



Obraz

collana diretta da | series edited by
Silvia Burini, Giuseppe Barbieri

**Masterworks from the
Museum of Russian
Impressionism**

**A OCCHI
SPALANCATI**

**Capolavori dal Museo
dell'Impressionismo
Russo di Mosca**

**Palazzo Franchetti
Campo Santo Stefano
San Marco 2847**

13 II - 12 IV 2015



DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA E BENI CULTURALI
DEPARTMENT OF PHILOSOPHY AND CULTURAL HERITAGE
UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

PRESIDENTE ONORARIO | HONORARY PRESIDENT
Michail Shvydkoj

VICEPRESIDENTE ONORARIO | HONORARY VICE-PRESIDENT
Tatiana Shumova

DIRETTORE | DIRECTOR
Silvia Burini

VICEDIRETTORE | VICE-DIRECTOR
Giuseppe Barbieri

SEGRETERIA SCIENTIFICA | SCIENTIFIC SECRETARY
Matteo Bertelé
Alessia Cavallaro



FONDATORE E PRESIDENTE
FOUNDER AND HEAD OF THE MUSEUM BOARD
Boris Mints

DIRETTORE DEL MUSEO | HEAD OF THE MUSEUM
Yulia Petrova

DIRETTORE ESECUTIVO | EXECUTIVE DIRECTOR
Igor Kabanov

DIRETTORE TECNICO | CHIEF INFORMATION OFFICER
Genrih Buklemeshev

Mostra | Exhibition

DIREZIONE SCIENTIFICA e CURATELA
SCIENTIFIC DIRECTORS AND CURATORS
Giuseppe Barbieri
Silvia Burini
Igor Kabanov
Yulia Petrova

SEGRETERIA SCIENTIFICA | SCIENTIFIC SECRETARY
Matteo Bertelé
Alessia Cavallaro

SEGRETERIA ORGANIZZATIVA | ORGANIZING SECRETARY
Angela Bianco

PROGETTO GRAFICO E PIANO DI COMUNICAZIONE
GRAPHIC DESIGN AND COMMUNICATION PLAN
DM&B Associati, Pordenone

UFFICIO STAMPA | PRESS OFFICE
Studio Esseci, Padova

PROGETTO ESPOSITIVO | EXHIBITION DESIGN
Giuseppe Barbieri
Silvia Burini

MATERIALI MULTIMEDIALI | MULTIMEDIA MATERIALS
Marco Barsottini, CamerAnebbia, Milano
Luca Bottone

MEDIATORI CULTURALI | CULTURAL MEDIATORS
Angela Bianco

INSTALLAZIONI MULTIMEDIALI | MULTIMEDIA INSTALLATIONS
Neo Tech s.r.l.

COORDINAMENTO ALLESTIMENTO | LAYOUT COORDINATION
Silvio Moretti

REALIZZAZIONE ALLESTIMENTO | EXHIBITION SET-UP
Veneta Artigianale

TRASPORTI | TRANSPORTATION
Apice
Valise

CONDITION REPORTS
Matteo Bertelé
Angela Bianco

Catalogo | Catalogue

CURATORI | CURATORS
Giuseppe Barbieri
Silvia Burini

COORDINAMENTO EDITORIALE | EDITORIAL COORDINATOR
Matteo Bertelé

SAGGI | ESSAYS
Giuseppe Barbieri
Silvia Burini
Vladimir Lenjašin

SCHEDE BIOGRAFICHE | BIOGRAPHIES
Elena Akopova
Anna Manukyan
Maria Tokareva
Yulia Petrova

TRADUZIONI | TRANSLATIONS
Daniela Almansi
Maria Guerman
Anna Maria Mandracchia
Oona Smyth
Katia Zabavina

FOTOGRAFIE | PHOTOGRAPHY
Nikolay Solin
© Museo dell'Impressionismo Russo di Mosca

REALIZZAZIONE EDITORIALE | EDITORIAL PRODUCTION
Terra Ferma - Crocetta del Montello (TV)

COORDINAMENTO REDAZIONALE | EDITORIAL COORDINATOR
Alessandra Crosato

IMPAGINAZIONE | LAYOUT
Renata Pizzol

PROGETTO GRAFICO | GRAPHIC DESIGN
Patrizio De Mattio

RINGRAZIAMENTI | ACKNOWLEDGMENTS
Stefania Amerighi, Paolo Bertini
Vittoria Dall'Armellina, Aleksandr Danilevskij
Maria Redaelli, Stanislav Savickij
Aleskej Šipulin, Elena Tukmacheva
Margherita Zuin

CON IL SOSTEGNO DI | WITH THE SUPPORT OF



MEDIA-PARTNER STRATEGICO
STRATEGIC MEDIA PARTNER

IN COLLABORAZIONE CON
IN COLLABORATION WITH



IL PARTNER DELLO CSAR | CSAR PARTNERS



© 2015 Università Ca' Foscari Venezia
Terra Ferma Edizioni
Tutti i diritti riservati

Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV)
tel. 0423.86268
info@terra-ferma.it
www.terra-ferma.it

ISBN 978-88-6322-257-9

Sommario | Index

Yulia Petrova

Il Museo dell'Impressionismo Russo
The Museum of Russian Impressionism

13

Vladimir Lenjašin

«... dal tempo all'eternità»
Origine e destino dell'Impressionismo russo
“...from time into eternity”
Origins and fate of Russian Impressionism

17

Silvia Burini

L'Impressionismo “diffuso” dalla Russia all'URSS
“Diffused” Impressionism from Russia to the USSR

29

Giuseppe Barbieri

«Spontaneamente e con piacere»
Vecchi segreti impressionisti e nuove tecnologie multimediali
“Spontaneously and with pleasure”
Old Impressionist secrets and new multimedia technologies

43

Catalogo delle opere e biografie degli artisti
Catalogue of exhibited works and artist biographies

57

L' Impressionismo “diffuso” dalla Russia all'URSS

“Diffused” Impressionism from Russia to the USSR

Silvia Burini

PREMESSE

Per poter ragionare dell'Impressionismo in Russia è necessario iniziare da due premesse.

La prima – un punto cruciale e tuttavia mai sufficientemente considerato – consiste nel fatto che bisogna tener conto di una radicale asimmetria di periodizzazione tra la pittura russa e quella occidentale: la prima segue infatti un suo andamento peculiare e diverso rispetto alla seconda. Basti considerare che nell'arte figurativa della Russia medievale per quasi sei secoli il genere predominante fu la pittura di icone. La pittura profana apparve solo dalla metà del XVIII secolo e si sviluppò nel palazzo dell'Armeria di San Pietroburgo, mentre in provincia gli artisti continuarono a seguire le antiche tradizioni. L'età di Pietro introdusse un nuovo sistema di concezioni, di carattere più razionale. Nacque l'interesse per l'uomo come individuo, per i suoi sentimenti ed emozioni, per la vita quotidiana e i problemi a essa collegati: in questo modo, finalmente, “l'io” si distaccò dal prevalente “noi” della civiltà precedente e consolidata. Se da questo momento è il confronto con il modello di pittura occidentale a generare, in un rapporto semiotico complesso, la nuova pittura in Russia, la linea della pittura di icone resta comunque attiva sullo sfondo e seguita a svolgere il suo ruolo di matrice profonda fino ai nostri giorni.

