



DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA E BENI CULTURALI  
UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

DIRETTORE  
**Silvia Burini**

VICEDIRETTORE  
**Giuseppe Barbieri**

SEGRETERIA SCIENTIFICA  
**Matteo Bertelé**  
**Alessia Cavallaro**



**Fondazione  
Querini Stampalia**  
Onlus

PRESIDENTE  
**Marino Cortese**

VICEPRESIDENTE  
**Antonio Foscari**

CONSIGLIERI  
**Radames Biondo**  
**Giovanni Castellani**  
**Irene Favaretto**

DIRETTORE  
**Marigusta Lazzari**

## Mostra

DIREZIONE SCIENTIFICA E CURATELA  
**Giuseppe Barbieri**  
**Silvia Burini**

GRUPPO DI LAVORO  
**Matteo Bertelé**  
**Angela Bianco**  
**Alessia Cavallaro**  
**Dora De Diana**  
**Angelo Mini**  
**Marta Savaris**

PROGETTO GRAFICO  
**DM&B Associati, Pordenone**

PIANO DI COMUNICAZIONE  
**DM&B Associati, Pordenone**

UFFICIO STAMPA  
**Studio Esseci, Padova**  
**Sara Bossi, Fondazione Querini Stampalia**

PROGETTO ESPOSITIVO  
**Giuseppe Barbieri**  
**Silvia Burini**

MATERIALI MULTIMEDIALI  
**Julija Glazunova**

MEDIATORI CULTURALI  
**Angela Bianco**

INSTALLAZIONI MULTIMEDIALI  
**Neo Tech s.r.l.**

REALIZZAZIONE ALLESTIMENTO  
**Veneta Artigianale**

TRASPORTI  
**Antonini & Faraoni**

CONDITION REPORT  
**Matteo Bertelé**  
**Angela Bianco**

## Catalogo

CURATORI  
**Giuseppe Barbieri**  
**Silvia Burini**

SAGGI  
**Giuseppe Barbieri**  
**Silvia Burini**  
**Enzo Di Martino**  
**Ivan Glazunov**  
**Andrej Kotov**  
**Viktorija Ukolova**

TRADUZIONI  
**Alessandro Romano**

CON LA COLLABORAZIONE DI  
**Alessia Cavallaro**  
**Anna Maria Mandracchia**

REALIZZAZIONE EDITORIALE  
**Terra Ferma – Crocetta del Montello (TV)**

COORDINAMENTO REDAZIONALE  
**Alessandra Crosato**

IMPAGINAZIONE  
**Debora Rodella**

PROGETTO GRAFICO  
**Patrizio De Mattio**

FOTOGRAFIA  
© **Julija Glazunova**  
© **Michail Stepanov**

UN PARTICOLARE RINGRAZIAMENTO A  
**Chiara Bertola, Consulente per l'Arte  
Contemporanea presso la Fondazione  
Querini Stampalia**  
**Tatiana Shumova, Direttrice dei  
Programmi Internazionali della  
Federazione Russa**

I Partner dello CSAR



**grafiche  
antiga**

**MALIPARMI**



© 2014 CSAR  
Terra Ferma Edizioni  
Tutti i diritti riservati

Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV)  
tel. 0423.86268 - fax 0423.638900  
info@terra-ferma.it  
www.terra-ferma.it

ISBN 978-88-6322-259-3

LA MOSTRA È REALIZZATA CON IL SOSTEGNO DI



PRIVATE  
BANKING



# C'ERA UNA VOLTA LA RUSSIA

LO SGUARDO DI IVAN GLAZUNOV

a cura di

Giuseppe Barbieri

Silvia Burini

TERRA FERMA

# “Meravigliosi, viventi microcosmi” Lo sguardo serio di Ivan Glazunov

Silvia Burini

La Russia non si intende con il senno,  
né si misura col comune metro:  
la Russia è fatta a modo suo,  
in essa si può credere soltanto<sup>1</sup>.

Fëdor Tjutčev

## Una storia peculiare

Come ben dimostrano i versi del poeta ottocentesco Fëdor Tjutčev la Russia ha da sempre qualcosa di enigmatico. Questa epigrafe ci invita ad accostarci alla sua storia con l'adeguata consapevolezza di una specificità, che non vuol naturalmente dire incomprendibilità. Il punto è che la Russia ha effettivamente conosciuto un'evoluzione storica diversa da quella dell'Europa occidentale. Prima con il “battesimo” e il suo inserimento nel mondo cristiano orientale, ortodosso, successivamente con i due secoli di dominazione mongola che hanno lasciato un'impronta non necessariamente negativa, come pretende la leggenda nera del “giogo tataro”, ma certo maggiore di quanto gli stessi russi moderni amino riconoscere. Le riforme di Pietro il Grande portarono poi a un tentativo parziale di inserirsi nel sistema politico e culturale europeo, sino alla Rivoluzione d'Ottobre e al periodo sovietico che, pur fondato su un'ideologia di origine europea, ha per sette decenni profondamente allontanato il paese dall'evoluzione storica europea occidentale. Inoltre occorre insistere sulla natura imperiale della Russia, non solo – come è ovvio – in epoca zarista, ma anche in quella sovietica. E ancora oggi, dopo la fine dell'Urss, questo Paese continua a essere in larga misura un impero, vale a dire un'entità politica complessa e multinazionale di tipo autoritario proiettata – almeno potenzialmente – verso il cosiddetto “Estero Vicino”, cioè le repubbliche un tempo comprese nella compagine zarista e poi sovietica<sup>2</sup>.

