

Quaderni di *Venezia Arti* 4

Taking and Denying Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by
Giovanni Argan, Maria Redaelli,
Alexandra Timonina



Edizioni
Ca' Foscari



Taking and Denying

Quaderni di *Venezia Arti*

4



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti

Direzione scientifica

Silvia Burini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Giovanni Maria Fara (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Kosme de Barañano (Universidad Miguel Hernández, España) John Bowlt (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) David Freedberg (Columbia University, USA) Boris Groys (Staatliche Hochschule für Gestaltung, Deutschland) Yoko Hasegawa (Tama Art University, Tokyo, Japan) Michel Hochmann (École Pratique des Hautes Études, Paris, France) Tanja Michalsky (Bibliotheca Hertziana-Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma, Italia) Philippe Morel (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, France) Silvia Naef (Université de Genève, Suisse) Alina Payne (Harvard University, Cambridge, USA) Sebastian Schütze (Universität Wien, Österreich) Salvatore Settis (Scuola Normale Superiore di Pisa, Italia) Victor Stoichita (Université de Fribourg, Suisse) Chia-ling Yang (The University of Edimburgh, UK) Alessandro Zuccari (Sapienza Università di Roma, Italia)

Caporedattore

Walter Cupperi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di redazione (sezione Contemporaneo)

Cristina Baldacci (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Matteo Bertelé (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marco Dalla Gassa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giovanni De Zorzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanne Franco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michele Girardi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Flavio Gregori (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Sara Mondini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Luca Pietro Nicoletti (Università degli Studi di Udine, Italia) Maria Roberta Novielli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefania Portinari (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Sabina Rastelli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Clarissa Ricci (Università di Bologna, Italia) Cecilia Rofena (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marco Scotti (IUAV Venezia, Italia) Silvia Vesco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di redazione (sezione Medioevo e Età Moderna)

Pietro Conte (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Walter Cupperi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Corinna T. Gallori (Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Italia) Jasenka Gudelj (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Rodolfo Maffei (Politecnico di Milano, Italia) Craig Edwin Martin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elisabetta Molteni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Simone Piazza (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Valentina Sapienza (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Pier Mario Vescovo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giulio Zavatta (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Università Ca' Foscari Venezia

Dipartimento di Filosofia e Beni culturali

Palazzo Malcanton Marcorà, Dorsoduro 3484/D

30123 Venezia



URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/collane/quaderni-di-veneziah-arti/>

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by
Giovanni Argan, Maria Redaelli,
Alexandra Timonina

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2020

Taking and Denying. Challenging Canons in Arts and Philosophy
edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

© 2020 Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina for the text

© 2020 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing for the present edition



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

Fondazione Università Ca' Foscari Venezia | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia

<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione dicembre 2020

ISBN 978-88-6969-462-2 [ebook]

ISBN 978-88-6969-463-9 [print]

Taking and Denying. Challenging Canons in Arts and Philosophy / Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina (eds) — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2020. — 330 p.; 23 cm. — Quaderni di *Venezia Arti*; 4). — ISBN 978-88-6969-463-9.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni/libri/978-88-6969-463-9/>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-462-2>

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

Abstract

Il volume raccoglie i contributi del II Convegno Internazionale dei Dottorandi del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari Venezia e dello State Institute for Art Studies di Mosca *Taking and Denying: Challenging Canons in Arts and Philosophy* (23-25 settembre 2020).

Сборник включает материалы II Международной Конференции аспирантов Департамента Философии и Культурного Наследия Университета Ка' Фоскари в Венеции и Государственного Института Искусствознания в Москве *Taking and Denying: Challenging Canons in Arts and Philosophy* (23-25 сентября 2020).

The volume includes papers presented at the II International Conference of PhD students of the Department of Philosophy and Cultural Heritage of Ca' Foscari University of Venice and the State Institute for Art Studies in Moscow *Taking and Denying: Challenging Canons in Arts and Philosophy* (23-25 September 2020).

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

Table of Contents

INTRODUCTORY REMARKS

SYNTHESES OF TRADITIONS

The ‘Unknown Arts’ of Ancient America: Challenging Classical Art Canons in Nineteenth-Century France The Reception of Pre-Columbian Art before the Primitivist and Surrealist Avant-Gardes

Susana Stüssi Garcia

19

Medieval Islamic Stucco Décor vs. Soviet Architecture of Uzbekistan

Guzel Zagirova

37

UNFOLDING CULTURAL HERITAGE

***Peltoe subacquee e specchiature marmoree* La forma dell’acqua tra storia dell’arte e filosofia**

Luca Marchetti, Beatrice Spampinato

53

Uno scandalo nello scandalo

L’Apocalisse come eccezione nel canone neotestamentario

Ermanno Antonioli

77

Тема России, объединяющей народы, в проектах монументальной живописи Евгения Лансере

Pavel Pavlinov

87

Станковизм как канон и его преодоление в живописи Общества станковистов

Oksana Voronina

109

INTERPRETING THE RENAISSANCE ART

Incontri, scontri, confronti

Appunti sulla ricezione della xilografia nordica in Italia tra XV e XX secolo

Lorenzo Gigante 133

Итальянская живопись ‘до Рафаэля’ в творчестве Николая Рериха

Valentina Voytekunas 163

La pittura neorinascimentale di Dmitrij Žilinskij

Giovanni Argan 197

AT THE THRESHOLD OF MODERN ART

Weimar Art: Between Tradition and Avant-Garde

Maria Belikova 221

The Example of Vincent van Gogh

Denying Forms, Systems and Academicism in Art and Religion

Vasiliki Rouska 231

Dispute of Canons: Book Design Traditions at the Beginning of the 20th Century England vs France

Dmitry Lebedev 243

Comparing the Cologne Sonderbund of 1912 and the Second Post-Impressionist Exhibition in London

Alexandra Timonina 255

HYBRID AS A CANON

Tra il foglio vuoto e lo schermo

Type e token alla prova dell'arte post-mediale

Francesco Ragazzi 277

From Ancient to Digital

Situating Blackness in *Salambo* (Domenico Gaido, 1914)

Jan De Lozier 301

Timur Novikov. L'attualità del passato

Maria Redaelli 313

Introductory Remarks

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

Alla fine dello scorso settembre si è svolto il secondo convegno organizzato dai dottorandi di storia delle arti, che saluto qui, in due righe di semplice ringraziamento, che accompagnano la pronta edizione degli atti come già dal vivo, con particolare favore. L'iniziativa dello scorso anno si è felicemente replicata e mi auguro costituisca ormai un'occasione stabilizzata.

‘Dal vivo’, ma si dice soprattutto ‘in presenza’, costituiva solo un paio di mesi fa, la possibilità di una timida ripresa della vita quotidiana e delle abitudini che diamo per scontate, e infatti il secondo convegno si era potuto realizzare con una forma mista di presenza in un’aula di Ca’ Foscari e di collegamento, da vicino e da lontano, di altri partecipanti.

Pensavo e certo pensavano anche gli organizzatori a un primo segnale di apertura, a una sorta di primavera simbolica nei primi giorni di autunno o in coda a un’estate di promesse (e cito la primavera anche perché l’immagine della locandina e del programma riproduceva *La primavera allegra* di Cesare Tacchi, con il suo collage di stoffe colorate e imbottiture).

La scrittura di queste poche righe – per questa ragione non rituali – per ringraziare gli organizzatori, i partecipanti e i colleghi coinvolti, cade in un momento di ritorno alla chiusura e di attività prevalentemente ‘da remoto’ e tale apertura diventa tanto più importante, col breve senno di poi. Con una parola entrata nell’uso e sulla quale non si usa interrogarsi, chiamiamo ‘atti’ le pubblicazioni (cartacee e ora anche digitali) dei discorsi tenuti a viva voce, improvvisati a braccio o comunque letti, nelle occasioni convegno, nei colloqui e nei seminari. Pensavo proprio in questi giorni – per altre iniziative che, a differenza di questa, non si sono potute svolgere e che non potranno svolgersi nella forma consueta – al carattere paradossale della parola che indica l’azione compiuta (come gli *acta* della rappresentazione teatrale, appunto) per i convegni che in questo momento si svolgono ‘da remoto’.

Spero e mi auguro, a titolo collettivo, per questa e per altre intraprese, per il terzo convegno organizzato dai dottorandi, il ritorno al-



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

Open access

Published 2020-12-00

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

le nostre abitudini, ai discorsi dal vivo, agli incontri e agli scambi in presenza, e agli atti che li rappresentano, nel segno della prossima, speriamo stabile, primavera.

Piermario Vescovo
Coordinatore del Dottorato in Storia delle Arti, Dipartimento
di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari Venezia, Italia

I am delighted to introduce the proceedings of the II International Conference of PhD students organized by the Department of Philosophy and Cultural Heritage of Ca' Foscari University and the State Institute for Art Studies. This difficult time has taught us to appreciate any occasion of exchange.

First, I am glad that the tradition that began last year continues. It is especially valuable that the conference of young researchers took place this year, in the year when many plans collapsed. I hope this tradition will have a long and fruitful future.

Secondly, one cannot fail to note the importance of the initiative itself, the goal of which is to establish professional communication between our young researchers, representatives of different scientific schools and different traditions. This is an extremely promising initiative, fraught, as I hope, not only with an exchange of views, learning from the experience of discussions, but also able to lay the foundation for future joint projects and cooperation.

Thirdly, I am very impressed with the topic of the conference, which awakens the emergence of new ideas and new aspects in the study of art of different eras. Actually, this is already demonstrated by the program, diverse in topics and not trivial in the selected aspects.

In conclusion, I would like to thank the Ca' Foscari University for hosting the conference and all the colleagues who have contributed to its organization and publication of this volume.

Natalia Sipovskaya
Director of the State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

È con grande piacere che scrivo queste poche righe introduttive agli atti del secondo convegno internazionale dei dottorandi, dal titolo *Taking and Denying: Challenging Canons in Arts and Philosophy*, da un lato con l'orgoglio da 'madrina' per una iniziativa, suggerita due anni fa, che ha avuto già importanti risultati poiché ha messo in relazione, riguardo a tematiche scientifiche, gli studenti del nostro dottorato veneziano in Storia della Arti con i colleghi del SIAS di Mosca e di altre università straniere, ma ha anche favorito contaminazioni con altre aree, come quella filosofica del nostro Dipartimento, dall'altro per la congruità e il successo del tema prescelto.

Il primo incontro, di quella che auspico diventi una tradizione, aveva come titolo *Text and Image. A Dialogue from Antiquity to Contemporary Age*, si è tenuto a Venezia il 6-7 giugno 2019 e sono stati pubblicati gli atti.¹ Il secondo si è svolto dal 23 al 25 settembre 2020 con interventi di alto livello di cui questa rapida pubblicazione permetterà di tenere traccia. Tuttavia, dopo questa piccola contestualizzazione e i ringraziamenti, sentiti e non formali, a tutti coloro che si sono prodigati per questa iniziativa, soprattutto i curatori e il personale del DFBC coinvolto, che si è svolta in condizioni difficili se non estreme, non posso esimermi dall'aggiungere un paio di considerazioni sulla importanza della tematica proposta, che in relazione alla cultura russa risulta imprescindibile e paradigmatica. Che il tema delle 'appropriazioni' e delle 'negazioni' sia cruciale per la storia della cultura in generale è indiscutibile anzi è addirittura uno dei meccanismi di base del suo funzionamento. Se si intende la cultura, come la definisce Jurij Lotman: «la memoria non ereditaria della collettività che prende forma tramite un determinato sistema di divieti e prescrizioni»,² dobbiamo constatare che anche, quello che è 'fuori' dalla sfera culturale 'nostra', 'anti-cultura', si forma in maniera isomorfa alla cultura.

Per ogni cultura, a un certo momento della sua evoluzione storica e sociale, diventa necessaria l'auto-descrizione per costruire la propria identità. In altre parole, è necessario capire e definire che cosa sia 'nostro' e che cosa sia 'altrui' e quanto di ciò che consideriamo 'altro' assimiliamo o rifiutiamo...

La cultura russa è in questo senso più che indicativa: da sempre il modello di riferimento o di scontro - da cui 'prendere' o 'rifiuta-

1 Redaelli, M.; Spampinato, B.; Timonina, A. (a cura di) (2019). *Testo e immagine. Tekst u oĭpas*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Quaderni di Venezia Arti 2.

2 Cf. Lotman, J.M.; Uspenskij, B.A. (1980). «Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII secolo)». *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*. A cura di D'Arco Silvio Avalle. Torino: Einaudi, 242.

re' - è rappresentato, in gran parte, dall'Occidente. La Russia, come sottolinea Boris Uspenskij,³ si è spesso confrontata con modelli stranieri, arrivando a rifiutare in modo radicale il proprio passato in virtù di nuovi valori, anche se il rifarsi a ciò che è esterno alla propria cultura non nega alla Russia una originalità sua, anzi, le 'forme straniere', 'altrui', trasferite sul terreno russo, acquisiscono infatti «un nuovo significato e nuove funzioni». Questo meccanismo di *assimilazione culturale* è tipico della cultura russa dove la necessaria presenza di un modello straniero porta a «un'assunzione creativa»⁴ dello stesso, generando nuovi significati. «Infatti, - scrive Lotman -, ogni nuovo periodo sia la cristianizzazione della Rus' sia le riforme di Pietro I, è 'orientato' verso un distacco netto nei confronti di quello precedente».⁵ Per questo motivo in Russia, il risultato dell'appropriazione di modelli culturali importati (non solo occidentali...) si è dimostrato capace, paradossalmente, di trasformarsi in 'originalità' rendendo il meccanismo di 'taking and denying' un segno tipico e costante del funzionamento della sua cultura da cui non si può prescindere. Mi fermo qui, ma sono davvero convinta che il tema scelto dai dottorandi sia appassionante, complesso e soprattutto trasversale catalizzatore che ha permesso una declinazione molteplice come i testi che seguono hanno ben dimostrato.

Silvia Burini

Vice coordinatore del Dottorato in Storia delle Arti, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari Venezia, Italia

3 Cf. Uspenskij, B. (1991). *La pittura nella storia della cultura russa, in Volti dell'Impero Russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I = catalogo della mostra*. Milano: Electa, 41.

4 Ibidem.

5 Cf. Lotman, J.M.; Uspenskij, B.A., op.cit, p. 243.

Syntheses of Traditions

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

The 'Unknown Arts' of Ancient America: Challenging Classical Art Canons in Nineteenth-Century France

The Reception of Pre-Columbian Art before the Primitivist and Surrealist Avant-Gardes

Susana Stüssi Garcia

Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France

Abstract Pre-Columbian artefacts have been collected and exhibited in Europe since the 16th century. For a long time, they were considered exotic curiosities, 'grotesque' attempts at art by inferior peoples. This was a judgement stemming from a Eurocentric definition of art and, during the 19th century, indissociable from colonial and imperialist ideology. We present some views held in scholarly circles about pre-Columbian art in nineteenth-century France and focus on two artists, Jean Frédéric de Waldeck (1766-1875) and Emile Soldi (1846-1906), who drew from contemporary ethnographic and archaeological research, and pre-Columbian history to challenge the limits of academicism and the *Beaux-Arts* system.

Keywords Pre-Columbian art. Art history and ethnography. Artistic reception. Nineteenth-century France. Pre-Columbian collections. History of collections. Non-European art exhibitions. Academicism.

Summary 1 Introduction: Pre-Columbian Art and the Values of Beauty and Instruction. – 2 Mexican Antiquity Reimagined Through the Lens of Neoclassical Aesthetics. – 3 Between Art and Ethnography: Emile Soldi and the Critique of Hegelian Aesthetics and the Classical *Beaux-Arts*. – 4 Conclusion.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

Open access

Published 2020-12-22

© 2020  Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/001

19

1 Introduction: Pre-Columbian Art and the Values of Beauty and Instruction

Traditional historiography dates the beginning of the formalist and aesthetic valorisation of non-European and non-classical art to the late nineteenth and early twentieth century, with the contributions of theorists such as Wölfflin or Worringer on the one hand, and the vogue for Primitivism, African, Oceanian, and pre-Columbian art on the other. This phenomenon inspired the Western artistic production of early 'Primitivists' such as Gauguin or Van Gogh, later modernist Avant-Gardes, and durably influenced collecting practices and art market dynamics.¹

The first major exhibition to accentuate the aesthetic rather than the ethnographic or archaeological value of pre-Columbian art was held in Paris in 1928. The exhibition was titled *Les Arts Anciens de l'Amérique* (The Ancient Arts of America), and was organised by the *Musée des Arts Décoratifs* (Museum of Decorative Arts) and by Georges-Henri Rivière. It featured contributions from eminent scholars and high-quality pieces lent by private collectors and governmental institutions.² Georges Salles, curator at the Louvre and co-organiser of the exhibit, explains that their objective was to

Faire sortir du domaine du purement scientifique des objets [...] qui méritent d'être aussi considérés du point de vue artistique. (Carnot 1928, 82)

Retrieve from the realm of the purely scientific, objects [...] that ought to be considered also from an artistic point of view.³

The show was a success and a revelation for artists and critics alike. Visitors were struck by a "millénaire sentiment de la beauté" (a millenary sentiment of beauty; Henriot 1928, 1) and the "plaisir de haut goût" (pleasure of the highest taste; Babelon 1928, 5) they felt when looking at the pieces.

¹ See Clifford 1988 and Debaene 2002 for the relations between ethnographers and modernist aesthetes in Paris in the early 20th century. For the pre-Columbian art market in Paris in the Interwar period, see Saint-Raymond, Vaudry 2018. The literature on the complex relations between Primitivism and Modern art is vast, from Goldwater's classic *Primitivism in Modern Art* (1986), to recent surveys such as Flam et al. 2003. It would be impossible to present a comprehensive bibliography on the rich critical corpus on 'primitivism' as a Western construct, its racial and historical biases, but we can cite Connelly 1995; Price 2001 and, more recently, Dagen 2019.

² On the exhibition, see Williams 1985 and Faucourt 2013.

³ Unless otherwise indicated all translations are by the Author.

The reaction to a previous showing of pre-Columbian art at the Louvre nearly eighty years before could not have been more different. A visitor writes:

Il nous répugne d'ailleurs de voir le Louvre, ce sanctuaire consacré aux plus grandes civilisations [...] donner asile à des friperies barbares que [*sic*] intéressent bien plus aux archéologues officiels que les artistes. Cette accumulation de prétendues richesses fera bientôt ressembler [...] notre magnifique musée à une boutique de bric-à-brac. (Texier 1853, 285)

It disgusts us to see the Louvre, this temple devoted to the greatest of civilisations [...] giving sanctuary to barbarian clutter which should interest more official archaeologists than artists. [...] This accumulation of so-called riches will make our magnificent museum look more like a bric-à-brac boutique.

This passage illustrates the general attitude towards non-European artefacts during most of the nineteenth century: they were considered ugly, *maladroit* attempts at producing art by more primitive or inferior peoples. The problem, such as it was framed, came down to their nature: were they objects of curiosity, documents that could enlighten the study of ancient or primitive cultures, or did they also have some artistic value? The question is tied, in part, to the nineteenth century idea of the museum, since a clear distinction was emerging between museums of natural history and museums of classical and modern fine-arts (Paul 2012). In this context, the place and the value of archaeological and ethnographical objects, especially non-European ones, was ambiguous.

For instance, Alexander Von Humboldt thought that pre-Columbian art was useful to study the mores of ancient Americans. But because these objects were hieratical in nature, the product of theocratic societies, they could never truly be considered art, since artistic perfection was something only the ancient Greeks, with their democratic form of government, had achieved.⁴ He also thought they would fit well at the Louvre, where pre-Columbian antiquities could be compared to Egyptian ones (López Luján, Fauvet-Berthelot 2005). Edmé-François Jomard, from the *Bibliothèque Royale* (Royal Library) in Paris, thought along the same lines, although he was in favour of creating a separate ethnographic museum to house them (Jomard 1831, cited in Williams 1985, 147).

⁴ Humboldt's authority on the matter was long-lived: his view that non-European artefacts were foremost of historical interest, and not artistic, was still quoted and repeated at the end of the 19th century (Stüssi Garcia 2018, 26-33).

Another reason why it was so hard to accept that pre-Columbian objects could have artistic value is linked to the institutional history of individual museums, since *where* objects are shown determines the values assigned to them (Dias 2007). Throughout the nineteenth century, the Louvre struggled to be a universal institution with encyclopaedic ambitions and at the same time a fine-arts museum housing the artistic masterpieces of Western civilisation (Bresc-Bautier et al. 2016). Non-European artefacts were part of its collections, but whether they belonged there was a matter of debate. The history of the Louvre's pre-Columbian collections illustrates these tensions perfectly. They were first part of the *Musée de la Marine*, a small 'museum' within the Louvre which contained various ethnographical objects as well as boat models. In 1850, Adrien de Longpérier, curator of the antiquities department, convinced the administration to set aside some rooms for his *Musée mexicain* (Mexican museum). Eventually, criticism and lack of interest saw the collections relegated to backrooms and storage areas. Finally, in 1887, they were transferred to the new *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* (Trocadéro Ethnography Museum), deemed a more suitable institution to house them.⁵

If during the nineteenth century these artefacts were thought to be chiefly of scientific interest and to belong in an ethnographic museum, or in any case, not at the Louvre, there was an uneasiness in completely denying any aesthetic qualities to them. These pieces came from pre-Conquest cultures whose sophistication and technical skill were attested by historical sources and their material culture could be arranged according to Western categories of artistic production.

For instance, Alexandre Lenoir, curator of the *Musée des Monuments Français* (Museum of French Monuments), recognised that there was artistic intent at work in the Mexican vases and sculptures that he commented in 1830. Pre-Columbian art was decorative and stylised, and possessed clear formal qualities, so much so that he divided his study of pre-Columbian art into the categories used for Western art, that is, painting, architecture, sculpture, and decorative arts (Lenoir 1834). Peruvian ceramics were also generally appreciated for their elegance (Williams 1985, 149) and even Aztec art, despite its unfamiliar forms and subjects, was from time to time praised: Durantv describes a statue of Quetzalcoatl as a beautiful specimen of American art (1878, 59), while de Poligny praises the subtlety of the *sentiment plastique* (plastic sentiment; 1878, 456) conveyed by some modelled heads.

