

# L'Avanguardia russa la Siberia e l'Oriente

a cura di  
John E. Bowlt  
Nicoletta Misler  
Evgenija Petrova

SKIRA

*In copertina*

Il'ja Maškov

*Ritratto di signora in poltrona*, 1913  
(cat. 3.10, particolare)

*Art Director*

Marcello Francone

*Progetto grafico*

Luigi Fiore

*Coordinamento editoriale*

Vincenza Russo

*Redazione*

Emanuela Di Lallo

*Impaginazione*

Serena Parini

*Traduzioni*

Maria Lucia Tonini (dal russo: Ermakova,

Gorbačeva, Petrova, Sem, Sosnina, Terkel')

Leonardo Pignataro per *Scriptum*, Roma (dal russo:

Barchatova, Fedorova, Iljuchina, Romanova)

Irene Inserra per *Scriptum*, Roma (dall'inglese)

Lara Fantoni (dall'inglese)

*Ricerca iconografica*

Paola Lamanna

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore

© 2013 Fondazione Palazzo Strozzi, Firenze

© 2013 Skira editore, Milano

© 2013 Alexandre Benois, Natal'ja Gončarova, Wassily Kandinsky, Petr Končalovskij, Sergej Konenkov,

Boris Korolev, Michail Larionov, Martiros Sar'jan

by SIAE 2013

Tutti i diritti riservati

Finito di stampare nel mese di settembre 2013

a cura di Skira, Ginevra-Milano

Printed in Italy

www.skira.net

#### Referenze fotografiche

- © Museo Etnografico Russo, San Pietroburgo, 2013: 66 (a destra), 67, 68, 69, 70, 74, 75, 76, 77, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 97, 114 (in alto), 117, 141, 153, 216, 228, 230, 239, 240, 246, 251 (a sinistra), 256 (a destra), 257 (in basso), 258 (a sinistra), 259 (in basso), 260 (a destra), 264 (in basso), 265 (in basso), 268 (a sinistra), 272, 273
- © 2013, Museo Statale Russo, San Pietroburgo: 20, 27, 38, 39, 71 (in alto), 48 (in alto), 58, 59, 60, 61, 62, 63, 143, 145, 147, 150 (in alto e in basso a sinistra), 151 (in basso), 154, 158, 159, 161, 169, 176, 177, 178 (a sinistra), 179, 181, 184, 185, 188-189, 194 (in alto a sinistra e in basso a destra), 195 (in alto), 196, 202, 209, 211, 212, 216, 223, 225, 226-227, 229, 231, 233, 234, 235, 243, 245, 249, 250 (a sinistra), 251 (a destra), 256 (a sinistra), 257 (in alto), 258 (a destra), 261, 264 (in alto), 265 (in alto), 268 (a destra), 272-273
- © Museo Statale di Arte Orientale, Mosca, 2013: 126, 128 (in basso), 129 (in basso), 166 (a sinistra), 182, 183 (a sinistra), 195 (in basso), 204, 205, 206-207, 208, 213, 263
- © Museo Statale A.S. Puškin: 163
- © Museo per la Ricerca Scientifica dell'Accademia Russa di Belle Arti, San Pietroburgo, 2013: 142
- © Galleria Statale Tret'jakov, Mosca: 53, 109 (in basso), 120, 121 (a destra), 122, 127, 144, 150 (in basso a destra), 151 (in alto), 155, 160, 162, 164, 165, 178 (a destra), 180, 183 (a destra), 192, 193, 194 (in alto a destra e in basso a sinistra), 197, 210, 217, 218-219, 232, 241 (in alto), 247, 250 (a destra), 259 (in alto), 262, 271
- © Museo Statale d'arte Radiščev, Saratov: 166 (a destra), 203, 224
- © Museo di Belle Arti, Ekaterinburg: 167, 241 (in basso)
- © Biblioteca Nazionale Russa, San Pietroburgo: 172, 173, 174, 175
- © Collezione Vera Miturič Chlebnikova: 186, 187, 255, 260 (a sinistra), 269, 270
- © Rheinisches Bildarchiv: 199
- © Marion Koogler McNay Art Museum, San Antonio, Texas: 21 (in basso)
- © Aleksandr Gagarin: 46 (in basso), 47, 48 (in basso)
- © Nicoletta Misler: 80
- © Museo d'Arte Occidentale e Orientale, Odessa: 108 (a destra)
- © Pinacoteca, Tarusa: 108 (a sinistra)
- © Museo dell'Università Statale di Arti Industriali Stroganov, Mosca: 110
- © Archivio Mardžani, Mosca: 128 (in alto)
- © Biblioteca Nazionale Lettone, Riga: 22-23
- © Museo della Cultura organica, Kolomna: 114 (in basso), 115 (in alto)