Anche la storia della cultura russa è diversa da quella occidentale. Con Boris Uspenskij si può dire che «non è possibile leggere la storia della cultura russa come un processo di evoluzione naturale e organica»<sup>3</sup>. Essa è infatti «contrassegnata da continui scossoni rivoluzionari» o – ricorrendo a Jurij Lotman e a uno dei temi centrali

della sua riflessione – da «esplosioni»<sup>4</sup>. 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 assunzioni di nuovi valori culturali. Il richiamo a modelli esterni, tuttavia, non priva affatto la cultura russa di una originalità sua propria: le forme “altrui”, trasferite sul terreno russo, acquisiscono nuove funzioni.

Anche la storia della pittura russa non fa eccezione e si discosta in modo sostanziale dal percorso dell'Occidente. La pittura russa nasce come *ikonopis'*, ossia pittura di icone: non a caso i primi ritratti profani somigliano molto alle icone. Ai pittori d'icone non era permesso di raffigurare personaggi viventi; il passaggio a cui assistiamo in pittura è quello che ci conduce dalla *ikonopis'*, la rappresentazione di immagini sacre, alla *živopis'*, la rappresentazione di ciò che è vivente. Tale cambiamento è legato al fatto che, solamente a partire dal XVIII secolo, la Russia comincia a orientarsi sul sistema di valori occidentale, proprio in virtù delle già accennate riforme di Pietro I e della rivoluzione culturale propiziata da quest'ultimo. L'europeizzazione della Russia si associa alla secolarizzazione della sua cultura, e ciò vale anche per le arti figurative. Anche in ambito artistico le nuove forme appaiono prima nell'arte religiosa. La nuova estetica pittorica si afferma inizialmente proprio nelle icone e, su questa base, sorgerà la ritrattistica e, più in generale, la pittura profana. Dal punto di vista ortodosso l'icona è ontologicamente legata alla raffigurazione dell'archetipo ed è perciò inconciliabile con la rappresentazione naturalistica. Il mondo raffigurato nell'icona non ha nulla in comune con il *byt* e qualsiasi tipo di naturalismo è fuori luogo; eppure, proprio all'interno della pittura d'icone, cominciano a essere usati metodi pittorici che derivano dalla pittura profana d'influenza occidentale. Di conseguenza anche l'efficacia artistica del ritratto, agli

albori della sua comparsa, è legata all'icona: lo spettatore inevitabilmente correlava il ritratto all'icona e alla sua lunga tradizione simbolica. L'atteggiamento di colui che guardava verso il ritratto era per ciò stesso contraddittorio: si poneva innanzitutto il problema del "diritto" di possedere un ritratto, poiché le icone non rappresentavano persone viventi.

Il ponte di passaggio tra icona e ritratto è un genere intermedio, conosciuto come *parsun* (o *parsuna*, corruzione del latino *persona*), ossia icone che rappresentano persone realmente vissute. Bisogna considerare che la rappresentazione dei volti non appartenenti ai santi era ritenuta un arbitrio: per questo motivo il Concilio dei Cento Capitoli nel 1551 tolse il divieto di rappresentare nelle icone gli zar in vita, i principi e il clero. Il *parsun* si può definire come una sorta di proritratto o di ritratto in forma embrionale.

Per un ulteriore sviluppo verso la ritrattistica profana, per un vero punto di partenza per la "nuova" pittura, era necessario, tuttavia, uno smottamento, una rottura. Così il legno e la tempera dell'icona vennero sostituiti dalla tela e dai colori a olio. L'arte impersonale della Russia antica si basava sul concetto di condivisione di un comune ideale spirituale e umano. Con l'avanzare della nuova epoca, l'artista viene posto di fronte a un compito nuovo: la raffigurazione dell'individuo, della personalità singola. Abituati all'autorità dell'*exemplum*, i maestri russi si impadronirono prontamente della formula del ritratto, elaborata in Occidente ormai da molto tempo, nella sua variante cortigiano-cosmopolita di derivazione manieristico-barocca. In Russia venne recepita la variante polacco-ucraina, che corrisponde perfettamente al gusto della corte russa: in quanto variante ritrattistica modesta rispetto al resto dell'Europa, essa rappresenta per la Russia il momento di transizione verso la pittura dell'epoca moderna. Tracce dei *parsun*, infatti, emergono ancora a metà del secolo XVIII. Intanto, il ritratto ufficiale si consolida, divenendo segno rituale di appartenenza al potere supremo, sia esso epittafiale, equestre o storico. Da qui deriva la sua struttura semantica.