So, the nineteenth-century view of exotic pre-Columbian arts was more complex than it might appear at first. These ambivalences were

⁵ For more detailed studies see Guimaraes 1994; Fauvet-Berthelot et al. 2007; Caubet 2016.

not limited to scholarly circles; they were sometimes also expressed by artists, some of whom were inspired by pre-Columbian art and whom, drawing from contemporary ethnographic and archaeological research, denounced the limitations of academicism and the 'Beaux-Arts system'.

2 Mexican Antiquity Reimagined Through the Lens of Neoclassical Aesthetics

In 1869, visitors at the *Salon*, the official art exhibition of the *Académie des Beaux-Arts* (Academy of Fine Arts) of Paris, could find a curious painting depicting an obscure episode of ancient Mexican history. The painting bore the title *The Gladiatorial Sacrifice. An Episode of Mexican History at the End of the Reign of Moctezuma II in 1509* and depicted the death of Tlaxcaltec warrior Tlahuicole before the Aztec emperor Moctezuma II, according to the rite of the 'gladiatorial sacrifice'.

The author of this original painting was Count Jean-Frédéric Maximilien de Waldeck (1766-1875), an amateur antiquarian and artist who lived in Mexico during the 1820s and 1830s. Waldeck was one of the first Europeans to have explored the Mayan cities of Palenque and Uxmal - when he was already well past sixty - and his drawings were amongst the first to introduce these ancient ruins to European audiences.⁶

Waldeck's life reads straight out of an adventure novel: he was born in Paris or in Vienna, and claimed to have studied painting with neoclassical masters Vien and David, but also to have been a student of pre-Romantic painter Proudhon (*Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants* 1855, 582; 1868, 317). He boasts of having shared many a meal with Napoléon Bonaparte during the Egyptian campaign (Darby Smith 1878, 65) and to have explored India in his youth. In 1825, he travelled to Mexico, where he worked briefly as a mining engineer. While living in Mexico City, he became a favoured portraitist of Mexican and European high society. There, he crossed paths with many early *américaniste* scholars,⁷ and started collecting pre-Columbian antiquities. His journals betray a strong-willed, endlessly self-promoting and somewhat paranoid man, who tended to embellish his own

⁶ Waldeck's *Voyage pittoresque et archéologique dans la province du Yucatan (Amérique Centrale), pendant les années 1834 et 1836* (1838) predates Stephens and Catwood's better known *Incidents of Travel in Central America* of 1841.

⁷ *Américanisme* in French scholarship refers to the general study of the Americas, covering both continents and all periods, drawing from anthropology and archaeology but also linguistics and other social disciplines.

accomplishments, while, at the same time, showing genuine passion for pre-Columbian antiquity.⁸

When he left Mexico in 1836, he smuggled a large collection of antiquities and documents, some of which he kept on show in his apartment near Montmartre [fig. 1] (De Waldeck 1898). He also published a book of his exploration of Mayan ruins, combining picturesque illustrations and archaeological observations.⁹ We know little of his life in the following years, but in the 1860s Waldeck started exhibiting at the Salon. Alongside some subjects from Greek mythology, he also submitted paintings inspired by pre-Columbian America: a still-life of antiquities in 1867, the *Gladiatorial Sacrifice* in 1869, and a landscape of the ruins of Tzendales in 1870.

Waldeck's sudden appearance at the Salon after nearly thirty years was not a coincidence. Indeed, interest in Mexico was at an all-time high in France. In 1850, the Louvre had acquired an important collection of Aztec sculpture¹⁰ and shortly after inaugurated the 'Mexican Museum'.¹¹ At the same time, *Américanisme* was emerging as an independent field of scholarly research (Riviale 1995). Most importantly perhaps, in 1861 emperor Napoléon III had launched a military invasion of Mexico.¹² The expedition emulated Napoléon Bonaparte's Egyptian campaign, and French troops were accompanied by scientists and scholars to undertake a vast scientific survey of the country (Riviale 1999). Several new collections of pre-Columbian antiquities thus made their way to France in the following years.

Waldeck was capitalising on this renewed interest in Mexico. He was not the only one, since between 1861 and 1869, one could find many picturesque views of Mexican architecture, as well as scenes of daily life and of famous battles from the Mexican campaign at the Salon. Waldeck's paintings, however, are the only ones depicting Mexican antiquity.

⁸ For Waldeck's Mexican years, see Achim 2013; Diener 2010.

⁹ Despite claiming his drawings of Mayan antiquities were the most exact yet, they are riddled with erroneous embellishments, such as adding elephant heads to figures from the Temple of Inscriptions in Palenque. Waldeck believed his antiquarian work would finally prove the existence of connections between the ancient Mayan people and an Indo-Chinese precursor civilisation (Waldeck 1838, 1872).

¹⁰ The Latour Allard-Melnotte collection, see Fauvet-Berthelot et al. 2007.

¹¹ Adrien de Longpérier, who was not a specialist of Mexican antiquity, visited several collectors and scholars interested in the Americas in Paris to prepare the exhibit. He visited Waldeck in his house in Paris in 1850 to study his drawings, Guimaraes 1994, 21.

¹² The Second French Intervention in Mexico (1861-67) aimed to install Maximilian von Habsburg as Emperor of Mexico, thus counterbalancing the growing influence of the United States in central America and securing access to the mineral wealth in the Mexican north-west. The military campaign was ultimately a failure and an embarrassment for Napoléon's government; the French withdrew and abandoned Emperor Maximilian, who was executed in 1867.



Figure 1 Waldeck poses with some of his Pre-Columbian collections. Anonymous, *Le Comte de Waldeck, à l'âge de 90 ans en 1858*. Photograph. Paris, BnF. Gallica, Bibliothèque National de France

The Gladiatorial Sacrifice is Waldeck's most interesting and ambitious submission. He wished to present a history painting, which was still considered the highest of the genres within the hierarchy of the Académie. This was a challenge for him, since he was mostly a portraitist and landscape artist (Waldeck 1872, 4). To conform to the rules of history painting, he chose a subject that was didactic and edifying, but inspired from Mexican history instead of from Classical antiquity. As a classically trained painter and with his first-hand experience with Mexican archaeology, Waldeck was in a unique position to undertake such an original project. He writes:

J'ai eu le désir, avant de rompre tout à fait avec mes vieux pinceaux [...] [de] vulgariser la connaissance [de l'histoire ancienne du Mexique] par la représentation d'un trait tellement glorieux sous le rapport de la vertu, du courage, de la puissance morale et de la force physique, que les histoires légendaires du siège de Troie et de la valeur d'Achille ne peuvent se comparer avec l'incroyable énergie du héros de mon tableau. (Waldeck 1872, 3)

I wished, before finally laying down my old brushes [...] to explain some [of the ancient history of Mexico] by painting an episode so glorious, so virtuous, that speaks of such courage, of such moral and physical strength, that the legendary histories of the siege of Troy and the courage of Achilles cannot compare to the incredible energy of the hero of my painting.

He was however faced with a problem: how to make an unfamiliar audience understand the scene, when Mexican history was virtually unknown to Europeans and the Aztecs were synonymous of barbarism and bloody human sacrifice? His solution was to publish a booklet, where he retells the story of Tlahuicole, the greatest warrior of the Tlaxcaltec republic. Captured by his enemies, he was brought before the Aztec emperor Moctezuma II, who, impressed by his courage, named him his general. After some years, Tlahuicole refused to lead an army against his own people and asked to be sacrificed instead (Waldeck 1872, 10-11).

This is the moment Waldeck represents: at the centre of a vast arena in the Aztec capital of Tenochtitlan, Tlahuicole, wearing a gold and feathered helmet, faces another warrior on the gladiatorial stone. He wields his *macahuitl*, an Aztec club made of wood and obsidian blades. At the feet of the stone, lay the bodies of the already-defeated warriors, whilst to the left, Tlahuicole's wife and daughters despair over his tragic fate. To the right, upon a richly decorated platform, Moctezuma watches the fight, surrounded by the high officials of his court. In the background, the common people watch from atop a platform. The arena is closed off on the left by monumental zoo-anthropomorphic statues, next to which *copal* (incense) is being burned. After defeating twenty-eight adversaries, Tlahuicole succumbed to his wounds and was transported atop the Great Pyramid, where his heart was to be cut out and offered to the gods.

Waldeck is also counting on the audience being familiar with Neoclassicism and academic tradition to understand what they are being shown, even if they do not know the specifics of Tlahuicole's story. The narrative becomes intelligible thanks to the use of frontal perspective, by placing the main action at the front and centre of the canvas. The characters are presented as in a frieze, and architectural elements are used to delimit each group of actors and moments of the drama. Waldeck also gives a rhetorical quality to the characters' gestures to convey the *gravitas* of the situation, visible, for example, in the postures of the mourning women.

Waldeck is thus re-imagining an episode of ancient Mexican history according to Neoclassical codes, both in his choice of subject – the death of a virtuous hero, who selflessly dies rather than betray his nation – and in his pictorial treatment of it. Tlahuicole becomes an “American Achilles” (Waldeck 1872, 12), whose tragedy is not different from that of the heroes of classical antiquity painted by his master David.

Waldeck also insisted on the authenticity of the story and the accuracy of his depiction of it:

Il n'est pas [...] un monument, une décoration ou un usage dont je ne puis donner la preuve par des documents d'appui. (Waldeck 1872, 4)



Figure 2

An example of Aztec warrior garb and of the gladiatorial sacrifice taken from the Codex Tovar, f. 134. Juan de Tovar, *Modo de pelear entre et que avia de sacrificar, y ser sacrificado*. ca. 1585. Watercolour on paper, 13 × 18.6 cm. Courtesy of the John Carter Brown Library

There is nothing [in my painting], not one monument, one element of décor, one costume or custom, for which I cannot offer documents as proof.

Upon closer inspection, however, Waldeck had embellished his painting for greater visual effect, or to conform to his theories of an Indo-Chinese presence in ancient Mesoamerica. Some elements are archaeologically accurate, such as the gladiatorial stone, which is modelled after the Stone of Tizoc, probably a *temalacatl* (stone wheel) used in sacrificial rites. The Aztec Sun Stone which hangs on the façade of the temple is generally dated to the reign of Moctezuma II. The arms and costumes of the Aztec warrior societies depicted at the forefront of the scene are also based on illustrations from codices from the early Colonial period [fig. 2]. However, the colossal statues by the arena are whimsical creations of Waldeck's imagination, as are the two jade dragons flanking the Sun Stone and the 'Chinese' temple door leading to the Great Pyramid. He also included the Temple of the Sun and the Temple of the Moon behind the Great Pyramid, which are in fact at Teotihuacan, some fifty kilometres from the Aztec capital.

Despite the originality of the *Gladiatorial Sacrifice* and the high hopes Waldeck had for it, the painting barely attracted the attention of critics, perhaps because even with Waldeck's booklet, the subject was too exotic to the visitors of the Salon. The painting is also rather mediocre - it was, after all, his first attempt at such a complex composition. Furthermore, in 1868 Neoclassical painting in the style of Vien and David had gone out of fashion. That same year works by modernist painters such as Berthe Morisot and Manet featured prominently at the Salon. Emile Soldi explains some years later that:

La peinture elle-même faisait un effet des plus étranges, non par une absence absolue de mérite, mais par l'allure froide, le faire

sec, les contours découpés qui caractérisaient jadis l'école académique, et dont le goût en retard contrastait étrangement avec la peinture [...] goûtée aujourd'hui. (Soldi 1881, 414)

The painting itself gave the strangest of effects, not because it was not good, but because of its cold look, its dry execution, and its cut-out outlines, typical of the old academician painters. The style was outdated, a strange contrast to [...] the paintings in fashion today.

3 **Between Art and Ethnography: Emile Soldi and the Critique of Hegelian Aesthetics and the Classical Beaux-Arts**

Emile Soldi's (1846-1906) comments appeared in his 1881 book *Les arts méconnus. Les nouveaux musées du Trocadéro*, where he makes a strong case for non-Western aesthetics. Soldi's critique was double: he denounced the neglect and exclusion of non-European art from museums and the contempt with which 'industrial arts' were held by academic tastemakers. He writes:

Les œuvres d'art de l'antiquité grecque et romaine sont dites antiquités classiques. Ces œuvres appartiennent aux Beaux-Arts. Pour les adeptes d'une certaine école encore trop puissante, ce sont les seules productions supérieures du génie humain, les seules dignes d'inspirer les artistes. [Tous les autres arts] ne peuvent être comparés - à leur avis - à la plus insignifiante Vénus grecque, et aux plus lourds des monuments romains. (Soldi 1881, 3)

The works of art from Greek and Roman antiquity are called classical. They belong to the Fine Arts. For the adepts of a still too powerful school, they are the only productions of the human spirit that can be called superior, the only worthy of inspiring artists. [Everything else] could never compare - according to them - to the most insignificant of Greek Venuses or the heaviest of Roman monuments.

Interestingly, like Waldeck, Soldi was a classically-trained artist. A student at the *École des Beaux-Arts* in Paris, he specialised in relief-sculpting. From 1872 on, he exhibited regularly at the Salon, mostly bas-reliefs inspired from classical mythology and sculpted portraits. It is not clear when Soldi first became interested in non-European arts, but during the Parisian World Fair of 1867 he visited the 'Egyptian temple' (Soldi 1876) and the 'Great Pyramid of Xochicalco' built by Léon Méhédin, where Aztec sculptures sent by French officers

fighting in Mexico were put on display.¹³ Soldi even created a sculpture for the Mexican temple titled *Aztec Woman with Her Child*, which was installed in the Pyramid's garden (Ducuing 1867). In 1876, he presented some papers on ancient Egyptian sculpting techniques and polychrome statuary in antiquity at the *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, which were well received (*Journal officiel de la République Française* 1876). In the late 1870s, Soldi had gained a reputation as an authority in non-European sculpture (Hamy 1890, 57).

His reflexions in favour of non-European arts seem to further develop when preparing an exhibition of pre-Columbian art in 1878. The exhibition was organised by Soldi and his friend and explorer Charles Wiener, who had received a grant from the French government's Ministry of Public Instruction to explore Peru and Bolivia and had brought back a large collection of archaeological and ethnographical artefacts (Riviale 2001). Ernest Théodore Hamy, who would later become the first director of the Ethnographical Museum of Paris, recognised the importance of the collection and convinced the French government to move the exhibition to a larger venue at the Trocadéro Palace, an imposing building inspired from Gothic and Byzantine architecture built to host the Paris World Fair of 1878. Hamy and his collaborators - amongst which Soldi - were hoping that the exhibition would raise public interest in ethnography and convince the French government to build a permanent ethnographic museum (Hamy 1890, 56).

Wiener's pieces were installed on the left wing of the Trocadéro palace,¹⁴ where they were soon joined by other pre-Columbian and non-European collections. One of the organisers' concerns was to present objects unfamiliar to visitors in an attractive way. Wiener and Soldi received a generous budget to design the exhibit and create an immersive experience for the public (Hamy 1890, 57). Soldi conceived a décor of ten large canvas depicting landscapes and monuments from Peru and Bolivia, which were painted by M. de Cetner and M. Roux (*Journal officiel de la République Française* 1878).¹⁵ Soldi himself prepared casts of famous monuments and artefacts from Wiener's drawings and collections and sculpted a series of 'ethno-

13 Léon Méhédin was in Mexico as a 'field agent' of the *Commission scientifique du Mexique*, which was created in 1864 to coordinate the scientific side of the military expedition. See Riviale 1999; Demeulenaere-Douyère 2012; Stüssi Garcia 2018.

14 At the same time, the right wing of the Trocadéro was taken by another art exhibit, the *Exposition historique de l'art ancien* (Historical Exhibition of Ancient Art), which covered artistic production in the West from prehistory to contemporary times (De Liesville 1878).

15 Likely, Alexandre Cetner, a student of Frichot and Cabanel, specialised in history and exotic painting. Paul-Louis-Joseph Roux was also a student of Cabanel's and was known as a landscape painter.

graphical' statues. Amongst the reproductions were the carved monolith from Chavín de Huántar known as *The Lance and the Gate of the Sun* in Tiahuanaco. Smaller pieces were affixed to the walls or presented on shelves [fig. 3]. Two sculpted ancient Peruvian warriors in 'authentic garb' from before the Conquest made by Soldi greeted visitors at the entrance (Hamy 1890; Gautier, Desprez 1878). This immersive and picturesque experience was quite different from that of classical art exhibited in fine art museums such as the Louvre.

Soldi also wrote a series of articles criticising the treatment of non-European arts by scholars and artists, which he later further develops in *Les arts méconnus*. He first addresses 'industrial arts', and then focuses on different periods and regions neglected by academics, such as the European Middle Ages,¹⁶ Persian, Khmer or American art. His main argument is that artistic creation should be studied by History and not only Philosophy. In particular, he finds Hegel's idealist aesthetic and tripartite division of Art History into Symbolic, Classical, and Romantic periods to be too simplistic and reductive (Soldi 1881, 275). Art History should be an account of the efforts and results of all artistic endeavours, regardless of the culture that produced them, and avoid endless discussions about Truth, the Sublime, and Beauty (Soldi 1881, xiv).

Soldi's approach can also be qualified as 'materialist' (Williams 1985, 157), in the sense that the materials available to artists are the main constraint of artistic production, which in turn explains differences in form (Soldi 1881, xiii). For example, Aztec sculpture was grotesque and imperfect because ancient Mexican sculptors only had hard stones such as porphyry or granite to work with, and no iron available to make stronger tools. Peruvian ceramics and metalwork, however, were superior and of greater beauty because clay, gold and silver were much easier to work with (Soldi 1881, 396).

However, there were limits to Soldi's cultural relativism. For instance, he did not think that all art had the same aesthetic merit, and neither did he completely reject the idea that function determines form. So, following Humboldt, he writes that Aztec sculpture appears hideous because it reflected "the wild imagination" of Aztec religion during a moment of 'decadent' cultural development (Soldi 1881, 376). Despite his historical and technical explanatory framework, Soldi still held an evolutionist conception of artistic development. If he firmly believed all cultures had the "talent" and "genius" to create art, Western civilisation was ultimately superior because, thanks to its industrial and social progress, artists had been able to completely free themselves from the limits the environment might have imposed on their creative efforts (Soldi 1878, 157).

¹⁶ In this Soldi was a follower of Eugène Viollet-le-Duc, whom he cites frequently.



Figure 3 View of the Peruvian room at the Musée des Missions scientifiques at the Palace of Industry in Paris in 1878. Drawing reproduced in Soldi 1881, 389. Gallica, BnF

Soldi's writings also betray a mix of admiration and casual paternalism towards non-European ancient cultures and their modern 'indigenous descendants'. He recounts an anecdote about a young Peruvian boy Wiener had brought back with him to Paris. The unnamed boy, whose "characteristic traits" were proof of the "purity of his race", was playing with some of Soldi's modelling clay, with which he shaped different animals and human figures. These were of "true proportions" and of "great realism", which surprised Soldi, who theorises that the boy's innate and naïve ability was proof that 'their race' must have

aimé et cultivé les arts avec profit, avant que la conquête n'eût fait peser sur leur esprit quatre siècles de misère et d'esclavage. (Soldi 1881, 338-41)

Loved and cultivated art joyfully before the conquest submitted them to four centuries of misery and slavery.

Was there any surprise then, he concluded, that thanks to their ingenuity and diligence, ancient Americans had made art as fine as any the world had produced in grandeur and beauty (Soldi 1881, 379)?

4 Conclusion

The examples of Waldeck and Soldi show that discourses about pre-Columbian arts were already complex during the nineteenth century. Waldeck's personal experience as an amateur archaeologist and as an artist inspired him to compose an original subject drawing from ancient Mexican history. In Waldeck's opinion at least, ancient Mexican heroes could be as noble as those of Classical antiquity, and a source of inspiration for history painting, which was still considered the highest of the genres within the hierarchy of the Académie.

Soldi's critique of the official canon and art institutions was not unique, as it developed within a larger movement against classical aesthetics that included artists such as Gauguin, the Nabis, or the Pre-Raphaelites. Neither did he consider all of pre-Columbian art to be beautiful from the point of view of its plastic qualities. He was, however, the only one to formulate a historical framework in which non-European arts in general and pre-Columbian art in particular could be considered in a more positive light.

Waldeck's Neoclassical style was out of fashion and his Mexican subject was considered too exotic. At the same time, scholars were more concerned with finding the origins and causes of artistic impulse amongst so-called 'primitive peoples', favouring magical, psychological, or cultural interpretations (Dagen 2019) over Soldi's materialist analysis. If neither Waldeck's painting nor Soldi's theories were particularly well received at the time, these two cases show that there was a long process of discovery and familiarisation with pre-Columbian art before its acknowledgement and celebration by twentieth-century Avant-Gardes.

Bibliography

- Achim, M. (2013). "Maleta de Doble Fondo y Colecciones de Antigüedades, Ciudad de México, ca. 1830". Achim, M. et al. (eds), *Museos al Detalle. Colecciones, Antigüedades e Historia Natural, 1790-1870*. Rosario, Argentina: Prohistoria Ediciones, 99-126.
- Alcina Franch, J. (1996). *L'art précolombien*. Paris: Citadelles & Mazenod.
- Babelon, J. (1928). "Les Arts Anciens de l'Amérique". *Aréthuse. Revue trimestrielle d'art et d'archéologie*, 5(3), 28-31.
- Bresc-Bautier, G. et al. (éds) (2016). *Histoire du Louvre*. 3 vols. Paris: Fayard et Louvre éditions.
- Carnot, F. (1928). "Quelques Opinions Recueillies Par G. Brunon Guardia". *Les Cahiers de La République des Lettres, des Sciences et des Arts. Numéro Spécial L'Art Précolombien*, 11, 76-83.
- Caubet, A. (2016). "Adrien de Longpérier et le projet de musée américain". Gerard-Powell, V. (éd.), *Artistes, musées et collections. Un hommage à Antoine Schnapper*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 407-16.
- Clifford, J. (1988). "On Ethnographic Surrealism". *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 117-51. <https://doi.org/10.2307/j.ctvjf9x0h.7>.
- Connelly, F. S. (1995). *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907*. University Park (PA): Pennsylvania State University Press.
- Dagen, P. (2019). *Primitivismes. Une invention moderne*. Paris: Gallimard.
- Darby Smith, M.R. (1878). *Recollections of Two Distinguished Persons. La Marquise de Boissy and the Count de Waldeck*. Philadelphia: J.B. Lippincott & Co.
- De Liesville, A.-R. (1878). "L'Exposition historique de l'art ancien. Coup d'œil général". *Gazette des beaux-arts. Courrier européen de l'art et de la curiosité*, 20(18), 5-17.
- Debaene, V. (2002). "Les surréalistes et le musée d'ethnographie". *Labyrinthe*, 12, 71-94. <https://doi.org/10.4000/labyrinthe.1209>.
- Demeulenaere-Douyère, C. (2012). "Le Mexique s'expose à Paris. Xochicalco, Léon Méhédin et l'Exposition Universelle de 1867". *Histoire(s) de l'Amérique Latine*, 3, 1-12.
- Dias, N. (2007). "Le Musée du Quai Branly. Une généalogie". *Le Débat*, 147(5), 65. <https://doi.org/10.3917/deba.147.0065>.
- Diener, P. (2010). "El diario del artista viajero Jean-Frédéric Waldeck, 1825-1837". *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, 47(1), 105-24. <https://doi.org/10.7767/jb1a.2010.47.1.105>.
- Ducuing, F. (1867). "Le Temple de Xochicalco". *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée. Publication internationale autorisée par la Commission Impériale*. Paris: E. Dentu, 46-7.
- Durantv (1878). "Exposition des missions scientifiques". *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 23 Février, 58-9.
- Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants* (1855). Paris: Vinchon.
- Explication des Ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des Artistes Vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1868* (1868). Paris: Vinchon.
- Faucourt, C. (2013). *Les arts anciens de l'Amérique au Musée des Arts Décoratifs* [Mémoire de recherche de 1er année de 2e cycle]. Paris: École du Louvre.