La seconda premessa riguarda un aspetto di cui ho già avuto occasione di occuparmi¹: mi riferisco al meccanismo di assimilazione culturale che è possibile ritenere tipico della cultura russa, che si impernia sulla necessaria presenza di un modello straniero, ma che porta a una appropriazione creativa dello stesso, generando nuovi significati. Parafrasando Jurij Lotman, ci troviamo a considerare una questione basilare per ogni sistema semiotico: il rapporto tra il sistema (in questo caso la cultura russa) e ciò che, essendo extra-sistemico ed estendendosi al di là dei confini del sistema, pone la questione di come il sistema stesso possa svilupparsi. È sempre il semiologo di Tartu² a segnalarci come il rapporto con il *čuzož* (“l'altro”, “l'alieno”, “l'estraneo”, “il forestiero”) inneschi un nesso di primaria importanza, provochi un incontro che è, quindi, necessariamente anche uno scontro. Il passaggio alla sfera *altrui* è sempre concepito come un rinnovamento e ha sempre un ruolo importantissimo nella trasformazione dei sistemi: per questo lo scambio costante di posizione tra “proprio” e “altrui” è uno dei meccanismi fondamentali della dinamica culturale³.

PREMISES

Any attempt to discuss Impressionism in Russia must begin with two premises. The first—a crucial aspect rarely given sufficient consideration—concerns the need to consider the radical asymmetry between the periodisation of Russian and of western art with the former travelling along its own unique path, quite unlike the one followed by the latter. In fact, for almost six centuries the dominant genre in Russian medieval figurative art was icon painting. It was not until the mid-eighteenth century that secular art emerged, developing in the Kremlin Armoury, though artists in the provinces continued to follow the old traditions. The reign of Peter the Great finally saw the introduction of a new system of more rational concepts, as well as the beginnings of an interest in man as an individual, in his feelings and emotions, in everyday life and problems: thus the “I” finally threw off the “we” that had dominated the previously consolidated civilisation. From this moment onwards the encounter with the western model of painting would give rise, in a complex semiotic relationship, to a new form of painting in Russia, although icon painting would remain active in the background, continuing to underpin art until the present day.

The second premise regards an aspect that I have had occasion to study in the past,¹ by which I mean the mechanism of cultural assimilation sometimes considered to be a distinctive trait of Russian culture. Although requiring the presence of a foreign model, this mechanism leads to its creative appropriation, generating new meanings. To paraphrase Yuri Lotman, we find ourselves considering a key concept for all semiotic systems: the relationship between the system (in this case, Russian culture) and the extra-systemic area extending beyond the boundaries of the system that raises the question of how the system itself could develop. The semiotician from Tartu² also underlines how the relationship with *chuzhoy* (“the other”, “alien”, “outsider”, “stranger”) creates a link of primary importance, giving rise to an encounter that is also a clash. The transition to the sphere of the *other* is always conceived as a renewal, and always plays a key role in the transformation of systems. For this reason the constant shifting between “own” and “other” is one of the fundamental mechanisms of the cultural dynamic.³ This process is even more apparent within Russian history. As Boris Uspensky

Con addirittura maggior evidenza ciò si verifica all'interno della storia della Russia. Con Boris Uspenskij si può dire che «non è possibile leggere la storia della cultura russa come un processo di evoluzione naturale e organica»⁴. Essa è infatti «contrassegnata da continui scossoni rivoluzionari»⁵ o – di nuovo ricorrendo a Lotman e a uno dei temi centrali della sua riflessione – da “esplosioni”⁶. Tutto ciò è legato al fatto che la Russia si è sempre riferita a modelli stranieri, avviando periodicamente processi di revisione che si sono espressi in rifiuti radicali del proprio passato e in asunzioni di nuovi valori culturali. Il richiamo a modelli esterni, tuttavia, non priva affatto la cultura russa di una sua specifica originalità: le forme “altrui”, trasferite sul terreno russo, acquisiscono nuove funzioni. A questo proposito risulta molto interessante la posizione di Dmitrij Sarab'janov⁷, che, proprio prendendo le mosse dalla succitata concezione lotmaniana delle esplosioni⁸, non tratta tanto il tema della non consequenzialità dello sviluppo della cultura russa né del suo andamento a “balzi” – considerandoli un dato acquisito – quanto il concetto di *razryv* (“strappo”, “cesura”) come il momento di una profonda rottura causata da uno *vzryv* (un’esplosione), ritenendolo non solo centrale per la storia dell’arte russa, ma molto spesso sincronizzato con un tentativo di confronto con l’Occidente. Il tema della rincorsa verso l’Occidente spiega anche, secondo Sarab'janov, l’atteggiamento dell’Avanguardia russa che esibì un contegno ancor più agguerrito rispetto alle novità culturali dell’Occidente, pretendendo di raggiungerlo e di superarlo (riuscendovi). In conclusione proprio questo costante confronto con l’Occidente, da imitare o evitare, è secondo Sarab'janov un ulteriore detonatore per le esplosioni culturali di stampo lotmaniano. In proposito non si dimentichi che alla fine del XIX secolo l’arte russa si era sviluppata in rapporto con i maggiori movimenti artistici della cultura europea: gli artisti russi viaggiavano, leggevano, osservavano e riflettevano in una corrente culturale globale e ci obbligano, quindi, almeno latamente, a considerare le loro opere nel contesto dell’arte europea oltre che quella russa.

Come documenta Vladimir Lenjašin⁹, l’Impressionismo russo è poco studiato in Russia e anche all’estero. Come per altri movimenti artistici, ogni paese sviluppa una propria versione nazionale dell’Impressionismo, anche se bisogna considerare che quest’ultimo, come fenomeno globale, pervade non solo le arti figurative, la letteratura, la musica, il teatro, la filosofia e l’estetica, ma influenza anche il modo di guardare, oltre che degli artisti, del pubblico, costituisce una propria *Weltanschauung*.

Di nuovo illuminante è in questo senso il contributo di Sarab'janov che ha dedicato dei saggi specifici all’argomento¹⁰: lo studioso è partito dal presupposto che, sebbene nessuno possa obiettare al fatto che la primogenitura di questa tendenza spetti alla Francia, il processo di diffusione dell’Impressionismo non fu uniforme e anzi esso, di frequente, appare all’interno di varie scuole “non al suo posto”¹¹. Compare per esempio con

affirmed, it is impossible to read the history of Russian culture as a process of natural and organic evolution.⁴ In fact, it is “marked by continuous revolutionary shocks”⁵ or—returning to Lotman and to one of the key tenets of his reflection—by “explosions”.⁶ All this is linked to the fact that Russia has always referred to foreign models, periodically giving rise to revision processes taking the shape of the radical rejection of the country’s own past and the assumption of new cultural values. Despite its evocation of external models, Russian culture does not lack its own specific originality: once transferred to Russian terrain, the “other” forms soon take on new functions. In this regard, the position of Dmitri Sarabianov⁷ is of great interest; starting with Lotman’s conception of explosions mentioned above,⁸ he focuses less on the theme of the non-consequentiality of the development of Russian culture and its progress in “leaps”—which he considers a ground truth—and more on the concept of *razryv* (“tear”, “break”) as the moment of a profound rupture caused by a *vzryv* (an explosion), believing this not only to be central to the history of Russian art, but very often synchronised with an attempt to face the West. Sarabianov believes that the theme of the race towards the West also explains the reaction by the Russian Avant-Garde, which displayed an even more rigid attitude with regard to western cultural innovations, expecting to equal or surpass the West (and succeeding in its intent). In the end, according to Sarabianov, it was precisely this continuous comparison with the West, a model to emulate or avoid, that would act as a further detonator for the cultural explosions described by Lotman. In this regard, we must bear in mind that by the end of the nineteenth century, Russian art had developed in relation to the leading artistic movements of European culture: Russian artists had travelled, read, and observed within a global cultural current, obliging us, to consider their works, at least broadly, within the context of European as well as of Russian art.

As documented by Vladimir Lenyashin,⁹ Russian Impressionism is rather neglected both in Russia and abroad. As with other artistic movements, every country develops its own national version of Impressionism, although we must remember that the latter is a global phenomenon that not only pervades the figurative arts, literature, music, theatre, philosophy and aesthetics but even influences the way in which the public, and not just artists, see things, becoming a true form of *Weltanschauung*.