### **Verso la pittura: memoria e autenticità**

Ivan Glazunov è un pittore decisamente figurativo, che

spazia dal genere del paesaggio al ritratto, fino alla pittura religiosa e storica. Non si tratta, tuttavia, di un pittore eccentrico in controtendenza rispetto al mainstream dell'arte contemporanea, né di una pittura collegata a quel generale ritorno al figurativo che si può intravedere nell'arte contemporanea, né, tantomeno, le sue scelte dipendono da un'esigenza del mercato: siamo piuttosto di fronte a un pittore che fa una scelta artistica ed esistenziale molto precisa, derivante in parte dal suo percorso di vita oltre che di studio. Quello di Glazunov, quindi, è un atto consapevole e altrettanto deciso che va indagato proprio nella sua specificità.

La mostra "C'era una volta la Russia. Lo sguardo di Ivan Glazunov", oltre a presentare in modo organico la sua opera all'interno del suo naturale contesto e la collezione che da anni appassiona Ivan e la sua famiglia, dovrebbe permettere anche di correggere alcuni radicati stereotipi.

«Restituire in una tela di soggetto storico l'atmosfera di un'epoca ha per me più valore di qualsiasi descrizione storiografica – scrive Glazunov –. Quando lavoro su un soggetto storico, traggio piacere dal contatto con oggetti antichi. Grazie a ciò che hanno fatto i miei genitori, un museo o la nostra collezione privata rappresentano sempre dei meravigliosi, viventi microcosmi»<sup>5</sup>.

La scelta di presentare l'opera di Glazunov inserita nel contesto della sua collezione di costumi e di oggetti tradizionali russi, appunto nel suo «vivente microcosmo», ci riporta a un tema importantissimo come quello del rapporto tra memoria e cultura. La cultura è una condizione necessaria per l'esistenza di qualsiasi collettività umana. Come scrive Jurij Lotman, non esiste collettività che non abbia avuto dei testi particolari, un comportamento particolare, un momento particolare destinato ad assolvere una funzione culturale. La cultura può essere intesa come l'insieme dell'informazione non genetica, come la memoria non ereditaria dell'umanità che acquisisce contenuto conservando e accumulando informazioni. La lotta per la memoria è imprescindibile dalla storia intellettuale dell'umanità, tant'è vero che la distruzione di una cultura si manifesta anzitutto nella distruzione della memoria, nell'annientamento dei testi, nell'oblio dei nessi<sup>6</sup>.

Se la memoria è cultura, se essa richiede approcci in-



Ivan con la madre, Nina Vinogradova, 1973



Cat. pp. 70-71, particolare

terdisciplinari e riconosce nel segno artistico o più largamente visivo non sostituibili potenzialità di recupero e trasmissione di una memoria condivisa, ecco che la pluralità dei materiali raccolti da Glazunov, la sua assoluta fiducia nelle capacità evocative e memorative del segno iconico, la sua ambizione costante che detti segni servano essenzialmente come volani per la visualizzazione di una memoria culturale, sono tutti elementi su cui poter fondare un progetto espositivo di ampio respiro. Perciò, prendendo le mosse dal criterio warburghiano di utilizzare le testimonianze visive come documenti di informazione storica, è possibile, attraverso i materiali della collezione, arrivare anche a delineare il rapporto esistente ed esistito tra cultura e società, fino a dimostrare come un fenomeno di ricezione è sempre un incontro culturale in grado sì di catturare l'alterità, ma anche di far comprendere meglio la "propria" cultura. Certo, come già accennato, è improprio guardare l'arte russa da una prospettiva occidentale: ciò comporta spesso un'assimilazione affrettata e giudizi fortemente inficiati da uno sguardo europocentrico. È importante, perciò, partire dal presupposto fondamentale che Ivan Glazunov è un pittore russo nel senso più profondo del termine. La sua

pittura nasce da modelli russi, da una tradizione familiare variegata dal punto di vista della nazionalità, ma con legami territoriali molto precisi e profondi:

Ho studiato dapprima a casa, con i miei genitori: nell'atelier di mio padre, coi libri che aveva raccolto; in seguito all'Istituto Surikov, dove egli insegnava ritratto, e nei musei che mia madre mi aveva insegnato ad amare. E ho voglia di continuare ancora a lungo. Quanto più avanzo negli anni, tanto maggiori sono la riconoscenza e l'amore nei confronti di mio padre e mia madre.

Il primo stereotipo da correggere è che la pittura di Glazunov sia una pittura semplicemente realistica. Non c'è nulla che possa riportare alla tradizione del realismo russo ottocentesco riferibile ai cosiddetti *peredvižniki* (i pittori "ambulanti"), ossia quel gruppo di artisti che, nel 1863, ribellandosi alle istanze della pittura accademica, impressero alla pittura una svolta in senso educativo, dove l'etica preponderava sull'estetica. La pittura di Glazunov non ha nulla dell'impellenza didattica (e di certo moralismo) di costoro, né è semplicemente descrittiva. L'artista stesso dichiara la sua avversione per la pittura di genere:



Ivan a Venezia, 2008

Nonostante tutti i miei sforzi, non ho mai potuto amare la pittura "di genere". E non comprendo nemmeno il naturalismo, che è la morte dell'arte e non ha alcun futuro. Il naturalismo non ha mai fatto parte della tradizione culturale russa elevata, né nella pittura di icone, né in poesia, né in musica.