- Fauvet-Berthelot, M.-F. et al. (2007). "Six personnages en quête d'objets. Histoire de la collection archéologique de la Real Expedición Anticuaria en Nouvelle-Espagne". *Gradhiva*, 6, 104-26. <https://doi.org/10.4000/gradhiva.956>.
- Flam, J.D. et al. (eds) (2003). *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History. The Documents of Twentieth-Century Art*. Berkeley: University of California Press.
- Gautier, H.; Desprez, A. (1878). *Les curiosités de l'Exposition de 1878. Guide du visiteur*. Paris: Librairie Ch. Delagrave.
- Goldwater, R. (1986). *Primitivism in Modern Art*. Cambridge (MA): Belknap Press of Harvard University Press.
- Guimaraes, S. (1994). *Le Musée d'Antiquités Américaines du Louvre (1850-1887). Une vision du collectionnisme américain au XIXe siècle* [Mémoire de master]. Paris: Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
- Hamy, E.T. (1890). *Les origines du Musée d'Ethnographie du Trocadéro*. Paris: Ernest Leroux.
- Henriot, E. (1928). "Arts d'Amérique". *Le Gaulois*, 2 June.
- Hirtzel, H. (1928). "Au Palais du Louvre. Exposition Les Arts Précolombiens et la Participation Belge". *L'Intransigent*, 29 May.
- Jomard, E.-F. (1831). *Considérations sur l'objet et les avantages d'une collection spéciale consacré aux cartes géographiques diverses et aux branches de la géographie*. Paris: Duverger.
- Journal officiel de la République Française* (1876). "Comptes Rendus de l'Académie". *Journal officiel de la République Française*, 21 April.
- Journal officiel de la République Française* (1878). "Procès-verbal de l'inauguration du Muséum Ethnographique des Missions Scientifiques". *Journal Officiel de la République*, 25 January.
- La Revue Scientifique de la France et de l'Étranger* (1878). "Les Missions Scientifiques. Muséum Ethnographique du Palais de l'Industrie". *La Revue Scientifique de la France et de l'Étranger*, 2ème série, 7(30), 732-7.
- Lenoir, A. (1834). "Parallèle des anciens monuments mexicains avec ceux de l'Égypte, de l'Inde et du reste de l'ancien monde". Baradère, H. (éd.), *Antiquités Mexicaines. Relation des trois expéditions du capitaine Dupaix*. Paris: Bureau des antiquités mexicaines, 5-82.
- López Luján, L.; Fauvet-Berthelot, M.-F. (2005). *Aztèques. La collection de sculptures du Musée du Quai Branly*. Paris: Musée du Quai Branly.
- Paul, C. (ed.) (2012). *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th- and Early-19th- Century Europe*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Poligny, G. de (1878). "L'Ancien art mexicain. Sa communauté d'origine avec les arts des bords de la Méditerranée". *Gazette des beaux-arts. Courrier européen de l'art et de la curiosité*, 20(18), 452-8.
- Price, S. (2001). *Primitive Art in Civilized Places*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press.
- Riviale, P. (1995). "L'américanisme français à la veille de la fondation de la Société des Américanistes". *Journal de la Société des Américanistes*, 81(1), 207-29. <https://doi.org/10.3406/jsa.1995.1589>.
- Riviale, P. (1999). "La science en marche au pas cadencé. Les recherches archéologiques et anthropologiques durant l'intervention française au Mexique (1862-1867)". *Journal de la Société des Américanistes*, 85(1), 307-41. <https://doi.org/10.3406/jsa.1999.1739>.

- Riviale, P. (2001). "Une pyramide d'antiquités. Les collections de Charles Wiener". *Outre-mers*, 88(332), 277-95. <https://doi.org/10.3406/ou-tre.2001.3896>.
- Saint-Raymond, L.; Vaudry, E. (2018). "A New 'Eldorado'. The French Market for Pre-Columbian Artefacts in the Interwar Period". Savoy, B. et al. (eds), *Acquiring Cultures. Histories of World Art on Western Markets*. Berlin: De Gruyter, 101-19.
- Soldi, E. (1876). *L'art et ses procédés depuis l'antiquité. La sculpture égyptienne*. Paris: Ernest Leroux.
- Soldi, E. (1878). "Exposition Universelle de 1878 (Salle Des Missions Scientifiques). L'Art au Musée Ethnographique (Suite et Fin) III. Amérique: Pérou, Mexique, Jucatan". *L'Art. Revue Hebdomadaire Illustrée*, 4, 157-65.
- Soldi, E. (1881). *Les arts méconnus. Les nouveaux musées du Trocadéro*. Paris: Ernest Ledoux.
- Stüssi Garcia, S. (2018). *Changer d'objet. La réception de la sculpture aztèque en France entre 1820 et 1930* [Mémoire de master 2 en Histoire du patrimoine et des musées]. Paris: Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
- Texier, E. (1853). *Tableau de Paris*, vol. 1. Paris: Paulin et Le Chevalier.
- Waldeck, J.F. de (1838). *Voyage pittoresque et archéologique dans la province d'Yucatan (Amérique Centrale), pendant les années 1834 et 1836*. Paris: Bel-lizard Dufour et Co.
- Waldeck, J.F. de (1872). *Le sacrifice gladiatorial. Histoire du Mexique vers la fin du règne de Montézuma II, en 1509, dix ans avant la conquête par les espagnols, par J.-Fr. Max, Compte de Waldeck*. Paris: E. Mauclerc.
- Waldeck, G. de. (1898). *Lettre à Eugène Boban*. Département des Manuscrits, NAF 21479 IV Quatrefages – Zaborowski. Paris: Bibliothèque National de France.
- Williams, E.A. (1985). "Art and Artefact at the Trocadero. Ars Americana and the Primitivist Revolution". Stocking, G.W. (ed.), *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture. History of Anthropology*, vol. 3. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 147-66.

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

Medieval Islamic Stucco Décor vs. Soviet Architecture of Uzbekistan

Guzel Zagirova

State Institute of Art Studies (SIAS), Moscow, Russia

Abstract This is a review of what is termed ‘twentieth-century Central Asian national style’. It aims to answer the question of how the 20th century treated the heritage of early Islamic ornamental art. My research uses the example of carved stucco architectural décor in Uzbekistan. This technique was traditional in both the early Islamic period and the twentieth and twenty-first centuries. Uzbekistan was chosen because it possesses the most representative examples of architecture, illustrating common processes for all of Central Asia. I raise the questions of adoptions and rejections in stylisation, review the stages of reinterpretation and reconsideration, and finally propose my own periodisation.

Keywords Central Asian architectural décor. Girikh. Gunch. Islamic architectural ornament. Islimi. National style. Soviet architectural décor. Stucco.

Summary 1 Introduction. – 1.1 Methodology. – 1.2 Review of Literature. – 2 Brief History of the Development of Carved Stucco Technique in the Ninth to Twelfth Centuries. – 3 Stages of Development of Carved Stucco Technique in the Twentieth Century. – 3.1 The Pre-Soviet Period: Late Nineteenth and First Quarter of the Twentieth Century. – 3.2 The Soviet Period: Second Quarter to Late Twentieth Century. – 3.3 The Post-Soviet Period: 1990s and into the 21st Century. – 3.4 The Ornaments Types, Techniques, and Interaction in a Design. – 4 Conclusions.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

Open access

Published 2020-12-22

© 2020  Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/002

37

1 Introduction

Any discussion of twentieth-century art of Central Asia will inevitably touch upon what is termed ‘national style’ and how it follows, re-defines, or renounces its centuries-long canons. Art reviews of that period raised rhetorical questions that remained unanswered. Should the experience of Muslim artistic culture gained in the Middle Ages be discarded? Should Central Asian art really be severed from its traditional foundations?

These questions keep arising until now, for the decorative art of Central Asia is based on the achievements of mediaeval Muslim ornamentation.¹ That is especially true of architectural décor: decorative mural painting in residential premises and carving on wood and wet stucco or plaster. The latter technique is well known from the architecture of the Middle East and especially Iran as stucco carving and in Central Asia, as *ганч gunch*, ‘carving’.

Stucco, or *gunch*, is produced by firing limestone rock. The soft material, hard upon drying, is highly expressive upon carving. It was, therefore, the most favoured and widespread technique of decorating both interiors and façades since pre-Islamic times. It flourished in the pre-Mongolian ninth-twelfth centuries.² Most of the Central Asian monuments of that period are located in the territories of present-day Uzbekistan, Tajikistan, Turkmenistan, and Kyrgyzstan.

Among the above-listed countries, it is probably Uzbek architecture that is the most representative, offering the most vivid examples of how that mediaeval technique, developed in line with the layout of religious buildings and private houses and palaces of the Middle Ages, is now being adapted to modern construction projects.

The objectives of my study are to:

1. briefly review the use of stucco carving in twentieth-century architecture as exemplified by Uzbekistan;
2. answer the question of how the twentieth century treated the immense heritage of the preceding centuries’ Islamic art.

To this end, a number of tasks shall be solved:

1. identify, among all pre-Mongolian (and some post-Mongolian) carved stucco monuments, those whose ornamentation has inspired twentieth-century art;
2. delineate the set of the twentieth-century monuments that use stucco carving;

1 As regards both its set of ornamental motifs and execution technique.

2 It was used both as masonry mortar and decorative moulding and carving base: a wall of fired bricks would be covered with wet *gunch* that was then turned into ornament before it dried. Sometimes the wall would be covered with clay and then *gunch*.

3. analyse their style to classify them into groups;
4. suggest a periodisation.

1.1 Methodology

We identified the most iconic ninth-twelfth and fourteenth-century monuments with carved stucco that have become national patrimony and inspire contemporary carvers. Most are concentrated in the territory of present-day Uzbekistan.³

Twentieth-century architectural works (residential houses, theatres, concert halls, hotels, and exhibition spaces) were also identified (data collection).⁴

The study employs the following architectural and archaeological methods: photographic recording (intended to document the décor's condition) and descriptive recording (termed working hypotheses).

The study examines the décor's composition, style, and execution techniques and classifies the monuments by these criteria and by date (evaluation and classification of data). The materials have been collated and reconciled with historical information and with pre-existing studies (synthesis). These methods allow the most comprehensive data coverage and evaluation.

1.2 Review of Literature

Most of the research literature on the topic deals with the pre-Mongolian period. Most studies were made by Soviet archaeologists, re-

³ In Uzbekistan: the 9th-10th century halls of the Samanid palace in Samarkand and its 10th-century domed hall, the 10th 'Arab' Ata mausoleum in the village of Tim, the 11th-12th century Al-Hakim al-Tirmidhi mausoleum in Termez, and the 12th-century Tirmidh rulers' palace. In Tajikistan: the 11th-century palace in Hulbuk. In Kyrgyzstan: the 11th-12th century Northern, Middle and Southern mausoleums in Uzgent. In Turkmenistan: the Shir Kabir mosque in Mashad, 12th-century Sultan Sanjar Mausoleum in Merv, 14th-century Ahmed Yasavi mausoleum and the caravanserai portal of the same time in the city of Urgench.

⁴ The 1929 Hamza Drama Theatre in Tashkent, 1939 State Variety Theatre in Tashkent, 1939 pavilion of Uzbekistan at the All-Union Agricultural Exhibition in Moscow, 1947 Navoi Opera and Ballet Theatre in Tashkent, 1974 Tashkent Hotel, 1964 Vatan Cinema, 1973 the lobby of the State Arts Museum of Uzbekistan in Tashkent, the lobby of the State History Museum of Uzbekistan (1970s) in Tashkent, lobby at the 1974 Central Exhibition Hall of the Academy of Arts of Uzbekistan in Tashkent, 1933 Institute of Art Studies of the Academy of Sciences of Uzbekistan in Tashkent, 1981 Istiklol Concert Hall (formerly known as the Palace of Friendship of Peoples) in Tashkent, 1993 Turkiston Concert Hall in Tashkent, the entrance hall of the publishing house of the Spiritual Board of Muslims of Uzbekistan in Tashkent and the Minzifa Hotel (2000s) and 2007 Komil Hotel in Bukhara.

storers, and historians of art and architecture⁵ and, to a lesser extent, by European researchers, because they had limited access to the territory of Soviet Central Asia.

Oddly enough, even fewer studies, most in Russian, are dedicated to the nineteenth-twentieth centuries, considered a period of decline of that technique. This period's architectural décor is examined in terms of ethnography, decorative and applied art, techniques and technology, or only local schools are reviewed.⁶

That is why this study attempts to review the history of the national tradition being redefined over the whole twentieth century and suggests a periodisation.

2 Brief History of the Development of Carved Stucco Technique in the Nineth-Twelfth Centuries

After the Arabs invaded Central Asia in the first half of the eighth century, a new religion, Islam, came to those lands. The conquered territories were soon included in the Caliphate and fell into the orbit of Islamic art for twelve centuries.

The new religion was not indifferent to the artistic expression of its victories and superiority. That is how the exuberant ornamental style of architecture emerged to become the victors' resonant proclamation of faith. The decoration of the new architecture (mosques, mausoleums, palaces, mansions, and caravanserais) hinged on the carved stucco technique that had had deep Pre-Islamic traditions.

The technique flourished in the ninth-eleventh centuries. It was by the twelfth century that the traditions of using stucco to decorate interiors finally take shape as we know them now, dominated by ornamental style, with geometric and vegetal ornaments turning into complete systems in the form of geometric weaving and lattices developed to perfection.

Those colossal achievements were grounded in the fact that Islam, being a religion of pronounced monotheism, discouraged portraying the deity. As a consequence, it worked out a special form of describing its essence. Unlike the art of the Christian world, Islamic art need-

⁵ Some well-known names include Lazar Rempel, Galina Pugachenkova, Sergey Khmelnitsky, Vasily Shishkin, Boris Zasyppkin, and Vladimir Nilsen.

⁶ In the decorative and applied art perspective, this issue was examined by Atamuratova (2013, 42-4); Bairamova (2016, 85-97); Morozova (1968) and Avedova, Makhkamova, Morozova (1979). The local Tashkent school was reviewed by Pritsa (1960, 5-16). The Samarkand local school was reviewed by Pisarchik (1974, 17-129) and by Zakhidov (1965). The technique and ornaments were reviewed by Rempel' (1962, 5-47) and Gerasimova, Markina (2015, 120-3). Hmelnitskiy (1963, 23-5) and Rempel' (1961, 436-561) wrote about national style.

ed to symbolically convey the abstract truth of the single God's existence rather than retell sacred history. The inherently abstract ornament was a perfect language for the abstract narrative. It became a method for expressing the Islamic perception of the world through artistic means. That caused all kinds of ornaments to prosper, and the methods for building these became science-based.⁷

However, the advent of new types of decorative facings (more resistant to the environmental impact than stucco), the Mongolian invasion in the thirteenth century and the ensuing decline of construction combined to displace stucco.

In the post-Mongolian period, it occurs rather as an exception in the décor of the main structural parts of public buildings. In the eighteenth and nineteenth centuries, it is mainly used in private house interiors, but the quality of execution is very low.

Stucco ornamentation was in crisis all that time and used the instruments developed by the twelfth century. The masters enriched that heritage only partially with new techniques and patterns. These include:

1. decorative stucco stalactites and shell-shaped arched *nichettes* widespread in Khwarizm in the late twelfth and early thirteenth century.
2. polychromic stucco with vivid examples from the fourteenth century, when it combined with pinkish-yellow terracotta and other polychromic facings (the pattern forms become finer and more complicated).⁸
3. decorate stellate vaults, developed to perfection in sixteenth century Bukhara.
4. a new кърма *kyrma*, 'coloured plaster', a technique widely used in the sixteenth and seventeenth centuries.
5. a combination of carved stucco, coloured plasters and mural painting typical of the eighteenth- and nineteenth-century architecture of Bukhara.⁹

⁷ As geometry develops in the Islamic country, not only is *girikh*, 'geometric ornament' created with ruler and compass but also vegetal ornament gets a new, geometric basis for its own evolution. *Islimi*, 'vegetal ornament', drawn by hand without using geometrician's instruments, follows the forms of the spiral, circle, and sinusoid. Ornament on flat surfaces and stalactites displace the pre-Islamic sculptural plastics.

⁸ The 14th-century Ahmed Yasavi mausoleum and the caravanserai portal of the same time in the city of Urgench.

⁹ The coloured *gunch* technique had been used back in the 10th century but reached its full flowering in Bukhara and Samarkand in the 16th century. It means carving on two-coloured or multicoloured plaster (usually resulting in white *gunch* undercoloured with cold blue or warm orange one). The undercolouring makes it possible to imitate carved terracotta. It is now made manually or by mechanised casting. With some improvements, *kyrma* was used in housing construction in Soviet-era Tashkent.

3 Stages of Development of Carved Stucco Technique in the Twentieth Century

3.1 The Pre-Soviet Period: Late Nineteenth and First Quarter of the Twentieth Century

In the nineteenth century, European influences became felt in these Oriental lands: in the second half of the century, Central Asia became part of the Russian Empire and in 1918, part of the USSR.

This resulted in European-style private houses, differently planned, appearing in major cities of Central Asia. However, their commissioners overlooked the fact that the traditional décor programme was not intended for such layout and jarred.

This is well illustrated by the best-known monuments of architecture: the *Sitorai Mohi-Hosa*, a countryside residence of the Bukhara emir built by local masters after a study visit to Europe (late nineteenth-early twentieth century and 1912-18), and dwelling houses in Tashkent (for example, the House of diplomat A. Polovtsev and Bykhovsky's House).¹⁰

Nevertheless, private orders were growing in numbers. That resulted in the formation of local private stucco schools in Uzbek territory (Khiva, Bukhara, Tashkent, Samarkand and Fergana) by the turn of the twentieth century. These trained *усто* *usto*, 'masters', who passed their experience on to Soviet era *ганчкоры* *ganchkors*, 'stucco carvers'. It was those masters that ultimately adapted their knowledge of Muslim ornamentation to the needs of Soviet architecture.

So interior decorative art of the first quarter of the twentieth century was actually decaying, separated as it was from the new house type and layout. The ornamental motifs declined into a mechanical repetition of something already learnt:

1. the old traditions of monumental architecture are used, especially in a vault and niche decoration.
2. there occur scaled-down *шарафа* *sharafa*, 'stalactite cornices', and *хазак* *hauzak*, 'vaults' and 'decorated ceilings'.
3. the wall panels feature motifs developed in the fourteenth to seventeenth centuries in Bukhara and Samarkand.
4. in the decoration of deep interior niches, decorative mesh and stalactite vaults are found that originate from the architecture of the second half of the fifteenth century.¹¹

¹⁰ In Tashkent, master T. Arslankulov.

¹¹ Stalactite cornices that conceal the junction between a wall and the ceiling or round dome.

The vogue for 'European' style caused the interior decoration art to adopt motifs from Russian moulded ornament – first in private houses (R. Vadyayev's House in Kokand) and then in public buildings (1929 Hamza Drama Theatre in Tashkent).¹² The latter's doorway marge patterns feature both traditional motifs and twigs with flowers, characteristic of Russian moulded ornament.

3.2 The Soviet Period. Second Quarter to Late Twentieth Century

After Central Asia came into the Soviet Union's orbit, great changes began in its traditional decorative and applied arts. The State declared traditional art backward and set the goal of creating a new, realistic art, easy for workers and peasants to understand. All the arts were now expected to visibly discard the old traditions. That process was widespread enough to encompass even the jewellery art. Its canonical ornamentation that had been taking shape for centuries came to include modern images of teapots and clocks on traditional women's jewellery.

In the 1930s, signs of the new time of the 'State of workers and peasants' (in the epoch's parlance) enter the toolkit of the traditional stucco motifs, too.

Thus, musical instruments appear on the façade of the 1939 State Variety Theatre in Tashkent.¹³ Images of cotton appear on the façades of the pavilions of Uzbekistan at the All-Union Agricultural Exhibition in 1939 (rebuilt in 1954). Architect S.N. Polupanov forcefully inserts the cotton motif, in the form of a stylised trefoil with a ball, into all the compositions (cornices, capitals, panels, and chandeliers) to the point of producing an eye-straining sight.¹⁴ The architect probably conceived cotton to symbolise, for residents of the European part of the country, the peasants' toil in the distant Oriental provinces that were growing cotton on an industrial scale for the whole country. However, the traditional ornamentation excludes any cotton motifs. I suppose they were alien to the Muslim population of Central Asia, educated in a different visual tradition.

Moreover, the architect repeats the motifs of the huge flat circles of Tashkent *сюзане* *suzaneh* (big and colourful traditional embroideries) that used to adorn private houses' walls in the nineteenth century, on his façades. That attempt at importing embroidered or printed patterns on cloth into architectural décor was somewhat artificial and, luckily, it did not take hold – although in stucco's hey-

¹² Master T. Arslankulov.

¹³ Master T. Arslankulov.