# Il proprio e l'altrui. Appropriazioni ed “esplosioni” nella cultura figurativa russa

Silvia Burini

“**L**e vecchie pinze del tramonto  
rattoppi  
occhi butterati  
guardano  
guardano  
a Oriente...”  
*Aleksej Kručenyč*

L'intenzione di questo breve scritto non è tanto quella di parlare del concetto di Oriente, che risulta così complesso nella percezione della cultura figurativa dell'Avanguardia russa (su questo aspetto ci sono saggi molto più pertinenti in catalogo), ma di ragionare piuttosto, in modo teorico, su un meccanismo di assimilazione culturale che è possibile ritenere tipico della cultura russa: la necessaria presenza di un modello straniero, che porta a una appropriazione creativa dello stesso, generando nuovi significati.

Parafrasando il noto semiologo di Tartu Jurij Lotman<sup>2</sup>, ci troviamo a considerare una questione basilare per ogni sistema semiotico: il rapporto fra 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 ancora Lotman<sup>3</sup> a segnalarci come il rapporto con il *čuzoj* (“l'altro”, “l'alieno”, “l'estraneo”, “il forestiero”) inneschi un nesso di primaria importanza, provocando un incontro che è, quindi, necessariamente anche uno scontro. Collocato al di fuori di tutte le funzioni, “l'altro” irrompe nel “consuetto”, ma ciò che è “altro” costituisce uno dei fattori fondamentali per la trasformazione di un modello da statico in dinamico. In altre parole, è la ricchezza dei conflitti interni ad assicurare elasticità

e dinamismo a una cultura<sup>4</sup>. E ciò avviene proprio perché la dinamicità della cultura è frutto della coesistenza, all'interno di un medesimo spazio culturale, di diverse lingue legate a gradi diversi di traducibilità o intraducibilità, di “proprio” e di “altrui”: quanto più denso e affollato è lo spazio culturale, tanto più complesso – ma forse anche più efficace – sarà il sistema che ne deriva<sup>5</sup>. Soltanto la possibilità di dialogo fra sistemi semiotici diversi è il fondamento della dinamicità dei meccanismi semiotici. L'importanza del dialogo con l'alterità, nell'ambito dei processi di produzione di significato, traspare a proposito della traduzione di testi da un sistema all'altro. 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 fra “proprio” e “altrui” è uno dei meccanismi fondamentali della dinamica culturale<sup>6</sup>.

A maggior ragione ciò si verifica nella storia della cultura russa. Con lo storico della cultura Boris Uspenskij<sup>7</sup> si può dire che “non è possibile leggere la storia della cultura russa come un processo di evoluzione naturale e organica”. Essa è infatti “contassegnata da continui scossoni rivoluzionari” o – di nuovo ricorrendo a Lotman e a uno dei temi centrali della sua riflessione – da “esplosioni”<sup>8</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 in 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 (cfr. cat. 3.1, 4.2.2).