E ancora:

un quadro di soggetto storico prende forma quando l'immaginazione artistica viene rapita non da scene in costume dalla vita di personalità famose, non dall'attualità del tema, non dal fascino dei tempi, bensì, io credo, dall'inconscio legame dell'artista con la ricchezza che un'epoca esprime dal punto di vista spirituale ed estetico.

L'opera di Glazunov è, a mio avviso, più vicina a una sorta di simbolismo pittorico neoromantico che vanta profonde radici nella tradizione russa dalle icone fino all'avanguardia, con un occhio di riguardo, anche per motivi biografici, alla grande stagione di "Mir iskusstva" (Il Mondo dell'Arte) e del modern, ossia una sorta di liberty russo. Il piglio di Glazunov è quello di un visionario nel solco dei grandi visionari russi del Novecento, a partire dal geniale Michail Vrubel' (1856-1910), con cui condivide la totale fascinazione per il colore, l'esperienza della grande pit-

tura religiosa, il contatto con la committenza, quasi di stampo rinascimentale. Ma in lui si riscontrano anche tracce di pieno XX secolo, specie nella sua concezione artistica che ci riporta alla "necessità interiore" di Vasilij Kandinskij e nel gusto per la tradizione popolare che accomuna Marc Chagall al gruppo del "Fante di Quadri". Ma l'autenticità del suo gesto pittorico non sottomette tuttavia Glazunov all'esperienza a lui pur così cara di "Mir iskusstva". Benché legatovi con fili plurimi – con la madre nata Benois e Aleksandr Benois come progenitore – Glazunov si allontana volutamente dalla stilizzazione ironica di "Mir iskusstva". Il suo sguardo è uno sguardo, malinconico, a volte struggente, mai "non serio". L'ironia presuppone un atteggiamento di distacco, una bassa temperatura emotiva, a volte un senso di superiorità. Ivan è invece sempre coinvolto, intellettualmente e sensualmente, è colui che dipinge il *prostor*, il "vasto paesaggio russo" simbolico di per sé (ma anche capace di divenire epico), nonché ritratti intensi e a volte drammatici.

Se, come si è visto, la genealogia fa discendere Glazunov *naturaliter* da "Mir iskusstva", i modelli che egli stesso richiama abbracciano stili e quadri cronologici più ampi,





in gran parte collegati a vario titolo all'inizio del Novecento in Russia: Konstantin Korovin (1861-1939), Ivan Bilibin (1876-1942), Aleksandr Benois (1870-1960), ma anche Aleksej Savrasov (1830-1897), Vasilij Polenov (1844-1927), Isaak Levitan (1860-1900), nonché – mi permetto di aggiungere – Vrubel' e Viktor Borisov-Musatov (1870-1905). Ivan è un pittore russo non solamente per i temi a lui cari, ma soprattutto per la comprensione dell'immagine, per il senso di struggimento nostalgico che intride i suoi paesaggi, le sue visioni, i volti dei suoi ritratti. Non si tratta però dell'evocazione di una Russia scomparsa, al contrario: è la rappresentazione cosciente di un'immagine che nasce da un sostrato culturale inevitabile e troppo spesso sottinteso o dimenticato. Attraverso la pittura di Glazunov si legge la storia della pittura russa, anche perché egli è un pittore in cui si mescolano meravigliosamente la tradizione moscovita, quella pietroburchese e persino lontane radici veneziane: «Camilla Cavos, veneziana, madre dei fratelli Benois, morì a Pietroburgo. La famiglia dei miei lontani predecessori aveva vissuto a Venezia per trecento anni».

### Modelli: una ricognizione

Volendo fare una ricognizione, per quanto non esaustiva, dei modelli che ispirano la pittura di Glazunov, è possibile tentare un percorso di suggestioni e rimandi alle figure ora ora menzionate.

Da Korovin, pittore interessato all'impressionismo che nel 1885 era già stato a Parigi, Glazunov impara a essere impulsivo, ma penetrante, a reagire istantaneamente a quanto gli accade intorno. Anche Korovin era molto attratto dai temi nazionali, stimolato da un viaggio a Murmansk fatto con Valentin Serov (1865-1911). Dall'opera di Korovin Glazunov assimila la sperimentazione decorativa, il culto dello "studio", del "bozzetto", che ebbe una grande importanza per il pittore e per l'impressionismo russo in generale. Si vedano questi due elementi nei paesaggi di Glazunov *V seredine leto (Nel mezzo dell'estate)*, *Sol'vyčegodsk. Zara (Sol'vyčegodsk. Afa)*, che mostrano pennellate ampie, ma forse meno impulsive di quelle koroviniane. Nei quadri *Semejnyj portret (Ritratto di famiglia)*, *Zerkalo (Lo specchio)* si respira, inoltre, un'atmosfera teatrale cara a Korovin, che era infatti anche

un bravo scenografo, particolarmente famoso per i suoi allestimenti di opere liriche. Anche Glazunov è molto interessato al teatro e alla scenografia. Ecco quanto scrive su Korovin: «Il pittore Konstantin Korovin insegnava a guardare con occhi "spalancati", senza soffermarsi sulle singole parti».

Se l'opera di Korovin occupa un posto centrale nella tradizione moscovita, molto diversa è invece la declinazione pietroburchese di "Mir iskusstva": la prima è dominata in grado diverso dall'impressionismo, mentre la seconda tende già al *modern*. Come si è detto, Ivan Glazunov è in grado di recepire e coniugare insieme entrambe le linee, moscovita e pietroburchese.