¹⁴ Masters A. Umarov, Sh. Muradov, K. Yuldashev, Ya. Raufov, and Sh. Gafurov.

day, the first centuries of Islam, decorative and applied art had actually become a natural source of inspiration for the masters who borrowed a lot of motifs from it.¹⁵

At the same time, in the 1940s, the opposite trend emerged: a meticulous imitation of traditional specimens of carving. However, the result was the same and resembled a show of traditional folk art.

For example, the 1947 Navoi State Opera and Ballet Theatre (by architect A.V. Shchusev) embodied the idea of decorating halls to produce a sort of gallery of 'folk' art (at that time's parlance). Masters were invited to decorate six halls that flanked the auditorium on three floors. They were asked to reflect the specific features of the decorative art of different regions of Uzbekistan that had produced paragons of that décor in the past.¹⁶

The Termez Hall¹⁷ was to demonstrate the vegetal and geometric motifs of the twelfth-century Tirmidh countryside palace, but the concept was not quite a success. In the Tashkent hall, the painting techniques of Tashkent, typically used to decorate wooden cornices, arches and borders, were transposed into high relief.¹⁸

As a general rule, the masters would employ the traditional ornamental motifs and carving technique, and divide the walls and ceilings into separate panels, friezes and ribbons which was typical of the previous centuries' residential architecture. Novelty is only felt in some transformations of old motifs that were adapted to non-traditional window rhythm and size and beamed ceilings. The combination of stucco with marble and monumental painting makes a fresh impression, but otherwise the halls look like an exhibition of pieces of traditional stucco carving.

In the post-war years when cities were to be rebuilt as soon as possible, construction had to be quick and cheap. Although the devastating war had spared Central Asia, a quest towards reserved laconicism began there, which was, again, alien to that artistic tradition.

The links to traditional carving are now quite nominal, as casting, as a simpler and cheaper method, displaces carved stucco from everywhere. The patterns are also modified to adapt them to casting. A mixed technique is sometimes used, with castings chiselled manu-

15 For example, the 10th-century carved wood of the upper reaches of the Zeravshan in Tajikistan, 10th-century wooden *mihrab* from Iskodar, 11th-12th-century carved columns of the Friday Mosque in Khiva, and metal and fabric arts.

16 The Khiva and Samarkand halls were designed by architect S.N. Polupanov; the Tashkent hall, by R. Abdurasulev; the Termez Hall, by A. Zainutdinov, and the Fergana hall, by B. Zasyupkin. The main spaces of the foyer and auditorium (everything, from the cornices and ceilings to the chandeliers and doorknobs) are made to hardboards by A.V. Shchusev.

17 Master Sh. Muradov.

18 Master T. Arslankulov.

ally. The very structure of a modern building rules out cumbersome cornices and consoles, and the façades no longer carry huge rosettes in stucco. The interiors are dominated by new techniques of décor that purport to be more reserved.

In the 1960s and 1970s, stucco is thus relegated to a modest role of cast cornices, ceiling rosettes and, rarely, separate panels (lounges of the 1973 State Art Museum of Uzbekistan in Tashkent, and the History Museum of Uzbekistan built in the 1970s, and the 1974 Central Exhibition Hall of the Academy of Arts of Uzbekistan).

3.3 The Post-Soviet Period: 1990s and into the 21st Century

The turn of the century eliminated all copying of old patterns and prioritised the creation of a modern, functional and comfortable building and free interpretation of both ancient and modern motifs (1993 Turkiston and 1981 Istiklol Concert Halls in Tashkent, designed by Ye. Rozanov, V. Shestopalov, Ye. Sukhanova, Ye. Bukhina, and Ye. Shumov). For example, a building is made remotely similar in shape to pre-Islamic monuments: the Bukhara rulers' palace at Varakhsha (40 km away from Bukhara) and *Kampir-Kala*.

By now, stucco has returned to architecture, mainly in the tourist areas as a local brand. So, it is mainly used to decorate restaurants and hotels. One trend is to use the traditional coloured stucco techniques but in a new colour scheme or to accurately repeat the stylistics of the local monuments of the nineteenth century (2007 Komil Hotel and Minzifa Hotel, 2000s, in Bukhara). Such techniques are now used as through-carved stucco on a mirror surface, ceiling cornices, the *sharafa* technique originating from the fifteenth century, and the patterns of панджара *panjara*, through-carved window lattices.¹⁹

¹⁹ Through-carved decorative lattices that used to serve as additional sources of light and ventilation are now used to give a national colour to the interior.

3.4 The Ornaments Types, Techniques, and Interaction in a Design

The current technique is based on a high percentage of gypsum, which accelerates the setting. The material passes multi-stage treatment by firing, removal of impurities, and mixing the stucco powder with vegetable glue added. Work quality depends on the stucco's properties. The masters control setting speed by adding glue and by wetting the product with water.

Close texture, high strength and pure white colour largely determine the carving technique. This consists in chiselling wet stucco plaster, first to outline the ornament and then to sink the background and decorate the relief.

The resultant relief is not higher than a few millimetres. Unlike stone or wood, stucco is more plastic and easier to process, making it simpler for the master to express his personal style. On the other hand, it is super-hard after drying and has a velvety texture and soft white colour.

The technique of carving on a flat surface stays arguably the same over time: while in early Islamic monuments the dominant technique is carving without a background, the latest centuries' works feature exuberant ornamentation that stands out against a smooth background.

At present, the most common types of stucco work, mainly using the quicker and cheaper technique of casting, include *panjara*, *hauzak*, *sharafa*, and *занджир* *zanjira* (narrow borders decorated with an ornament).

The *ganchkor's* arsenal includes a dozen or so of tools that enable him to create even the most complicated ornaments. The so-called *пардозы* *pardoz*, 'ornament templates', are the *ganchkor's* main treasure that used to be handed down from father to son. In a *pardoz*, vegetable and geometric ornaments heighten each other.

The master's task is not only to build a geometric scheme but also to give it an emotional colouring. The forms of a vegetal ornament follow geometry and are based on two building methods: a combination of arc and curve and *мадохиль* *madokhil*, a system of figures that include and form one another.

There is also a group of stylised ornaments (figure lockets and festoon arches) and vegetal ornaments that follow no geometric structure. These are primarily floral compositions consisting of stylised flowers in fancy vases and other motifs inspired by poetic allusions (the weeping willow from the mediaeval tale of Layla and Majnun). These techniques are equally common to stucco and carved wood, majolica and mosaic. However, not all the works feature high artistic quality and style of their own.

How do these types of ornament interact in a single décor programme? What meanings do they carry?

To answer these questions, I proceed from the fact that any sacral art essentially projects certain theological aspects into visual imagery.

Thus, the repetition of certain images forms the basis of an ornament. All the types of Muslim ornament are perceived by the viewer as an endless narration that lasts forever. It performs two functions. On the one hand, being flexible and varied, it conveys the idea of infinity that constitutes an important element of a Muslim's perception of a non-portrayable and incomprehensible God. On the other hand, it is a means of glorifying and admiring the world. The Quran repeatedly cites plant and animal life as proof of God's benevolence towards the man who uses its riches. And Islam's plastic art reflects, in a sense, the word of the Quran, whose language is omnipresent in the world of Islam.

Virtually every vegetal ornament includes geometric elements. These impart a certain structure to the triumph of flexible vegetal forms. The above-mentioned *sharafa* stalactite cornices are brilliant examples of it. Their elements hanging down one after the other create an illusion of endless deepening of space and serve to hide the junction between a wall and the flat ceiling or dome. Like the dome, these have become a symbol of Heaven. In connecting the dome to its four-cornered foundation, they reflect the motion of the celestial spheres in agreement with that of the Earth. Moreover, they perform the function of absorbing light and diffusing it in the form of the finest gradations to express the idea of divine light. The Muslim artist strives to turn even the material with which he works into the vibration of colour and to transform light-transmitting surfaces. Hence the much-favoured technique of *panjara*, stucco lattices that diffuse bright sunshine, so that it becomes non-blinding and brings out all objects, as though awakening them into existence.

All that corresponded to the Muslim's heartfelt understanding of the essence of his religion. Of course, now we can not state that masters of this day realise and try to embody these principles of sacral art. Rather, they unconsciously copy the specimens and achievements of what has once been a super-rich tradition.

4 Conclusions

By the twelfth century canons of ornamental forms based on *islimi* and *girikh* were elaborated, to be somewhat redefined in the following centuries. As a result, twentieth-century masters inherited a very rich arsenal of vegetal and geometric ornamental patterns executed in flat carving technique.

In conclusion, we should answer the two questions formulated in Section 1.

Firstly, how did the twentieth century manage this rich heritage of Islamic art (as regards the region under review)?

It embarked on stylisation.

Back at the turn of the twentieth century, Russian architecture of the eclectic period, rich in Oriental-like stylisations, found its way into major cities in the Muslim provinces of the Russian empire.

Such stylisations were only multiplying in the Soviet period, for the traditions of Muslim religious architecture could no longer develop naturally. Against this backdrop, stylisation was the only way to keep the Muslim tradition alive in the big and modern city. In the research literature, it was termed 'search for national style'. However, the fruitfulness of those experiments and the aesthetic value of such architecture that mimicked the Muslim East remain doubtful.

By inertia, this penchant for stylisation is still prevalent in the architects' work. Even now that the principles of Muslim architecture no longer need not be smuggled in any longer and religious structures can be freely built, they still over-emphasise the decorative elements. And this is done without sufficient knowledge about the laws of articulation and organisation on which the construction of such buildings is based.

The above is true of the twentieth (and 21st) century, although the development of this type of décor has been undulating in different decades.

Secondly, above I gave a brief overview of the use of traditional stucco carving in the twentieth-century architecture of Uzbekistan, and I suggest the following periodisation.

By the turn of the twentieth century, stucco was mainly being used in interiors in its obsolete stereotyped forms. So when the new home layout appeared with which the former décor jarred, adapted as it was to the framework-based design of the traditional house, it was rather quick to succumb to the influences of the moulded ornament of the neighbouring Russian regions (different in both technique and ornamentation).

By the second quarter of the twentieth century, private orders for interiors with carved stucco disappears as a factor of development. So, in the following decades stucco was being employed for representative purposes in the architecture of public buildings (libraries, theatres, exhibition pavilions, etc.)

In the 1930s, Central Asia came fully into the orbit of the Soviet Union that proclaimed not only the construction of a new society but also the creation of a new and realistic Soviet art, which entailed colossal shifts in traditional decorative and applied art. Signs of the new time (such as musical instruments and cotton) are artificially introduced into the stucco ornamentation. In the pre-war years, the invited Russian architects with marginal knowledge of Muslim ornamentation were apparently struggling with a difficult task. They

were trying to enrich the traditional ornamentation arsenal by turning not only to signs of the new era but also to the accustomed motifs of other decorative and applied arts (such as embroidery). However, they were unsuccessful, as were the attempts to accurately follow the traditional ornamentation models and reproduce the achievements of the local schools, that had once been the best ones, in the interiors of one public building. The same trend has been observed in the last fifteen years, mainly in the architecture of the tourist areas.

In the 1960s and 1970s, in line with the worldwide trends of laconism, stucco is relegated to the modest role of decorating structural elements (cornices, ceiling rosettes, and, rarely, panels.) The links to traditional carved stucco become more and more distant and nominal, as carving is replaced everywhere with template casting. The result features neither a high mastership nor newly found patterns.

The copying of old models ceases altogether in the 1980s and 1990s, a period that prioritised the creation of a modern, functional and comfortable building and free interpretation of both ancient (pre-Islamic) and modern motifs.

While after the twelfth-century stucco was rarely used mainly in interiors as it would quickly succumb to the elements, in the Soviet period it was also used to decorate outer walls. But that did not change matters much, for the new century failed to enrich the former arsenal with any innovative ornamentation approaches. Although the twentieth century was introducing new means of expression, most masters were repeating the old techniques. Thus, in-wall panels, less than perfectly executed, we can still see the favoured motifs of Bukhara and Samarkand, developed in monumental architecture back in the fifteenth-seventeenth centuries. In the stalactites and arch *nichettes*, the Khwarizmi models of the late twelfth-thirteenth centuries. In the decorative stellate vaults, we see Bukhara examples of the sixteenth century and re-coloured polychromic stucco that was traditionally combined with pinkish-yellow terracotta in the fourteenth century.

Bibliography

- Atamuratova, D.R. (2013). "Razvitie Narodno-Prikladnogo Iskusstva v Khorezme" (Development of Applied Arts in Khwarizm). *Sovremennaya Nauka. Aktual'nye Problemy Teorii i Praktiki*, 5(20), 42-4.
- Avedova N.A.; Makhkamova S.M.; Morozova I.M. (1979). *Narodnoe Iskusstvo Uzbekistana. Rez'ba i rospis' po ganchu i derevu, Keramika, Tkani, Vyshivka, Izdeliya iz Kozhi i Metalla* (Applied Arts of Uzbekistan. Gunch and Wood Carving and Painting, Ceramics, Fabrics, Embroidery, Leather and Metal) Tashkent: Izdatel'stvo literatury I iskusstva im. Gafura Gulyama, 38-9.
- Bairamova, D.M. (2016). "Khudozhestvenno-Esteticheskaya Vyrazitel'nost' Vnutrennego Prostranstva v Arkhitekture Srednei Azii" (Artistic and Aesthetic Expressiveness of the Space in the Architecture of Central Asia). *Vestnik Dagestanskogo Gosudarstvennogo Tekhnicheskogo Universiteta. Tekhnicheskienauki*, 40(1), 85-97.
- Burckhardt, T. (2009). *Art of Islam. Language and Meaning (Library of Perennial Philosophy Sacred Art in Tradition)*. Bloomington: World Wisdom.
- Chervonnaya, S.M. (2008). *Sovremennoye Islamskoye Iskusstvo Narodov Rossii* (Contemporary Islamic Art of the Peoples of Russia). Moskva: Progress-Traditsiya, 169-75.
- Gerasimova, A.A.; Markina, A.V. (2015). "Vozmozhnosti Gipsovy Khmesei v Oformlenii Inter'era i ekster'era" (Gypsum in Interior and Exterior Design). *Evraziyskiy Soyuz Uchenyih*, 1-1(18), 120-3.
- Hmel'nik, S.G. (1963). "Sudba Natsionalnogo Stilya v Sredney Azii" (National Style in the USSR). *Dekorativnoe Iskusstvo SSSR*, 3(31), 23-5.
- Morozova, I.M. (1968). *Reznoi Ganch* (Gunch Carving). Tashkent: Izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury im. Gafura Gulyama.
- Piotrovsky, M.B. (2001). *O Musul'manskom Iskusstve* (On Muslim Art). Saint-Petersburg: Slavia.
- Pisarchik, A.G. (1974). *Narodnaya Arkhitektura Samakanda XIX-XX vv. (po Materialam 1938-1941 gg.)* (Samarkand Architecture of the 19th-20th Centuries (Based on Materials dated 1938-1941)). Dushanbe: Izdatel'stvo Donish.
- Pritsa, I.M. (1960). *Tashkentskaya Rez'ba po Ganchu* (Tashkent Gunch Carving). Tashkent: Goslitizdat UzSSR.
- Pugachenkova, G.A.; Rempel', L.I. (1982). *Ocherki Iskusstva Srednei Azii* (Essays on Central Asian Art). Moskva: Iskusstvo.
- Rempel', L.I. (1961). *Arkhitekturnyi Ornament Uzbekistana. Istoriya Razvitiya I Teoriya Postroeniya* (Architectural Ornament of Uzbekistan. Development and Theory of Construction). Tashkent: Goslitizdat UzSSR.
- Rempel', L.I. (1962). *Rez'ba i Rospis' po Ganchu i Derevu* (Gunch and Wood Carving and Painting). Tashkent: Izdatel'stvo Akademii nauk UzSSR.
- Zakhidov, R.P. (1965). *Samarkandskaya Shkola Zodchikh XIX-Nachala XX Veka* (The Samarkand Architectural School of the 19th-20th Centuries). Tashkent: Nauka.
- Zhuravlev A.M.; Astafeva-Dlugach I.M. (1987). *Arkhitektura SSSR. 1917-1987* (The USSR Architecture. 1917-1987). Moskva: Stroizdat.

Unfolding Cultural Heritage

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

Peltae subacquee **e specchiature marmoree** La forma dell'acqua tra storia dell'arte e filosofia

Luca Marchetti

Università degli Studi di Milano, Italia

Beatrice Spampinato

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This paper focuses on two canonical representations of water in 12th-century Venetian churches: (i) the so-called '*peltae* pattern', usually defined as 'geometric decoration' and recognized as the symbol of water; and (ii) the 'marble slab', usually included among non-iconic decorations and recognized as *il mare*. Why did the medieval masters represent the same natural element in the same type of location in these two different ways? Our hypothesis is that (i) represented the turbulent water of terrestrial life, while (ii) represented heavenly water. We argue that support for both claims can be found by retracing the sources of the two decorative models and looking at them from an art historical point of view, and by analyzing them from a philosophical and perceptological standpoint in order to retrieve universal perceptual patterns that can sustain the iconological reading.

Keywords Shape of water. *Peltae* pattern. Marble slab. Visual perception. Medieval mosaic floor.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Fonti e note critiche di due iconografie dell'acqua. – 2.1 Le *peltae* subacquee. – 2.2 Le specchiature marmoree. – 3 Semiotica e percezione visiva di due iconografie dell'acqua. – 3.1 Icona, indice e simbolo. – 3.2 Dal *percipi* alla significazione (and back). – 4 Conclusioni.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

Open access

Published 2020-12-22

© 2020  Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/003

53

1 Introduzione

Le basiliche medievali sono pervase di rappresentazioni acquatiche riprodotte ad incrostazione musiva sui piani di calpestio, a fresco nelle scene narrative delle superfici murarie, o scolpite sui capitelli lapidei istoriati. La resa figurativa è quindi sfaccettata, poiché strettamente dipendente dalle tecniche adottate, dai cromatismi e dalle iconografie prediletti da committenze e maestranze; l'assetto finale della rappresentazione deve a sua volta tradurre le metafore cristiane e i riferimenti narrativi testamentari dettati dalla patristica. La forte presenza del motivo figurato dell'acqua nell'apparato decorativo dell'architettura religiosa medievale,¹ coincide infatti con l'assiduità con cui si rintraccia il vocabolo nelle sacre scritture, dove rispettando la logica medievale, si sussegue un gioco di semantiche ambivalenti: dall'acqua come fonte di vita e di purificazione, a quella alluvionabile, distruttiva (Iacobini 2008, 997). Il continuo riferimento all'acqua nella narrativa cristiana, verbale e figurativa, è testimone di una profonda attrattiva nei confronti di un elemento unico nel suo movimento perpetuo, nelle sue proprietà fisiche e nel suo legame primordiale con l'attività dell'uomo, che lo esplora e lo sfrutta, rimanendo però sempre solamente in superficie. L'estrema capacità di sintesi, propria della cultura figurativa medievale, si ritrova anche nella rappresentazione di questo complesso elemento, spesso ridotto ad una superficie monocroma segnata da semplici linee, rette o ondulate, rese con tonalità più scure rispetto allo sfondo, con l'intento di ricreare il volubile effetto cromatico della luce diurna sulla superficie del mare. Una rappresentazione che è lontana da una qualsivoglia *mimesis* con il reale e che risolve l'esigenza di una lettura immediata di quel motivo come 'elemento acqua', nel reciproco rapporto con altri attributi figurativi: una vivace fauna marina, figure umane intente a pescare o ad immergersi, mezzi di navigazione, lembi di terra e isole, contenitori quali kantharos, fontane o catini battesimali [fig. 1]. Ciascun attributo aiuta l'identificazione dell'acqua, per poi trasformarla nel mare biblico dell'Antico Testamento, nel mare come habitat naturale che fa da sfondo al bestiario marino del *Physiologus* o nel mare come confine geografico tra le terre reali e navigabili e quelle immaginate e meravigliose (Barral I Altet 2017, 248; 2019a, 155; 2019b, 287).

I paragrafi 1 e 2 del seguente articolo sono stati redatti da Beatrice Spampinato, mentre il paragrafo 3 da Luca Marchetti.

1 Queste considerazioni valgono in particolare per l'Italia e per la Francia. Sulla ricorrenza del motivo (con una distinzione tra *eau* e *mer*) nelle decorazioni pavimentali a mosaico in Francia cf. Barral I Altet 2010, 124 nota 699; in Italia cf. Quintavalle 2009, 27-33; altri esempi sull'acqua contraddistinta dalla presenza di animali acquatici in Leclercq-Marx 2017.

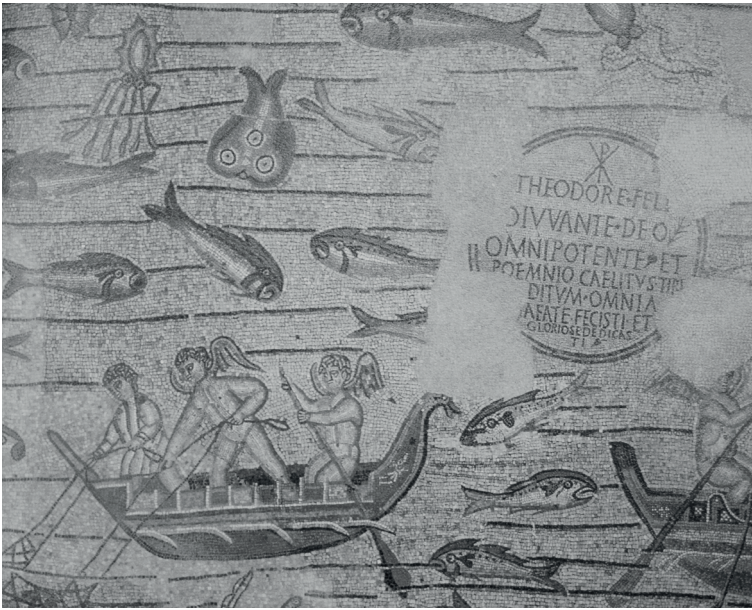


Figura 1 Fauna marina e genietti alati intenti alla pesca. 314 d.C. Mosaico pavimentale. Aquileia, aula sud della Basilica Teodoriana (Marini 2003, 99)

Una delle maggiori fabbriche medievali di iconografie della natura, sia floreale che faunistica, sono le decorazioni pavimentali musive delle chiese romaniche, dove complesse impaginazioni figurative ricoprivano, e talvolta ancora ricoprono a tappeto, le superfici destinate al calpestio del fedele, dal battistero, alla zona prospiciente l'altare. Sotto gli occhi del fedele si dispiega un vero e proprio percorso guidato attraverso il pensiero enciclopedico, il percorso liturgico, l'astrazione intellettuale e anche il gusto figurativo medievale (Barral I Altet 2010, 22-32). Esempi interessanti e spesso ben conservati sono ancora osservabili e calpestabili *in loco* nelle basiliche di area alto-adriatica; in particolare nell'area lagunare (Barral I Altet 1985), probabilmente anche in virtù dell'importante significato sociale che l'acqua qui acquisisce in quanto genitrice e protettrice della città di Venezia e della sua libertà politica ed economica (Ortalli 2008, 151-2), la troviamo diffusamente rappresentata. In questa sede concentreremo l'attenzione su due formule figurative riproposte in più occasioni nelle decorazioni pavimentali delle chiese romaniche lagunari e che si distinguono rispetto alle casistiche brevemente portate ad esempio e più diffusamente trattate dalla critica, per l'indipendenza da qualsiasi attributo figurativo o scena narrati-

va² (quali pesci, navi, anfore, scene di pesca o di battesimo) che ne indirizzi la lettura: il motivo 'a *peltae*' e le 'specchiature' marmoree. Due rappresentazioni del medesimo elemento naturale – complesso nelle sue caratteristiche fisiche, nel suo significato ontologico e nel suo valore spirituale – che convivono negli spazi liturgici di una circoscritta area geografica in un determinato periodo storico, dettando un canone rappresentativo.