Sarabianov, who dedicated essays to this subject,¹⁰ is once again illuminating in this regard. He began with the premise that, while undeniably originating in France, the Impressionist movement was diffused in a far from uniform manner, frequently emerging within various schools “in the wrong time”¹¹. It appeared with some delay in Britain and Germany, and even later in North Europe and Russia, thus tending to present itself in a

“mixed/impure form”.¹² In Russia, in particular, Impressionism took hold at least ten years after its birth in France. Moreover, as Sarabianov points out, for many Russian painters it was just a phase, often linked to a period spent in France and destined to fade away after the artist’s return to Russia. The case of Ilya Repin is emblematic of this tendency: although he came into contact with early Impressionism in France in the 1870s, after returning to Russia he took up the plain air Realism for which he was famed. The situation in Russia made it impossible to take up a style considered so ephemeral and vaguely futile if considered in terms of the moral demands pervading the nation at that time. The same is true for a painter like Isaac Levitan who, despite his use of an “impressionistic” palette and technique, never actually crossed over into this style because of the importance played by chromatic-thematic associations in his work; he continued to prefer narrative or even symbolic subjects, especially in his studies of the River Volga or the Vladimírka road along which exiles and deportees travelled to Siberia.

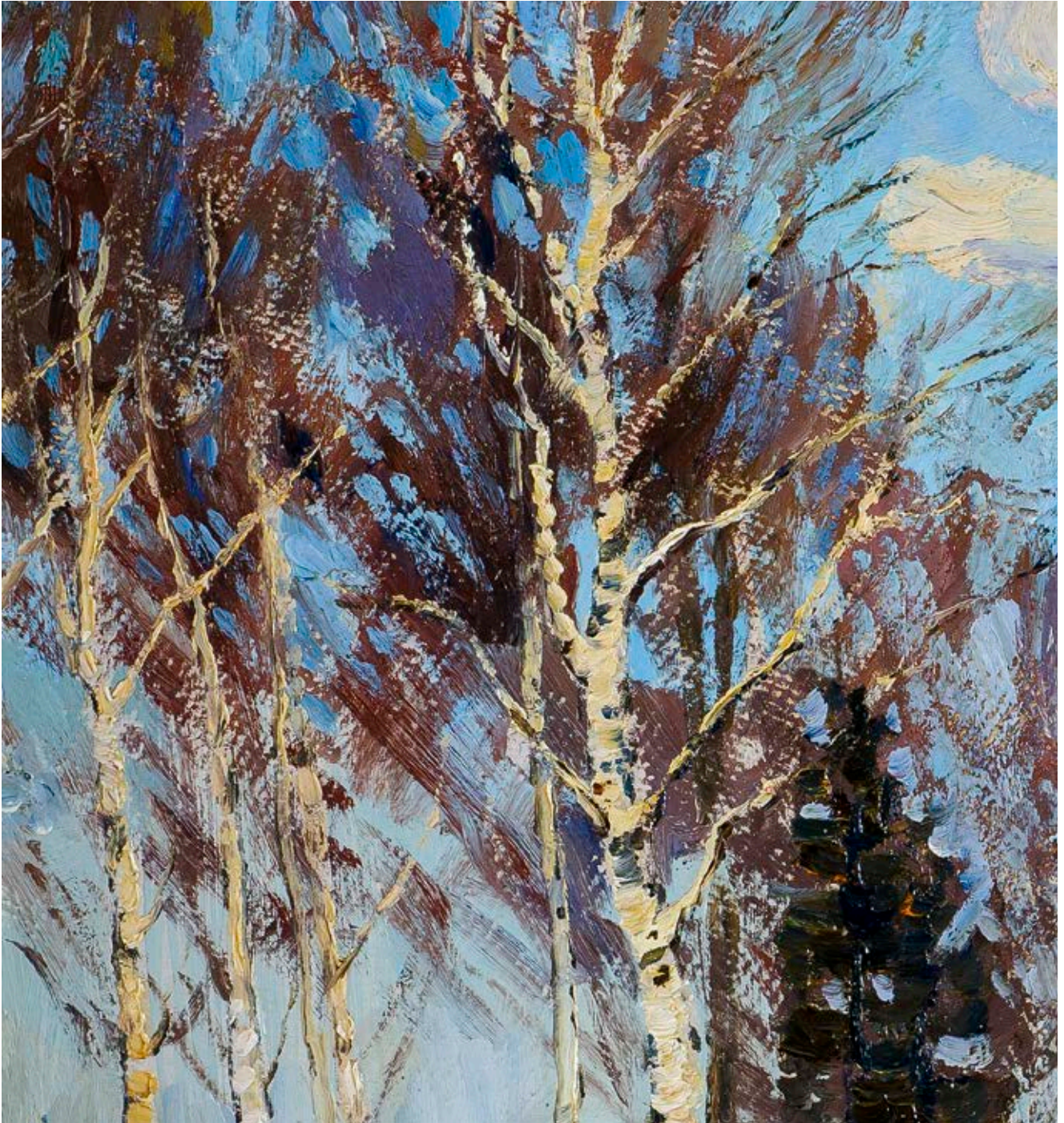
Sarabianov places the apogee of Russian Impressionism between the end of the 1890s and the 1910s. The movement would also act as a reservoir for the avant-garde artists (Kazimir Malevich, Lyubov Popova and Vladimir Tatlin) who, as I mentioned above, all experienced an impressionist period. In any case, Russian Impressionism was never a “powerful” movement: due to its late emergence and development parallel to other more relevant post-impressionist tendencies, it was constantly ceding aspects to other currents and never became the focus of a unique style that it was elsewhere. This highly distinctive role of Russian Impressionism throws new light onto the subsequent Avant-Garde movement: it is as if Impressionism in Russia sacrificed itself for the sake of later movements.¹³ Certainly, Russian Impressionism never developed its own system in the way that French artists did. As Sarabianov points out, ultimately Russian artists “did not change their subject matter”,¹⁴ and old habits remained basically unchanged in relations between artists and the subjects depicted. Sarabianov emphasises two further key aspects: firstly, the definition of Impressionism, as a period in Russian painting, as a movement that was “spread”—the precise term used by the Russian art historian is *smazannost’*, from the verb *smazat’* (to spread)—in other words, “diluted” or “diffused”; secondly, he points out that by developing in such a short intense period of time, Impressionism in Russia was forced to coexist with past traditions as well as with new future developments, leading it to produce such original results.

I believe that the concept of a “diffused” Impressionism plays a crucial role in the circumstances of this exhibition, which testifies to the persistence of an Impressionist style throughout the twentieth century and up to the present day.

un qualche ritardo già in Inghilterra e in Germania, e nel Nord Europa e in Russia si presenta cronologicamente ancora oltre, cosicché tende a presentarsi sempre «in una maniera mescolata/impura»¹². In Russia, in particolare, l’Impressionismo prende piede con almeno dieci anni di ritardo rispetto alla sua data di nascita in Francia; inoltre, come ritorna a far notare Sarab’janov, per molti pittori russi rappresentò soltanto una fase, molto spesso legata a soggiorni in Francia, destinata a non perdurare in Russia. Emblematico è in questo senso il caso di Il’ja Repin che, pur venendo in contatto in Francia con il primo Impressionismo degli anni ’70, quando ritorna in Russia si rivolge di nuovo al *plein air* del Realismo di cui era un noto esponente. Il fatto è che la situazione russa non poteva permettersi uno stile ritenuto così effimero e vagamente futile, se confrontato con le istanze morali che permeavano la nazione in quegli anni. Lo stesso vale per un pittore come Isaak Levitan che, pur usando una tavolozza e una tecnica “impressionistiche”, si arresta sulla soglia dello stile vero e proprio, perché centrali nei suoi quadri sono le associazioni cromatico-tematiche, mentre il soggetto rimane narrativo e, a volte, addirittura simbolico, specie quando l’artista si concentra sul fiume Volga o sulla Vladimírka, ossia la strada che portava gli esuli e i deportati in Siberia.