Da Vrubel' – pittore di tradizione moscovita che sconvolse la cronologia e l'evoluzione della pittura russa di quegli anni – impara a trarre forza dal colore, a ignorare l'esperienza del realismo e a valorizzare una delle forme più originali di *modern* russo. Con Vrubel', infatti, si afferma una sorta di "secondo Rinascimento" che venne definito da alcuni storici "neoromanticismo". I poeti dei primi anni del XX secolo videro in lui un precursore e una sorta di padre fondatore di tutti i nuovi movimenti in atto nella cultura di primo Novecento. Chiamato a Kiev dal professor Prachov, sovrintendente dei lavori di restauro nell'antica chiesa di San Cirillo, Vrubel' interruppe presto gli studi e, dal 1884 fino alla fine del decennio, si impegnò nella ricreazione dell'iconostasi e degli antichi dipinti della chiesa. Mi pare che questo tipo di esperienza avvicini molto i due artisti. Anche Glazunov è molto attivo nella ricreazione di affreschi a tema religioso: «Ho avuto la mia prima esperienza con l'affresco lavorando nella Piccola chiesa dell'Ascensione, in via Bol'shaja Nikitskaja». Egli si interroga proprio sulla pittura religiosa:

Cosa resta, dunque, al pittore di soggetti sacri dei nostri tempi? Un'eredità che può recepire, anche se forse non pienamente. [...] Quando decoro l'interno di una chiesa sono interessato, più che alla stilizzazione e alla sintesi, a pormi il problema di come non compromettere l'indirizzo che la caratterizza, come mantenere un equilibrio tra la decorazione e l'arredo di un tempio, da un lato, e la storia del luogo in cui lavoro dall'altro, affinché non si insinuino elementi di "soggettivismo" e, al contrario, tutto si armonizzi col luogo e con lo spazio, come se fosse la storia stessa a richiederne la presenza.

Nel "plurilinguismo stilistico", ben chiaro e presente a

Glazunov, del gruppo pietroburghese "Mir iskusstva", che raggruppa artisti tra di loro lontanissimi, la personalità di maggiore spicco fu il progenitore di Ivan, Aleksandr Benois, figura dagli interessi universali, di formazione giuridica ma pittore, illustratore, scenografo, regista, critico, storico dell'arte, viaggiatore, letterato e scrittore di memorie. Molto colto, con una grande passione per la filosofia e la storia, Benois contagiò i colleghi soprattutto con la sua ossessione per il passato, ma fu tiepido nei confronti della Russia, a differenza di Glazunov, che scrive:

Il mio celebre progenitore Aleksandr Nikolaevič Benois apre il suo libro di memorie confessando di non aver mai amato la Russia, di non provare alcun interesse verso quella Russia che pure gli aveva dato i natali e di amare soltanto Pietroburgo. E di tutto ciò incolpava il suo sangue, in cui si erano mescolate patrie diverse: Francia, Germania, Italia. Benché io abbia lo stesso sangue, sotto certi aspetti sono stato più fortunato del grande intenditore d'arte Aleksandr Benois, artista a sua volta: tra i miei antenati, per esempio, posso vantare anche dei contadini del distretto di Rostov, i Glazunov, pittori di icone. Questo mi ha portato in sorte molti sentimenti verso la Russia, l'Europa e l'Italia...

Tra gli artisti più volte citati da Glazunov figura altresì Bilibin, che operò nell'ambito della grafica e dell'illustrazione, si ispirò fondamentalmente alle fiabe russe e alla rivisitazione dell'arte popolare e dei *lubok*, ossia le stampe popolari:

Grazie al cielo, in Russia gli spazi sono sconfinati, la poesia dell'arte popolare inesauribile, i classici della letteratura meravigliosi e i paesaggi straordinari, sicché è ancora possibile trarre nutrimento e conforto da quello stesso sentimento che io provai nell'infanzia, quando mia madre aprì, come una sorta di tesoro, un libro di fiabe illustrato da Ivan Bilibin.

L'esperienza dei pittori di "Mir iskusstva" è importante per Glazunov anche per un altro aspetto: a differenza di altre scuole nazionali, in cui la teoria fu coerentemente elaborata durante l'evolversi del processo creativo da romantico a simbolista, i miriskussniki non avevano una loro base teorica e fecero propria quella letteraria oppure crearono intuitivamente. Glazunov fa tesoro di questa sostanziale mancanza di limitazioni ed etichette. Un esempio in questo senso è il "neoromanticismo" religioso di Michail Nesterov (1862-1942), influenzato da

Puvis de Chavannes, che spinge Glazunov verso un simbolismo iconografico che tenta di far rinascere la pittura sacra in una sorta di "lirica religiosa".

