

Storia della pittura russa

Sembra che la pittura dell'Europa Orientale sia stata scoperta oggi dacché gli avvenimenti spesso drammatici di quei paesi hanno fatto fluire da noi in modo confuso e indiscriminato le opere di quei pittori senza una precisa valutazione storica delle loro personalità e dei loro meriti concreti. Il pubblico ritiene in particolare che la pittura russa del nostro secolo sia nata con David Burljuk, Michail Larionov e Natalja Gonciarova, definiti come "neoprimitivisti nazionali" senza avere precisa conoscenza di ciò che precede con l'impressione che aldilà del fiume impetuoso della loro opera ci sia soltanto un terreno vago e inesplorato.

Ciò è un grande errore perché furono proprio questi pittori che riscattarono il culto delle antiche icone russe esposte in una grande mostra a Mosca nel 1913. Nel momento stesso in cui sembrava che questi artisti si affidassero soltanto all'evasione verso occidente (in particolare a Monaco) essi, condotti dai fratelli Burljuk (David, 1882-1967; Vladimir, 1886-1967; Nikolaj, 1890) con le sorelle Ljudmila e Nadezhda, promossero alcune mostre (1907-1908) che vollero riportare in auge quell'antica tradizione. Può sembrare strano che questi giovani "rivoluzionari" si richiamassero a un'antica tradizione religiosa e monarchica ma non troppo se si pensa che son proprio i giovani che rifiutando i compromessi dei contemporanei, tendono a riprendere il fideismo del passato. E quale passato?

I precedenti

L'inizio della pittura in Russia è collegato al momento in cui (998 d. C.) il sovrano di Kiev Vladimir, convertitosi al cristianesimo, introdusse direttamente da Bisanzio l'arte di costruire chiese, di decorarle e di fornirle di arredi sacri. Il primo monumento che attesta l'identità di una pittura russa sono gli affreschi celebrativi del re Jaroslav in Santa Sofia di Kiev (eretta nel 1037) intesi ad affermare la doppia autorità del re come capo dello Stato e della Chiesa. È importante considerare che la pittura russa nasce appunto come una sorta di "ritratto" del principe re e capo della Chiesa (l'autorità politica e quella spirituale) secondo la tradizione del mondo romano-bizantino prolungantesi nel cristianesimo.

La prima icona che si trova in Russia (tempera su tavola), oggi alla Tretjakov, è la "Madonna di Vladimir" dell'inizio del XII secolo, che fu portata da Costantinopoli a Kiev quando la crisi dell'Impero d'Oriente provocò una prima emigrazione degli artisti bizantini verso la Russia che tende a sostituire in Oriente il ruolo culturale del vecchio Impero oppresso dalla lotta fra le fazioni e da una feroce fiscalità. Le icone sacre avevano un ruolo di protezione della comunità della famiglia e quando si scurivano troppo così da non poter essere pulite venivano gettate perché considerate inefficaci e neppure decorative, secondo un'usanza orientale molto più vistosa che da noi dove le antiche tavole sono sparite per consunzione.

Nel 1240 l'invasione mongola raggiunse Kiev e la saccheggiò. Così ebbe termine tragicamente il lungo periodo dell'influenza della cultura figurativa bizantina in quella regione devastata dall'ondata barbarica. La pittura russa riprende con la Scuola di Novgorod alla metà del XIV secolo. Novgorod è una città di artigiani e mercanti come quelle dove sono fioriti i nostri Comuni che si affermano nella lotta contro le città vicine (contro Susdal, come è dimostrato dalle icone contemporanee di soggetto storico e non più soltanto religioso).

Siamo all'inizio di una pittura laica corrispondente a una maggiore libertà del costume mentre nelle varie città (da Jaroslavl' a Pskov) si affermano "scuole" che raggiungono un'alta qualità artistica cominciando a interpretare fuori dai canoni liturgici la realtà del loro periodo. Il "cubismo" del Fante di quadri, l'associazione fondata da Larionov e da David Burljuk nel 1910, si richiamava a un primitivismo in cui questo tipo di icone si mescolava con il Primordialismo "oceanico" di Gauguin².

Teofane e Rublev

Nelle chiese, tra la parte destinata ai fedeli e il sancta sanctorum dove accedevano soltanto i ministri del culto e i principi, si ergeva l'iconostasi che, come dice la parola, era la parete a partire dalla trave superiore ove venivano collocate le icone, tavole adatte alla riflessione mistica del popolo.

Il primo grande artista di icone che operò a Mosca, proveniente da Bisanzio e poi da Novgorod verso la fine del XIV secolo, fu Teofane il Greco, un pittore che non dipinge dai modelli tradizionali ma crea il dipinto "... mentre passeggia in continuazione, chiacchierando con i visitatori e ponderando pensieri nobili e sapienti, scorgendo la bontà con i suoi occhi profondi e

sensibili"3. È il primo Maestro in cui si avverte un trasalimento di fronte al soggetto sacro, un indizio di creatività personale. Ma il più importante pittore che conclude il Medioevo è Andrej Rublev (m. dopo il 1427) che fu un monaco beatificato dalla Chiesa ortodossa per i suoi meriti di artista. Ciò dimostra come nella mentalità di allora non si distinguesse l'arte dalla morale come è stato ben illustrato da un commovente film di Tarkovskij dedicato a Rublev. Rublev, il cui miracolo mi fu rivelato da Michail Alpatov che della chiesa dove il santo pittore aveva operato fece un museo quanto prezioso, fu salvato perfino dagli incendiari futuristi della Coda d'asino gruppo che si scisse dal Fante di quadri, con la Gonciarova in testa, nel 19114.

Dionjsij

Dionjsij (1440-1508) fu l'ultimo pittore creativo di Russia prima che Ivan IV il Terribile, incoronato nel 1547 dopo un incendio che aveva distrutto Mosca, ponesse sotto le sue dipendenze i pittori incaricati di decorare le chiese che furono rapidamente ricostruite.

Comincia da allora la scarsa credibilità creativa degli artisti russi, asserviti alla Chiesa di stato. Accanto alla Chiesa di stato compaiono tuttavia committenti privati come gli Stroganov, una famiglia di ricchi mercanti e proprietari di terre e miniere. Da loro prese nome l'ultima Scuola di icone, detta appunto Scuola Stroganov.

Gli Stroganov somigliano ai nostri ricchi mercanti del Rinascimento, i Medici, i Gonzaga, gli Estensi e così via, naturalmente nelle condizioni di compromesso tra ricchezza e politica meno evolute quali quelle della Russia di allora. La Scuola Stroganov restò come modello per il seguito delle icone ma il loro carattere didattico religioso, analogo a quello delle miniature, fu soppiantato alla metà del XVI secolo dalla xilografia che prende via via il posto della vecchia pittura di argomento sacro e anche profano. Nel primitivismo di Larionov si trovano le tracce di queste antiche xilografie popolari.

La Controriforma

Nella seconda metà del XVI secolo, in curiosa sintonia con ciò che avvenne nella Controriforma occidentale, si sviluppa nell'arte russa una contraddizione tra il tradizionalismo della Chiesa e l'apertura degli Zar verso un certo sperimentalismo naturalistico promosso dalla nuova borghesia che, in armonia con la formazione di una società civile, influenza le arti in questa direzione. La Chiesa sia con l'ultraconservatore Avakkum, una specie del nostro Savonarola, finito anche lui sul rogo, sia col patriarca Nikon, consacrato nel 1652, si oppose fieramente ai nuovi stili venuti dalla Polonia, dalla Germania e dalla Francia con spunti di naturalismo e di realismo e nel 1665 emanò, a somiglianza del Concilio di Trento, precise regole formali per la pittura di icone, stabilite per iscritto. Ma questi sforzi reazionari furono perdenti: dal cosiddetto Palazzo d'Armi dove lo Zar ospitava un'accademia di pittori, si svilupparono una serie di artisti (Iosif Vladimirov, Simon Usakov, Emiljan Moskvitin, Prokopj Cirin, attivo a Mosca dal 1620 al 1650) che abbandonano le antiche tradizioni delle scuole medioevali ergendosi come profeti di un nuovo verbo artistico.

Così, proprio nel XVII secolo, si manifesta in Russia un declino della pittura religiosa in modo non repentino ma inevitabile di generazione in generazione finché le riforme di Pietro il Grande non fecero voltar pagina alla pittura in Russia inaugurando la cultura dell'"occidentalismo" che dette luogo ad una serie di equivoci che ancor oggi non si sono spenti. La stessa Gonciarova e compagni furono schiacciati tra l'incudine dell'arte contadina di Russia e il martello del Cubofuturismo occidentale.