Sarab’janov situa tra la fine degli anni ’90 del XIX sec. e gli anni ’10 di quello successivo la fioritura dell’Impressionismo russo. Esso, tra l’altro, farà da serbatoio anche per gli artisti dell’avanguardia che come si è detto ebbero (in particolare Kazimir Malevič, Ljubov’ Popova e Vladimir Tatlin) un loro periodo impressionista. In ogni caso l’Impressionismo russo non fu un movimento “potente”: a ogni passo dovette cedere qualcosa ad altre correnti, essendo apparso tardi e sviluppandosi in contemporanea con più aggiornate tendenze post-impressioniste. Non poté, insomma, diventare quel centro di unicità di stile che fu altrove. Il ruolo così particolare dell’Impressionismo russo, tuttavia, getta una nuova luce sulla successiva Avanguardia: si potrebbe sostenere che l’Impressionismo in Russia abbia sacrificato se stesso a vantaggio dei movimenti successivi¹³. È un dato di fatto che, comunque, l’Impressionismo russo non abbia sviluppato un sistema proprio, come accadde presso gli artisti francesi. Come sostiene Sarab’janov, gli artisti russi in fin dei conti non «hanno cambiato il loro oggetto»¹⁴ e le antiche consuetudini si sono sostanzialmente mantenute nei rapporti tra gli artisti e l’oggetto della rappresentazione.

Ci sono ancora due elementi molto importanti sottolineati da Sarab’janov: in primo luogo la definizione dell’Impressionismo, in quanto tappa della pittura russa, come di un movimento “spalmato” – lo storico dell’arte russo usa esattamente il termine *smazannost’*, dal verbo *smazat’* (spalmare) – ovvero sia “diluito”, “diffuso”; in secondo luogo lo studioso segnala che l’Impressionismo in Russia si è sviluppato in condizioni di tempo accelerato e condensato convivendo in questo modo con tradizioni passate e nuovi sviluppi futuri proprio per questo producendo risultati originali.



Cat. p. 114, particolare | detail



Cat. p. 139, particolare | detail

Il concetto di un Impressionismo “diffuso” mi pare centrale nella circostanza di questa mostra che attesta la persistenza di una maniera impressionista durante tutto il XX secolo, fino ai giorni nostri.

IMPRESSIONISMO RUSSO

Gli storici dell'arte hanno l'abitudine di far risalire al 1863 (l'anno, tra l'altro, de *Le déjeuner sur l'herbe* e de *Olympia* di Manet) la nascita in Russia dell'arte moderna. In quell'anno un gruppo di giovani pittori si ribellò all'autorità dell'Accademia delle Arti di Pietroburgo, fino ad allora indiscussa. La principale conseguenza di tale gesto fu la nascita di un secondo polo di influenza artistica, Mosca, dove, nel 1870, con l'aiuto di un mercante appassionato d'arte, Pavel Tret'jakov, si costituì la Società dei Pittori Ambulanti (*Peredvizniki*). Lo scopo era quello di diffondere la conoscenza artistica al di fuori delle grandi città, con mostre itineranti. La Società rimase attiva fino al 1923, organizzò più di cinquanta rassegne ed ebbe un ruolo capitale nell'aprire una nuova fase dell'arte russa. L'estetica degli Ambulanti segnò la generazione successiva, ma provocò anche un completo riorientamento dell'arte russa, che fino a quel momento aveva seguito le grandi scuole europee senza mostrare una vera e propria originalità. Gli Ambulanti puntavano decisamente sul realismo e sull'impegno nella vita sociale. Il loro maggiore punto di riferimento culturale era Lev Tolstoj, di cui condivisero le opinioni ben prima che egli le esponesse chiaramente in *Čto takoe iskusstvo?* (*Che cos'è l'arte?*, 1898).

A partire dal 1874 Savva e Elizaveta Mamontov cominciarono a riunire un gruppo più o meno permanente di artisti russi nella loro proprietà di Abramcevo. I fondatori di questo “gruppo” furono Il'ja Repin, Vasilij Polenov e Valentina Serova, insieme al figlio Valentin; più tardi si unirono a essi i fratelli Viktor e Apollinarij Vasnecov, Konstantin Korovin e Michail Vrubel'. Si discuteva, si lavorava e si parlava di arte medievale russa e popolare. Si praticavano pittura e scultura, ma anche arti applicate (la chiesa di Abramcevo è opera collettiva dei Vasnecov, di Polenov e di Repin); c'era persino un teatro d'opera privato dove vennero allestiti molti spettacoli, come *Sneguročka* (La fanciulla di neve) di Rimskij-Korsakov. Sono queste le circostanze in cui si sviluppa l'Impressionismo russo.

Portret choristki (Ritratto di corista, 1883) di Korovin è probabilmente la prima opera impressionista russa: è un dipinto che precorreva i tempi e non fu capito dai contemporanei. E tuttavia vi si percepiscono, *in nuce*, i due elementi tipici del particolare approccio impressionistico del pittore: il decorativismo e la tendenza allo studio-bozzetto, già evidenti nei suoi paesaggi parigini, dove si hanno scene serali, una città inondata di luce, episodi che si svolgono per strada a cui Korovin infonde vita con pennellate ampie, impulsive, quasi rozze. Nei suoi paesaggi si respira un'atmosfera teatrale, e ciò non deve stupire, dato che l'artista era anche un bravo scenografo, particolarmente famoso per le sue realizzazioni per opere liriche

RUSSIAN IMPRESSIONISM

Art historians tend to consider 1863 (the year of Manet's *Le déjeuner sur l'herbe* and *Olympia*) as the year in which modern art was born in Russia. In that year a group of young painters rebelled against the hitherto undisputed authority of the St Petersburg Academy of Arts. The most important consequence was the birth of a second pole of artistic influence in Moscow, where, with the support of Pavel Tretyakov, a prominent businessman and art patron, the Society of Travelling Painters (*Peredvizhniki* or Wanderers) was set up in 1870. The aim was to take art out of the cities to the provinces by means of travelling art exhibitions. The Society remained active until 1923, organising over fifty exhibitions and playing a key role in promoting a new phase in Russian art. The aesthetic of the *Peredvizhniki* strongly influenced the following generation as well as radically changing the direction taken by Russian art which had until then followed the leading Russian schools without demonstrating any true originality. The *Peredvizhniki* were strongly oriented towards realism and committed to social responsibility. Their main cultural reference was Lev Tolstoy, whose opinions they shared long before he had laid them down in *Čto takoe iskusstvo?* (*What is Art?*, 1898).

From 1874 onwards, Savva and Elizaveta Mamontov began to gather a more or less permanent group of Russian artists on their country estate at Abramtsevo. The founders of the “group” were Ilya Repin, Vasily Polenov and Valentina Serova, along with their son Valentin; they were later joined by brothers Viktor and Apollinary Vasnetsov, Konstantin Korovin and Mikhail Vrubel. They took part in debates, worked and discussed Russian medieval and popular art. They made paintings and sculptures as well as working in the applied arts (the Abramtsevo church is a collective work by Vasnetsov, Polenov and Repin); there was even a private theatre where they staged numerous plays and operas such as Rimsky-Korsakov's *Snegurochka* (The Snow Maiden). It was in these circumstances that Russian Impressionism developed. Korovin's *Portret khoristki* (Portrait of a Chorus Girl, 1883) is probably the first work of Russian Impressionism. This painting was ahead of its times and not understood by his contemporaries, and yet contains, *in nuce*, the two features characterising this painter's Impressionist approach: decorativism and the sketch-like appearance, already apparent in his Parisian paintings of evening scenes, a city flooded with light, street scenes that were imbued with life by Korovin's wide, impulsive and almost coarse brushstrokes. His landscapes have a theatrical feel that is not surprising given his background as a set designer celebrated for his decor for operas (Russian Impressionism tends not to dwell on the urban scenes so popular among the French painters, preferring subjects with a slightly theatrical inspiration, partly due to the influence of the *stil modern*, the Russian version of