Un discorso a parte merita nell'opera di Glazunov il modo in cui tratta la pittura di paesaggio, sorta di autografo o cifra della sua produzione, che spicca per un tipo di natura tipicamente russa, piena di poesia e di struggimento nella quale si riscontrano suggestioni molteplici e profonde. Dai grandi paesaggisti di fine Ottocento – Savrasov, Levitan e Polenov – Glazunov assimila il senso della natura russa e il concetto di *pejzaž nastroenija* (paesaggio di stato d'animo), ossia l'infusione di elementi lirici nel soggetto dipinto, l'attribuzione delle proprie emozioni alla natura. Il paesaggio di stato d'animo (o "lirico") divenne dominante nel secondo Ottocento, influì sugli altri generi pittorici e ricoprì una posizione di predominio, seppur di breve durata, durante la quale Levitan regnò incontrastato<sup>7</sup>. Un esempio preclaro di paesaggio di stato d'animo (o "lirico") è *Grači prileteli* (Sono arrivati i corvi neri, 1871) di Savrasov. L'opera – molto cara a Glazunov – fu preceduta da parecchi studi preparatori e raffigura un soggetto modesto: in primo piano c'è il brulichio dei corvi; in lontananza, il villaggio; la neve, dipinta con l'uso delle ombre colorate, si scioglie ed evoca il risveglio primaverile. Oltre al capolavoro di Savrasov, la tematica incentrata sul paesaggio come simbolo pittorico della Russia annovera i paesaggi invernali di Igor' Grabar' (1871-1960) e le installazioni contemporanee di Nikolaj Polisskij (1957) e Nikolaj Ovcënnikov (1958). Sia la lezione di Savrasov e di Levitan, ma anche l'uso sapiente del plein air che rimonta a Polenov e ad Archip Kuindži (1842-1910), si lasciano cogliere nel lirismo di Glazunov, che osserva:

Ho sentito ripetere molte volte le espressioni «disadorno paesaggio russo», «bellezza spoglia della natura russa». Ma qual è il destino di una persona nata nel centro di Mosca, sul Novyj Arbat? Come spiegare che questo paesaggio «disadorno» mi sconvolge al punto da togliermi il respiro, come chi, di ritorno da un prolungato esilio, si ritrova nell'amata, anelata Patria, che restituisce le sensazioni e i profumi dell'infanzia, che risana, rinnova e ti rammenta un te stesso migliore, più innocente... Per me è fondamentale che il mio lavoro trasmetta il rumore della pioggia che picchietta sul tetto di legno di una casa ricoperta di muschio, l'ululato del vento dietro le finestre nei crepuscoli autunnali, l'umida, fresca caligine mattutina che sale dal fiume... Un paesaggio non può contenere tutto, ma io vorrei che chi guarda i miei quadri sentisse i primi uccelli in un'alba di giugno dopo



Cat. p. 67, particolare



Cat. p. 82, particolare

la notte bianca, vorrei che in un piccolo dettaglio riuscisse a percepire molto di ciò che mi ha emozionato, che vi si immedesimasse come ho fatto io. Non è forse vero che, dopo aver veduto molte cose e dopo tante esperienze, arriva un momento in cui ci accorgiamo che tutto quanto c'è di più bello al mondo è penetrato in noi allorché la nostra anima bambina ha vissuto, in comunione con la natura, i primi inverni, le primavere, i temporali, la neve...? Per questo il cuore si stringe alla vista di una natura ancora immune al "benessere" della civiltà. Per questo il paesaggio è il mio genere pittorico prediletto.

La necessità di dipingere la Russia, insomma, passa innanzitutto per la pittura di paesaggio, come si può notare nei dipinti glazunoviani *Berega (Sponde)*, *Volki (Lupi)*, *Les (Bosco)*, *Archangel'sk (Archangel'skoe)*, *Temneet*

*(Imbrunisce)*, *Vesna (Primavera)*, *Osen' (Autunno)* e *Letnij etjud (Studio estivo)*. Si tratta di un tema tutt'altro che marginale nella cultura russa, non solo per le arti figurative: il senso della natura pervade la pittura, così come la grande letteratura e la musica. In un certo senso si può dire che la storia della pittura di paesaggio racconta la rappresentazione che la Russia ha avuto di sé nei secoli. Generazioni di artisti hanno raffigurato il paese essenzialmente come un territorio sterminato e le sue strade come il simbolo di un lungo viaggio (dove l'influsso della tradizione letteraria russa non è da trascurare, poiché i paesaggi sono ricchi di associazioni poetiche).

Contemplando i temi della vastità e del viaggio, non è improprio giungere alla nozione di "paese ideale", ossia rispecchiato nei miti e nelle leggende dei tempi antichi, con bellissimi costumi, il modo di vita tradizionale e i fenomeni della natura, nonché nelle rappresentazioni delle tenute nobiliari, dei parchi e nell'idillio generale della vita popolare. Di questo "paradiso in Terra", per così dire, si hanno esempi nei quadri di pittori importantissimi dei primi del Novecento come Nikolaj Roerich (1874-1947), Konstantin Bogaeuskij (1872-1943), il già ricordato Nesterov e Kuz'ma Petrov-Vodkin (1878-1939), ma anche nelle esperienze contemporanee della coppia artistica Aleksandr Vinogradov (1963) e Vladimir Dubosarskij (1964).

Un altro artista che indubbiamente è presente a Glazunov è Valentin Serov (1865-1911), il quale considerava la sua arte una forma elevata di artigianato e dal quale Glazunov apprende la chiarezza e la precisione del disegno, ma soprattutto impara ad accostare i colori con grande maestria nei ritratti.