I materiali esposti in questa mostra, la ricchezza dei riscontri che vanno dall'Oriente russo all'Estremo Oriente, la presenza di artisti famosi dell'epoca in correlazione con altri meno noti ma molto significativi come, per esempio, Nikolaj Karazin (cat. 2.1, 2.5) o Vasilij Vereščagin (cat. 4.1.1), offrono appunto la possibilità di cogliere come ogni fenomeno di ricezione sia sempre un incontro culturale. A maggior ragione ciò si evidenzia nella storia della cultura russa, che è per molti versi il risultato dell'assimilazione creativa di modelli culturali importati, dimostratisi capaci, paradossalmente, di trasformarsi in "originalità" nella cultura ricevente. La storia della cultura russa è intessuta di "esplosioni", dove la novità prodottasi è il risultato di situazioni al principio imprevedibili. Per questo motivo le periodizzazioni storiche e le etichette culturali usate in Occidente sono scarsamente utilizzabili per la cultura russa. È possibile individuare nella storia della pittura russa alcuni momenti esemplari di attivazione di tale meccanismo, un meccanismo che incide profondamente nell'esame della dialettica Oriente/Occidente in Russia: 1) la nascita della pittura profana alla fine del XVII secolo; 2) l'esplosione dell'Avanguardia nei primi decenni del Novecento, come si vede nei quadri di Wassily Kandinsky e Kazimir Malevič; 3) il successivo apparire in URSS, dagli anni sessanta, dell'arte non-conformista, momento conclusivo che, però, esula dai confini di questa mostra.

Sulle due prime congiunture vorremmo brevemente soffermarci.

1. L'europeizzazione (vale a dire l'occidentalizzazione) della Russia si associa alla secolarizzazione della sua cultura, e ciò è vero anche per le arti figurative. Il passaggio dalla *ikonopis'* ("isografia", ossia pittura di icone, rappresentazione di immagini sacre) alla *živopis'* (ovvero raffigurazione di ciò che è vivente) è legato al fatto che, a partire dal XVIII secolo, la Russia comincia a orientarsi sul sistema di valori occidentale, in larga parte in seguito alle riforme di Pietro I e alla rivoluzione culturale che egli propiziò. Le nuove forme, una volta investito l'ambito delle forme espressive, appaiono inizialmente nell'arte religiosa; la nuova estetica pittorica, infatti, si afferma dapprima nelle icone, dando origine, su questa base, alla ritrattistica e, più in generale, alla pittura profana.

Ponte di passaggio fra icona e ritratto è un genere intermedio, conosciuto come *parsun* (corruzione del latino *persona*), ossia icone che rappresentano persone realmente vissute. Il *parsun*

si può definire come una sorta di proto-ritratto, o ritratto in forma embrionale.

Per un ulteriore sviluppo verso la ritrattistica profana era necessario però uno smottamento, una rottura, una "esplosione". 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 qualche secolo, nella sua variante cortigiano-cosmopolita di derivazione manieristico-barocca. In Russia venne percepita la variante polacco-ucraina<sup>8</sup>, che corrisponde perfettamente al gusto della corte russa: in quanto variante ritrattistica di minore impatto rispetto a quanto diffuso nel resto dell'Europa, essa rappresenta per la Russia il momento di transizione verso la pittura dell'epoca moderna (anche se tracce dei *parsuny* emergono già a metà del secolo XVIII). Intanto, il ritratto ufficiale si consolida, divenendo segno rituale di appartenenza al potere supremo, sia esso epitaftiale, equestre o storico. Il confronto con il modello di pittura occidentale genera così la nuova pittura in Russia, anche se in un rapporto semiotico complesso; la linea della pittura d'icone resta attiva sullo sfondo e continua a svolgere il suo ruolo di profonda matrice fino ai nostri giorni.