Jugendstil or *Art Nouveau*). Korovin's work occupies a key position in the Moscovite tradition and exemplifies the desire of local painters to attain spontaneity in their representation of life and beauty. By the end of the nineteenth century, many artists in Moscow had developed a more or less common style, an evolution that inevitably led to the formation of a group, the Union of Russian Painters, which, for a very brief period, joined the St Petersburg *Mir iskusstva* (World of Art) movement, despite the irreconcilable differences between the two groups: in fact, the Moscovite painters were dominated, albeit to differing extents, by Impressionism, by the need to represent individual and social life, while the members of *Mir iskusstva* already had leanings towards the *stil modern*. Distinguishing between these two tendencies in Russia is a far from easy task: firstly because Impressionism and *stil modern* are closely linked, and secondly because Russian artists could not refer to the strong romantic tradition available to their European counterparts. The Russian *stil modern* was distinguished by a kind of "stylistic plurilingualism" embodied by painters such as Alexandre Benois, Leon Bakst, Konstantin Somov and their pupils Ivan Bilibin, Mstislav Dobuzhinsky, and Nicholas Roerich. The *Mir iskusstva* group was characterised by its dreamy romantic or neo-romantic taste veined with an ironic nostalgia for the good times of the past. Russian Impressionism had left its mark on painting, music, literature, and, to a lesser extent, on sculpture and architecture; on the other hand, almost by way of compensation, the dominant art in *stil modern* was to be architecture. Paradoxically, Impressionism in Russia paved the way for *stil modern*, and echoes of early Impressionism continued to pervade the work of the *Mir iskusstva* masters. Initially *stil modern* revolved around *Mir iskusstva*, which drew upon the tradition of late nineteenth-century western magazines such as *La Revue Blanche*, *Jugendstil*, *Art et decoration*, and *Emporium*. The Russian Impressionists fought against the Academy, promoting the aesthetic of a daily life with its iridescent colours. These artists rejected the concept of plot and the narrative educational intent of Critical Realism for an attempt to capture the fleeting moment, the refraction upon the retina of a unique, unrepeatable instant that was seized from the flow of life and reflected in the eye. Working in plein air settings, Russian Impressionists created a new pictorial system of tones and colour shadows, painting with light. As mentioned above, artists developed their own personal interpretations of the discoveries of French Impressionism: on the one hand, a painter such as Alexey Bogolyubov did not go beyond the moderate stage of Eugène Boudin, while Ilya Repin, upon his return from his travels in France, was to remain closer to the experience of Edouard Manet, becoming an exponent of early Russian Impressionism mainly interested in technique and in the poetic state of nature. Already by the 1870s, Impressionism

(in generale l'Impressionismo russo non si sofferma granché sul tema del paesaggio urbano, così caro ai francesi, preferendo soggetti, in qualche modo, di intonazione teatrale, in parte anche per l'influenza esercitata dallo *stil' modern*, la variante russa dello *Jugendstil* e dell'*Art nouveau*).

L'opera di Korovin occupa un posto centrale nella tradizione moscovita e costituisce un esempio efficace del desiderio dei pittori locali di raggiungere la spontaneità nella loro rappresentazione della vita e della bellezza. Con la fine del XIX secolo molti artisti avevano sviluppato a Mosca uno stile più o meno comune e tale evoluzione portò inevitabilmente alla formazione di un gruppo, l'Unione dei pittori russi, che per un breve periodo si unì a quello pietroburghese di *Mir iskusstva* (Il mondo dell'arte), anche se tra le due formazioni esistevano differenze inconciliabili: i moscoviti, pur in grado diverso, erano dominati dall'Impressionismo, dall'esigenza della rappresentazione della vita individuale e sociale, mentre i membri di *Mir iskusstva* tendevano già al *modern*. In Russia è molto complesso distinguere tra questi orientamenti: in prima istanza perché Impressionismo e *stil' modern* sono strettamente collegati tra loro; poi perché manca quella forte tradizione romantica alla quale invece si erano potuti rifare gli artisti contemporanei europei. Il tratto caratteristico del *modern* russo è infatti una sorta di "plurilinguismo stilistico", di cui sono rappresentanti pittori come Aleksandr Benois, Lev Bakst, Konstantin Somov e loro allievi Ivan Bilibin, Mstislav Dobužinskij, Nikolaj Rerich. La caratteristica principale del gruppo *Mir iskusstva* fu un sognante gusto romantico o neo-romantico, condito da leggera ironia per i bei tempi andati. L'Impressionismo russo aveva toccato pittura, musica, letteratura e, in misura minore, scultura e architettura; invece, quasi per una legge di compensazione, nel *modern* la dominante sarebbe stata architettonica. In Russia paradossalmente l'Impressionismo permette l'avvento del *modern* e anche i maestri di *Mir iskusstva* mantennero reminiscenze proto-impressioniste. All'inizio il *modern* si concentra intorno a *Mir iskusstva*, che si ricollega alla tradizione delle riviste occidentali tardo-Ottocentesche come «*La Revue Blanche*», «*Jugendstil*», «*Art et decoration*», «*Emporium*».

Gli impressionisti russi lottarono contro l'Accademia, affermando l'estetica della vita quotidiana con i suoi colori cangianti. L'artista rifiuta il *plot*, l'intento narrativo e didattico del realismo critico, per catturare invece un momento transeunte, la rifrazione sulla retina di ciò che è unico e irripetibile, carpito dal flusso della vita e riflesso nell'occhio. Lavorando all'aria aperta, gli impressionisti russi costruirono un nuovo sistema pittorico di toni, di ombre-colore, dipingendo con la luce. Ogni artista percepisce le scoperte dell'Impressionismo francese a modo proprio, come ho in precedenza accennato: se, da un lato, un Aleksej Bogoljubov rimane allo stadio moderato di Eugène Boudin, dall'altro un Il'ja Repin, dopo il suo viaggio in Francia, è più legato all'esperienza di Edouard Manet e resta un esempio di primo Impressionismo russo interessato soprattutto alla tecnica e uno

stato poetico della natura. Si può quindi ritenere che già nell'ottava decade del XIX secolo si possa parlare di Impressionismo in Russia, anche se – lo ribadiamo – si tratta di una presenza cronologicamente avvinta ad altre correnti coeve.

L'avventura dell'Impressionismo in Russia è quindi marcatamente plurilinguistica. Qui – come del resto in Scandinavia e, parzialmente, in Germania – non soppianta le tradizioni esistenti, bensì convive con esse. I principi e gli espedienti degli impressionisti arricchiscono e rendono speciale il realismo di Repin, screziano i paesaggi di Vasilij Polenov e toccano la pittura storica di Vasilij Surikov. Il fatto che Polenov fosse uno dei maestri più apprezzati della Scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca aiutò non poco ad accelerare i cambiamenti che stavano avvenendo nell'arte russa. Infatti, già nella seconda metà degli anni '80 del XIX secolo, qualcuno dei suoi molti allievi e colleghi – Serov, Korovin, nonché Isaak Levitan e Jan Cionglinskij – opta, anche nel ritratto, per esiti molto spontanei, con un approccio totalmente nuovo che rifiutava l'analisi psicologica precedente. La nuova generazione di artisti negli anni '80 mostra insomma un sistema di rappresentazione completamente nuovo, in cui non è privilegiato l'elemento narrativo, ma viene messa in evidenza la dinamicità e la frammentarietà della vita. Di pari passo, però, permane una interpretazione più lirica della natura rispetto ai precedenti e ai paralleli francesi. Inoltre la tavolozza è molto più contaminata da fitte mescolanze, e risente dell'Impressionismo scandinavo: le tinte vengono stese a macchie più grandi, c'è una sostanziale indifferenza ai colori puri e alla prevalenza delle ombre bluastre dei francesi. Nell'ultimo decennio del secolo si rivela con maggiore evidenza l'interesse per una linea nazionale, con uno sguardo di ritorno alla campagna russa e ai toni tradizionali e più caldi (frequente per esempio l'uso dell'ocra). Compaiono anche i nuovi toni argentei di Serov e Korovin nonché una tessitura più larga, con campiture più piatte, attinte dal *modern* russo, come nel caso di Viktor Borisov-Musatov.