Particolare è la concezione glazunoviana del ritratto, che non risulta mai "puro", bensì affiancato dagli importanti elementi del paesaggio, dell'interno, degli accessori e degli abiti. Glazunov segue nei ritratti una tendenza non tanto formale, quanto intima e lirica: si vedano in proposito *Glaša, Anja, Avgust (Agosto), Olečka, Portret cyna Fedor (Ritratto del figlio Fedor), Večernee solnce (Sole serale), Aleksandra Filippovna*. Anche quando si dedica a temi storici come in *Car' [Zar]*, Glazunov ottiene un effetto convincente, non stilizzato. Il passato che emerge dalle opere del pittore è molto legato al *pereživanie* (il "vissuto"), all'esperienza vissuta. Questa unione tra la vita vissuta e l'esperienza artistica rende così meravigliosamente naturali sia il paesaggio che i ritratti, in una ricerca che ha la sua forza espressiva in particolari associazioni cromatiche, nella linea e nel ritmo.

Forse l'elemento di vera comunanza tra Glazunov e "Mir iskusstva" non è riferibile all'iconografia di soggetti o di temi o alla qualità dello stile, bensì alla comprensione essenziale dell'immagine: in lui ritroviamo l'impossibilità di raffigurare tutto fino in fondo, che corrisponde a quella, parallela, di esprimerlo a parole. Inoltre è parzialmente applicabile anche per Glazunov il concetto di *žiznetvorčesto*, principio esistenziale, che per la cultura russa *fin de siècle* (e oltre) prevedeva il vivere creativa-

mente messo sullo stesso piano del creare arte.

La pittura di Glazunov, però, non si esaurisce con le reminiscenze di epoca simbolista giacché la sua pittura non si basa su una definizione oggettiva, ma sulla metafora, sull'indeterminatezza, sull'allusività. Paradigmatico in questo senso è, a mio avviso, l'esempio di Borisov-Musatov, pittore che influenzò moltissimo i maestri del gruppo successivo a "Mir iskusstva", "Golubaja roza", ma anche Rerich, il primo Kandinskij e l'originale pittore lituano Mikalojus Čiurlionis (1875-1911).

Il metodo creativo di Glazunov e di conseguenza il suo sistema delle immagini è senza dubbio legato a uno sguardo trasfigurante, che però non va nella direzione di una stilizzazione storica, bensì, al contrario, di una pura ricostruzione. La natura non viene solamente rappresentata ma immaginata e modulata con l'uso di elementi plastici e coloristici. Non cerca, come fecero Somov e Benois, – per citare alcuni dei *miriskussniki* – di ricreare il fascino e il sapore elusivo dei bei tempi andati, rappresentando il sogno di un passato introvabile. Ci troviamo piuttosto di fronte a una temporalità non definita. A Glazunov non interessa un'epoca specifica: ci immerge in una "epifania" della Russia che è al di là del tempo e dello spazio, che nasce dalla nostalgia della bellezza e dell'armonia, evocata anche dai costumi in una sorta di ideale "giardino dei ciliegi".

In questo trovo un nesso molto profondo con l'atteggiamento di Borisov-Musatov. Ciò è evidente in quadri quali *Okno (Finestra), Kirillo-belozerskij monastyr'. Etjud (Il Monastero dell'Assunzione di San Cirillo), Prizraki (Fantasmi), Vrata (Porte), Civozero. Časovnja (Civozero. Cappella), Novodevičij monastyr'. Etjud (Il Monastero di Novodevičij. Studio), Derevenskaja cerkov' v Permogor'e (Chiesa di campagna a Permogor'e), Derevnja Efimovo na Pinege. Etjud (Il villaggio di Efimovo sulla Pinega), Polden'. Russkaja provincija (Mezzogiorno. Provincia russa)*. Si tratta altresì di uno spazio irreali, intangibile, indefinito, che può raggiungere una sua autonomia estetica svincolata dai referenti reali. Queste le parole di Glazunov:

Trovo molta poesia anche negli amati costumi popolari. La bellezza nell'abbinamento degli ornamenti e nei toni cromatici è un attributo superficiale: nel profondo, essi racchiudono l'essenza della natura femminile, inattingibile e conturbante. Il costume popolare sugger-

risce un divino concetto di donna. Ho potuto constatare che, quando indossa un costume popolare, una donna cambia nell'aspetto esteriore e quasi si trasfigura interiormente.