2. Se ora ci spostiamo agli esordi dell'Avanguardia del XX secolo assistiamo a un interfacciarsi curioso, a una sorta di accoglimento-obliterazione dell'Occidente, con cui era in atto un più generale rapporto di incontro-scontro. Sono infatti le grandi collezioni d'arte moderna occidentale, come quella del ricco mercante moscovita Sergej Šukin e quella di Ivan Morozov, a segnare, inizialmente, l'irruzione dell'"altrui". Poi, naturalmente, le riviste d'inizio secolo e le mostre di pittura "autoctona" saranno fondamentali per l'evoluzione stilistica dei pittori russi, dove però c'è di più: rinveniamo qualcosa di coscientemente non occidentale nel *neoprimitivizm* di Natal'ja Gončarova (cat. 7.2, 7.3) e Michail Larionov (cat. 9.2.1, 9.2.2, 9.2.4), nell'opera di Pavel Filonov (cat. 10.16), negli incantesimi della lingua transmentale (*zauznyj jazyk*) di Velemir Chlebnikov e di Aleksej Kručenyč. Il desiderio è, da un lato, quello di "proteggersi" da un eccesso di Occidente; dall'altro di dar voce a una Russia profonda e remota, che si fa sentire negli opuscoli aggressivamente innovatori di Kručenyč e di Ol'ga Rozanova, così come nel misticismo sotteso allo *Spirituale nell'arte* di

Kandinsky o nel suprematismo di Malevič (cat. 1.5, 9.3.4). All'orientalismo così elegantemente decorativo del gruppo Mir *iskusstva* (Il mondo dell'arte) e dei Ballets Russes di Sergej Djagilev (per esempio, cat. 4.2.1, 4.2.3) corrisponde un altro orientalismo, più fondamentalista, meno sorprendente, sia nelle teorie di Georges Gurdjiev (Georgij Gurdžiev) sia in quelle di Sergej Ejzenštejn, allorché il regista rende omaggio ai modelli di scrittura e di pensiero dei "linguaggi d'Oriente" che erano stati la sua prima vocazione.

Gurdjiev<sup>9</sup>, che era nato in Armenia e aveva a lungo viaggiato nell'Asia Centrale, si colloca in quell'Oriente "immaginario" a cui fa riferimento il saggio di Aldo Ferrari, e il suo tentativo di compendiare diversi approcci all'autocoscienza spirituale (yoga, sufi, disciplina monastica) in una Quarta Via attirò fra gli altri anche l'attenzione di Petr Uspenskij, il teorico della "quarta dimensione"<sup>11</sup> e il padre delle ricerche di una nuova spazialità così intensamente perseguite dall'Avanguardia russa. Inoltre, con la sua presenza in Europa e in America negli anni venti Gurdjiev, che nonostante le origini armenie veniva recepito come un ennesimo, eccentrico guru russo, riportava l'"altrui" della Russia in Occidente, trasformandolo in un "altrui" russo.

Occorre risalire dunque a questa ricerca di radici orientali per capire l'amore per l'arte popolare manifestato sia dagli artisti sia dagli artigiani della colonia di Abramcevo alla fine dell'Ottocento<sup>12</sup>, nonché da Chlebnikov, Kandinsky, Larionov e da altri avanguardisti all'inizio del Novecento. Esiste, insomma, un secondo "altrui" con cui si devono confrontare gli esordi dell'Avanguardia: ed è, appunto, l'Oriente. Di qui l'"esplosività" del contesto culturale di riferimento.

I neoprimitivisti credevano che l'Oriente fosse la culla dei valori artistici poi adottati dall'Occidente (il termine Oriente era usato in senso lato e abbracciava tutto l'Impero russo), e ciò distinse