Da Pietro il Grande a Caterina II

Dalla morte di Pietro il Grande (1725) all'avvento al trono di Caterina II, una tedesca già principessa Sofia di Anhalt-Zerbst, che si convertì dal protestantesimo alla ortodossia (1762) la storia di Russia è un seguito di fatti criminali. Pietro il Grande aveva stabilito a San Pietroburgo, la nuova capitale, una Accademia di Belle Arti, trasferendovi da Mosca la scuola centrale delle icone ed è proprio nell'epoca di Pietro il Grande che comincia un rapporto assai intenso della pittura occidentale con la Russia. Pietro il Grande aveva invitato in Russia con condizioni di particolare favore artisti occidentali a cominciare dal tedesco Gottfried Tunnhauer (1680-1733) che aveva studiato in Italia col veneziano Sebastiano Bombelli, il maestro di Frà Galgario, un artista realista specialista nel ritratto.

Il "ritratto" infatti fu il soggetto preferito dalla pittura russa della prima metà del Settecento in una evoluzione dall'antica parsuna (la "persona" della icona) al "ritratto" di tipo europeo. Questa evoluzione si misura nelle opere dei due fratelli Nikitin (Ivan, 1680-1742; Roman,

1680-1753) che dominano già la figura dimenticando l'inerzia metafisica dell'icona, puntando sull'interpretazione umana.

Ma sono gli artisti stranieri i più vezzeggiati. Ricordo la grande impressione che ebbi al Peterhof presso l'allora Leningrado, nell'essere circondato, nella grande galleria detta Cabinet des Muses et des Grâces, da tanti ritratti di personaggi femminili, presentati quasi in una classificazione etnografica, dipinti dal nostro Pietro Rotari (1707-1762), un allievo del napoletano Solimena che godette in Russia il favore della zarina Elisabetta e fu trattato come un grande personaggio.

Ma il momento più felice per le arti in Russia giunse con Caterina II, la Grande Caterina (1762-1796) una vera cultrice di pittura, informatissima di ciò che accadeva in Europa, quasi maniaca del collezionismo, che puntava sulle arti come affermazione del suo potere personale. Caterina, a differenza di Pietro, voleva portare avanti il "nuovo" non soltanto quello che veniva da fuori ma anche in Russia dove sotto il suo regno si affermano Aleksej Antropov (1716-1795) e Ivan Argunov (1729-1802) e, più vicini al mondo occidentale Gregorij Ostrovskij, un ritrattista che si configura in uno stile internazionale e Dimitrij Levitskij (1735-1822), importante membro dell'Accademia di San Pietroburgo. Tra i numerosi ritratti di Caterina particolarmente importante è quello di Levitskij che preconizza il neoclassicismo alla David: l'aquila napoleonica (anche se questa è "nordica", il quadro è del 1793 quando Napoleone deve ancora comparire) si appoggia su una pila di libri che indicano la base di forza della sovrana, colta e legislatrice, una sorta di Giustiniano dei suoi tempi, una donna eccezionale che vinse più per la bontà delle sue leggi che per la forza delle armi. Levitskij è da considerarsi il primo pittore neoclassico russo come si conferma col "Ritratto di Anna Protasova" presentato su un fondo di paesaggio, fatto nuovo nella ritrattistica orientale del tempo. Un libero seguace della ritrattistica di Levitskij è l'ucraino Borovikovskij che fa pensare al nostro Alessandro Longhi.

Come si vede, la pittura del Settecento russo è incentrata sulla ritrattistica ed è proprio nel ritratto, a cominciare da Borovikovskij, che si fa sentire il vento gelido della Rivoluzione francese. Gli abiti vaporosi, preziosi di trine e merletti, delle giovani dame rococò, diventano severi abbigliamenti di nobildonne preoccupate di coprirsi contro il vento rivoluzionario che tende a scompaginare il loro costume e il loro stesso modo di vita. La Grande Caterina, in un ritratto di Borovikovskij del 1794, passeggia come una povera vecchia signora nel parco di Tzarskoe Selo col suo cane, immersa nelle memorie di trionfi passati simboleggiati dall'obelisco che affonda nell'umidità della foresta.

La ritrattistica copre per tutto il Settecento le ancelle minori della pittura di genere e di paesaggio che nasce in Russia come incisione topografica (praticata perfino da Pietro il Grande) in relazione al fenomeno di urbanizzazione che iniziò con l'augusto sovrano. Soltanto alla fine del secolo, in seguito alla grande popolarità che ebbero tra gli aristocratici le opere di Poussin e di Claude Lorrain, col crescere del gusto francesizzante, l'Accademia di San Pietroburgo si decide ad istituire una cattedra del paesaggio che viene affidata a Semion Scedrin (1745-1802).

David Burljuk e i "primitivisti" dei primi del Novecento, così sensibili alle immagini dei lubki (le stampe e le pitture popolari) aborriscono da queste scuole settecentesche e da questa forma di "arte di stato" come essi la consideravano.

Il gusto decorativo, sviluppatosi con la passione per le scenografie teatrali e per i pannelli di fiori, frutta e animali nelle abitazioni aristocratiche, trovò un grande spazio nella Russia del Settecento.

Il nome più illustre è quello di Aleksej Belskij (1729-1796). Ma anche in questo campo la Rivoluzione francese portò un inevitabile rallentamento.

Purtroppo la trasformazione del gusto delle generazioni che si sono avvicinate dopo l'invasione napoleonica del 1812, l'inquietudine politica della Russia dell'Ottocento e le vicende della guerra e della Rivoluzione sullo sfondo dell'apatia delle caste dirigenti in lenta ma inarrestabile decadenza, hanno portato alla scomparsa e al disinteresse per il patrimonio artistico accumulato fino al XVIII secolo. Con fatica la Russia si scuoterà da questa malattia che pare endemica. Come nei secoli precedenti gli artisti in Russia dipendevano direttamente dalla Chiesa nella sua unità con lo Stato autocrate, così nel XVIII secolo essi furono subalterni all'aristocrazia e ai grandi mercanti, costretti più o meno coscientemente a subire il loro gusto che fu in gran parte occidentalizzante. Ma inevitabilmente la febbre di costruzioni di ville e palazzi dell'aristocrazia e della borghesia portò a richiedere un gran numero di quadri e di decorazioni per arredarli, sviluppando così l'ingegno autonomo degli artisti russi.

Burljuk e Majakovskij fecero strage di tutta questa produzione russa e del suo gusto, negandolo alle nuove generazioni.

Il secolo del Romanticismo Russo

Soltanto nel momento dell'invasione dell'Armata di Napoleone (23 giugno 1812) il popolo russo avvertì un sentimento nazionale fino allora riservato alle sorti della corona e dell'aristocrazia. Da allora, in consonanza con la crescita del movimento romantico e nazionale in tutta Europa, la letteratura prese il posto delle arti figurative e Pushkin "decabrista" cioè oppositore del regime⁵, come Lord Byron in Occidente, anche a cagione della sua morte tragica e romanzesca, diventò un simbolo della cultura della libertà.

Il movimento decabrista è la radice di quel fenomeno particolare della Russia che è conosciuto come intelligenzia, una eccezionale unità degli intellettuali contro il regime dispotico e la base delle cospirazioni politiche che si sono avvicinate fino alla rivoluzione del 1905. Nella pittura le nuove idee maturarono più tardi che nelle lettere anche perché la Russia continuò ad ospitare artisti stranieri "vecchio stile" come il pittore rococò Ferdinand Quadal (1736-1808) che erano in genere ospiti di Stato, della Corte e dell'aristocrazia e preferiti ai russi per quel vezzo esterofilo che non è stato una prerogativa soltanto della Russia di allora. I gruppi futuristi, raggisti e primitivisti del nostro secolo non perdonarono questa esterofilia.

Soltanto dopo il 1830 si affermano personalità artistiche di livello internazionale che sono assai conosciute dalla critica europea e americana. Tanto Brjullov⁶ che Ivanov producono i loro capolavori dopo il 1828 e il 1833 in epoca dunque pienamente romantica mentre in Europa (e l'uno e l'altro hanno operato in Italia) perdurava l'accademia del neoclassicismo. Prima di loro i barlumi del "ritratto" romantico, con le caratteristiche dell'individuazione del "tipo umano" più che della definizione del suo ruolo sociale, erano apparsi nel Ritratto di F. Volkov, di Anton Loshenko (1737-1773). Volkov era un attore di teatro non uno dei soliti personaggi di Corte. Loshenko portò nella pittura russa, pur velandole con la sostanziale ipocrisia orientale accademica, alcune novità come il soggetto del "nudo".