Consapevoli delle molteplici implicazioni letterarie, teologiche, sociologiche ed ecologiche con cui ci si può confrontare per lo studio della rappresentazione dell'acqua nel corso della storia (Strang 2005; Donkin 2005; Smith 2017; Albrecht Classen 2018), l'intento in questa sede è quello di mettere in relazione considerazioni di natura prettamente storico-artistica e filosofico-percettiva, per portare nuove argomentazioni alla comprensione del processo di selezione, di replica e di conseguente canonizzazione di due paradigmi figurativi solo apparentemente aniconici.

Le domande che ci siamo posti sono: perché le maestranze scelgono di rappresentare, su una stessa pavimentazione, lo stesso elemento, in due modi differenti? Possiamo attribuire due significati diversi alle *peltae* a mosaico e alle specchiature marmoree? Infine, se consideriamo questi due temi decorativi quali motivi geometrici e aniconici, come possiamo al contempo leggerli quali 'immagine dell'acqua'?

2 Fonti e note critiche di due iconografie dell'acqua

2.1 Le *peltae* subacquee

L'utilizzo della decorazione cosiddetta 'a *peltae*' per ampie superfici di calpestio, nasce negli edifici privati di epoca romana. La denominazione stessa di questo motivo geometrico appartiene all'antichità classica, dove la *pelta* (in greco πέλτη), designava un particolare tipo di scudo dal profilo ellittico o circolare (pelta lunare) interrotto da uno o due incavi semicircolari sul lato superiore della curva; questa particolare sagoma doveva facilitare l'incastro reciproco degli scudi per formare le celebri testuggini romane. Corrado Ricci nel 1914 poneva all'attenzione dei colleghi archeologi e storici dell'arte l'ampia diffusione di questo motivo geometrico e alcune sue varianti, definendolo «musaico a disegno subacqueo».³ Tale decoro veniva impiegato nelle

² Occorre sottolineare che, sebbene le decorazioni musive pavimentali non seguano un flusso narrativo lineare, per una lettura iconologica di ogni elemento rappresentato è necessario tenere in considerazione il suo rapporto con il programma decorativo nella sua interezza, poiché parte organica di un'orchestrazione unitaria.

³ Questa definizione, probabilmente proposta per la prima volta proprio in questa sede, ha avuto poi largo seguito. Propongo alcuni esempi che dimostrano come si sia



Figura 2 Mosaico pavimentale a «disegno subacqueo», mosaico pavimentale di epoca romana non identificato (Ricci 1914, 274)

sale termali delle ville romane: non potendole mantenere costantemente piene d'acqua, i romani usavano decorarne la pavimentazione con motivi che ricordassero l'effetto ottico prodotto dall'osservazione delle superfici piastrellate attraverso il movimento dello strato d'acqua, che per gran parte dell'anno effettivamente riempiva le vasche (Ricci 1914, 274). Le statiche linee rette del reticolato geometrico disegnato dalla giustapposizione di piastrelle regolari sul piano di calpestio, se viste attraverso lo strato trasparente dell'acqua in un incessante stato di moto, si animano e si trasformano in linee curve conferendo alla superficie un aspetto grafico totalmente nuovo, che i romani, con un effetto a *trompe-l'oeil ante litteram*, vollero ricreare a mosaico. In questo modo, anche quando non fosse stato possibile riempire le vasche d'acqua, il disegno avrebbe evocato agli ospiti l'effetto multi-sensoriale di un'immersione subacquea. Tra le variazioni su questo tema che Ricci propone, c'è anche un elegante motivo a *peltae* [fig. 2], dove le sagome curvilinee non si incastrano a testuggine ma si affiancano secondo due correnti direzionali contrapposte; il mosaicista sembra voler rendere il moto delle onde e la conseguente costante trasformazione dell'immagine 'subacquea' attraverso il succedersi di sinuose linee curve e la continua variazione della composizione cromatica degli 'scudi' disposti su una superficie chiara monocroma.

mantenuta nel tempo l'idea di un punto di vista subacqueo: «Ne pubblico alcuni, chiamandoli senz'altro 'mosaici a disegno subacqueo' e offrendoli alla discussione» (Ricci 1914, 274); «il motivo che si è definito a 'onda subacquea'» (Tavano 1986, 329); «the motif is dubbed onda subacquea» (Barry 2007, 629 nota 25); «motivo a *peltae* alternate detto a onda marina o a *peltae subacquee*» (Minguzzi 2016, 81); «composizioni cosiddette 'ad onda subacquea'» (Caillet 2017, 191).

Il motivo tornerà in uso tra le maestranze artistiche dell'area alto-adriatica e del nord-Africa tra V e VI secolo (Farioli Campanati 2008, 444), trasformandosi, come spesso è accaduto, da decoro destinato ad ambiente privato a decoro destinato a spazio culturale.⁴ Nell'alto adriatico post-teodoriano, un esempio tra tutti⁵ della diffusione di impiego del motivo a *peltae* è il pavimento della Basilica di Sant'Eufemia a Grado (579), dove la teoria di scudi si srotola lungo gran parte della navata centrale [fig. 3], con una continuità del disegno che non troveremo altrove. La decorazione pavimentale è in effetti qui, ed ora, ridotta essenzialmente alla giustapposizione di motivi geometrici disposti a nastro lungo tutta la lunghezza delle navate, imponendo un ritmo che, come nota Farioli, tende a un «rapporto infinito, in un geometrismo che non ha né principio né fine» (1974, 298). La studiosa analizza lo spirito conservativo delle maestranze operanti nell'alto-adriatico di orbita aquileiese in epoca giustiniana: attingendo da motivi geometrici già recepiti in precedenza ad Aquileia, tendono poi ad estenderne l'utilizzo su ampie porzioni pavimentali accentuando il senso di omogeneo *continuum* spaziale dell'intera area di culto (Farioli 1974, 291-8; 2008, 435-7). Si stabilisce così un rapporto bidimensionale tra superficie, linea e colore, a Grado riconfermato dall'utilizzo diffuso di iscrizioni perfettamente impaginate tra i grafismi geometrici aniconici. Proprio le iscrizioni suggeriscono un punto di osservazione preciso e di conseguenza un percorso di calpestio unidirezionale, assecondato dalle linee curve degli scudi che decorano la navata centrale e orientato sull'asse ovest-est:

Le navate si configurano infatti come ambienti di passaggio, al pari dei corridoi delle ville romane, rivestite come sono da corsie a figure geometriche che non hanno né principio né fine, severamente ritmiche, atte a scandire il passo del fedele verso il santuario. (Farioli Campanati, 1975, 172)

Le '*peltae* subacquee' tornano così ad essere esclusivamente '*peltae*', ovvero la ripetizione di una peculiare forma geometrica, perdendo qualsiasi tipo di volontaria allusione diretta all'elemento acqua e trasformando la riproduzione di un fenomeno ottico empiricamente osservabile nel quotidiano, quali erano secondo il Ricci le «*peltae* a

⁴ La maggior parte dei motivi attinti dal mondo greco-romano selezionati per essere riadattati alla nuova veste cristiana riguardano proprio la rappresentazione della natura, si veda per esempio l'analisi di tale fenomeno in Kitzinger [1969] 1973, esemplificato dal caso studio della chiesa di San Salvatore a Torino, con particolare attenzione proprio alla rappresentazione del mare.

⁵ A questa data troviamo il motivo anche nelle decorazioni pavimentali di: Chiesa di San Vitale, Ravenna; Chiesa della Madonna del Mare, Trieste; Battistero di Salona, Dalmazia; Battistero della Basilica di Darmech I, Cartagine (Cailliet 2017).

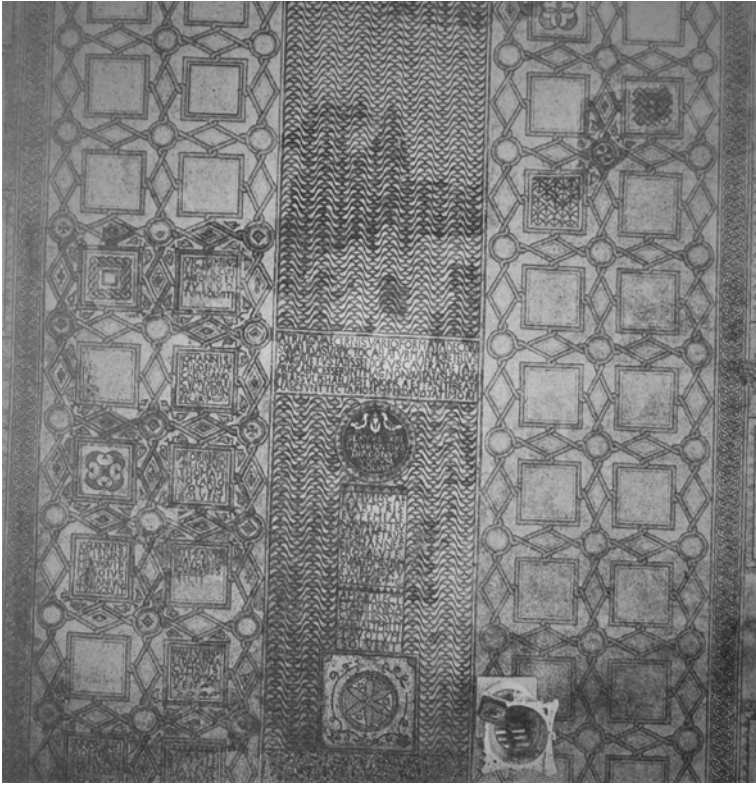


Figura 3 Veduta aerea del motivo a *peltae*. 579 d.C. Mosaico pavimentale. Grado, navata centrale della Basilica di Sant'Eufemia (Tavano 1986, 325)

disegno subacqueo» di epoca romana, in un'antinaturalistica astrazione geometrica. Notiamo però che i grafismi puramente decorativi delle basiliche di V e VI secolo nascono senz'altro dall'osservazione della natura che, anche laddove non sia riprodotta con determinati fini simbolici o narrativi, è la fonte primaria dei modelli figurativi ed è perciò pervasiva nell'arte medievale. Nei suoi studi sulla Basilica di Sant'Eufemia, Sergio Tavano propose un'ulteriore lettura del motivo a *peltae* che, mantenendo sempre un indiscusso legame semantico con l'acqua, sarebbe la riproduzione figurativa, non del riflesso dell'onda sulla superficie del fondale, ma di un altro fenomeno empiricamente osservabile in natura: «le linee tracciate dal flusso e riflusso delle onde marine su una spiaggia» (1986, 330) [fig. 4]. Non è escluso che il fedele potesse rivedere nel pavimento musivo del duomo «quella stessa sabbia scavata e lievemente ammicchiata dalle onde stesse» tuttora visibile sulle spiagge di Grado (Tavano 1976, 83),

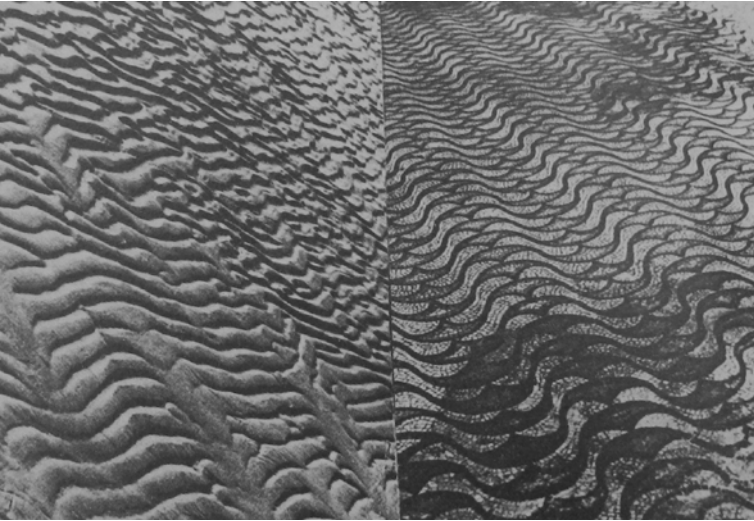


Figura 4 Confronto tra il motivo ad onda subacquea e la modellazione della sabbia (Tavano 1986, 330)

e tramite questo ponte esperienziale conciliare l'osservazione delle *peltae* all'idea dell'acqua; ma se l'intento dell'artista medievale era essenzialmente quello di esprimere la propria ammirazione per il segno di Dio attraverso il proprio processo di sintesi del creato, piuttosto che riprodurre mimeticamente la natura stessa,⁶ allora non è così fondamentale, come invece sostiene Tavano, «trovare una corrispondenza tra un'immagine musiva, che dovrebbe essere di tipo astratto e un dato obiettivo e naturalistico tanto facilmente attingibile sulle coste sabbiose altoadriatiche» (1986, 330). L'interpretazione dello studioso è senz'altro affascinante,⁷ ma al di là delle letture più o meno fantasiose⁸ che possono derivare dall'osservazione del motivo a *peltae*, ciò che possiamo dedurre riguardo l'utilizzo del motivo nella pavimentazione eliana, e più in generale nelle chiese alto-adriati-

6 Sull'osservazione, percezione e rappresentazione della natura nel medioevo, si veda Muratova 2004. In particolare in relazione a quanto si è detto sin qui: «La nozione medievale della *imitatio naturae* pone l'accento non sulla facoltà dell'artista di riprodurre con veridicità le opere della natura, ma sulla sua capacità di continuarne il lavoro, creando nuovi oggetti a partire dai materiali forniti dalla natura stessa, in conformità con le leggi dell'universo. Questo concetto è consona al metodo creativo dell'artista medievale che lavora a partire da modelli» (Muratova 2004, 466).

7 Indicativo dell'interesse destato da questa interpretazione è la citazione (senza riferimento diretto), da ultimo, in Barral I Altet 2019a, 154.

8 Per esempio secondo Paier (2011, 135), le *peltae* deriverebbero dall'evoluzione di un motivo decorativo a conchiglie; mentre secondo Perry (1980, 53) «il motivo a onde in realtà raffigura lampade ad olio stilizzate».



Figura 5 Dettaglio *peltae* in *opus tessellatum*. 1141. Mosaico pavimentale. Murano, quarta campata della navata meridionale della Basilica di Santi Maria e Donato. © Beatrice Spampinato

che di epoca giustiniana, è un impiego fondamentalmente decorativo, quale ideogramma dell'acqua, scelto e replicato per il suo valore grafico, bidimensionale e aniconico.

Le scelte iconografiche che caratterizzano i decori vegetali e geometrici dei pavimenti a mosaico romanici tipici delle chiese lagunari, hanno principalmente due fonti: le forme bizantine e quelle della tarda antichità locale (Barral I Altet 2010, 136).

Il motivo a *peltae*, come detto, è motivo canonico delle decorazioni romane e tardo-antiche di area alto-adriatica e africana, al contrario è del tutto assente nell'Oriente bizantino (Caillet 2017, 191-2). Lo studio quindi dell'interpretazione prima romana e poi tardo-antica, è utile per comprendere secondo quale logica il romanico attinge dal repertorio romano per giungere ad una comprensione tutta nuova di un medesimo motivo (Barral I Altet 2010, 138-41), che da mimetico-decorativo prima e grafico-aniconico poi, diviene ora una ricorrente iconografia investita, come del resto tutto il complesso decorativo di cui è parte, di specifiche letture iconologiche. I lacerti decorati a *peltae* dei pavimenti di San Marco e San Zaccaria a Venezia, e di Santi Maria e Donato a Murano, nel trattamento stilistico-formale comune del motivo, rispettano perfettamente quel linguaggio regionale condiviso nelle chiese veneziane di XII secolo (Riccioni 2019, 188). Le sagome degli scudi, disegnate a tessere nere su fondo bianco, tendono a dilatarsi facendo prevalere la forma ellissoidale su quella lunare e - solamente in ambiente lagunare - sulla curva compare un



Figura 6 Riquadri con decorazione a *peltae*. 1141. Mosaico pavimentale. Murano, quarta campata della navata meridionale della Basilica di Santi Maria e Donato. © Beatrice Spampinato

insetto a mandorla a tessere rosse [fig. 5],⁹ mentre un sinuoso filare nero dà continuità alla decorazione legando le singole *peltae* tra loro.

Attraverso la retrospettiva proposta si è ricostruita la convivenza tra il motivo geometrico e il suo valore semantico, che per le chiese di XII secolo sono ormai stretti da un legame retorico.¹⁰ Gli apparati decorativi delle basiliche romaniche vogliono una lettura organica, dove ogni elemento è parte di una complessa narrativa ricostruita *in primis* con l'ausilio delle fonti letterarie; ancora molti sono i quesiti e i margini di indagine che impegnano la critica,¹¹ concorde

⁹ Nella decorazione a *peltae* (di datazione anteriore a quelle qui prese in esame) di Gazzo Veronese e di Carrara Santo Stefano si riscontrano delle similitudini, ma la distribuzione delle tessere colorate così come descritta è peculiare della laguna, si veda Minguzzi 2016, 82. Sebbene possa apparire singolare questa scelta cromatica (bianco, nero e rosso), non ritengo che gli si possa attribuire uno specifico valore semantico in relazione all'acqua: queste tre colorazioni sono le più utilizzate nelle rappresentazioni pavimentali lagunari in *opus tessellatum*.

¹⁰ Nelle numerose analisi, descrizioni e nei resoconti delle campagne di restauro dei pavimenti musivi veneziani il motivo a *peltae* è quasi unanimemente riconosciuto quale generica rappresentazione dell'acqua (non sempre la critica ha riconosciuto il nesso con l'acqua, limitandosi ad annoverarlo tra i vari motivi geometrici).

¹¹ Una nuova proposta interpretativa del pavimento di San Marco è in Barral I Altet 2019a; una precedente proposta di interpretazione unitaria del pavimento di San Marco è in Paier 2011, risulta però piuttosto fantasiosa e poco accreditata come si evince da Riccioni 2019, 190; Barral I Altet 2019a, 147. Una visione d'insieme e una proposta interpretativa del pavimento di Santi Maria e Donato, seppur piuttosto datata, si trovano in Rinaldi 1992, 1994. Per una visione d'insieme, si veda Barral I Altet 1985.

però nel distinguere due macro possibilità di lettura delle narrazioni figurative pavimentali: cosmogonica e salvifica. Per quel che concerne il motivo in oggetto, notiamo che sia a San Marco che a Murano,¹² subisce un dislocamento verso le navate laterali: a San Marco un riquadro a *peltae* è visibile nella sezione occidentale del lato meridionale del transetto, mentre nella Basilica di Santi Maria e Donato viene riproposto in maniera più diffusa sia nella sesta campata della navata nord, che nella quarta campata della navata sud (fig. 6). Gli animali che compaiono sui pavimenti delle navate laterali delle due basiliche in una lotta tutta terrena tra vizi e virtù, sono lo specchio della vita degli uomini (Lugt 2014, 15), mentre gli animali meravigliosi che intervallano le *rotae sectili* delle navate centrali hanno un significato sacrale.¹³ La retta via che porta dalla soglia d'ingresso all'abside si consuma in un susseguirsi di iconografie legate ad un ideale percorso virtuoso e salvifico del fedele; mentre nelle navate laterali il bestiario è specchio del continuo inciampo che minaccia l'uomo nel suo percorso terrestre. È logico ipotizzare quindi che i riquadri decorati a *peltae*, rappresentino qui non un'acqua generica, ma un'acqua che ha un forte legame tellurico, sia fisico, sia simbolico: la massa d'acqua che si estende sulla superficie terrestre, mossa dai venti, tanto intrigante, quanto impervia, che può minacciare e sommergere il pesce cristiano (Iacobini 2008, 989, 998-9). Se così fosse potremmo affermare che le *peltae*, pur mantenendo così come nelle ville romane e nelle chiese giustiniane un rapporto intrinseco con la superficie pavimentale, divengono infine nel linguaggio figurativo romanico, non più semplice ideogramma dell'acqua, ma rappresentazione tridimensionale del volume dell'acqua e del suo movimento, e dunque, unico elemento rappresentato, immediatamente riconducibile ad un'idea di moto, in perfetta concordanza semantica con la continua instabilità del percorso terreno del fedele, consumato tra azioni viziose e virtuose.

Le maestranze medievali sono partite da un modello già preesistente, l'hanno rielaborato stilisticamente e collocato in funzione della propria interpretazione simbolica; hanno creato una variante peculiare che, pur avendo subito un processo di astrazione, non si libera mai del tutto dalla verosimiglianza rispetto al motivo naturalistico che l'ha ispirato, perfetto in quanto segno di Dio (Muratova 2004, 466-7).

12 A San Zaccaria, pur essendo emerso un lacerto decorato a *peltae* (ritenuto di XII sec. a fronte dell'analisi stilistica), il pavimento è troppo lacunoso per poterlo valutare in rapporto all'intero programma figurativo.

13 Per il simbolismo dei singoli animali riconoscibili nei pavimenti delle chiese romane veneziane, si veda Riccioni 2019.