Il culmine dell'Impressionismo russo, però, si ha allo scoccare del secolo ventesimo e oltre (allorché in Francia il fenomeno fosse già stato abbondantemente superato), con la produzione di artisti quali Boris Kustodiev, Sergej Maljutin, Leonid Pasternak e la peculiare esperienza di Michail Matjušin e di Elena Guro¹⁵. L'Impressionismo riporta lo sguardo sulla vita transeunte, sulla ariosa natura russa ma anche sulla provincia con tutte le sue caratteristiche. Nonostante molti altri movimenti appaiano alla ribalta, questo tipo di approccio seguita a persistere. Può accadere al più che le pennellate si abbrevino, le ombre si facciano più brillanti, i colori si raffreddino e tendano alla tavolozza del *modern*. In questo periodo risulta importante la fase impressionista di Michail Larionov – che apre la strada alle scoperte dell'Avanguardia – con la sua variante di astrazione, il "raggismo", che risulta essere una sintesi della vibrante pittoricità dell'Impressionismo e della chiarezza strutturale cubista; né saranno di poco conto

had appeared in Russia, even though it must be emphasised that this movement was chronologically embraced by other contemporary artistic trends.

It is clear that Impressionism developed along distinctly plurilinguistic lines in Russia. Here—as in Scandinavia and, to a lesser extent, in Germany—it would not replace existing traditions but exist side by side with them. The principles and expedients of the Impressionists would enrich and enhance Repin's realism, streak the landscapes of Vasily Polenov and touch the history painting of Vasily Surikov. The fact that Polenov was one of the most highly esteemed masters in the Moscow School of Painting, Art, Sculpture and Architecture only contributed to accelerating the changes taking place in Russian art. In fact, by the latter half of the 1880s, several of his many pupils and colleagues—Serov, Korovin, as well as Isaac Levitan and Jan Tsionglinskij—had rejected the psychological analysis of the past in favour of a completely novel approach, even in portraits, that produced highly spontaneous effects. By the 1880s, the new generation of artists was using an entirely new system of representation discarding the narrative aspect and drawing attention to the dynamism and fragmentary nature of life. At the same time, they interpreted nature in a more lyrical manner than in the past or than their French counterparts. Moreover, Russian painters had palettes with dense mixtures of pigments influenced by Scandinavian Impressionism: they applied their colours in larger patches and remained indifferent to the pure paints and extensive use of blue-violet shadows by the French. The last decade of the century saw the emergence of a greater interest in a more national orientation, with a return to the Russian countryside and to the traditional warmer tones that saw a frequent use of ochre, for example. This period also saw the emergence of Serov and Korovin's new silvery tones together with looser brushwork, and flatter surfaces taken from the Russian *stil modern*, as in the case of Victor Borisov-Musatov.

However, Russian Impressionism did not really reach its peak until the turn of the nineteenth century and early twentieth century (by which time the movement had long since been overtaken in France) with the work of artists such as Boris Kustodiev, Sergey Malyutin, Leonid Pasternak and the unique experience of Mikhail Matyushin and Elena Guro.¹⁵ Impressionism focused on a transient life, on the airy Russian nature as well as upon the provinces with all their unique features. Despite the many other movements that came to the fore, this type of approach continued to linger; at most brushstrokes would become shorter, shadows brighter, colours cooler and closer to the *stil modern*. The Impressionist phase of Mikhail Larionov was to be very significant in this period, and he opened the way for the discoveries made by the Avant-Garde with his own version of abstraction, known as Rayonism, which combined the vibrant pictorial approach of



Impressionism with structural clarity of Cubism: important contributions were also made by Natalia Goncharova and David Burliuk. Impressionism would basically coexist with the Avant-Garde, before being overtaken by it; it would nonetheless represent an essential phase in the development of Malevich and Kandinsky, and prevail in the works of artists such as Nikolai Fechin, Abraham Manievich, Arnold Lakhovsky, Mikhail Yakovlev and Aleksandr Gerasimov.

As this brief attempt at periodisation reveals, the temporal boundaries of Impressionism in Russia are very blurred, and the movement would continue to linger on in time, more as a style than as a movement, evolving in an extremely structured manner. As is often the case in the history of Russia art, the key move-

le esperienze di Nataša Gončarova e di David Burljuk. L'Impressionismo vive in sostanza parallelamente all'Avanguardia, venendone poi superato; rappresenta ciononostante una fase imprescindibile per Malevič e Vasilij Kandiskij, e rimane preponderante in opere di artisti come Nikolaj Fešin, Abram Manevič, Arnol'd Lachovskij, Michail Jakovlev e Aleksandr Gerasimov.

Come si evince da questo succinto tentativo di periodizzazione, l'Impressionismo in Russia ha confini temporali molto labili e continua a esistere negli anni come maniera più che come tendenza, con una evoluzione molto articolata. Come accade di norma nella storia dell'arte russa, i movimenti importanti – ne è un chiaro esempio il realismo – non vengono sostituiti da altri ma convivono, si intrecciano fra loro, interagiscono, talvolta arric-

chendo talvolta diluendo le caratteristiche altrui o venendone arricchiti e/o diluiti. Perciò non è peregrino incontrare nei dipinti degli impressionisti russi certi tratti di *stil' modern* e, insieme, di realismo, di neoprimitivismo, di altre potenti tendenze pittoriche.

L'IMPRESSIONISMO NELLA MOSTRA "A OCCHI SPALANCATI"

La mostra documenta con chiarezza come l'Impressionismo in Russia-URSS non possa vantare, in quanto movimento, una vita granché più lunga che nel resto dell'Europa, e invece presenti una vicenda decisamente più lunga come categoria dello spirito e come maniera, tanto da rimanere una costante che giunge ai nostri giorni.

Le cinquanta opere esposte sono una scelta dei capolavori del museo dell'Impressionismo russo di Mosca, coordinate tematicamente, ma non senza tener d'occhio la cronologia.

Si comincia con quadri giovanili e rari di Korovin – come si è detto, il più famoso esponente dell'Impressionismo russo – per passare a Valentin Serov. Anche se abbiamo già sottolineato che il momento di fioritura dell'Impressionismo in Russia è spostato in avanti, ciò non significa che esso si limiti a declinare provincialmente quello francese o sia una semplice scelta di maniera di qualche pittore sporadico. L'Impressionismo era già entrato nell'opera di paesaggisti come Fedor Vasil'ev, aveva toccato – come già osservato – Vasilij Polenov e Il'ja Repin nel loro soggiorno francese. Grazie a questi maestri, esso era diventato materia di studio per gli studenti della Scuola di pittura, architettura e scultura di Mosca quali Konstantin Juon, Petr Petrovičev e Stanislav Žukovskij (presenti in mostra). La tradizione di dipingere alla maniera impressionista, che continua per buona parte del Novecento, è attestata in mostra da opere di Petr Končalovskij, Igor' Grabar', Kustodiev, Vladimir Baranov-Rossinè nonché da "insospettabili" come Sergej Gerasimov o Georgij Savickij, e persino da artisti molto legati al realismo socialista quali Aleksandr Gerasimov e Dmitrij Nalbandjan. D'altra parte, l'immagine guida della mostra – i *Manifesti sotto la pioggia* di Jurij Pimenov (1973) – dimostra con ogni evidenza come la matrice impressionistica caratterizzi con un certo rilievo anche il periodo del disgelo post-staliniano. Propaggini di questa vitale corrente si ritrovano persino all'alba del XXI secolo in pittori come Vladimir Rogozin e Valerij Košljakov, che ritengono importanti le ricerche dei pittori impressionisti della fine del XIX secolo e idealmente raccolgono la loro eredità in una chiave contemporanea.