Queste "novità" non erano peraltro di invenzione russa, provenivano dalla devozione che gli artisti accademici professavano per il Rinascimento italiano spaziando da Raffaello a Tiziano come fece A. Markov (1802-1878) che decorò la cupola della chiesa del Redentore a Mosca iniziata nel 1839, illustrando a tutto campo il difficile tema dei misteri della Santissima Trinità⁷. La suggestione del Rinascimento italiano attirò sempre più frequentemente gli artisti russi che avevano ottenuto una borsa di studio verso l'Italia e Roma. Roma divenne il simbolo della grandezza e decadenza degli imperi con velata allusione a quello degli zar.

Così quando Karl Brjullov (1799-1852) presentò a Roma con incredibile successo il suo "Ultimo giorno di Pompei" (1828) nella sua prima versione, quella immagine tragica che a noi fa pensare a una città sotto un micidiale bombardamento bellico (curiosa preveggenza dei disastri del nostro secolo!) quell'opera che pur era stata voluta e ordinata dall'autorevole principe Demidov, ambasciatore dello zar a Firenze non fu gradita da Nicola I che passò subito all'Accademia il regalo ricevuto dal Demidov⁸.

Brjullov, e Ivanov

Brjullov è il pittore russo che più si avvicina allo stile cosmopolita del Romanticismo non soltanto nella pittura di storia ma anche nel ritratto, quello di Nestor Kukolnik (1836) è la rappresentazione dell'intellettuale cittadino (Kukolnik è uno scrittore), antagonista dei cortigiani. Kukolnik ha sostituito il bastone da passeggio allo spadino, il suo volto è quello di un pessimista romantico, forse già quello di un narodnik che vede più chiara la distruzione del sistema che la futura prospettiva di democrazia e di libertà. Un altro elemento che collega Brjullov al movimento romantico è la sua passione per la tecnica dell'acquarello. Si sa quanto sia stato importante in Inghilterra l'acquarello (i fratelli Fielding, Bonington) e poi in Francia (Delacroix). Ebbene proprio in quegli anni troviamo alcuni pregevoli ritratti all'acquarello di Brjullov con una tecnica originale, dipinti all'aperto, con la finezza della pittura cinese.

La bellezza apollinea di Brjullov, quale risulta dai suoi autoritratti, fu proverbiale ma via via consunta dalla tubercolosi, malattia storica degli intellettuali romantici. Il clima di San Pietroburgo gli fu fatale tanto che per combattere la malattia egli ritornò in Italia compiendo anche un viaggio a Madera (chi non ricorda "Un viaggio a Madera", la felice isola atlantica, di Paolo Mantegazza che racconta gli ultimi giorni di un tisico?). Brjullov morì qualche tempo dopo in una isolata collina della Maremma toscana, a Marciano, nel 1852 vittima di quel male

allora incurabile. Brjullov, così celebrato in vita, fu spesso avversato dopo la morte e la sua opera, per esempio quella numerosa lasciata in Italia, fu in gran parte dimenticata.

I "raggisti" che non vollero mediazioni con le istanze romantiche fecero di tutto per seppellirlo. Una sorte diversa ebbe Fedor Bruni, nato nel 1799 a Milano da un decoratore ticinese. Bruni fu molto richiesto come decoratore di chiese, le sue opere andavano a ruba e fu onoratissimo come docente, specialmente nella tecnica del mosaico.

Se recentemente la critica storica ha cercato di rivalutare Brjullov, essa non si è accorta dell'importanza di un pittore che è stato dimenticato dalla Russia, considerato quasi uno straniero perché scelse l'Italia come sua seconda patria. Aleksandr Ivanov (1806-1858) è figlio di un famoso professore di soggetti storici nell'Accademia di San Pietroburgo. Aleksandr dette prova nel suo famoso "Cristo che appare al popolo" (iniziato nel 1833 e finito nel 1857 alla vigilia della morte in più riprese) del mestiere imparato in Accademia. Ivanov era fortemente, eccessivamente autocritico. Si sentiva "un artista di transizione", uno che parte da idee puramente neoclassiche, minacciato di continuo da tentazioni manieristiche. A tanti anni di distanza dalla sua morte (1858) possiamo capire le parole del grande letterato Aleksandr Herzen che Ivanov era andato a trovare a Londra, nel necrologio del pittore: "Una simile venerazione per l'arte, una simile consacrazione religiosa alla sua causa, tanta paura, fede e sfiducia nelle proprie capacità s'incontrano solo nelle leggende di pittori medioevali che pregavano lavorando, per i quali l'arte era una lotta morale e un mestiere sacro". In Ivanov infatti si coniuga il misticismo di un Rublev con gli ideali di riscatto umano del futuro socialismo, temi affrontati più tardi nei "Fratelli Karamazov" di Dostoevskij, una battaglia intima tipica della Russia dell'Ottocento.

La critica per spiegare a se stessa l'importanza di Ivanov, nella sottovalutazione postuma dell'"Apparizione di Cristo", ha elogiato l'opera minore (paesaggi italiani, ritratti, studi di nudi all'aria aperta nella campagna romana e napoletana). L'esibizione insistita del corpo adolescente maschile ha indotto a supporre una certa omosessualità repressa di Ivanov che si presentava con tutte le caratteristiche di costume e di comportamento che furono tipiche di molti intellettuali stranieri nell'Italia popolare del meridione. Dal Winckelmann in poi l'amore classico greco del nudo adolescente maschile ha suscitato snobismi e autentici drammi psicologici. D'altra parte è un'abitudine della critica moderna di sopravvalutare l'opera minore, il paesaggio, lo schizzo e perfino l'abbozzo nei confronti della grande "macchina" storica e compositiva (p.e. in tesi di Lionello Venturi). Nulla di strano dunque che ciò sia avvenuto nel caso di Ivanov che, come tutti gli intellettuali del nord, caricava di una simbologia critica la forma, spogliata del pittoresco dello "scugnizzo", del monello italico. Certamente Ivanov insegnò agli artisti russi che seguirono (fino ai "raggisti") a tener conto dei raggi di luce riflessi sui corpi nel grande spazio di natura.

Occidentalisti e slavisti

Una coscienza sociale, popolare, indirizzata verso uno stile realista, comincia ad apparire nella pittura russa con i ritratti di contadini di Vasilij Tropinin (1776-1857). Sarebbe azzardato attribuire a Tropinin già una coscienza politica per quanto i suoi ritratti degli ultimi anni ci possano far pensare al grande Courbet. Anche Orest Kiprenskij, come Tropinin, proveniva dalla servitù della gleba in quanto figlio di una serva del nobile Diakonov. Ebbe la fortuna di ottenere all'età di 34 anni una borsa di studio per recarsi a Roma dove non riuscì mai a staccarsi definitivamente e dove condusse una vita disperata e spesso tragica; la sua modella convivente fu trovata carbonizzata nella sua abitazione e il suo domestico morì in ospedale per le ustioni riportate. Qualche tempo dopo (1828) Kiprenskij si convertì al cattolicesimo e sposò la figlia di quel domestico continuando la sua vita drammatica minata dalla tubercolosi che lo portò alla morte a Roma nel 1836. Kiprenskij è stato soprattutto un ritrattista, con una tecnica sempre più consumata, piegata al suo grande temperamento che gli faceva comprendere nel modello i difetti suoi propri più che le virtù conformiste. Oggi la critica è concorde nell'avvicinare Kiprenskij ai grandi romantici europei come Géricault, Delacroix. Basterebbe il suo "Autoritratto" (1809) alla Tretjakov dove egli si guarda allo specchio come volesse frugarsi nell'animo per confermare tale tesi. Kiprenskij dai futuristi russi fu considerato niente di più che un pittore di un costume sorpassato.

Il paesaggio

La pittura nazionale russa nasce con il paesaggio e in particolare con l'attenzione, sottintesa polemica contro l'Accademia di San Pietroburgo, per le città "più russe", Mosca e l'enorme provincia dell'Impero.

Un presentimento dell'impressionismo si trova all'inizio in Fedor Vasiliev (1850-1873) un pittore di luci tra acque e cielo, afflitto anche lui da tubercolosi che lo portò precocemente alla tomba.