2.2 Le specchiature marmoree

Come detto, l'altra fonte fondamentale a cui occorre attingere per comprendere la composizione del complesso figurativo dei pavimenti musivi romanici a Venezia, è la cultura figurativa bizantina e il secondo paradigma decorativo dell'acqua che prendiamo in considerazione ha le proprie origini proprio nell'arte monumentale costantinopolitana. Fabio Berry (2007) ha approfonditamente analizzato l'immaginario che la cultura visiva bizantina doveva proiettare sulle lastre marmoree delle pavimentazioni bizantine di età giustiniana. La scelta di mettere in posa le cosiddette specchiature marmoree disposte a libro sul piano di calpestio dei luoghi di culto,¹⁴ è dettata da un intreccio di connessioni semantiche tra il mare e il marmo, le caratteristiche fisiche dei due elementi, la scelta estetico-formale di creare una continuità spaziale nello spazio liturgico, il significato cosmogonico delle acque genitrici e il profondo valore sacrale di un'immagine acheropita, creata direttamente dalla mano di Dio. L'ammirazione per il segno divino, che nello sviluppo del motivo a *peltae* era stata espressa nel processo di sintesi e di codifica di un modello figurativo di ispirazione naturalistica, qui si esprime tramite la selezione di un'immagine già reperibile in natura, riconosciuta come opera della mano di Dio. Nel caso della decorazione a mosaico la rappresentazione mantiene una propria materialità simbolica che, pur avendo come obiettivo quello di 'ri-presentare' l'oggetto, impone una distanza tra l'immagine e l'oggetto rappresentato stesso (Catapano, Grassi 2019, XI-XII); mentre nel caso delle pavimentazioni costantinopolitane, il divino si manifesta in una dimensione materiale, quella del marmo freddo e lucente, che contiene in sé, in natura, un'immagine acheropita dove realtà e astrazione coincidono (Baert 2017, 42). L'osservatore bizantino doveva comprendere il processo astrattivo compiuto, non tanto dall'artista, quanto più dal concerto di committenti, teologi e predicatori,¹⁵ e con esso il voluto riferimento sia alla natura, sia ai testi patristici; l'intento era quello di fare acquisire al fedele, attraverso una ripetizione retorica del canone figurativo prescelto, il valore spirituale di quest'immagine lucente, quasi miracolosa (Trilling 1998, 121-3). Tale canone, come detto, si ritrova nei pavimenti lagunari di XII secolo, dove le differenti esigenze liturgiche impongono

14 La pavimentazione marmorea è ancor oggi visibile nella Basilica di Hagia Sofia a Costantinopoli (VI sec.) e nella Chiesa Acheropitas a Salonicco (V-VII sec.); nella chiesa di Chora e nel Parekklesion della Thotokos Pammakaristos troviamo due esempi più tardi (XIV sec.) (Barry 2007, 629).

15 «Per comprendere l'essenza della creazione artistica bizantina occorre liberarsi della concezione moderna secondo la quale chi ha fatto l'oggetto ne è produttore. Il concetto di autonomia dell'artista non ha appigli, lui raramente dona un proprio contributo autonomo» (Cutler 2004, 298-9).

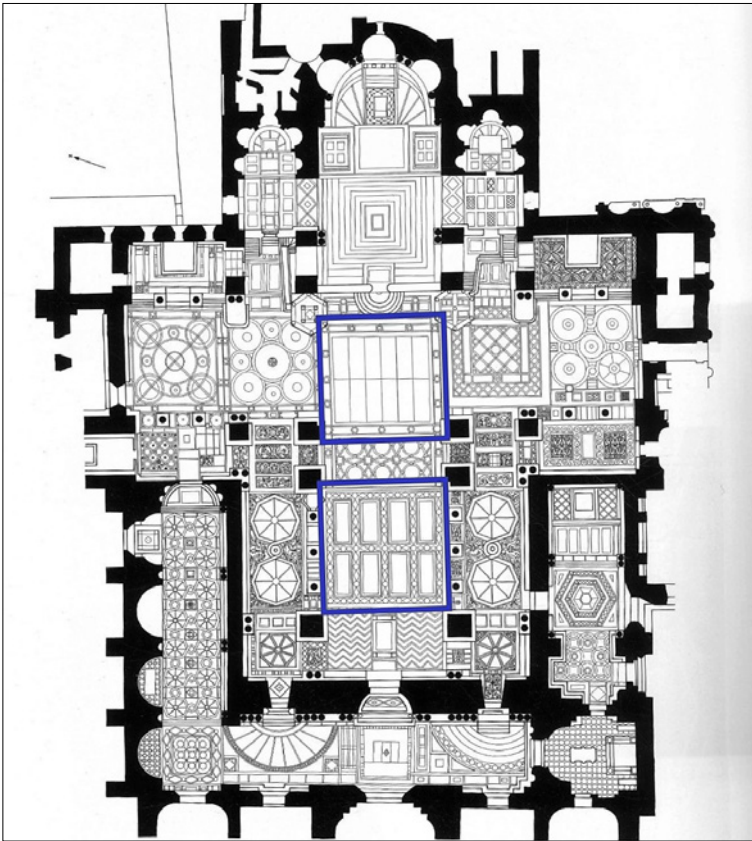


Figura 7 Pavimento della Basilica di San Marco di Venezia con le lastre marmoree in evidenza. Barral I Altet 2010, fig. 218a

un ritmo decorativo totalmente differente rispetto al *continuum* spaziale greco. Qui le lastre marmoree, eccezione fatta per la porzione di pavimento della crociera marciana, non sono più disposte a libro, ma sono distanziate, incorniciate e disposte parallelamente a gruppi di quattro [fig. 7]. Quasi scalzando da tale posizione privilegiata le *peltae* decorative di epoca giustiniana, confinate ora alle navate laterali, le specchiature marmoree trovano posto nella navata centrale. Questo sistema ben leggibile sia nella navata centrale di San Marco, che in quella di Santi Maria e Donato, suggerisce la presenza di un preciso valore simbolico, oltre che estetico, nelle scelte compiute dalle maestranze operanti a Venezia: le fonti attestano la lettura del marmo quale immagine acheropita dell'acqua già dal VI secolo (Barry 2007, 627-8), l'utilizzo di materiali preziosi per rappresentare il brillio di ciò che varia al di là del proprio aspetto materiale, ov-

vero di ciò che al contrario ha una sostanza spirituale, è una pratica anch'essa bizantina (Pentcheva 2016, 46) la cui ricezione a Venezia è ben testimoniata dai mosaici parietali aurei, infine l'alternanza nella navata centrale di decorazioni geometriche in *opus sectile* a bestie sacre quali grifoni e pavoni (Riccioni 2019, 209) in *opus tessellatum*, rende plausibile una specifica ipotesi di lettura delle specchiature marmoree secondo uno dei molti connotati positivi che la letteratura attribuisce all'acqua; l'acqua salvifica battesimale, oppure quella limpida che scorre dal trono di Dio per bagnare l'albero della vita, o ancor più la *fons vitae* che scorre in Paradiso nella forma di quattro fiumi cristallini (Iacobini 2008, 989-90, 999, 1002-1, 1005).

Analizzando queste due decorazioni – a nostro parere, come abbiamo tentato di dimostrare, iconiche – attraverso gli schemi percettivi universali, tenteremo di capire se le scelte figurative attuate dalle maestranze medievali possano avvalorare l'ipotesi che il fedele riconoscesse, nella decorazione a *peltae*, un mare turbolento, terreno e volubile, mentre nelle lastre marmoree, lo scorrere di una fonte pacata, eterea e perpetua.

3 Semiotica e percezione visiva di due iconografie dell'acqua

Peirce, fondatore del pragmatismo e uno dei padri della moderna semiotica, descrive le immagini (figurative) come 'segni iconici' – ovvero, segni che significano gli oggetti per cui stanno perché in qualche modo somigliano a questi stessi oggetti –¹⁶ e contrasta i segni iconici con gli 'indici' – che significano gli oggetti per cui stanno avendo con loro una relazione spaziale, causale o temporale – e con i 'simboli' – che significano per mezzo di una convenzione (Peirce 1982, 2: 53-6). Ma questa classificazione tripartita è costruita sulle basi dell'idea di 'significazione', che per Peirce è una relazione a tre termini tra un segno, il suo oggetto, e un 'interpretante' – inteso come

¹⁶ La relazione di somiglianza che Peirce ha in mente è una relazione di somiglianza oggettiva – per lui, «the icon represents its object by virtue of resembling it» (Peirce 1982, 5: 379). Una versione ingenua della teoria della somiglianza oggettiva come quella che sembra indicare tale citazione non è più sostenuta da nessuno oggi, almeno sin dalle famose critiche mosse da Goodman (1968); in realtà, e a ben vedere, anche Peirce stesso sembra avere in mente una teoria più raffinata della somiglianza: «un'icona è un *representamen* di ciò che rappresenta [...] in virtù di caratteri che le appartengono in quanto oggetto sensibile. [...] Si dà semplicemente il caso che le sue qualità somiglino a quelle dell'oggetto [rappresentato]» (Peirce 1931, 447; citato in Voltolini 2013, 26). In effetti, oggi i teorici della *depiction* che sostengono una teoria della somiglianza utilizzano una tra le due seguenti strategie: (i) definire qual è il parametro – o i parametri – di somiglianza (ad esempio Hyman 2006); (ii) postulare che la somiglianza, invece di essere una somiglianza 'reale', sia una somiglianza 'esperita' (ad esempio Hopkins 1998).

un pensiero sull'oggetto, o una traduzione del segno.¹⁷ Inoltre, Peirce riconosce il fatto che queste tre categorie di segni non siano mutualmente esclusive, e che la significazione di un'immagine può anche dipendere da convenzioni iconografiche, e dal contesto d'utilizzo.

Questa non esclusività del segno è evidente nel caso in analisi, e la tripartizione peirciana ci sembra utile e necessaria a restituire tutta la complessità della relazione tra configurazione e ricezione delle due forme di rappresentazione dell'acqua prese in esame.

Per lo spettatore medievale, infatti, tanto la rappresentazione dell'acqua tramite la decorazione a *peltae* - di derivazione romana - quanto quella marmorea - di derivazione bizantina - sono segni la cui significazione non può essere limitata alla loro natura meramente iconica, indicale, o simbolica; anzi, entrambe le soluzioni possono essere comprese appieno solo facendo riferimento a ciascuna delle tre categorie, e a come interagiscono l'una con l'altra nel processo percettivo ed interpretativo dell'osservatore di XII secolo.

3.1 Icona, indice e simbolo

Partiamo dal caso delle lastre marmoree. Innanzitutto, possono essere considerati dei 'segni iconici'? In questo caso, parlare di icona può sembrare *prima facie* incorretto. In effetti, i motivi che si possono scorgere all'interno delle venature della pietra, non essendo queste figurazioni frutto dell'intenzionalità di un artista che intende con un segno veicolare un significato, parrebbero riferirsi ad un oggetto esterno solamente in virtù delle convenzioni iconografiche che, in quel preciso contesto d'utilizzo, determinavano che proprio quelle lastre marmoree posizionate in quel luogo dovevano essere interpretate dall'osservatore proprio in quel modo particolare. La loro significatività sembrerebbe dunque essere solamente determinata dal loro essere utilizzate come 'simboli': quelle lastre rappresentano l'acqua, perché sono usate tradizionalmente proprio così, ad un livello di significazione già canonizzato la cui semantica si deve principalmente alla patristica. D'altro canto, sappiamo che l'arte tardo antica e in particolare quella bizantina utilizza generalmente soluzioni più astratte rispetto all'arte greca o romana. Questa tendenza, fino a poco fa principalmente interpretata come segno della crescente enfasi posta sullo spirituale anziché sul materico, sembra essere legata anche ad un differente e radicale cambiamento culturale, quello che Trilling (1998,

¹⁷ La struttura tripartita alla base della teoria dei segni e della significazione di Peirce appena descritta rimane pressoché invariata nonostante nel corso della sua vita intellettuale si possano individuare tre distinte fasi teoriche al riguardo. Si veda, per approfondire, Atkin 2013.

121) definisce come «the transfer of aesthetic responsibility from the artist to the viewer». L'arte bizantina adotta soluzioni più astratte non tanto - o non solo - perché il mondo materiale non è più così importante, ma perché lo spettatore è chiamato a colmare le lacune interpretative che una soluzione rappresentativa tendenzialmente astratta lascia aperte. Fondamentale diventa allora il lavoro dell'immaginazione individuale che permette allo spettatore di dare un senso e di immaginare di vedere nelle immagini prodotte (o trovate nella natura) scene e contenuti che spesso non sono così evidenti. Questi contenuti, però, sono ben determinati dalla tradizione: ogni osservatore ha una propria immaginazione individuale e la retorica ortodossa non vuole certo sopprimerla; i teologi bizantini, però, sono ben attenti a veicolarla nella giusta direzione. Insomma, la forza della tradizione e della conformità retorica bizantina crea il canone interpretativo che porta lo spettatore e la sua immaginazione a interpretare quello che vede in un determinato modo e fa sì che tutti gli spettatori interpretino - e vedano - la stessa immagine nello stesso modo.

Eppure, questa descrizione della lastra marmorea come segno completamente astratto e significativo meramente simbolico non sembra rendere giustizia del fatto che fossero utilizzate proprio un certo tipo di lastre, con un certo tipo di venature, un certo tipo di taglio ed una specifica messa in posa, questo sì, frutto di un lavoro intenzionale. E neppure del fatto che, conseguentemente, si possano effettivamente 'vedere' quelle venature come linee indicanti la forma dell'acqua, con il suo caratteristico moto ondoso. È qui, nella possibilità di scorgere in quelle venature la forma dell'acqua, che si può apprezzare la validità di quella soluzione in quanto segno iconico: vi è una relazione di somiglianza di qualche tipo tra la forma vista nelle venature - il segno - e la forma di una superficie acquatica - l'oggetto raffigurato. E il fatto che si possa scorgere dell'acqua nelle venature del marmo, sembra essere legato ad un'attività percettiva naturale, una forma di (debole) pareidolia, che è tendenza istintiva e automatica a trovare strutture ordinate e forme familiari in immagini disordinate: vedere forme conosciute nelle nuvole, riconoscere volti in oggetti inanimati, o scorgere scene figurative nelle macchie sui muri.¹⁸ Questa tendenza percettiva universale, che è possibile vedere in opera nel quotidiano, era ben nota nell'antichità - ce ne parlano diffusamente Lucrezio nel *De Rerum Natura* e più fuggevolmente Aristotele nella *Meteorologia* e Plinio il Vecchio nella *Naturalis Hi-*

18 L'associazione si manifesta in special modo verso le figure e i volti umani. Si ritiene che questa tendenza, che è un caso particolare di apofenia, sia stata favorita dall'evoluzione, poiché consente di individuare velocemente stati mentali di conspecifici minacciosi, ad esempio, o più in generale di identificare situazioni di pericolo anche in presenza di pochi indizi, ad esempio riuscendo a scorgere un predatore mimetizzato. Si veda ad esempio, Voss et al. 2012.

storia - e le immagini trovate per caso, le cosiddette immagini naturali, nell'Umanesimo e Rinascimento diventano paradigma di ciò che un artista dovrebbe fare nel raffigurare intenzionalmente qualcosa - Leonardo scriveva nel suo *Trattato della Pittura*:

Non disprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie, de' muri, o nella cenere del fuoco, o nuvoli o fanghi, od altri simili luoghi, ne' quali, se ben saranno da te considerati, tu troverai invenzioni mirabilissime, che destano l'ingegno del pittore a nuove invenzioni sì di componimenti di battaglie, d'animali e d'uomini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perché saranno causa di farti onore; perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nuove invenzioni. (Leonardo 1890, § 63)¹⁹

Sappiamo che esercitare questo tipo di 'visione pareidolica' era attività percettiva comune nel mondo artistico medioevale - specie quello di tradizione bizantina: spesso lastre marmoree erano tagliate e posizionate nelle chiese in modo da suggerire lo scorgere nelle loro venature di immagini antropomorfe, poi lette dall'osservatore come immagini *acherotipae* dei santi -, come ben esemplificato da Mitchell infatti, figure umane compaiono sulle colonne della chiesa di Santo Spirito a Ravenna (Mitchell 2012, 29, fig. 4). Nel caso preso in considerazione, si può effettivamente dire che in un certo senso le venature possono essere viste come simili all'acqua: l'osservatore è in grado in questo modo di vedere qualcosa - una raffigurazione di forma acquatica - in qualcos'altro - nel supporto marmoreo. I naturali segni del marmo erano visti ed esperiti come striature acquatiche. Ma la tendenza al vedere quelle venature come forme acquatiche è valorizzata e rinforzata tanto dallo specifico taglio e dall'apposita messa in posa dell'artista - è lui a volere che l'osservatore veda così - quanto dalla convenzionalità interpretativa cui quelle lastre - oramai un vero e proprio canone - sono legate. Come già accennato, infatti, utilizzare le venature del marmo in modo da renderle figurative era una tendenza tipica della cultura bizantina.

Simbolo ed icona, dunque. Ma anche indice. In effetti, si innesta nella comprensione della lastra marmorea un ultimo strato di significazione importante: per l'osservatore medioevale le venature del mar-

¹⁹ Secondo Wollheim (1980) ed i teorici del vedere, questo tipo di vedere sui generis è addirittura ciò che permette e che contraddistingue l'immagine nella sua pittorialità - è condizione necessaria e sufficiente affinché si possa scorgere qualcosa in un'immagine - ed è però solo condizione necessaria, ma non sufficiente, di raffigurazione - sebbene tutte le immagini suscitino questa esperienza, vi sono cose che suscitano tale esperienza che non sono immagini.

mo sono 'indice' della mano di Dio - è lui che le ha create, esse sono segno risultante della diretta intenzionalità divina (Barry 2007). Poiché il marmo con le sue venature si trova già così in natura, è esso stesso considerato quale prodotto della mano divina.

Insomma, quando lo spettatore medievale si trovava ad osservare questo tipo di lastre marmoree, posizionate in quel determinato luogo, le interpretava come segni complessi la cui significatività era tanto iconica - in qualche modo le venature somigliano alla forma dell'acqua -, quanto simbolica - quell'acqua non è un'acqua qualunque, ma l'acqua delle fonti paradisiache - ed indicale - quelle venature sono indice della mano di Dio, che le ha create.

Ma si può dire lo stesso per il caso delle decorazioni a *peltae*? Questi pattern decorativi erano letti con lo stesso tipo di stratificazione significativa che sembra poter essere attribuita alle lastre marmoree? La nostra ipotesi è che anche questi scudi irregolari fossero visti come una rappresentazione acquatica, ma di natura differente rispetto a quella delle lastre marmoree. Attraverso le decorazioni a *peltae* quello che viene rappresentato è davvero 'il mare' mondano con le sue acque terrene e turbolente.

Da un punto di vista iconico, l'accostamento all'acqua sembra tutt'altro che fuori luogo: la loro forma ondulata assomiglia in qualche modo a quella delle movimentate acque marine. Le *peltae* imitano, in un certo senso, la superficie di un mare continuamente mosso - la forma dell'acqua - e, anche se il risultato è senz'altro astratto e decorativo, è veramente possibile vederle come soluzione figurativa rappresentante il mare, poiché se fossero state linee statiche orizzontali, vederle in movimento sarebbe decisamente più difficile e diventerebbe necessario aggiungere attributi come pesci e imbarcazioni, come succede ad esempio nel mosaico di Aquileia [fig. 1].

Per quanto riguarda la possibile significazione indicale, le *peltae*, al contrario delle lastre marmoree, non sono indici in senso stretto: l'intenzionalità produttrice, in questo caso, non è divina, ma umana; è quella del mosaicista, dell'artista, la cui traccia indicale non sembra entrare nel processo di significazione in quanto tale.

Se da un punto di vista iconico, le decorazioni ondulate possono rimandare ad un profilo acquatico, da un punto di vista simbolico, o di riferimento, rimandano ad un particolare tipo di acqua? La nostra ipotesi è che questi segni iconici non rappresentano l'acqua in generale, ma sono associati con una convenzione particolare - che diventa canone in area lagunare - che le lega al mare attuale e terrestre: le *peltae* sono anche segni simbolici perché nel vezzo decorativo che diventa icona acquatica lo spettatore medievale sapeva vederci il movimentato mare. Mare che, simbolicamente, diventava il turbolento mare della vita, «l'onda amara del mare dei vizi» da cui ogni pesce cristiano deve essere tratto in salvo attraverso gli insegnamenti della Chiesa, unico porto sicuro terreno (Iacobini 2008, 989).

3.2 Dal *percipi* alla significazione (and back)

Ora, tra ciò che è strettamente percepito e il significato simbolico che è veicolato sembra esserci una relazione biunivoca: da un lato, il fatto che lo spettatore competente conosca il significato simbolico delle due rappresentazioni, e quindi cosa e come cercare ciò che dovrebbe essere visto – quali relazioni di somiglianza devono diventare percettivamente salienti – guida e rinforza l'iconicità percepita dell'immagine; dall'altra, ciò che è in senso stretto percepito irrobustisce il significato simbolico che questi due *schema* rappresentativi acquisirono durante il loro processo di canonizzazione.

Di qui, la nostra ipotesi: la scelta di due differenti modalità rappresentative accompagnate da due diversi significati simbolici è sostenuta in parte anche dalle caratteristiche percepibili e percettive che contraddistinguono tanto i materiali quanto le scelte figurative.

Una prima caratteristica evidente riguarda la superficie che ospita la figurazione e le diverse capacità rifrattive dei materiali utilizzati: all'opacità del mosaico fa da contraltare la lucentezza delle lastre marmoree. Le *peltae* sono opache, e questa caratteristica materica ben visibile sulla superficie dell'immagine lega il *representamen* all'opaco ed immanente mondo degli uomini: è una rappresentazione umana, troppo umana di un mare che non può non essere terrestre.²⁰ Le lastre marmoree, al contrario, sono lucide, e questa caratteristica chiaramente percepibile potrebbe concorrere a ricordare allo spettatore la natura trascendente del soggetto rappresentato – le acque paradisiache – e di chi le ha veramente create – Dio stesso.