Riscontrata un'ampiezza cronologica così vasta del fenomeno, dobbiamo porci la questione se sia possibile parlare congiuntamente di Impressionismo russo e sovietico. E, in caso di risposta affermativa, dovremo interrogarci se i due momenti stiano in una qualche relazione tra loro o se si tratti semplicemente di una convenzione stilistica che riappare a partire dagli anni '30. Se ritorniamo alla definizione di Sarab'janov che intitola questo

ments—Realism is a good example of this—were not replaced by other movements, but existed side by side with them, overlapping, interacting, sometimes enhancing and sometimes diluting the characteristics of these other movements, and sometimes being enhanced or diluted by them in turn. As a result it is not unusual to encounter certain features of the *stil' modern* in the paintings of Russian Impressionists, along with aspects of Realism, neo-Primitivism and other powerful pictorial tendencies.

IMPRESSIONISM IN THE 'A OCCHI SPALANCATI' EXHIBITION

This exhibition clearly reveals that, while the Impressionist movement may not have lasted much longer in Russia-USSR than elsewhere in Europe, the Impressionist spirit and style have lingered on to the point of becoming a constant that endures until the present day. The fifty works on display represent a selection of masterpieces from the Moscow museum of Russian Impressionism, arranged by theme while also taking chronology into account. It begins with rare youthful works by Korovin—who, as mentioned above, was the most celebrated exponent of Russian Impressionism— then moves on to Valentin Serov. Even though, as pointed out earlier, Impressionism would reach its peak later in Russia, it was more than a mere provincial interpretation of French Impressionism or a simple choice of style by single painters. Impressionism had already entered the work of landscape painters such as Feodor Vasilyev, it had touched—as mentioned above—Vasily Polenov and Ilya Repin during their travels in France. Thanks to these masters, it was added to the curriculum at the Moscow School of Painting, Art, Sculpture and Architecture where it was studied by Konstantin Juon, Petr Petrovičev and Stanislav Zhukovsky (represented in the exhibition). The tradition of painting in the Impressionist style, which continued through most of the twentieth century, appears in the exhibited works by Petr Konchalovsky, Igor Grabar, Boris Kustodiev, Vladimir Baranov-Rossine as well as by "unlikely candidates" such as Sergej Gerasimov or George Savitsky, and even by artists close to Socialist Realism such as Alexander Gerasimov and Dmitri Nalbandian. On the other hand, the exhibition poster image—*Posters in the Rain* by Yuri Pimenov (1973)—clearly reveals that a certain Impressionist influence continued to make itself felt even in the post-Stalin thaw. Offshoots of this vital current can even be encountered on the eve of the twenty-first century in the works of painters such as Vladimir Rogozin and Valery Koshliakov, who hold the research of late nineteenth-century Impressionists in high regard, giving their legacy a contemporary twist. Given the vast chronological scope of this phenomenon, we must ask ourselves whether we can speak of Russian and Soviet Impressionism in the same breath. And in the case of an affirmative reply, we need to ask whether these two moments are somehow linked to each other or

whether this is merely a stylistic convention that re-emerges from the 1930s onwards. It becomes far easier to consider the huge body of Impressionist paintings from the Soviet era if we return to the definition by Sarabianov giving this essay its title and concerning the “diffused” nature of Impressionism in Russian painting. But is it possible to establish distinct periodising blocks for a phenomenon that lasted so long? And how can we explain the persistence of the Impressionist technique in Socialist Realism?¹⁶ Maybe the best approach would involve isolating a series of structural and semantic characteristics from Impressionist poetics, considering them as a form of “invariant” element: artists represent what is visible in brief instances of contemplation; they transmit a general picture of the visual appearance (space and figures); they identify the casual poses of characters; they underline the immediacy of gestures of gestures articulating the viewing time, considering the moment as a unit of measurement; they convey an objective world existing independently of the individual, revealing the nature of visual perception; they involve the viewer in a vibrant sense of indefinacy and instability of forms; they note the peculiarities of the visible world by bringing about the simultaneous fixing of the glance upon it; they identify the part of the pictorial gaze as a fragment of the visual attention of the imagined observer. Do these “parameters” also apply during the period of Socialist Realism? The truth is that Soviet Impressionism is an even more neglected field of study than Russian Impressionism. This is understandable if one considers that it would firstly require a definition of Socialist Realism in terms of style, something that is extremely hard to do because *sotsrealizm* was never represented by a monolithic style,¹⁷ taking the form, instead, of a methodological indication subjected to the influence of the dominant ideology, which was scarcely connoted—or rather not connoted at all—in a specifically stylistic key. Many oscillations have taken place in Socialist Realism, which appears extremely complex and stratified from the point of view of pictorial style, with a dense inner history of major changes in the figurative language involved, shifts in fronts or maybe in “tears” (the shift from “critical realism” to “neoclassicism” involves a huge, even overwhelming presence of the Impressionist style). As pointed out by Ekaterina Degot,¹⁸ even though the French Impressionist style was said to be unacceptable, it was *de facto* the most highly diffused stylistic variant, to the extent that even “pillars” of Socialist Realism like Vasilij Efanov and Boris Ioganson painted in the Impressionist manner, forcing even the most polished “academic” manner of the nineteenth century in this direction. If we accept Degot’s claim that Socialist Realism is a “style lacking a style”,¹⁹ we will realise that it is more an indication of method than a style. Contrary to what one might expect, Socialist Realism is not underpinned by an idea of closeness to nature, but rather by the attempt

mio intervento, ossia alla “diffusività” dell’Impressionismo nella pittura russa, risulta molto più agevole considerare la grande mole di dipinti impressionisti di epoca sovietica. Ma è possibile tracciare una periodizzazione netta di un fenomeno che perdura così a lungo? E come si spiega la persistenza della tecnica impressionista nel realismo socialista?¹⁶

Ciò che appare opportuno, forse, è isolare una serie di caratteristiche strutturali e semantiche della poetica impressionista, considerandole come una sorta di elementi “invarianti”: gli artisti rappresentano il visibile in brevi attimi di contemplazione; trasmettono un quadro generale dell’apparizione visiva (spazio e figure); identificano pose casuali dei personaggi; sottolineano l’istantaneità dei gesti che scandisce il tempo di visione, assumendo l’attimo come una sorta di unità di misura; veicolano un mondo obiettivo che esiste indipendentemente dall’individuo, manifestando il carattere della percezione visiva; rendono partecipi di un vibrante senso di indefinito e della instabilità delle forme; notano le particolarità del mondo visibile con una simultanea fissazione dello sguardo su di esso; individuano la parte dello sguardo pittorico come frammento dell’attenzione visiva di un supposto osservatore.