Nell'ultima parte del secolo XIX la pittura russa fu incerta tra le varie tendenze che si manifestavano in Europa, che volta a volta riscuotono un relativo successo. Una tendenza verso quella che noi chiamiamo "pittura di genere" si manifesta con Aleksej Venetianov (1780-1847) che dipinge quiete immagini domestiche (il suo "Mattino della padrona di casa" è del 1823, una data precoce). L'abbandono di Venetianov al soggetto risente dell'amichevole incontro con le cose proprio del grande Chardin ma egli trasferisce quei soggetti quieti e familiari all'aperto, nell'idea della vita felice della gente di campagna, consolatrice di tutti i guai. Venetianov ebbe molti allievi tra i quali emerge Grigorij Soroka (1823-1864) particolarmente felice nei ritratti femminili ("Ritratto di L. Miljukova", 1845) genere in cui si distinse, con un'eccezione rispetto alla sua personalità di caricaturista di opposizione, un piccolo Daumier della storia russa, Pavel Fedotov (1815-1852), per le sue brillanti miniature di ragazze. Con Fedotov la pittura fa un salto verso il realismo alla Cechov e alla Turgeniev, emozioni di giocatori perdenti, piccole e grandi ipocrisie della società borghese ancora chiusa all'ansia della giustizia e del nuovo, inchiodata all'inerzia di un quotidiano triste, che trema in cuor suo per ciò che può turbare l'inevitabile assurdità del potere. Il realismo borghese di Fedotov anticipa quello degli scrittori realisti francesi Zola, Flaubert, Balzac e Maupassant con qualcosa di più tragico e russo. È inevitabile un richiamo, ancora molto cauto, alla complessa esplorazione della società russa di Dostoevskij. Gli stessi futuristi russi hanno manifestato un grande rispetto per questi pittori.

Gli ambulanti

Con l'avvento al trono di Alessandro II (1855) e la promulgazione dell'editto che concedeva l'affrancamento della feudale servitù della gleba (3 marzo 1861) inizia la nuova storia della Russia e gli intellettuali e gli studenti russi (quelli che sono sempre presenti nei romanzi di Dostoevskij) si sentono invocati all'educazione delle plebi incolte delle campagne e alla predicazione sociale nelle città, qualcosa di simile a ciò che ai nostri tempi dalla Cina all'Europa è stata detta "rivoluzione culturale". Sorge allora l'importantissimo movimento dei peredvizhniki cioè degli "itineranti" o "ambulanti", i pittori che si sparsero dovunque nell'immenso Impero per conoscere e raccontare la realtà del paese con un contenuto e una forma realistici comprensibili a tutti, anche ai più ignoranti.

La finalità sociale dell'arte ammetteva ogni stile e ogni tecnica.

Mentre la continuità del potere zarista metteva in atto, per affrontare il nuovo clima di volontà sociale, una politica trasformista (apparente liberalizzazione e sostanziale mantenimento del regime di oppressione economica e sociale) il movimento degli "ambulanti" prende rapidamente una connotazione politica incominciando da Vasilij Perov (1833-1882), un nome inventato perché il padre, il barone Kreudener, esiliato in Siberia per attività politica, per le sue idee anarchiche non aveva contratto un regolare matrimonio e quindi dato il suo nome al figlio. L'apparente aneddotica di Perov è in realtà la presentazione tipica (si ricordi l'estetica di Cernyshevskij) di una situazione assurda a simbolo di una condizione esistenziale, una denuncia del trasformismo che dietro le parole lasciava le cose così come erano sempre state.

Nel primi anni il movimento dei peredvizhniki scompaginò col suo entusiasmo populista la burocrazia delle arti in Russia con Grigorij Mjasvedov, Ivan Kramskoj (1837-1887) e Nikolaj Nevrev (1830-1904). Poi, dopo il 1870, il movimento cominciò a flettere mentre la borghesia si arricchiva prendendo il posto della vecchia aristocrazia. Qualcuno, come Nevrev, smise di dipingere riprendendo poi come pittore di storia. L'elenco dei peredvizhniki è ampio ma la caratteristica generale è che essi esplodono alla ribalta e poi si chiudono nel personale. Così Vasilij Pakirev (1832-1890), Ilarion Prjanisnikov (1840-1894), Kostantin Savitskij (1844-1905), Vasilij Polenov (1844-1927), Vasilij Maksimov (1844-1911).

Io ho avuto il piacere anni fa di vederli riuniti nel museo di Serpukov, una cittadina della regione di Mosca, a loro dedicato con quadri meno noti di quelli della Tretjakov e del Museo Russo di San Pietroburgo. Qualcuno come Nikolaj Jaroshenko era giunto alla pittura tardi, dopo

un'esperienza di cadetto e di operaio quindi con una precisa scelta di classe quando già il movimento si era politicizzato e intendeva operare un cambiamento del ceto artistico.

Questi artisti ebbero un'influenza enorme nei vasti territori dell'Impero, specialmente in quelli asiatici dove l'agitazione delle avanguardie dei primi del secolo apparvero come puri fenomeni delle grandi città russe, come si dimostrerà con Karahan.

I peredvizhniki hanno speso la loro vita a condannare l'illegalità privata con riferimento evidente a quella pubblica. Se un tribunale emette una sentenza ingiusta, se le condizioni di lavoro sono insopportabili, a chi risalire? Gli ambulanti (Vladimir Makovskij, 1846-1920; suo fratello Kostantin, 1839-1915; Nikolaj Kasatkin, 1859-1930) sono ribelli a questo stato di cose quindi sono ribelli allo Stato. Nell'ucraino Ilja Repin (1844-1930), considerato il miglior pittore degli "ambulanti", accanto alle opere di denuncia, appaiono quelle di esaltazione del costume nazionale. Nei "Cosacchi di Zaporozhe" (1880-1891), quadro al quale si è certamente ispirato Karahan nel dipingere "La gara" del 1940, si avverte, dietro la sguaiataggine di una turba di oppressori del popolo, anche una gran simpatia nella descrizione delle caratteristiche tutte russe di questi uomini che conservano virtù e difetti tipicamente "nazional popolari". Sembra che Repin voglia "tipizzare" la denuncia: dappertutto nel mondo esiste l'oppressione ma i cosacchi sono soltanto in Russia, il paese che conserva ancora, durante il capitalismo crescente, un corpo medioevale come quello dei cosacchi.

La critica, pubblicando le lettere di Repin¹⁰, ha posto in risalto le contraddizioni di questo pittore che, mentre criticava le esagerazioni formali degli Impressionisti francesi, era l'unico in Russia a tener preciso conto delle loro esperienze.

Si deve scorgere in Repin il rammarico di un artista che vede nel suo paese una divaricazione tra i contenuti nazional popolari cui aderisce e le novità tecniche che sono in corso in Europa, sconosciute in patria, una contraddizione che diventerà acuta nel nostro secolo, ai tempi del "realismo socialista".

D'altra parte in Russia più che ai "moderni" si pensava ancora agli antichi veneziani e perfino il neoclassicismo tentava ancora qualcuno degli stessi fondatori del movimento dei peredvizhniki, come Nikolaj Ge (1831-1894). Il tarlo (vorrei dire il veleno) che consumò il realismo russo alla fine del secolo fu la ripresa del mondo immaginativo del tardo romanticismo storico che con la sua teatralità allontanò questi pittori dal reale. Ben chiaro il problema per l'autorevole storico dell'arte russa di questo periodo A. Benois: "uno dei tratti peculiari del realismo russo fu che i seguaci più intrepidi e risoluti di un'arte basata sullo studio del mondo circostante abbandonarono assai di buon grado questa realtà per guardare alla storia, a una sfera cioè in cui si perde naturalmente la connessione immediata con la realtà"¹¹. L'idealismo, anche se coperto di contenuti storicistici, è un nemico permanente del realismo. Questi difetti di idealizzazione storicistica sono filtrati fino agli interpreti della storia sovietica, troppo idealizzanti come Leont'ev (Lenin a colloquio con i delegati del congresso, 1948).

Il più esaltante di questi pittori di storia apparve Vasilij Surikov (1848-1916). Il suo "Menshikov in esilio" (1883) commosse i giovani artisti, secondo la testimonianza del pittore Nesterov, per l'improvvisa drammaticità con cui scosse un'arte realistica che andava assuefacendosi alla normalità dell'aneddoto.

