*, London;New York, Thames and Hudson;Vendome Press

HANNA CHUCHVAHA, *Quiet Feminists: Women Collectors, Exhibitors, and Patrons of Embroidery, Lace, and Needle work in Late Imperial Russia (1860–1917)*,

«West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture», vol. 27, n. 1, pp. 45-72

GALINA MARDILOVICH, MARIA TAROUTINA (a cura di), *New Narratives of Russian and East European Art Between Traditions and Revolutions*, London; New York, Routledge

IL'JA PALAGUTA, *Issledovanija ornamenta: osnovnye napravlenija i perspektivy* [La ricerca sull'ornamento: principi di base e prospettive], «Vestnik SPb. Iskusstvovedenie» [Bollettino di San Pietroburgo. Storia dell'arte], vol. 10, n. 4., pp. 571-585

IL'JA PALAGUTA, *Ornament kak osobyj vid iskusstva* [L'ornamento come tipologia speciale d'arte], «Chudožestvennaja kul'tura» [Cultura artistica], n. 1, pp. 45-54

IL'JA PEČĖNKIN, *Okno iz Evropy: «russkij stil'» v architekture i orientalizacija obraza Rossijskoj imperii* [Finestra dall'Europa: lo “stile russo” nell'architettura e l'orientalizzazione dell'immagine dell'Impero russo], «Sztuka Europy Wschodniej - Romantyzm i jego tradycje», Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, vol. VIII, pp. 213-221

ALOIS RIEGL, *Grammatica storica delle arti figurative*, (ed. or. 1897-1899), tr. it. Macerata, Quodlibet

2021

ENRICO MARIA DAVOLI, *Da Corinto ad Avalon: storie di decorazione e arte in Occidente*, Padova, CLEUP

OL'GA DAVYDOVA, *Dinamika izučeniâ simvolizma: rossijskij opyt v kontekste evropejskoj tradicii* [Dinamica dello studio del simbolismo: esperienza russa nel contesto della tradizione europea], in *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva* [Problemi attuali di teoria e storia dell'arte], ANNA ZACHAROVA, SVETLANA MAL'CEVA, EKATERINA STANJUKOVIČ-DENISOVA (a cura di), vol. 11, Sankt-Peterburg, Izd-vo SPbGU, pp. 743-756

OL'GA DAVYDOVA, *Simvolizm v russkom izobrazitel'nom iskusstve epohi Moderna. Analitičeskij obzor v svete poslednich issledovanij* [Il Simbolismo nell'arte

russe dell'epoca *Art Nouveau*. Revisione analitica alla luce delle recenti ricerche], «Filosofija i kul'tura» [Filosofia e Cultura], n. 12, pp. 10-24

EKATERINA DMITRIJEVA, *Les prémisses du transfert culturel dans les sciences humaines russes du XXe siècle: la contribution de Vladimir Stasov*, «Jangada crítica | literatura | artes», vol. 17, n. 1, pp. 270-290

TAT'ÂNA GORBUNOVA, *Praktika dekorativno-prikladnogo iskusstva v Rossii na rubeže XIX–XX vv. (po stranicam rossijskoj periodiki)* [La pratica dell'arte decorativo-applicata in Russia al volgere del primo secolo (sulle pagine dei periodici russi)], «Terra artis. Iskusstvo i dizajn» [Terra artis. Arte e design], n. 2, pp. 6-15

IL'JA PEČËNKIN, *Dva «russkich stilja», Vladimir Stasov i odin mif v istorii russkogo iskusstva XIX veka* [Due “stili russi”, Vladimir Stasov e un mito nella storia dell'arte russa del XIX secolo], in *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva* [Problemi attuali di teoria e storia dell'arte], ANNA ZACHAROVA, SVETLANA MAL'CEVA, EKATERINA STANJUKOVIČ-DENISOVA (a cura di), vol. 11, Sankt-Peterburg, Izd-vo SPbGU, pp. 718-728

SILVIA PEDONE, *L'ornamentale tra arte e teoria: un intreccio*, in *Arte e filosofia del '900*, MARIA GIUSEPPINA DI MONTE, VALENTINA FILAMINGO, EMILIA LUDOVICI (a cura di), Roma, De Luca Editori D'Arte