Tali “parametri” possono valere anche nel periodo del Realismo socialista? La verità è che il tema dell’Impressionismo sovietico è ancor meno studiato di quello russo. Il che è comprensibile, poiché richiede preliminarmente una definizione del Realismo socialista in quanto stile, che appare alquanto problematica poiché il *socrealizm* non fu rappresentato da uno stile monolitico¹⁷, configurandosi invece come indicazione metodologica sottoposta all’influsso di un’ideologia dominante, ma poco connotata – anzi per nulla connotata – in chiave specificamente stilistica. Moltissime oscillazioni contrassegnano il realismo socialista, che, dal punto di vista della maniera pittorica, si presenta in modo complesso e stratificato, con una storia interna fitta di cambiamenti notevoli nel linguaggio figurativo, di capovolgimenti di fronte, o forse di “strappi” (si va dal “realismo critico” al “neoclassicismo” con una presenza massiccia, forse anche preponderante, della maniera impressionista). Come sostiene Ekaterina Degot¹⁸, sebbene la maniera dell’Impressionismo francese fosse dichiarata a parole inaccettabile, *de facto* essa fu la variante stilistica più diffusa, tanto è vero che “colonne” del Realismo socialista come Vasilij Efanov e Boris Ioganson dipinsero secondo modalità impressionistiche e piegarono in questa direzione anche la più levigata maniera “accademica” del XIX secolo. Possiamo pertanto assumere il suggerimento di Degot’, che definisce il Realismo socialista uno «stile senza stile»¹⁹ e comprenderlo così come un’indicazione di metodo più che di stile. Alla base del Realismo socialista non c’è infatti – come si potrebbe supporre – l’idea della fedeltà alla natura, ma piuttosto il tentativo di costruzione di una maniera pittorica di nessun genere e di nessuno, ispirata all’utopia dell’assoluta accessibilità per chiunque a un prodotto artistico che, per assurdo, potrebbe anche pre-

sentarsi “senza autore”. Va da sé che è impossibile in questa sede approfondire un tema tanto complesso. L’occasione di questa mostra, però, può servire a farci riconsiderare, almeno per certi suoi tratti, la periodizzazione della pittura russa e sovietica: un compito, questo, che reclama ormai da tempo l’attenzione di specialisti russi e occidentali al fine di ripristinare una prospettiva ormai non più ideologica, ma finalmente, e strettamente, culturologica.

Note

- ¹ Cfr. SILVIA BURINI, *Il proprio e l'altrui. Appropriazioni ed "esplosioni" nella cultura figurativa russa*, in *L'Avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, a cura di John Bowlit, Nicoletta Misler ed Evgenija Petrova, Milano, Skira, 2013, pp. 32-35.
- ² Cfr. JURIJ LOTMAN, *La semiosfera*, a cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985.
- ³ Cfr. *Ivi*, p. 33.
- ⁴ BORIS USPENSKIJ, *La pittura nella storia della cultura russa*, in *Volti dell'Impero Russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1991, p. 41.
- ⁵ *Ibidem*.
- ⁶ Cfr. JURIJ LOTMAN, *La cultura e esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993 e *Id.*, *Cercare la strada*, a cura di Nicoletta Marcialis, Venezia, Marsilio, 1994.
- ⁷ Cfr. DMITRIJ SARAB'JANOV, *Situacija razryva v istorii russkogo iskusstva*, in *Id.*, *Russkaja živopis'. Probuždenie pamjati*, Moskva, Isskustvoznanie, 1998, pp. 56-65.
- ⁸ Cfr. JURIJ LOTMAN, *Kul'tura i vzryv*, Moskva, Gnozis, 1992.
- ⁹ Cfr. il saggio di VLADIMIR LENJAŠIN, “... dal tempo all'eternità”: *origine e destino dell'Impressionismo russo*, in questo stesso catalogo.
- ¹⁰ Cfr. DMITRIJ SARAB'JANOV, *Impressionizm i stil' modern v konce XIX veka. Russkaja živopis' sredi evropejskich škol*, Moskva, Sovetskij chudožnik, 1996, pp. 166-181.
- ¹¹ *Ivi*, p. 166.
- ¹² *Ibidem*.
- ¹³ Cfr. *ivi*, p. 176.
- ¹⁴ *Ivi*, p. 178.
- ¹⁵ Cfr. SILVIA BURINI, *Elena Guro: poetica dell'Impressionismo?*, in «Europa Orientalis», XIII (1994), 1, pp. 7-21.
- ¹⁶ In un poderoso volume dedicato in modo specifico all'“Impressionismo sovietico” l'autore privilegia lo studio dell'impressionismo sovietico in relazione a quello francese, non tenendo, però, particolarmente conto dell'Impressionismo russo: cfr. VERN G. SWANSON, *Soviet Impressionist Painting*, Woodbridge (Suffolk), The Antique Collectors' Club, 2008.
- ¹⁷ Cfr. SILVIA BURINI, *Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito*, in «eSamizdat», III (2005), 2-3, pp. 65-82, [http://www.esamizdat.it/burini_temi_art_eS_2005_\(III\)_2-3.pdf](http://www.esamizdat.it/burini_temi_art_eS_2005_(III)_2-3.pdf).
- ¹⁸ Cfr. EKATERINA DEGOT', *Russkoe iskusstvo XX veka*, Moskva, Trilistnik, 2000, pp. 144-145.
- ¹⁹ *Ivi*, p. 140.

to construct a painterly manner belonging to no one and no genre, inspired by the utopia of the absolute accessibility for everyone to an artistic product, which, unlikely though it may seem, could even be “authorless”. While this is obviously not the place for an in-depth examination of such a complex subject, this exhibition may present us with the occasion to reconsider the periodisation of Russian and Soviet painting, at least as far as some aspects are concerned: in fact, for some time both Russian and Western specialists have dedicated themselves to reinstating a perspective that is no longer ideological but, finally, strictly culturological.

Notes

- ¹ See SILVIA BURINI, *Il proprio e l'altrui. Appropriazioni ed "esplosioni" nella cultura figurativa russa*, in *L'Avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, ed. by John Bowlit, Nicoletta Misler and Evgenija Petrova, Milan, Skira, 2013, pp. 32-35.
- ² See JURIJ LOTMAN, *La semiosfera*, ed. by Simonetta Salvestroni, Venice, Marsilio, 1985.
- ³ See *Ibid.*, p. 33.
- ⁴ See BORIS USPENSKIJ, *La pittura nella storia della cultura russa*, in *Volti dell'Impero Russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I*, exhibition catalogue, Milan, Electa, 1991, p. 41.
- ⁵ *Ibid.*
- ⁶ See JURIJ LOTMAN, *La cultura e esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milan, Feltrinelli, 1993 and JURIJ LOTMAN, *Cercare la strada*, ed. by Nicoletta Marcialis, Venice, Marsilio, 1994.
- ⁷ See DMITRI SARABIANOV, *Situacija razryva v istorii russkogo iskusstva*, in DMITRI SARABIANOV, *Russkaja živopis'. Probuždenie pamjati*, Moscow, Isskustvoznanie, 1998, pp. 56-65.
- ⁸ See YURI LOTMAN, *Kul'tura i vzryv*, Moscow, Gnozis, 1992.
- ⁹ See the essay by VLADIMIR LENYASHIN, “...from time into eternity”. *Origins and Fate of Russian Impressionism*, in this catalogue, pp.
- ¹⁰ See DMITRI SARABIANOV, *Impressionizm i stil' modern v kontse XIX veka. Russkaja živopis' sredi evropejskikh škol*, Moscow, Sovetsky khudožnik, 1996, pp. 166-181.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 166.
- ¹² *Ibid.*
- ¹³ See *Ibid.*, p. 176.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 178.
- ¹⁵ See SILVIA BURINI, *Elena Guro: poetica dell'Impressionismo?*, in «Europa Orientalis», XIII (1994), 1, pp. 7-21.
- ¹⁶ In a weighty volume dedicated specifically to “Soviet Impressionism” the author focuses on the study of Soviet Impressionism in relation to French Impressionism, without taking much account of Russian Impressionism: See VERN G. SWANSON, *Soviet Impressionist Painting*, Woodbridge (Suffolk), The Antique Collectors' Club, 2008.
- ¹⁷ See SILVIA BURINI, *Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito*, in «eSamizdat», III (2005), 2-3, pp. 65-82, [http://www.esamizdat.it/burini_temi_art_eS_2005_\(III\)_2-3.pdf](http://www.esamizdat.it/burini_temi_art_eS_2005_(III)_2-3.pdf).
- ¹⁸ See EKATERINA DEGOT', *Russkoe iskusstvo XX veka*, Moscow, Trilistnik, 2000, pp. 144-145.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 140.