Come si nota nei ritratti che rappresentano donne, tra cui la figlia Olja, in costume, Glazunov non tende a una visione realistica, obiettiva, ma nemmeno a un punto di vista impressionistico, preferendo rifugiarsi, al contrario, in un suo soggettivo e personale "microcosmo" che, cronologicamente parlando, è un esempio di quella che Bachtin definisce «inversione storica»:

L'essenza di questa inversione sta nel fatto che il pensiero mitologico e artistico localizza nel passato categorie come il fine, l'ideale, la giustizia, la perfezione, lo stato armonico dell'uomo, e della società, ecc. [...]. Definendola in modo alquanto semplificato, si può dire che qui si raffigura come già attuato nel passato ciò che in effetti può essere o deve essere realizzato soltanto nel futuro e che costituisce un fine, un dover essere, e non una realtà del passato.<sup>8</sup>

L'artista non si rifugia pertanto nella visione idilliaca di un passato più o meno idealizzato, ma ricrea e modella il suo sistema chiuso riorganizzandolo da un punto di vista spazio-temporale e tenta, attraverso la propria arte, di reinventare, di ridare vita a quello "stato armonico" che caratterizza l'età dell'oro. Il senso di inadeguatezza alla realtà, la nostalgia, il tentativo di ritrovare l'armonia perduta, lo induce a un'invenzione che nasce e si sviluppa attraverso un procedimento fortemente scenografico e architettonico. Ci troviamo, in ultima analisi, di fronte a un processo altamente cerebrale, meditato, simbolico, per nulla realistico. Glazunov ci ricorda il tipo dell'artista rinascimentale, che ricerca il momento dell'armonia raggiunta e, nel vagheggiamento di una completezza ideale, tenta, come un teurgo, di ricreare uno spazio di armonia o – con lo stesso Glazunov – un «microcosmo vivente»<sup>9</sup>. I personaggi dei suoi lavori sono raramente accomunati da un'azione o da un evento. Centrale non è l'evento, ma la sua stessa rappresentazione, ossia l'atto artistico che ha valore come tale, al di là della narrazione. L'atmosfera di alcuni dipinti di Glazunov è carica di significati metaforici, di intangibilità. Il quadro non è una finestra impressionista né realista aperta sul mondo, bensì una composizione in cui noi non vediamo la realtà dello spazio, ma i suoi riflessi.

In lui ci sono indubbiamente momenti legati a una perce-

zione intuitiva, alla fantasia, a una sorta di obliterazione del razionalità, ma, pur obbligandoci a sottintendere qualcosa, a leggere tra le figure, a indovinare un'immagine che si compone solo con l'aiuto di mezzi pittorici e plastici, le composizioni dell'artista sono rese con una perfetta conoscenza delle leggi formali. L'inconscio verrebbe dunque espresso per mezzo di una composizione conscia che – potremmo aggiungere – ha le caratteristiche di un sistema chiuso e vivente di proprie leggi spazio-temporali. Il genio dell'artista si realizza nella straordinaria capacità di sintetizzare queste intense suggestioni che trovano un loro sviluppo unitario sotto la marca spirituale della stessa cultura russa, in grado di rielaborare in modo originale stimoli tanto diversi. Dal punto di vista squisitamente formale questo ricco background si riflette nella lunga fase di gestazione da cui nasce la pittura di Glazunov. La stessa preparazione della scena, la "vestizione" quasi rituale dei personaggi, la loro collocazione nello spazio prescelto – tutto confluisce nell'atto creativo. Il processo di costruzione mentale e fisico dell'opera è altrettanto significativo del gesto pittorico in senso stretto. Tutta la prassi acquisita dunque un valore globale e simbolico. Ciò che verrà rappresentato sulla tela è inscindibile dal momento di ideazione che l'ha preceduto:

Nella storia della pittura, conosciamo molti esempi di ritratti su commissione eseguiti magistralmente e divenuti capolavori. Ma nella ritrattistica, le vere gemme sono i quadri dipinti perché l'anima stessa dell'artista lo ha imposto.

#### Note

<sup>1</sup> FEDOR TJUTČEV, *Poesie*, trad. di Tommaso Landolfi, Torino, Einaudi, 1964, p. 126.

<sup>2</sup> ALDO FERRARI, *La nuova Russia: autocrazia o democrazia?* Da "Il Domenicale" del 28/01 - 03/02 [www.ildomenicale.it](http://www.ildomenicale.it). Pubblicato il 2/2/2006 alle 9.22 nella rubrica Rassegna Stampa. Permalink: [http://ilParoliere.ilcannocchiale.it/?id\\_blogdoc=839881](http://ilParoliere.ilcannocchiale.it/?id_blogdoc=839881).

<sup>3</sup> BORIS USPENSKIJ, *La pittura nella storia della cultura russa*, in *Volti dell'Impero Russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I* [catalogo della mostra], a cura di Fabio Ciofi Degli Atti e Daniela Ferretti, Milano, Electa, 1991, p. 41.

<sup>4</sup> Cfr. JURIJ LOTMAN, *Cercare la strada*, trad. di Nicoletta Marcialis, Venezia, Marsilio, 1994, p. 33 e Id., *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, trad. di Caterina Valentino, Milano, Feltrinelli, 1993.

<sup>5</sup> Si veda, nel presente catalogo, nell'intervento di Ivan Glazunov, in cui compaiono anche le citazioni successive: il corsivo è mio.

<sup>6</sup> JURIJ LOTMAN, *Tipologia della cultura*, in Id., Boris Uspenskij, *Tipologia della cultura*, a cura di Remo Faccani e Marzio Marzaduri, Milano, Bompiani, 1995.

<sup>7</sup> Di questa concezione del paesaggio si fa uso anche in letteratura, con riferimento a certe descrizioni paesaggistiche di Anton Čechov.

<sup>8</sup> MICHAEL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 294.

<sup>9</sup> Vedi nota 5.