Ma la relazione non finisce qui. Un ulteriore aspetto percettivo ci sembra distingua le due modalità rappresentative, e riguarda la sensazione di movimento e di come questa sia differenzialmente veicolata. Certamente, entrambe le modalità rappresentative sono stimoli statici, ma sappiamo bene sin almeno dagli studi percettologici della *Gestaltpsychologie* che stimoli statici possono creare sensazioni dinamiche in gradi differenti (Arnheim 1974). In effetti, l'aspetto decorativo delle *peltae* sembra veicolare una certa dinamicità principalmente attraverso due caratteristiche: l'utilizzo di colori alternati e ripetuti nel pattern geometrico che li racchiude, e il disegno geometrico stesso, caratterizzato da un profilo marcatamente ondulato che sembra condurre continuamente l'occhio da una parte all'altra della superficie a mosaico. Da un lato, l'alternanza dei tre colori – bianco, nero e rosso – fa sì che lo spettatore percepisca un certo grado

²⁰ Sul valore simbolico dell'opacità dei mosaici pavimentali in contrasto con la lucentezza di quelli parietali nella Basilica di San Marco: «la consistenza materica priva di propria luce che viene riflessa su di essi dalle tessere vitree dei mosaici parietali, sembrano alludere all'*adumbratio* sulla terra delle verità celesti che l'uomo può conquistare sulla vita con la fede e l'illuminazione della Grazia» (Polacco 1991, 305-15).

di ritmo lineare e di movimento dinamico; dall'altro, questo stesso effetto di movimento ritmato - prodotto cromaticamente - è rinforzato grazie alle evidenti ondulazioni continue della forma, che produce un sensibile moto ondosamente percepibile. Questo non accade nel caso delle lastre marmoree che, nella loro casualità lineare ed inorganica - la cui piattezza dinamica risulta accentuata dalla mera dicromaticità dell'immagine - non producono nello spettatore sensazioni dinamiche di particolare intensità.

Insomma, se le opache *peltae*, con il loro profilo ondulato e i loro pattern colorati marcatamente ritmici, producono una potente sensazione di dinamicità - che ben sembra rimandare al burrascoso mare terreno - le lucide lastre marmoree con le loro dolci venature piattamente dicromatiche sembrano produrre nell'osservatore una minima sensazione di movimento - ciò che si sta osservando, in questo caso, sono le calme acque del paradiso.

4 Conclusioni

In conclusione, ci sembra plausibile ipotizzare che alla base del processo di canonizzazione dei due modelli figurativi presi in esame ci siano state delle precise esigenze formali e concettuali. La distribuzione delle cromie e delle linee che disegnano le *peltae* a mosaico suscitano risposte dinamiche nell'occhio dello spettatore, ma l'opacità di quelle stesse pietre che ne definiscono le forme manifesta una relazione - che abbiamo visto essere secolare - tra l'immagine stessa e la superficie terrestre; mentre, le lastre marmoree, nella loro quasi totale monocromia, non suscitano particolari stimoli dinamici e godono di una brillantezza intrinseca. Le caratteristiche materiche di entrambe e le rispettive risposte percettive suscitate, ben si sposano con l'ambivalenza semantica tipicamente medievale, che anche per l'acqua è confermata dalla letteratura di riferimento: le prime, sono le onde turbolente e minacciose che nella vita terrena ogni uomo deve affrontare; le seconde, sono le fonti quiete e rassicuranti della cui vista godrà solamente il buon fedele.

Bibliografia

- Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- Atkin, A. (2013). «Peirce's Theory of Signs». *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/>.
- Baert, B. (2017). «Marble and the Sea or Echo Emerging (A Ricercar) = El Mármol y el Mar o el Surgimiento del Eco (Una Búsqueda)». *Espacio Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia Del Arte, 5, 35-54. <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/16639/16507>.
- Barral I Altet, X. (1985). *Les mosaïques de pavement médiévales de Venise, Murano, Torcello*. Paris: Picard.
- Barral I Altet, X. (2010). *Le décor du pavement au Moyen Âge: les mosaïques de France et d'Italie*. Rome: École Française de Rome.
- Barral I Altet, X. (2017). «Conclusions». *Le Cahiers de Saint-Michel de Cuxa. L'art roman et la mer = Actes des XLVIIIes Journées romanes de Cuxa* (Codalet, 4-9 juillet 2016). Codalet: Association Culturelle de Cuxa, 239-48. *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 48.
- Barral I Altet, X. (2019a). «Il pavimento (lastre e mosaico) della basilica nel XII secolo: nuove considerazioni e una proposta di lettura». Vio, E. (a cura di), *La Basilica di Venezia. San Marco arte storia e conservazione*, vol. 2. Venezia: Marsilio Editore, 147-59.
- Barral I Altet, X. (2019b). «La terra, l'acqua e i loro abitanti: a proposito della rappresentazione della natura nell'arte monumentale romanica». Catapano, G.; Grassi, O. (a cura di), *Rappresentazioni della natura nel Medioevo*. Firenze: SISMEI, 275-90.
- Barry, F. (2007). «Walking on water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages». *The Art Bulletin*, 89, 627-56. <https://doi.org/10.1080/00043079.2007.10786367>.
- Caillet, J-P. (2017). «I mosaici delle chiese dell'Alto Adriatico (repertorio ornamentale, epigrafia) al confronto di quelli dell'Oriente Mediterraneo». Fontana, F. (a cura di), *Aquileia e l'Oriente Mediterraneo = Atti della XLVII Settimana di Studi Aquileiesi* (Aquileia, 5-7 maggio 2016). Trieste: Editreg, 177-200. *Antichità altoadriatiche* 86.
- Classen, A. (2018). *Water in Medieval Literature: An Ecocritical Reading*. Lanham; Boulder; New York; London: Lexington Books.
- Cutler, A. (2004). «Vita sociale degli oggetti». Castelnuovo, E.; Sergi, G. (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo. Del vedere: pubblici, forme e funzioni*. Torino: Einaudi, 291-339.
- Donkin, L. (2005). «Mosaici pavimentali medievali nell'Italia settentrionale e i loro rapporti con la liturgia». Angelelli, C. (a cura di), *Atti del X Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico = Atti di Convegno* (Lecce, 18-21 febbraio 2004). Tivoli: Ed. Scripta Manent, 503-14.
- Farioli, R. (1974). «Mosaici pavimentali dell'alto Adriatico e dell'Africa settentrionale in età bizantina». *Aquileia e l'Africa = Atti della IV Settimana di Studi Aquileiesi* (Aquileia, 28 aprile-4 maggio). Trieste: Editreg, 285-302. *Antichità altoadriatiche* 5.
- Farioli Campanati, R. (1975). «Struttura dei mosaici geometrici». *Mosaici in Aquileia e nell'alto adriatico = Atti della V Settimana di Studi Aquileiesi* (Aquileia, 25 aprile-1 maggio 1974). Trieste: Editreg, 155-75. *Antichità altoadriatiche* 8

- Farioli Campanati, R. (2008). «Temi musivi nei pavimenti d'area adriatica (V – VI secolo)». Cuscito, G. (a cura di), *La cristianizzazione dell'Adriatico = Atti della XXXVIII Settimana di Studi Aquileiesi* (Aquileia, 3-5 maggio 2007). Trieste: Editreg, 435-54. *Antichità altoadriatiche* 66.
- Goodman, N. (1968). *The Languages of Art*. Indianapolis: Boobs-Merril.
- Hopkins, R. (1998). *Picture, Image and Experience. A philosophical inquiry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hyman, J. (2006). *The Objective Eye: Color, Form, and Reality in the Theory of Art*. Chicago; London: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226365541.001.0001>.
- Iacobini, A. (2008). «Hoc elementum ceteris omnibus imperat». *L'acqua nell'universo visuale dell'alto medioevo* 2008, 2: 985-1027.
- Kitzinger, E. [1969] (1973). «World Map and Fortune's Wheel: A Medieval Mosaic Floor in Turin». *Proceedings of the American Philosophical Society*, 117(5), 344-73.
- L'acqua nell'universo visuale dell'alto medioevo* (2008). *L'acqua nell'universo visuale dell'alto medioevo = Settimane di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* (Spoleto, 12-17 aprile 2007). 2 voll. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 55.
- Leclercq-Marx, J. (2017). «Formes et figures de l'imaginaire marin, dans le haut moyen âge et dans le moyen âge central». *Le Cahiers de Saint-Michel de Cuxa. L'art roman et la mer = Actes des XLVIIIes Journées romanes de Cuxa* (Codalet, 4-9 juillet 2016). Codalet: Association Culturelle de Cuxa, 9-22. *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 48.
- Leonardo da Vinci (1996). *Trattato della pittura*. Roma: Newton Compton.
- Marini, F. (a cura di) (2003). *I Mosaici della Basilica di Aquileia*. Fotografie di Enzo Andrian. Aquileia: Ciscra Edizioni
- Minguzzi, S. (2016). «I pavimenti antichi». Aikema, B. et al. (a cura di), *In centro et oculis urbis nostre. La chiesa e il monastero di San Zaccaria*. Venezia: Marcianum Press, 75-88.
- Mitchell, J. (2012). «Believing is seeing: the natural image in Late Antiquity». Franklin, J. A. et al. (eds), *Architecture and Interpretation. Essays for Eric Fernie*. Woodbridge: The Boydell Press, 16-41.
- Muratova, X. (2004). «Guardare la Natura». Castelnuovo, E.; Sergi, G. (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo. Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, vol. 3. Torino: Einaudi, 437-72.
- Ortalli, G. (2008). «Nascere sull'acqua: la lunga genesi di Venezia». *L'acqua nell'universo visuale dell'alto medioevo* 2008, 1: 141-77.
- Paier, R. (2011). *Simboli e misteri nelle geometrie del pavimento di San Marco a Venezia: svelati alla luce della dottrina e della tradizione della Chiesa: un contributo alla lettura dei sectili marciani*. Venezia: Grafiche Veneziane.
- Peirce, C. S. (1931). *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press.
- Peirce, C. S. (1982). *The Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*. Ed. by M.H. Fisch et al. Bloomington: Indiana University Press.
- Pentcheva, B. V. (2016). «Liturgy and Music at Hagia Sophia». *Oxford Research Encyclopedia of Religion*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199340378.013.99>.
- Perry, M. (1980). *La Basilica dei SS. Maria e Donato di Murano*. Venezia: Stamperia di Venezia.

- Polacco, R. (1991). *San Marco: la Basilica d'oro*. Milano: Berenice.
- Quintavalle, A. C. (2009). «Testi e figure della memoria: pavimenti musivi e immagine del mondo». Quintavalle, A.C. (a cura di), *Medioevo: immagine e memoria = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Parma, 23-28 settembre 2008). Milano: Electa, 13-39.
- Ricci, C. (1914). «Appunti per la storia del mosaico». *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 8(9), 273-7.
- Riccioni, S. (2019). «Percorrendo il Bestiario. La rappresentazione del mondo animale nei pavimenti musivi del Medioevo veneziano». Riccioni, S.; Perissinotto, L. (a cura di), *Animali figurati. Teoria e rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all'Età moderna*. Roma: Viella, 179-217.
- Rinaldi, M.S. (1992). *La Basilica dei SS. Maria e Donato di Murano* [tesi di Laurea]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Rinaldi, M.S. (1994). «Il *pavimentum sectile* e *tessellatum* della Basilica dei Santi Maria e Donato di Murano». *Venezia Arti*, 8, 13-20.
- Smith, J.L. (2017). *Water in Medieval Intellectual Culture: Case-Studies from Twelfth-Century Monasticism*. Turnhout: Brepols. <https://doi.org/10.1484/M.CURSOR-EB.5.112274>.
- Strang, V. (2005). «Common Senses: Water, Sensory Experience and the Generation of Meaning». *Journal of Material Culture*, 10(1), 92-120. <https://doi.org/10.1177/1359183505050096>.
- Tavano, S. (1976). *Grado. Guida storica e artistica*. Udine: Arti grafiche friulane.
- Tavano, S. (1986). *Aquileia e Grado: storia, arte, cultura*. Trieste: LINT.
- Trilling, J. (1998). «The Image not Made by Hands and the Byzantine Way of Seeing». Kessler, H.; Wolf, G. (eds), *The Holy Face and the Paradox of Representation*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 109-27.
- Voltolini, A. (2013). *Immagine*. Bologna: il Mulino.
- Voss, J. L. et al. (2012). «The Potato Chip Really Does Look Like Elvis! Neural Hallmarks of Conceptual Processing Associated with Finding Novel Shapes Subjectively Meaningful». *Cerebral Cortex*, 22(10), 2354-64. <https://doi.org/10.1093/cercor/bhr315>.
- Wollheim, R. (1980). «Seeing-as, Seeing-in and Pictorial Representation». *Art and its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press, 205-26.

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

Uno scandalo nello scandalo L'Apocalisse come eccezione nel canone neotestamentario

Ermanno Antonioli

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The textual canon of the New Testament established by the Church is usually regarded as the model *par excellence* of a canon's strict coherency and normativity. Nonetheless, what is explored here is that this archetypal model of a canon carries in itself an almost irresolvable problem of *incoherency*, constituted by the *Book of Revelation*. Thus, the aim of this contribution is firstly to show why this book represents a remarkable exception in the New Testament canon for its genre, content and tone (§§ 1, 2); and secondly to underline the reasons and the implications of its acceptance in the canon (§ 3).

Keywords Canon. Dogma. Prophecy. Apocalypse. Christianity.

Sommario 1 Canone e dogma nel Nuovo Testamento. – 2 L'eccentricità dell'Apocalisse. – 3 L'inclusione dell'Apocalisse nel canone come neutralizzazione della Gnosi. – 4 Conclusioni.

1 Canone e dogma nel Nuovo Testamento

L'archetipo del concetto di 'canone', come ognuno sa, è la raccolta di testi che costituisce il Nuovo Testamento e che i fedeli assumono come autentica e veridica parola di Dio. Non che altre religioni non abbiano un *corpus* di testi sacri quale riferimento fondamentale: ma se in queste il 'canone' è venuto formandosi attraverso la lenta accumulazione di materiali e tradizioni, nel cristianesimo la sua stabilizzazione è stata oggetto di discussioni esplicite



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

Open access

Published 2020-12-22

© 2020  Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/004

e spesso di veri e propri conflitti.¹ È dunque in ambito cristiano che all'idea di canone vengono ad associarsi stringenti principi di normatività e coerenza: vale a dire, i criteri della 'canonicità' stabiliscono esplicitamente e inequivocabilmente cosa è 'dentro' e cosa è 'fuori' dai confini dell'ortodossia. Già il confronto con la letteratura veterotestamentaria, al riguardo, è eloquente. I testi che la costituiscono articolano fondamentalmente la vicenda dell'Alleanza tra il popolo d'Israele e Dio, e sono stati composti lungo un estesissimo lasso di tempo, accumulandosi in un lento processo di sedimentazione che non ha visto sorgere conflitti e discussioni di rilievo. Anche le non poche incongruenze tra molti dei loro passi, dovute alla differente epoca di stesura dei diversi libri, sono state comunque trattate come irrilevanti: nel momento in cui il *corpus* dei testi sacri è anzitutto memoria storico-culturale ed espressione identitaria,² i criteri della stringente coerenza teologica vengono a trovarsi in secondo piano.

Ben altrimenti stanno le cose col Nuovo Testamento, che non raccoglie più la vicenda del popolo eletto ma si rivolge universalisticamente all'umanità. La validità del testo sacro non può più fondarsi *sic et simpliciter* sul suo radicamento in una tradizione specifica, per cui, come nel caso della Bibbia, la fede e l'appartenenza al popolo d'Israele finivano per essere un'unica cosa: la fede nella parola di Dio è ora oggetto di un impegno personale, di una 'decisione esplicita'. M. Buber sottolinea a questo riguardo come il «tipo di fede» (*Glaubenweise*) dell'ebraismo sia caratterizzato dall'identificazione di comunità di fede e popolo, per cui l'uomo «si trova» in un rapporto di fede in quanto «è in prima istanza membro di una comunità». La fede testimonia dunque anzitutto l'«appartenenza» a tale comunità, di cui il testo sacro è l'«autocoscienza»; nel cristianesimo invece l'uomo «si

1 Il cristianesimo è la prima religione che metta a tema esplicitamente la questione dell'ortodossia e di una formalizzazione definitiva dei contenuti della fede, di un *Credo* che stabilisca cosa è conforme all'annuncio cristiano e cosa non lo è: esigenza assente nelle religioni arcaiche e in un certo senso anche in quella veterotestamentaria, nelle quali l'adesione ai contenuti della religione è pressoché tutt'uno con la condivisione dell'orizzonte culturale cui essa appartiene. L'universalismo che caratterizza il cristianesimo (vedi *infra*), invece, lo spinge a esplicitare l'adesione alla fede fondandola su basi dogmatiche, cioè sulla definizione precisa dei suoi contenuti, che il fedele è chiamato ad accettare attraverso una decisione individuale. Ne consegue una radicalizzazione dell'«istanza di verità» caratteristica del monoteismo, la cui preoccupazione fondamentale è la distinzione del vero dal falso in ambito religioso; non potendosi riferire semplicemente a una tradizione culturale condivisa, com'era nello scenario veterotestamentario, il cristianesimo fonda invece l'ortodossia sulla base di una precisa canonizzazione dei testi, i cui criteri e le cui implicazioni vengono esplicitati e possono quindi venire discussi, come testimoniano appunto i dibattiti dogmatici dei primi secoli.

2 È in questo senso che Jan e Aleida Assmann guardano al Vecchio Testamento come a un esempio paradigmatico di 'mnemostoria', un complesso inestricabile di rammemorazione storica e di costruzione dell'identità culturale (cf. Assmann, Harth 1991; Assmann 1992).

converte» con una presa di posizione individuale in favore delle indimostrabili verità di fede (Buber 1950, 57). Tale presa di posizione deve però rivolgersi a un messaggio coerente e univoco: e perciò la distinzione tra la genuina parola di Dio e l'apocrifa viene messa a tema dal cristianesimo con una radicalità precedentemente sconosciuta.

È in questo scenario che emerge la figura del 'dogma'. Esso non significa soltanto l'affermazione di verità di fede indiscutibili per i fedeli, rispetto alle quali ogni deviazione sarà qualificata come 'eresia', ma più precisamente che tali verità di fede sono date per sempre e in termini definitivi, non suscettibili di revisione né di aggiunta: perciò il dogma viene definito *depositum fidei*. Ciò non si deve semplicemente al carattere lapidario con cui la religione cristiana afferma i propri contenuti, ma al suo peculiare carattere di 'compiimento' (Quinzio 1978, 151). Nelle altre religioni del libro la tensione è tutta rivolta al futuro, a una promessa messianica ancora da compiersi. Nel cristianesimo invece l'evento decisivo 'è già avvenuto', con la vicenda terrena dell'Incarnazione di Dio in Cristo. Il dogma, la sistemazione canonica di un contenuto di fede ormai compiutamente rivelato e che si tratta di proteggere dal proliferare delle interpretazioni, sopravanza così la 'profezia', intesa come comunicazione del volere di Dio, che nel giudaismo e nell'*Islām* dà voce all'aspettativa escatologica ancora insoddisfatta. Gli *Atti degli apostoli*, non a caso, valorizzano il 'carisma evangelico' - la scelta cosciente per la fede e la sua testimonianza - assai più che il 'carisma profetico'. Quest'ultimo riveste un ruolo dimidiato, come capacità di cogliere i 'segni dei tempi', ma non certo di farsi portatore di una rivelazione che è già stata compiutamente annunciata; e perciò, specie a partire dalla predicazione paolina, molto di più vale conquistare nuovi fedeli all'annuncio evangelico che abbandonarsi alle esperienze estatiche della profezia.

2 L'eccentricità dell'*Apocalisse*

Al suo primo apparire, dunque, il cristianesimo si pensa come compimento pressoché realizzato della storia della Salvezza e come approdo ormai definitivo della tensione escatologica. Quando Cristo muore sulla croce si lacera il velo che nel tempio di Salomone celava il Santo dei Santi, fino a quel momento luogo inaccessibile della manifestazione di Dio:³ ciò significa che la mediazione tra gli uomi-

3 Il Santo dei Santi (ebr. *Qodesh ha-Qodashim*) era l'area più sacra del tabernacolo del tempio, contenente le tavole della Legge (1 Re 8, 9) e luogo della manifestazione di Dio attraverso la sua voce o la sua gloria. Costantemente inaccessibile, si apriva esclusivamente al gran sacerdote durante la festa di *Yom Kippur*.

ni e Dio, fino a quel momento amministrata nel culto, non ha più ragione d'essere. L'ordine sacro, l'articolazione del rapporto tra uomo, Dio e mondo, viene spezzato dalla vicenda cristologica. Il senso ultimo dell'Incarnazione è appunto l'unità di Dio e dell'uomo, dell'eternità e del tempo: anche il mondo dunque non è più separato da Dio, e non occorre più un ordine sacro che amministri il rapporto tra i due. Perciò Paolo scrive come se il tempo attuale fosse già pienamente quello dell'escatologia in cui la liberazione dalla morte e dal peccato realizzata dalla resurrezione di Cristo è già conquistata per tutti i fedeli: «O morte, dov'è la tua vittoria? O morte, dov'è il tuo pungiglione?» (1 Cor. 15, 55); ed effettivamente le prime comunità cristiane erano persuase che i loro membri non sarebbero andati incontro alla morte, ma sarebbero entrati direttamente nel Regno dei Cieli. Benché questa convinzione trovasse ben presto un'amara smentita, l'idea che l'escatologia fosse di fatto già compiuta dalla vicenda cristologica rimase un pilastro del primo cristianesimo.

Come avviene dunque che il canone neotestamentario giunto fino a noi si concluda con un libro, l'*Apocalisse* di Giovanni, testo di incerta redazione e datazione, che sembra porsi in aperta contraddizione con i caratteri del canone stesso che abbiamo finora considerato? Innanzi tutto, che l'ultima parola della rivelazione sia lasciata alla profezia dell'*Apocalisse* implica che l'evento decisivo debba ancora compiersi. Le centralità dell'Incarnazione e della vicenda cristologica risulta così alquanto relativizzata, e con essa il carattere di 'compimento' del cristianesimo di cui si è detto più sopra. È dunque il suo carattere profetico a fare dell'*Apocalisse*, scrive S. Quinzio, «un libro scandaloso» - si potrebbe dire uno scandalo dentro lo scandalo, visto che già Paolo, con una celebre formula arrivata fino a Kierkegaard, parlava dell'Incarnazione come di uno *skandalon* per ogni sapienza mondana.