TAT'JANA ŠČERBAKOVA, *Novicii v ornamental'noj kul'ture kak process utraty sakral'nogo (na primere russkogo tekstil'nogo ornamenta XVIII — načala XX v.)* [Le innovazioni nella cultura ornamentale come processo di perdita del sacro (sull'esempio dell'ornamento tessile russo del XVIII - inizio XX secolo)], «Izvestija Ural'skogo federal'nogo universiteta. Serija 1. Problemy obrazovanija, nauki i kul'tury» [Notizie dell'Università Federale degli Urali. Serie 1. Problemi di educazione, scienza e cultura], vol. 27, n. 4, pp. 139-148

ANTHONY SWIFT, *Russian National Identity at World Fairs, 1851–1900*, in *World Fairs and the Global Moulding of National Identities. International Exhibitions as Cultural Platforms, 1851-1958*, JOEP LEERSEN, ERIC STORM (a cura di), Los Angeles; Leiden, Brill, pp. 107-143

THOMAS WEIL, *New Grammar of Ornament*, Baden, Lars Muller Publishers

2022

ENRICO CICALÒ, FRANCESCA SAVINI, ILARIA TRIZIO (a cura di), *Linguaggi Grafici. Decorazione*, Alghero, Publica

STÉPHANE GAESSLER, KSENIA MALICH, ILYA PECHENKIN, ANNA VYAZEMTSEVA, *Russian and Soviet Pavilions for International Exhibitions in Europe: New Findings*, Proceedings of the 4th International Conference on Architecture: Heritage, Traditions and Innovations (AHTI 2022), pp. 147-152

JURIJ LOTMAN, *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, Milano, Bompiani

SERGEJ KURASOV et al., *Problemy formoobrazovanija ornamental'nych struktur: ot kommunikativnyh simvolov i znakov - k kombinatornym strukturami geometričeskim universalijam plastičeskogo myšlenija* [Problemi di formazione delle strutture ornamentali: dai simboli e dai segni comunicativi alle strutture combinatorie degli universali geometrici del pensiero plastico], «Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda. Vestnik MGChPA» [Arte decorativa e ambiente oggettuale-spaziale. Bollettino dell'Accademia Statale di Arte Applicata e Design di Mosca intitolata a Sergej Stroganov], n. 3, pp. 11-30

2023

FĖDOR BUSLAEV, *Zagadka russkogo knižnogo ornamenta* [Il mistero dell'ornamento dei libri russi], Stanislav Èduardovič Ermakov (a cura di). Moskva, Veče

CLAUDIO FRANZONI, PIERLUCA NARDONI, GIAN LUCA TUSINI (a cura di), *Il sogno umano sulla forma, l'ornamento nelle arti tra passato e presente*, Bologna, Persiani editore

GIULIA GELMI, *Shifting Roles: The Imperial Folk Arts and Crafts Revival's Narratives at the Second All-Russian Kustar' Exhibition (1913)*, in *A Driving Force. On the Rhetoric of Images and Power*, atti del convegno (4-6 ottobre 2023), Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 339-350

NATAL'JA GUSEVA (a cura di), *“Russkij stil” v iskusstve. Ot Nikolaja I do Nikolaja II* [Lo ‘stile russo’ nell’arte. Da Nicola I a Nicola II], Sankt-Peterburg, Gosudarstvennij Ermitaž

EMILIO MARI (a cura di), *Una romanza crudele. Estetiche e politiche del folklore nella Russia del '900*, Pisa, Pacini Editore

IL'JA PEČĚNKIN, *Voobražaja «russkoe»: Vladimir Stasov v konstruirovanii nacional'nogo stila Rossijskoj imperii* [Immaginare il “russo”: Vladimir Stasov nella costruzione dello Stile Nazionale dell'Impero Russo], «Quaestio Rossica», vol. 11, n. 4, pp. 1280-1293

2024

AA. VV., *Russkij stil' v architekture. Ot terema do Kazanskogo vokzala* [Lo stile russo in architettura. Dal terem alla stazione di Kazan], Moskva, Eksmo

SVETLANA GRAČEVA, *Stranicy istorii žurnala «Iskusstvo i chudožestvennaja promyšlennost'» (1898–1902)* [Pagine di storia della rivista «Arte e industria artistica» (1898-1902)], «Chinese Journal of Slavic Studies», vol. 4, n. 2, pp. 215-234