Ormai lo slavismo e il fideismo religioso dominavano: qualcuno come Victor Vasnetzov (1848-1926) lasciò il seminario ritenendo che con la pittura avrebbe maggiormente cSembra che la pittura dell'Europa Orientale sia stata scoperta oggi dacché gli avvenimenti spesso drammatici di quei paesi hanno fatto fluire da noi in modo confuso e indiscriminato le opere di quei pittori senza una precisa valutazione storica delle loro personalità e dei loro meriti concreti. Il pubblico ritiene in particolare che la pittura russa del nostro secolo sia nata con David Burljuk, Michail Larionov e Natalja Gonciarova, definiti come "neoprimitivisti nazionali" senza avere precisa conoscenza di ciò che precede con l'impressione che aldilà del fiume impetuoso della loro opera ci sia soltanto un terreno vago e inesplorato.

Ciò è un grande errore perché furono proprio questi pittori che riscattarono il culto delle antiche icone russe esposte in una grande mostra a Mosca nel 1913. Nel momento stesso in cui sembrava che questi artisti si affidassero soltanto all'evasione verso occidente (in particolare a Monaco) essi, condotti dai fratelli Burljuk (David, 1882-1967; Vladimir, 1886-1967; Nikolaj, 1890) con le sorelle Ljudmila e Nadezhda, promossero alcune mostre (1907-1908) che vollero riportare in auge quell'antica tradizione. Può sembrare strano che questi giovani "rivoluzionari" si richiamassero a un'antica tradizione religiosa e monarchica ma non

troppo se si pensa che son proprio i giovani che rifiutando i compromessi dei contemporanei, tendono a riprendere il fideismo del passato. E quale passato?1

I precedenti

L'inizio della pittura in Russia è collegato al momento in cui (998 d. C.) il sovrano di Kiev Vladimir, convertitosi al cristianesimo, introdusse direttamente da Bisanzio l'arte di costruire chiese, di decorarle e di fornirle di arredi sacri. Il primo monumento che attesta l'identità di una pittura russa sono gli affreschi celebrativi del re Jaroslav in Santa Sofia di Kiev (eretta nel 1037) intesi ad affermare la doppia autorità del re come capo dello Stato e della Chiesa. È importante considerare che la pittura russa nasce appunto come una sorta di "ritratto" del principe re e capo della Chiesa (l'autorità politica e quella spirituale) secondo la tradizione del mondo romano-bizantino prolungantesi nel cristianesimo.

La prima icona che si trova in Russia (tempera su tavola), oggi alla Tretjakov, è la "Madonna di Vladimir" dell'inizio del XII secolo, che fu portata da Costantinopoli a Kiev quando la crisi dell'Impero d'Oriente provocò una prima emigrazione degli artisti bizantini verso la Russia che tende a sostituire in Oriente il ruolo culturale del vecchio Impero oppresso dalla lotta fra le fazioni e da una feroce fiscalità. Le icone sacre avevano un ruolo di protezione della comunità della famiglia e quando si scurivano troppo così da non poter essere pulite venivano gettate perché considerate inefficaci e neppure decorative, secondo un'usanza orientale molto più vistosa che da noi dove le antiche tavole sono sparite per consunzione.

Nel 1240 l'invasione mongola raggiunse Kiev e la saccheggiò. Così ebbe termine tragicamente il lungo periodo dell'influenza della cultura figurativa bizantina in quella regione devastata dall'ondata barbarica. La pittura russa riprende con la Scuola di Novgorod alla metà del XIV secolo. Novgorod è una città di artigiani e mercanti come quelle dove sono fioriti i nostri Comuni che si affermano nella lotta contro le città vicine (contro Susdal, come è dimostrato dalle icone contemporanee di soggetto storico e non più soltanto religioso).

Siamo all'inizio di una pittura laica corrispondente a una maggiore libertà del costume mentre nelle varie città (da Jaroslavl' a Pskov) si affermano "scuole" che raggiungono un'alta qualità artistica cominciando a interpretare fuori dai canoni liturgici la realtà del loro periodo. Il "cubismo" del Fante di quadri, l'associazione fondata da Larionov e da David Burljuk nel 1910, si richiamava a un primitivismo in cui questo tipo di icone si mescolava con il Primordialismo "oceanico" di Gauguin2.

Teofane e Rublev

Nelle chiese, tra la parte destinata ai fedeli e il sancta sanctorum dove accedevano soltanto i ministri del culto e i principi, si ergeva l'iconostasi che, come dice la parola, era la parete a partire dalla trave superiore ove venivano collocate le icone, tavole adatte alla riflessione mistica del popolo.

Il primo grande artista di icone che operò a Mosca, proveniente da Bisanzio e poi da Novgorod verso la fine del XIV secolo, fu Teofane il Greco, un pittore che non dipinge dai modelli tradizionali ma crea il dipinto "... mentre passeggia in continuazione, chiacchierando con i visitatori e ponderando pensieri nobili e sapienti, scorgendo la bontà con i suoi occhi profondi e sensibili"3. È il primo Maestro in cui si avverte un trasalimento di fronte al soggetto sacro, un indizio di creatività personale. Ma il più importante pittore che conclude il Medioevo è Andrej Rublev (m. dopo il 1427) che fu un monaco beatificato dalla Chiesa ortodossa per i suoi meriti di artista. Ciò dimostra come nella mentalità di allora non si distinguesse l'arte dalla morale come è stato ben illustrato da un commovente film di Tarkovskij dedicato a Rublev. Rublev, il cui miracolo mi fu rivelato da Michail Alpatov che della chiesa dove il santo pittore aveva operato fece un museo quanto prezioso, fu salvato perfino dagli incendiari futuristi della Coda d'asino gruppo che si scisse dal Fante di quadri, con la Gonciarova in testa, nel 19114.

Dionjsij

Dionjsij (1440-1508) fu l'ultimo pittore creativo di Russia prima che Ivan IV il Terribile, incoronato nel 1547 dopo un incendio che aveva distrutto Mosca, ponesse sotto le sue dipendenze i pittori incaricati di decorare le chiese che furono rapidamente ricostruite.

Comincia da allora la scarsa credibilità creativa degli artisti russi, asserviti alla Chiesa di stato. Accanto alla Chiesa di stato compaiono tuttavia committenti privati come gli Stroganov, una famiglia di ricchi mercanti e proprietari di terre e miniere. Da loro prese nome l'ultima Scuola di icone, detta appunto Scuola Stroganov.

Gli Stroganov somigliano ai nostri ricchi mercanti del Rinascimento, i Medici, i Gonzaga, gli Estensi e così via, naturalmente nelle condizioni di compromesso tra ricchezza e politica meno evolute quali quelle della Russia di allora. La Scuola Stroganov restò come modello per il seguito delle icone ma il loro carattere didattico religioso, analogo a quello delle miniature, fu soppiantato alla metà del XVI secolo dalla xilografia che prende via via il posto della vecchia pittura di argomento sacro e anche profano. Nel primitivismo di Larionov si trovano le tracce di queste antiche xilografie popolari.

La Controriforma

Nella seconda metà del XVI secolo, in curiosa sintonia con ciò che avvenne nella Controriforma occidentale, si sviluppa nell'arte russa una contraddizione tra il tradizionalismo della Chiesa e l'apertura degli Zar verso un certo sperimentalismo naturalistico promosso dalla nuova borghesia che, in armonia con la formazione di una società civile, influenza le arti in questa direzione. La Chiesa sia con l'ultraconservatore Avakkum, una specie del nostro Savonarola, finito anche lui sul rogo, sia col patriarca Nikon, consacrato nel 1652, si oppose fieramente ai nuovi stili venuti dalla Polonia, dalla Germania e dalla Francia con spunti di naturalismo e di realismo e nel 1665 emanò, a somiglianza del Concilio di Trento, precise regole formali per la pittura di icone, stabilite per iscritto. Ma questi sforzi reazionari furono perdenti: dal cosiddetto Palazzo d'Armi dove lo Zar ospitava un'accademia di pittori, si svilupparono una serie di artisti (Iosif Vladimirov, Simon Usakov, Emiljan Moskvitin, Prokopj Cirin, attivo a Mosca dal 1620 al 1650) che abbandonano le antiche tradizioni delle scuole medioevali ergendosi come profeti di un nuovo verbo artistico.

Così, proprio nel XVII secolo, si manifesta in Russia un declino della pittura religiosa in modo non repentino ma inevitabile di generazione in generazione finché le riforme di Pietro il Grande non fecero voltar pagina alla pittura in Russia inaugurando la cultura dell' "occidentalismo" che dette luogo ad una serie di equivoci che ancor oggi non si sono spenti. La stessa Gonciarova e compagni furono schiacciati tra l'incudine dell'arte contadina di Russia e il martello del Cubofuturismo occidentale.