sempre il neoprimitivismo da fauvismo ed espressionismo (per esempio, cat. 9.2.4). I russi promossero un'arte che voleva tenersi lontana dalle raffinatezze "decadenti" dell'Occidente. Sostiene Gončarova: "La mia strada va verso la fonte originaria di tutte le arti, verso l'Oriente. L'arte del mio paese è incomparabilmente più profonda di tutto quanto conosca in Occidente"<sup>13</sup>. Da un'analoga posizione Chlebnikov si opporrà a Filippo Tommaso Marinetti, che visitò la Russia nel gennaio-febbraio del 1914 presentandola come la propaggine orientale del suo – occidentale – futurismo. Qualcosa di simile è alla base del poemetto *Gli sciti* (1918) del poeta Aleksandr Blok e, forse, della *Suite scita* di Sergej Prokof'ev (1916). Molte opere esposte in mostra, tra cui *Il vuoto* di Gončarova (cat. 1.4) ma anche capolavori assoluti come *Cerchio nero* di Malevič (cat. 1.5) e *Ovale bianco* e *Composizione n. 217 "Ovale grigio"* di Kandinsky (cat. 9.1.4, 9.1.3) dimostrano che il contatto con le culture orientali e sciamaniche fu fondamentale per la costruzione delle concezioni cosmogoniche dell'Avanguardia che poi, a loro volta, influenzeranno la pittura occidentale.

L'"altrui" portato all'attenzione del pubblico nella presente mostra è quell'Oriente che, pur spesso esotico, risultava meno estraneo alla Russia, in quanto collegato alle radici profonde della sua cultura figurativa (e dunque offrendosi come una sorta di "risveglio della memoria"). Lo sintetizzano magistralmente sia le opere di Aristarch Lentulov nelle sue iridescenti evocazioni orientaleggianti (cat. 6.3) sia le parole di Gončarova quando afferma: "D'altronde tutta l'arte viene dall'Oriente; anche la stupenda età della pietra in Europa occidentale non ha nulla in comune con ciò che è stato fatto più tardi. Per giunta bisogna ricordare che la nostra età della pietra coincide con il fiorire dell'Egitto, dell'India, della Cina. In Occidente esiste una civiltà, in Oriente una cultura"<sup>14</sup>.

<sup>1</sup> A. Kručenyč, "Le vecchie pinze del tramonto", in S. Vitale (a cura di), *L'avanguardia russa*, Milano, Mondadori, 1978, p. 39.

<sup>2</sup> Cfr. J. Lotman, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 9. L'impostazione teorica del presente scritto è prevalentemente basata sulla semiotica della cultura di questo illustre studioso.

<sup>3</sup> Cfr. J. Lotman, *La semiosfera*, Venezia, Marsilio, 1985.

<sup>4</sup> Cfr. J. Lotman, "Il fenomeno della cultura", in Idem, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 45-60.

<sup>5</sup> Lotman 1994, p. 31.

<sup>6</sup> Ivi, p. 33.

<sup>7</sup> B. Uspenskij, "La pittura nella storia della cultura russa", in F. Ciolfi degli Atti (a cura di), *Volte dell'Impero Russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1991, p. 41.

<sup>8</sup> Lotman 1994, p. 33 e Idem, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993.

<sup>9</sup> Cfr. L. Rudneva, *Il ritratto: un itinerario storico*, in Ciolfi degli Atti 1991, p. 48.

<sup>10</sup> G.I. Gurdjiev, *Incontri con uomini straordinari*, Milano, Adelphi, 1977.

<sup>11</sup> Cfr. L. Dalrympe Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

<sup>12</sup> Sulla storia di questo esperimento: N. Beloglazova, *Abramcevo. Gosudarstvennyj istoriko-chudožestvennyj i literaturnyj Muzej-Zapovednik* [Abramcevo. Museo e riserva statale di storia dell'arte e letteratura], Moskva, Sovetskaja Rossija, 1981.

<sup>13</sup> Cit. in M. Böhmig, *Le avanguardie artistiche in Russia. Teorie e poetiche dal cubofuturismo al costruttivismo*, Bari, De Donato, 1979, pp. 116-117.

<sup>14</sup> Ivi.



ISBN 978-88-572-2150-2



9 788857 221502

€ 35,00