ANTON LICHOMANOV, *Populjarizacija russkoj kul'tury i razvitie bibliotечноgo dela: k 200-letiju Vladimira Vasil'eviča Stasova*, [Divulgazione della cultura russa e sviluppo della biblioteconomia: al 200° anniversario di Vladimir Vasil'evič Stasov], «Bibliotekovedenie» [Giornale russo di biblioteconomia], vol. 73, n. 5, pp. 435-444

COLLEEN MCQUILLEN, *Perception of Surroundings: Materiality and Affect in the Russian Kustar Arts Revival*, «The Russian Review», vol. 83, n. 3, pp. 362-377

ELENA GRIGOR'EVNA MEŠČERINA, *Èstetičeskaja koncepcija V. V. Stasova: nacional'noe i istoričeskoe v iskusstve (k 200-letiju so dnja roždenija)* [Il concetto estetico di V. V. Stasov: nazionale e storico nell'arte (al 200° anniversario della sua nascita)], «Intellekt. Innovacii. Investicii.» [Intelletto. Innovazioni. Investimenti.], n. 1, pp. 11-18

ILIA PALAGUTA, *Ornament: Technology, power, and expression. Where is the meaning?*, in *Pots as media: Decoration, technology and message transmission*, VESNA BIKIĆ, JASNA VUKOVIĆ (a cura di), Dosije studio, Belgrade, pp. 11-28

DANI SAVELLI, *Ornament 1870-ih gg.: V poiskach samobytnogo russkogo iskusstva (Viktor Butovskij, Vladimir Stasov i Èžen Violle-le-Djuk)* [L'ornamento degli anni Settanta del XIX secolo: alla ricerca dell'arte russa originale (Victor Butovskij,

Vladimir Stasov e Eugène Viollet-le-Duc)], «Literaturnyi fakt» [Il fatto letterario], vol. 31, n. 1, pp. 204-209

YEKATERINA VASINA, *Folklore in Viktor Vasnetsov's Art*, «Tretyakov Gallery Magazine», vol. 82, n. 1 (online)

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

L'estratto (max. 1000 battute) deve essere redatto sia in lingua italiana che in lingua inglese e nella lingua straniera eventualmente indicata dal Collegio dei docenti.

L'estratto va firmato e rilegato come ultimo foglio della tesi.

Studente: Giulia Gelmi _____ matricola: 855572 _____

Dottorato: Storia delle arti _____

Ciclo: 37 _____

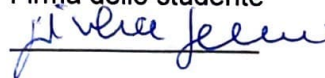
Titolo della tesi¹ : L'ornamento nella produzione critico-letteraria di Vladimir Vasil'evič Stasov. Dalla definizione del carattere nazionale alla costruzione dello 'stile russo' (1872-1913) _____

Abstract:

La ricerca esamina lo stile russo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo attraverso il prisma della storia dell'ornamento inteso come strumento interpretativo per definire l'identità artistica nazionale. Lo studio si concentra sulla genesi e diffusione di tale stile nella Russia tardo-imperiale (1872-1913). Dopo il movimento nazionalista di inizio Ottocento, che aveva radicato lo stile nazionale nell'iconografia bizantina, i mutamenti socio-politici degli anni Settanta e lo sviluppo proto-industriale, portarono l'arte russa a trovare nuova ispirazione nell'arte medievale e folclorico-vernacolare.

Partendo dalla definizione di ornamento e dall'analisi dei lavori di Fëdor Solncev, Viktor Butovskij e Vladimir Stasov, si esplorano le origini dello stile e le sue successive trasformazioni. Lo studio si concentra sul pensiero di Stasov (1824-1906), storico e critico d'arte, che riconobbe il valore storico-artistico dell'ornamento stesso. L'analisi dei suoi scritti privati e pubblici consente inoltre di esaminare i suoi rapporti con artisti come Viktor Vasnecov ed Elena Polenova, pionieri della variante neo-russa dello stile, all'epoca operanti nella colonia artistica di Abramcevo. A concludere, la ricerca culmina con una riflessione sul ruolo fondamentale delle mostre russe, panrusse e universali, nello sviluppo e nella diffusione dello stile russo, tanto in patria quanto all'estero, analizzandone l'impatto sui processi di costruzione dell'immagine nazionale russa.

Firma dello studente



¹ Il titolo deve essere quello definitivo, uguale a quello che risulta stampato sulla copertina dell'elaborato consegnato.