Da Pietro il Grande a Caterina II

Dalla morte di Pietro il Grande (1725) all'avvento al trono di Caterina II, una tedesca già principessa Sofia di Anhalt-Zerbst, che si convertì dal protestantesimo alla ortodossia (1762) la storia di Russia è un seguito di fatti criminali. Pietro il Grande aveva stabilito a San Pietroburgo, la nuova capitale, una Accademia di Belle Arti, trasferendovi da Mosca la scuola centrale delle icone ed è proprio nell'epoca di Pietro il Grande che comincia un rapporto assai intenso della pittura occidentale con la Russia. Pietro il Grande aveva invitato in Russia con condizioni di particolare favore artisti occidentali a cominciare dal tedesco Gottfried Tunnhauer (1680-1733) che aveva studiato in Italia col veneziano Sebastiano Bombelli, il maestro di Frà Galgario, un artista realista specialista nel ritratto.

Il "ritratto" infatti fu il soggetto preferito dalla pittura russa della prima metà del Settecento in una evoluzione dall'antica parsuna (la "persona" della icona) al "ritratto" di tipo europeo. Questa evoluzione si misura nelle opere dei due fratelli Nikitin (Ivan, 1680-1742; Roman, 1680-1753) che dominano già la figura dimenticando l'inerzia metafisica dell'icona, puntando sull'interpretazione umana.

Ma sono gli artisti stranieri i più vezzeggiati. Ricordo la grande impressione che ebbi al Peterhof presso l'allora Leningrado, nell'essere circondato, nella grande galleria detta Cabinet des Muses et des Grâces, da tanti ritratti di personaggi femminili, presentati quasi in una classificazione etnografica, dipinti dal nostro Pietro Rotari (1707-1762), un allievo del napoletano Solimena che godette in Russia il favore della zarina Elisabetta e fu trattato come un grande personaggio.

Ma il momento più felice per le arti in Russia giunse con Caterina II, la Grande Caterina (1762-1796) una vera cultrice di pittura, informatissima di ciò che accadeva in Europa, quasi maniaca del collezionismo, che puntava sulle arti come affermazione del suo potere personale. Caterina, a differenza di Pietro, voleva portare avanti il "nuovo" non soltanto quello che veniva da fuori ma anche in Russia dove sotto il suo regno si affermano Aleksej Antropov (1716-1795) e Ivan Argunov (1729-1802) e, più vicini al mondo occidentale Gregorij Ostrovskij, un ritrattista che si configura in uno stile internazionale e Dimitrij Levitskij (1735-1822), importante membro dell'Accademia di San Pietroburgo. Tra i numerosi ritratti di Caterina particolarmente importante è quello di Levitskij che preconizza il neoclassicismo alla David: l'aquila napoleonica

(anche se questa è "nordica", il quadro è del 1793 quando Napoleone deve ancora comparire) si appoggia su una pila di libri che indicano la base di forza della sovrana, colta e legislatrice, una sorta di Giustiniano dei suoi tempi, una donna eccezionale che vinse più per la bontà delle sue leggi che per la forza delle armi. Levitskij è da considerarsi il primo pittore neoclassico russo come si conferma col "Ritratto di Anna Protasova" presentato su un fondo di paesaggio, fatto nuovo nella ritrattistica orientale del tempo. Un libero seguace della ritrattistica di Levitskij è l'ucraino Borovikovskij che fa pensare al nostro Alessandro Longhi.

Come si vede, la pittura del Settecento russo è incentrata sulla ritrattistica ed è proprio nel ritratto, a cominciare da Borovikovskij, che si fa sentire il vento gelido della Rivoluzione francese. Gli abiti vaporosi, preziosi di trine e merletti, delle giovani dame rococò, diventano severi abbigliamenti di nobildonne preoccupate di coprirsi contro il vento rivoluzionario che tende a scompaginare il loro costume e il loro stesso modo di vita. La Grande Caterina, in un ritratto di Borovikovskij del 1794, passeggia come una povera vecchia signora nel parco di Tzarskoe Selo col suo cane, immersa nelle memorie di trionfi passati simboleggiati dall'obelisco che affonda nell'umidità della foresta.

La ritrattistica copre per tutto il Settecento le ancelle minori della pittura di genere e di paesaggio che nasce in Russia come incisione topografica (praticata perfino da Pietro il Grande) in relazione al fenomeno di urbanizzazione che iniziò con l'augusto sovrano. Soltanto alla fine del secolo, in seguito alla grande popolarità che ebbero tra gli aristocratici le opere di Poussin e di Claude Lorrain, col crescere del gusto francesizzante, l'Accademia di San Pietroburgo si decide ad istituire una cattedra del paesaggio che viene affidata a Semion Scedrin (1745-1802).

David Burljuk e i "primitivisti" dei primi del Novecento, così sensibili alle immagini dei lubki (le stampe e le pitture popolari) aborriscono da queste scuole settecentesche e da questa forma di "arte di stato" come essi la consideravano.

Il gusto decorativo, sviluppatosi con la passione per le scenografie teatrali e per i pannelli di fiori, frutta e animali nelle abitazioni aristocratiche, trovò un grande spazio nella Russia del Settecento.

Il nome più illustre è quello di Aleksej Belskij (1729-1796). Ma anche in questo campo la Rivoluzione francese portò un inevitabile rallentamento.

Purtroppo la trasformazione del gusto delle generazioni che si sono avvicinate dopo l'invasione napoleonica del 1812, l'inquietudine politica della Russia dell'Ottocento e le vicende della guerra e della Rivoluzione sullo sfondo dell'apatia delle caste dirigenti in lenta ma inarrestabile decadenza, hanno portato alla scomparsa e al disinteresse per il patrimonio artistico accumulato fino al XVIII secolo. Con fatica la Russia si scuoterà da questa malattia che pare endemica. Come nei secoli precedenti gli artisti in Russia dipendevano direttamente dalla Chiesa nella sua unità con lo Stato autocrate, così nel XVIII secolo essi furono subalterni all'aristocrazia e ai grandi mercanti, costretti più o meno coscientemente a subire il loro gusto che fu in gran parte occidentalizzante. Ma inevitabilmente la febbre di costruzioni di ville e palazzi dell'aristocrazia e della borghesia portò a richiedere un gran numero di quadri e di decorazioni per arredarli, sviluppando così l'ingegno autonomo degli artisti russi.

Burljuk e Majakovskij fecero strage di tutta questa produzione russa e del suo gusto, negandolo alle nuove generazioni.

Il secolo del Romanticismo Russo

Soltanto nel momento dell'invasione dell'Armata di Napoleone (23 giugno 1812) il popolo russo avvertì un sentimento nazionale fino allora riservato alle sorti della corona e dell'aristocrazia. Da allora, in consonanza con la crescita del movimento romantico e nazionale in tutta Europa, la letteratura prese il posto delle arti figurative e Pushkin "decabrista" cioè oppositore del regime, come Lord Byron in Occidente, anche a cagione della sua morte tragica e romanzesca, diventò un simbolo della cultura della libertà.

Il movimento decabrista è la radice di quel fenomeno particolare della Russia che è conosciuto come intelligenza, una eccezionale unità degli intellettuali contro il regime dispotico e la base delle cospirazioni politiche che si sono avvicinate fino alla rivoluzione del 1905. Nella pittura le nuove idee maturarono più tardi che nelle lettere anche perché la Russia continuò ad ospitare artisti stranieri "vecchio stile" come il pittore rococò Ferdinand Quadal (1736-1808) che erano in genere ospiti di Stato, della Corte e dell'aristocrazia e preferiti ai russi per quel

vezzo esterofilo che non è stato una prerogativa soltanto della Russia di allora. I gruppi futuristi, raggisti e primitivisti del nostro secolo non perdonarono questa esterofilia.

Soltanto dopo il 1830 si affermano personalità artistiche di livello internazionale che sono assai conosciute dalla critica europea e americana. Tanto Brjullof che Ivanov producono i loro capolavori dopo il 1828 e il 1833 in epoca dunque pienamente romantica mentre in Europa (e l'uno e l'altro hanno operato in Italia) perdurava l'accademia del neoclassicismo. Prima di loro i barlumi del "ritratto" romantico, con le caratteristiche dell'individuazione del "tipo umano" più che della definizione del suo ruolo sociale, erano apparsi nel Ritratto di F. Volkov, di Anton Loshenko (1737-1773). Volkov era un attore di teatro non uno dei soliti personaggi di Corte. Loshenko portò nella pittura russa, pur velandole con la sostanziale ipocrisia orientale accademica, alcune novità come il soggetto del "nudo".

Queste "novità" non erano peraltro di invenzione russa, provenivano dalla devozione che gli artisti accademici professavano per il Rinascimento italiano spaziando da Raffaello a Tiziano come fece A. Markov (1802-1878) che decorò la cupola della chiesa del Redentore a Mosca iniziata nel 1839, illustrando a tutto campo il difficile tema dei misteri della Santissima Trinità⁷. La suggestione del Rinascimento italiano attirò sempre più frequentemente gli artisti russi che avevano ottenuto una borsa di studio verso l'Italia e Roma. Roma divenne il simbolo della grandezza e decadenza degli imperi con velata allusione a quello degli zar.

Così quando Karl Brjullof (1799-1852) presentò a Roma con incredibile successo il suo "Ultimo giorno di Pompei" (1828) nella sua prima versione, quella immagine tragica che a noi fa pensare a una città sotto un micidiale bombardamento bellico (curiosa preveggenza dei disastri del nostro secolo!) quell'opera che pur era stata voluta e ordinata dall'autorevole principe Demidov, ambasciatore dello zar a Firenze non fu gradita da Nicola I che passò subito all'Accademia il regalo ricevuto dal Demidov⁸.

Brjullof, e Ivanov

Brjullof è il pittore russo che più si avvicina allo stile cosmopolita del Romanticismo non soltanto nella pittura di storia ma anche nel ritratto, quello di Nestor Kukolnik (1836) è la rappresentazione dell'intellettuale cittadino (Kukolnik è uno scrittore), antagonista dei cortigiani. Kukolnik ha sostituito il bastone da passeggio allo spadino, il suo volto è quello di un pessimista romantico, forse già quello di un narodnik che vede più chiara la distruzione del sistema che la futura prospettiva di democrazia e di libertà. Un altro elemento che collega Brjullof al movimento romantico è la sua passione per la tecnica dell'acquarello. Si sa quanto sia stato importante in Inghilterra l'acquarello (i fratelli Fielding, Bonington) e poi in Francia (Delacroix). Ebbene proprio in quegli anni troviamo alcuni pregevoli ritratti all'acquarello di Brjullof con una tecnica originale, dipinti all'aperto, con la finezza della pittura cinese.

La bellezza apollinea di Brjullof, quale risulta dai suoi autoritratti, fu proverbiale ma via via consunta dalla tubercolosi, malattia storica degli intellettuali romantici. Il clima di San Pietroburgo gli fu fatale tanto che per combattere la malattia egli ritornò in Italia compiendo anche un viaggio a Madera (chi non ricorda "Un viaggio a Madera", la felice isola atlantica, di Paolo Mantegazza che racconta gli ultimi giorni di un tifico?). Brjullof morì qualche tempo dopo in una isolata collina della Maremma toscana, a Marciano, nel 1852 vittima di quel male allora incurabile. Brjullof, così celebrato in vita, fu spesso avversato dopo la morte e la sua opera, per esempio quella numerosa lasciata in Italia, fu in gran parte dimenticata.

I "raggisti" che non vollero mediazioni con le istanze romantiche fecero di tutto per seppellirlo. Una sorte diversa ebbe Fedor Bruni, nato nel 1799 a Milano da un decoratore ticinese. Bruni fu molto richiesto come decoratore di chiese, le sue opere andavano a ruba e fu onoratissimo come docente, specialmente nella tecnica del mosaico.

Se recentemente la critica storica ha cercato di rivalutare Brjullof, essa non si è accorta dell'importanza di un pittore che è stato dimenticato dalla Russia, considerato quasi uno straniero perché scelse l'Italia come sua seconda patria. Aleksandr Ivanov (1806-1858) è figlio di un famoso professore di soggetti storici nell'Accademia di San Pietroburgo. Aleksandr dette prova nel suo famoso "Cristo che appare al popolo" (iniziato nel 1833 e finito nel 1857 alla vigilia della morte in più riprese) del mestiere imparato in Accademia. Ivanov era fortemente, eccessivamente autocritico. Si sentiva "un artista di transizione", uno che parte da idee puramente neoclassiche, minacciato di continuo da tentazioni manieristiche. A tanti anni di distanza dalla sua morte (1858) possiamo capire le parole del grande letterato Aleksandr Herzen⁹ che Ivanov era andato a trovare a Londra, nel necrologio del pittore: "Una simile

venerazione per l'arte, una simile consacrazione religiosa alla sua causa, tanta paura, fede e sfiducia nelle proprie capacità s'incontrano solo nelle leggende di pittori medioevali che pregavano lavorando, per i quali l'arte era una lotta morale e un mestiere sacro". In Ivanov infatti si coniuga il misticismo di un Rublev con gli ideali di riscatto umano del futuro socialismo, temi affrontati più tardi nei "Fratelli Karamazov" di Dostoevskij, una battaglia intima tipica della Russia dell'Ottocento.

La critica per spiegare a se stessa l'importanza di Ivanov, nella sottovalutazione postuma dell'"Apparizione di Cristo", ha elogiato l'opera minore (paesaggi italiani, ritratti, studi di nudi all'aria aperta nella campagna romana e napoletana). L'esibizione insistita del corpo adolescente maschile ha indotto a supporre una certa omosessualità repressa di Ivanov che si presentava con tutte le caratteristiche di costume e di comportamento che furono tipiche di molti intellettuali stranieri nell'Italia popolaristica del meridione. Dal Winckelmann in poi l'amore classico greco del nudo adolescente maschile ha suscitato snobismi e autentici drammi psicologici. D'altra parte è un'abitudine della critica moderna di sopravvalutare l'opera minore, il paesaggio, lo schizzo e perfino l'abbozzo nei confronti della grande "macchina" storica e compositiva (p.e. in tesi di Lionello Venturi). Nulla di strano dunque che ciò sia avvenuto nel caso di Ivanov che, come tutti gli intellettuali del nord, caricava di una simbologia critica la forma, spogliata del pittoresco dello "scugnizzo", del monello italico. Certamente Ivanov insegnò agli artisti russi che seguirono (fino ai "raggisti") a tener conto dei raggi di luce riflessi sui corpi nel grande spazio di natura.

Occidentalisti e slavisti

Una coscienza sociale, popolare, indirizzata verso uno stile realista, comincia ad apparire nella pittura russa con i ritratti di contadini di Vasilij Tropinin (1776-1857). Sarebbe azzardato attribuire a Tropinin già una coscienza politica per quanto i suoi ritratti degli ultimi anni ci possano far pensare al grande Courbet. Anche Orest Kiprenskij, come Tropinin, proveniva dalla servitù della gleba in quanto figlio di una serva del nobile Diakonov. Ebbe la fortuna di ottenere all'età di 34 anni una borsa di studio per recarsi a Roma dove non riuscì mai a staccarsi definitivamente e dove condusse una vita disperata e spesso tragica; la sua modella convivente fu trovata carbonizzata nella sua abitazione e il suo domestico morì in ospedale per le ustioni riportate. Qualche tempo dopo (1828) Kiprenskij si convertì al cattolicesimo e sposò la figlia di quel domestico continuando la sua vita drammatica minata dalla tubercolosi che lo portò alla morte a Roma nel 1836. Kiprenskij è stato soprattutto un ritrattista, con una tecnica sempre più consumata, piegata al suo grande temperamento che gli faceva comprendere nel modello i difetti suoi propri più che le virtù conformiste. Oggi la critica è concorde nell'avvicinare Kiprenskij ai grandi romantici europei come Géricault, Delacroix. Basterebbe il suo "Autoritratto" (1809) alla Tretjakov dove egli si guarda allo specchio come volesse frugarsi nell'animo per confermare tale tesi. Kiprenskij dai futuristi russi fu considerato niente di più che un pittore di un costume sorpassato.

Il paesaggio

La pittura nazionale russa nasce con il paesaggio e in particolare con l'attenzione, sottesamente polemica contro l'Accademia di San Pietroburgo, per le città "più russe", Mosca e l'enorme provincia dell'Impero.

Un presentimento dell'impressionismo si trova all'inizio in Fedor Vasiliev (1850-1873) un pittore di luci tra acque e cielo, afflitto anche lui da tubercolosi che lo portò precocemente alla tomba.

Nell'ultima parte del secolo XIX la pittura russa fu incerta tra le varie tendenze che si manifestavano in Europa, che volta a volta riscuotono un relativo successo. Una tendenza verso quella che noi chiamiamo "pittura di genere" si manifesta con Aleksej Venetianov (1780- 1847) che dipinge quiete immagini domestiche (il suo "Mattino della padrona di casa" è del 1823, una data precoce). L'abbandono di Venetianov al soggetto risente dell'amichevole incontro con le cose proprio del grande Chardin ma egli trasferisce quei soggetti quieti e familiari all'aperto, nell'idea della vita felice della gente di campagna, consolatrice di tutti i guai. Venetianov ebbe molti allievi tra i quali emerge Grigorij Soroka (1823-1864) particolarmente felice nei ritratti femminili ("Ritratto di L. Miljukova", 1845) genere in cui si distinse, con un'eccezione rispetto alla sua personalità di caricaturista di opposizione, un piccolo Daumier della storia russa, Pavel Fedotov (1815-1852), per le sue brillanti miniature di

ragazze. Con Fedotov la pittura fa un salto verso il realismo alla Cechov e alla Turgeniev, emozioni di giocatori perdenti, piccole e grandi ipocrisie della società borghese ancora chiusa all'ansia della giustizia e del nuovo, inchiodata all'inerzia di un quotidiano triste, che trema in cuor suo per ciò che può turbare l'inevitabile assurdità del potere. Il realismo borghese di Fedotov anticipa quello degli scrittori realisti francesi Zola, Flaubert, Balzac e Maupassant con qualcosa di più tragico e russo. È inevitabile un richiamo, ancora molto cauto, alla complessa esplorazione della società russa di Dostoevskij. Gli stessi futuristi russi hanno manifestato un grande rispetto per questi pittori.

Gli ambulanti

Con l'avvento al trono di Alessandro II (1855) e la promulgazione dell'editto che concedeva l'affrancamento della feudale servitù della gleba (3 marzo 1861) inizia la nuova storia della Russia e gli intellettuali e gli studenti russi (quelli che sono sempre presenti nei romanzi di Dostoevskij) si sentono invocati all'educazione delle plebi incolte delle campagne e alla predicazione sociale nelle città, qualcosa di simile a ciò che ai nostri tempi dalla Cina all'Europa è stata detta "rivoluzione culturale". Sorge allora l'importantissimo movimento dei peredvizhniki cioè degli "itineranti" o "ambulanti", i pittori che si sparsero dovunque nell'immenso Impero per conoscere e raccontare la realtà del paese con un contenuto e una forma realistici comprensibili a tutti, anche ai più ignoranti.

La finalità sociale dell'arte ammetteva ogni stile e ogni tecnica.

Mentre la continuità del potere zarista metteva in atto, per affrontare il nuovo clima di volontà sociale, una politica trasformista (apparente liberalizzazione e sostanziale mantenimento del regime di oppressione economica e sociale) il movimento degli "ambulanti" prende rapidamente una connotazione politica incominciando da Vasilij Perov (1833-1882), un nome inventato perché il padre, il barone Kreudener, esiliato in Siberia per attività politica, per le sue idee anarchiche non aveva contratto un regolare matrimonio e quindi dato il suo nome al figlio. L'apparente aneddotica di Perov è in realtà la presentazione tipica (si ricordi l'estetica di Cernyshevskij) di una situazione assurda a simbolo di una condizione esistenziale, una denuncia del trasformismo che dietro le parole lasciava le cose così come erano sempre state.

Nel primi anni il movimento dei peredvizhniki scompaginò col suo entusiasmo populista la burocrazia delle arti in Russia con Grigorij Mjasvedov, Ivan Kramskoj (1837-1887) e Nikolaj Nevrev (1830-1904). Poi, dopo il 1870, il movimento cominciò a flettere mentre la borghesia si arricchiva prendendo il posto della vecchia aristocrazia. Qualcuno, come Nevrev, smise di dipingere riprendendo poi come pittore di storia. L'elenco dei peredvizhniki è ampio ma la caratteristica generale è che essi esplodono alla ribalta e poi si chiudono nel personale. Così Vasilij Pakirev (1832-1890), Ilarion Prjanisnikov (1840-1894), Kostantin Savitskij (1844-1905), Vasilij Polenov (1844-1927), Vasilij Maksimov (1844-1911).

Io ho avuto il piacere anni fa di vederli riuniti nel museo di Serpukov, una cittadina della regione di Mosca, a loro dedicato con quadri meno noti di quelli della Tretjakov e del Museo Russo di San Pietroburgo. Qualcuno come Nikolaj Jaroshenko era giunto alla pittura tardi, dopo un'esperienza di cadetto e di operaio quindi con una precisa scelta di classe quando già il movimento si era politicizzato e intendeva operare un cambiamento del ceto artistico.

Questi artisti ebbero un'influenza enorme nei vasti territori dell'Impero, specialmente in quelli asiatici dove l'agitazione delle avanguardie dei primi del secolo apparvero come puri fenomeni delle grandi città russe, come si dimostrerà con Karahan.

I peredvizhniki hanno speso la loro vita a condannare l'illegalità privata con riferimento evidente a quella pubblica. Se un tribunale emette una sentenza ingiusta, se le condizioni di lavoro sono insopportabili, a chi risalire? Gli ambulanti (Vladimir Makovskij, 1846-1920; suo fratello Kostantin, 1839-1915; Nikolaj Kasatkin, 1859-1930) sono ribelli a questo stato di cose quindi sono ribelli allo Stato. Nell'ucraino Ilja Repin (1844-1930), considerato il miglior pittore degli "ambulanti", accanto alle opere di denuncia, appaiono quelle di esaltazione del costume nazionale. Nei "Cosacchi di Zaporozhe" (1880-1891), quadro al quale si è certamente ispirato Karahan nel dipingere "La gara" del 1940, si avverte, dietro la sguaiataggine di una turba di oppressori del popolo, anche una gran simpatia nella descrizione delle caratteristiche tutte russe di questi uomini che conservano virtù e difetti tipicamente "nazional popolari". Sembra che Repin voglia "tipizzare" la denuncia: dappertutto nel mondo esiste l'oppressione ma i cosacchi sono soltanto in Russia, il paese che conserva ancora, durante il capitalismo crescente, un corpo medioevale come quello dei cosacchi.

La critica, pubblicando le lettere di Repin¹⁰, ha posto in risalto le contraddizioni di questo pittore che, mentre criticava le esagerazioni formali degli Impressionisti francesi, era l'unico in Russia a tener preciso conto delle loro esperienze.

Si deve scorgere in Repin il rammarico di un artista che vede nel suo paese una divaricazione tra i contenuti nazionali popolari cui aderisce e le novità tecniche che sono in corso in Europa, sconosciute in patria, una contraddizione che diventerà acuta nel nostro secolo, ai tempi del "realismo socialista".

D'altra parte in Russia più che ai "moderni" si pensava ancora agli antichi veneziani e perfino il neoclassicismo tentava ancora qualcuno degli stessi fondatori del movimento dei peredvizhniki, come Nikolaj Ge (1831-1894). Il tarlo (vorrei dire il veleno) che consumò il realismo russo alla fine del secolo fu la ripresa del mondo immaginativo del tardo romanticismo storico che con la sua teatralità allontanò questi pittori dal reale. Ben chiaro il problema per l'autorevole storico dell'arte russa di questo periodo A. Benois: "uno dei tratti peculiari del realismo russo fu che i seguaci più intrepidi e risoluti di un'arte basata sullo studio del mondo circostante abbandonarono assai di buon grado questa realtà per guardare alla storia, a una sfera cioè in cui si perde naturalmente la connessione immediata con la realtà"¹¹. L'idealismo, anche se coperto di contenuti storicistici, è un nemico permanente del realismo. Questi difetti di idealizzazione storicistica sono filtrati fino agli interpreti della storia sovietica, troppo idealizzanti come Leont'ev (Lenin a colloquio con i delegati del congresso, 1948).

Il più esaltante di questi pittori di storia apparve Vasilij Surikov (1848-1916). Il suo "Menshikov in esilio" (1883) commosse i giovani artisti, secondo la testimonianza del pittore Nesterov, per l'improvvisa drammaticità con cui scosse un'arte realistica che andava assuefacendosi alla normalità dell'aneddoto.

Ormai lo slavismo e il fideismo religioso dominavano: qualcuno come Victor Vasnetzov (1848-1926) lasciò il seminario ritenendo che con la pittura avrebbe maggiormente c