La profezia apocalittica non corrisponde nemmeno al ruolo dimidiato che il carisma profetico si vede riconosciuto in ambito cristiano, tanto da proclamarsi nuova, fondamentale e conclusiva rivelazione di Dio (1, 1) per bocca del suo apostolo prediletto (1, 1; 1, 4; 1, 9). Il principale ostacolo all'inclusione del testo giovanneo nel canone è stato proprio questo profetismo apocalittico, che ne fa «un libro scandalosamente ebraico, incomprensibile al di fuori dei continui riferimenti all'Antico Testamento e alla letteratura extra-biblica, e profondamente repellente per i palati greci» (Quinzio 1976, 244).⁴

⁴ È da ricordare come l'ambiente culturale greco, in cui pure la prima predicazione cristiana ebbe a radicarsi maggiormente, mostrasse un deciso scetticismo verso le eredità veterotestamentarie del Vangelo, specie per quanto riguarda la *naïveté* delle promesse escatologiche e della resurrezione dei morti. Vedi ad esempio l'episodio in cui Paolo racconta all'Aeropago di Atene come Cristo abbia sconfitto la morte, e si trovi accolto dai motteggi dell'uditorio (At. 17, 32).

L'*Apocalisse* sembra stare interamente nell'alveo di quella letteratura veterotestamentaria strettamente legata alla tradizione ebraica, ben altrimenti che i testi evangelici con il loro orizzonte universalistico. Alla tradizione ebraica appartiene infatti

[il] più miserabile e da sempre disprezzato genere di libri profetici: i libri apocalittici, così angustamente giudaici, così evidentemente dettati dal bisogno di sostenere la delusione di un popolo di deboli calpestati promettendogli vicinissime, e sempre fallite, rivincite. (Quinzio 1976, 245)

Non solo le sue radici storiche e culturali, ma lo stesso linguaggio della profezia pare lontanissimo dagli atteggiamenti tipici del Nuovo Testamento: il tono fiammeggiante e settario, la proliferazione di simboli e numerologie artificiose che «hanno l'apparenza di racchiudere in sé la chiave di tutto» ma che infine «non offrono molto di più del disperato bisogno di salvezza che li ha suscitati» (245). Soprattutto, una concezione della salvezza pervasa della concretezza tipica del Vecchio Testamento⁵ assai più che dal carattere 'spirituale' cristiano, quale si trova enfatizzato soprattutto nel Vangelo giovanneo; una concretezza che rende la lontananza della salvezza tanto più disperante. Perciò la visione dell'*Apocalisse* ha i caratteri di una liturgia celeste, più ebraica che cristiana, di cui gli eventi terreni sono il pallido riflesso. Ma ciò confligge con la fondamentale implicazione dell'Incarnazione, per cui nel momento in cui Dio si fa uomo la storia terrena si rivela effettivo scenario della storia della salvezza, non una sua ombra; la liturgia celeste della profezia apocalittica, invece, tende a porre la soteriologia in uno scenario trascendente che deve compensare l'iniquità del mondo secolare.

3 L'inclusione dell'*Apocalisse* nel canone come neutralizzazione della Gnosi

A dispetto di queste patenti incongruenze con i criteri del canone neotestamentario l'*Apocalisse* vi è stata tuttavia ammessa; e questo molto tardivamente, al prezzo di vivaci discussioni e senza che le incongruenze rispetto al resto del *corpus* evangelico venissero realmente smussate. A forzare questa inclusione però non è stata tanto una discussione teologica quanto, per così dire, il progredire stesso degli

⁵ Nei libri più antichi della Bibbia il favore di Dio si manifesta anzitutto come prosperità materiale delle tribù di Israele; è in seguito alla cattività babilonese che l'oscurarsi dei destini terreni del popolo eletto stimola l'emergere del profetismo con la sua tensione escatologica, e più in generale l'idea di una remunerazione oltremondana che ripari i torti prodotti dall'ingiustizia che ormai si ritiene regni sulla terra.

eventi. Per un verso infatti la Chiesa cristiana ha dovuto fare i conti ben presto col fatto che il mondo continuasse a sussistere senza andare incontro alla catastrofe apocalittica ma nemmeno mostrandosi redento dalla morte e dal peccato; per un altro verso questa stessa situazione, già imbarazzante in sé, poteva favorire l'imporsi di culti concorrenti, primo fra tutti la Gnosi, complesso sincretico orientato a un radicale dualismo tra Dio e il mondo e alla condanna di quest'ultimo come regno del male e del peccato. Si trattava dunque di giustificare la perdurante esistenza del mondo e al tempo stesso di togliere terreno all'atteggiamento radicalmente antimondano della Gnosi. Il vantaggio delle dottrine gnostiche stava infatti nella radicale coerenza del loro atteggiamento negativo rispetto al mondo: separando nettamente il dio creatore dal Dio di salvezza, totalmente trascendente, l'escatologia gnostica poteva proiettarsi interamente nell'aldilà, senza doversi assumere alcuna responsabilità per il male del mondo - questione che invece investiva il cristianesimo, per il quale il mondo era pur sempre creazione provvidenziale dello stesso Dio di salvezza.

Il cristianesimo fa allora propria l'escatologia apocalittica non già per assumere una disposizione rigidamente antimondana, analoga a quella gnostica, bensì proprio per neutralizzare questo atteggiamento. Il cristianesimo non aveva interesse né modo di sposarlo: da un lato per il carattere provvidenziale della creazione e dall'altro perché la centralità dell'Incarnazione, come sottolinea H. Blumenberg, aveva già prodotto una «storicizzazione dell'escatologia»: in Paolo, il battesimo garantisce l'assoluzione davanti al tribunale divino già prima che il Giudizio abbia luogo; e nel Vangelo di Giovanni il Giudizio stesso è già avvenuto, sì che il credente è già in possesso della salvezza della vita e nella vita (Blumenberg 1966, 229). Tuttavia la continua dilazione della fine dei tempi poneva la questione del destino del mondo, prigioniero dell'ambivalente concezione che lo voleva al tempo stesso regno del male e del peccato, destinato ad essere sostituito dal Regno di Dio, e creazione provvidenziale inscritta nel disegno salvifico. In questo senso l'ammissione dell'*Apocalisse* nel canone avvenne nel segno di una giustificazione dell'esistenza del mondo più che di una sua condanna: l'escatologia non era più l'oggetto di «un'attesa rivolta al futuro e che cerca in esso il proprio appagamento» (50), ma il termine ultimo la cui dilazione veniva accordata come grazia. In questo modo il cristianesimo cercava un equilibrio tra la redenzione già operata da Cristo con la sua venuta e l'escatologia che avrebbe portato tale redenzione al suo compimento definitivo; e nel momento stesso in cui additava un Regno ancora di là da venire poteva sviluppare un «nuovo conservatorismo del cosmo» (137), per cui nel volgere di pochi secoli si passò dal pregare per un'accelerazione della fine dei tempi al pregare per la sua dilazione.

Gran parte degli sforzi della teologia cristiana dei primi secoli è volta a questa neutralizzazione della Gnosi; e non a caso quasi tutte

le dottrine da essa giudicate eretiche rivelano una traccia gnostica, nel senso di una propensione all'escatologia e al dualismo radicale tra mondanità e oltremondanità molto più pronunciata che nel cristianesimo della Chiesa. A questo riguardo, è indicativo che il tratto saliente di queste eresie - da quella ariana (IV secolo) a quella catara (X-XIV secolo) - sia dato da un impianto monofisita. Negando la doppia natura di Cristo e ammettendone, secondo i casi, esclusivamente quella umana o divina, queste eresie rigettavano la conseguenza capitale dell'Incarnazione, l'intreccio di escatologia e storicità mondana; e così potevano disporsi all'attesa della fine del mondo senza essere compromesse in alcun modo col mondo stesso. La strada intrapresa dalla Chiesa, con il difficile equilibrio tra giustificazione del mondo e promessa della sua fine, risultava inevitabilmente meno coerente di queste dottrine eretiche, tanto da richiedere continui aggiustamenti; ma d'altro canto l'accettazione della centralità dell'Incarnazione, rispetto alla quale non sarebbe stato concepibile cedere, non consentiva alternative.

Un ulteriore depotenziamento dell'escatologia poté realizzarsi grazie all'individualizzazione dell'escatologia, che trova nella teologia di Agostino le proprie premesse. Nel *De libero arbitrio* il male del mondo viene ricondotto non già alla natura in sé di quest'ultimo ma alla colpa umana, all'uso perverso che nel peccato gli uomini fanno della loro libertà. Il dualismo che la Gnosi poneva tra il mondo e Dio viene così trasferito, nel *De civitate Dei*, nell'opposizione tra i 'due regni' metafisici, i due orientamenti morali che distinguono gli eletti dagli abietti. Questo spostamento dell'attenzione sulla responsabilità individuale degli uomini consentì la messa in secondo piano della questione cosmologica, per la quale un equilibrio definitivo era difficile a trovarsi: il Giudizio, specie durante il Medio Evo, finì così per venire gradualmente rappresentato, più che come compimento del tempo e del mondo, come giudizio individuale che avrebbe atteso ciascuno dopo la propria morte. L'individualizzazione dell'escatologia non poté tuttavia costituire una soluzione soddisfacente e definitiva: il problema della valutazione e del destino del mondo restava inevaso, per quanto venisse ricompreso nell'opposizione tra i 'due regni'; e la sfida gnostica, più che vinta, veniva trasferita nell'interiorità del fedele.

4 Conclusioni

L'*Apocalisse* rappresenta un caso strano all'interno del canone del Nuovo Testamento; ma questo caso strano non è una mera curiosità filologica. Che tra i libri di questo canone sia l'unico profetico e che si discosti enormemente per contenuto e stile da tutti gli altri potrebbe anche ritenersi irrilevante, un semplice accidente; ma questa sua posizione disarmonica è in effetti la spia di un conflitto fatale che ha attraversa-

to il cristianesimo lungo tutta la sua storia, quello tra escatologia apocalittica da un lato e conservazione e giustificazione del mondo dall'altro. Imperniandosi sull'Incarnazione, infatti, il cristianesimo afferma al tempo stesso il carattere provvidenziale del mondo, inteso come creazione divina inscritta nella storia della salvezza, e l'esito escatologico in cui la dimensione mondana viene completamente superata.

Il percorso attraverso cui questa contraddizione si è fatta vieppiù lacerante è piuttosto evidente: il cristianesimo è entrato in scena affermando il proprio carattere di 'compimento' della storia della salvezza, dunque ponendosi come irruzione dello scenario escatologico ultimo; il cosmo ha però continuato a sussistere senza che la redenzione potesse ritenersi effettivamente compiuta. L'orizzonte escatologico ha così cominciato a farsi sempre più lontano, e occorre che ciò non segnasse il mero fallimento dell'annuncio cristiano; ed è a questo punto che l'*Apocalisse* viene ammessa tra i testi canonici. La sua profezia non viene intesa come espressione di una pura e semplice maledizione del mondo che attende la sua distruzione e l'instaurazione del regno di Dio - com'era per le apocalissi gnostiche -, ma come prospettiva dell'esito ultimo che investe di senso il tempo che la precede. Questo tempo dell'attesa non è infatti un intervallo vuoto, in cui la promessa della salvezza può solo farsi più labile, bensì è il 'tempo della prova', in cui l'azione umana diventa attivamente partecipe della storia della salvezza. A dispetto della sua base apocalittica, l'esito di questo processo è una giustificazione e rivalutazione del mondo, che si costituisce definitivamente come 'storia', cioè come scenario autentico e decisivo di ogni evento.⁶ È dunque l'ammissione dell'*Apocalisse* nel canone neotestamentario a consentire il 'nuovo conservatorismo del cosmo' e ad arginare il radicale atteggiamento antimondano delle eresie di stampo gnostico.

È da questo articolato processo che sorgono i tentativi esegetici di «risolvere e dissolvere il contenuto dell'*Apocalisse* nella generalissima affermazione dell'eterno tranquillizzante possesso della storia da parte di Dio», come sottolinea Quinzio; ma a dispetto di que-

⁶ Su questo tema ha insistito particolarmente K. Löwith (1949), il quale afferma che la nozione di 'storia' quale comunemente la intendiamo - dunque come svolgersi secolare degli eventi lungo una direzione temporale lineare - abbia origine proprio nell'escatologia cristiana. Mentre nel mondo antico il primato del tempo ciclico della natura faceva sì che la nozione di tempo storico fosse circoscritta a poche generazioni e agli eventi di cui si poteva avere testimonianza diretta, l'escatologia cristiana orienta l'intero fluire del tempo lungo un percorso lineare, la 'storia universale', volto all'esito ultimo della salvezza. Il tempo storico si trova così investito di un 'senso' prima sconosciuto, perché ogni evento assume uno specifico significato in rapporto a tale esito ultimo. Questa struttura, secondo Löwith, si sarebbe conservata nelle filosofie della storia, anche di matrice non esplicitamente cristiana, che intendono la storia come investita di un senso a partire dal quale leggerne i singoli avvenimenti; e più in generale in ogni concezione che guarda alla storia secondo un modello lineare del tempo e la ritiene lo scenario decisivo delle vicende dell'uomo e del mondo.

ste interpretazioni nell'*Apocalisse* continua a parlare anche la voce della profezia, per cui quel dominio, lungi dall'essere già garantito, «è il frutto della vittoria che deve ancora riportare l'agnello insieme ai suoi fedeli (Ap. 19, 6)» (Quinzio 1976, 247). E infatti la perdurante ambiguità tra la prospettiva escatologica e il conservatorismo del cosmo è rimasta la faglia su cui pressoché ogni eresia, ogni riforma e ogni nuova interpretazione si sono costituite. I conflitti e le discontinuità maggiori della storia del cristianesimo hanno preso corpo proprio nello iato tra il canone evangelico e l'eccezionalità dell'*Apocalisse*. L'archetipo del canone *par excellence*, dal quale ci aspetteremmo radicale coerenza e compattezza, rivela così di portare in seno una contraddizione non risolvibile, che gli impedisce di costituirsi come una struttura definitivamente omogenea e chiusa, quale dovrebbe risultare il coerente *depositum fidei* che ambisce ad essere; ma è proprio questa inestirpabile contraddizione che, senza risolversi ma al contrario riproponendosi su piani sempre nuovi, ha costantemente agito la vicenda bimillenaria del cristianesimo.

Bibliografia

- Assmann, A.; Harth, D. (Hrsgg) (1991). *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Assmann, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Blumenberg, H. (1966). *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Trad. it.: *La legittimità dell'età moderna*. Genova: Marietti, 1992.
- Buber, M. (1950). *Zwei Glaubenweisen. Mit einem Nachwort von David Flusser*. Zürich: Manesse Verlag. Trad. it.: *Due tipi di fede. Fede ebraica e fede cristiana*. Cinisello Balsamo: Edizioni San Paolo, 1995.
- Löwith, K. (1949). *Meaning in History. The Theological Implications of the Philosophy of History*. Chicago: The University of Chicago Press. Trad. it.: *Significato e fine della storia*. Milano: Comunità, 1972.
- Quinzio, S. (1976). *Un commento alla Bibbia. IV. Sulle Lettere di Paolo, le Lettere cattoliche e l'Apocalisse*. Milano: Adelphi.
- Quinzio, S. (1978). *La fede sepolta*. Milano: Adelphi.

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

Тема России, объединяющей народы, в проектах монументальной живописи Евгения Лансере

Pavel Pavlinov

State Institute of Art Studies (SIAS), Moscow, Russia

Abstract This article discusses how the canon of the allegorical representation of Russia evolved. Formed in the eighteenth century by Western European masters, it was revised by Eugene Lanceray between 1915 and 1916 in his projects for the ceiling at the Kazan railway station in Moscow. In the 1920s, both the new leadership and the youth rejected the attempts to use old iconography. Thus, in the early 1930s, a new canon showing the USSR as a country that unites workers of different backgrounds appeared. It was used in the Palaces of Culture until the 1950s. Moreover, in 1945 Lanceray proposed a new allegory for peace in the image of a Russian woman with a child, which was later transformed into different versions of the allegory of the Motherland.

Keywords Allegory for peace. Allegory of Russia. Eugene Lanceray. Monumental painting. Kazan railway station. Unity of West and East. Celebration of unity. 'Peace'. 'Motherland'.

Summary 1 Введение. – 2 Стилистическая эволюция монументальной живописи Евгения Лансере – от модерна и символизма к неоклассицизму. – 3 Программа росписи ресторана Казанского вокзала в Москве 1915-16 годов. – 4 Аллегии России в изобразительном искусстве XVIII-XIX веков. – 5 Аллегии России Евгения Лансере 1915-26 годов. – 6 «Праздники единения» в монументальной живописи 1930-56 годов. – 7 Аллегии Родины и Мира в советском искусстве 1940-х – 1980-х годов. – 8 Заключение.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

Open access

Published 2020-12-22

© 2020  Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/005

1 Введение

Тема канона и традиций в искусстве часто связана со смысловой символической стороной произведения искусства. XX век был одним из самых активных по созданию новых и пересмотру старых символов и аллегорий. Это было связано с активными политическими изменениями во всем мире. Наибольшую амплитуду этих изменений, пожалуй, можно зафиксировать в России – от абсолютной монархии в Российской империи начала столетия через террор ‘победившего социализма’ в СССР 1930-х – 1950-х до олигархического капитализма в Российской Федерации с 1990-х годов.

Мастера русского неоклассицизма начала XX века (Александр Бенуа, Мстислав Добужинский, Дмитрий Кардовский, Борис Кустодиев, Игнатий Нивинский, Сергей Чехонин, Василий Шухаев, Александр Яковлев и другие художники) активно использовали мифологические и аллегорические сюжеты в своих росписях особняков и других зданий Москвы и Санкт-Петербурга 1900-х – 1910-х годов. Но был среди них один, кто развивал монументальную аллегорическую живопись в России, как до революции 1917 года, так и после – в 1920-е – 1940-е годы. Это был правнук французского офицера, пришедшего завоевывать Российскую империю вместе с Наполеоном в 1812 году, – Евгений Евгеньевич Лансере (1875-1946).

2 Стилистическая эволюция монументальной живописи Евгения Лансере – от модерна и символизма к неоклассицизму

В 17-20-летнем возрасте Евгений Лансере был увлечен эпохой средневековья, а сами работы этого времени вписываются в концепцию позднего романтизма как важного элемента предсимволизма. Он изучал творчество Морица фон Швинда, создал эскизы gobеленов *Вильгельм Завоеватель* и *Лучник* (1893), трехметровое панно с рыцарем в доме дирекции императорских театров на Большой Подъяческой улице в Санкт-Петербурге (1894), декоративное панно *Отдыхающий и мечтающий французский трубадур XIII века* на камин в доме Бенуа (1894). Не повторяя общего преклонения его дяди Александра Бенуа перед символистами, Евгений Лансере все-таки задумывает ряд символистских композиций на темы молодости, человеческой слабости, или работу *Время ведет человека по узкой тропинке* (Павлинов 2017, 378).

Символистские увлечения во многом возникали и развивались под влиянием поездок художника в Западную Европу в 1894-1900 годах. В сентябре 1895-го вместо поступления в Академию Художеств он уехал в Париж, где почти три года с перерывами учил-

ся в частных академиях Ф. Коларосси и Р. Жюлиана, изучал произведения современной живописи.

По возвращении в Россию в 1898 году Лансере стал активным членом объединения «Мир искусства», разрабатывал различные элементы журнальной и книжной графики, преимущественно в стиле модерн с чертами символизма. Эта же стилистика доминирует в его ранних монументальных панно для Большой московской гостиницы (с хороводом нимф вокруг сатиренка; 1906) и для Café de France в Санкт-Петербурге (с прогулкой дам по парку, близкой элегиям В.Э. Борисова-Мусатова; 1907).

Под влиянием поездки 1907 года в Италию и общения с архитекторами В.А. Шуко, И.В. Жолтовским, А.И. Таманяном, Евгений Лансере к концу 1900-х годов в монументальной живописи перешел к стилистике неоклассицизма. В росписях особняка Г.А. Тарасова в Москве он разработал миф о подвигах Персея (1910-11). Именно здесь впервые ярко проявилось его увлечение итальянской живописью XVI века, которое он пронесет до 1940-х. Для особняка Носовых в Москве он разрабатывал эскизы на античные темы *Похищение Деяниры*, *Геркулес и Несс* (1910-13). Впервые в его творчестве здесь предполагалось создание иллюзорного плафона, эскизы к которому стали основанием для последующих работ мастера (Казанский вокзал, гостиница «Москва», зрительный зал Большого театра). Сама форма такого плафона овальной формы была заимствована у итальянских мастеров XVII-XVIII веков.

Иногда художник использовал и аллегории. Так, для Международной строительно-художественной выставки в Санкт-Петербурге весной 1908 года Евгений Лансере создал эскизы двух осуществленных С.П. Яремичем, С.В. Чехониным и другими художниками два панно *Знание* и *Труд* для Главного входа на выставку в Новой деревне. А летом 1915 года для Памятного зала Его Императорского Высочества Великого князя Владимира Александровича в здании Императорской Академии художеств по заказу Шуко он создал строгие по тональному решению росписи темперой в технике 'грисайль' в люнетах на торцовых стенах - аллегории *Знание* и *Вдохновение*. После завершения работ мастер был избран действительным членом Императорской Академии художеств на место скончавшегося К.Е. Маковского.

3 Программа росписи ресторана Казанского вокзала в Москве 1915-16 годов

Осенью 1915 года Евгений Лансере начал работать над, пожалуй, своим главным монументальным проектом – над живописью для ресторана Казанского вокзала в Москве, который начали строить в 1913 году по проекту А.В. Щусева с элементами разных стилей (наличники, картуши в стиле нарышкинского барокко, вестибюль в духе башни Сююмбике в Казанском кремле). Построенная к 1912 году прямая железная дорога до Казани и ее соединение с другими направлениями подсказало разработчикам программы оформления наиболее презентабельного зала вокзала тему объединения Россией торговых путей Европы и Азии. Александр Бенуа разработал для торцевых стен два панно – *Триумф Европы* и *Триумф Азии*. Его племянница Зинаида Серебрякова для восьмиугольных ниш продольной стены – аллегории стран («Турция», «Япония», «Индия» и «Сиам»). Мстислав Добужинский для противоположной стены – композиции «Персия», «Сирия» (?), «Китай» и «Малайзия» (?).

Главную композицию – плафон *Торжество России, соединяющей Европу с Азией*, поручили племяннику Александра Бенуа Евгению Лансере. Плафон размерами 6х9 метров по задумке А.В. Щусева и А.Н. Бенуа должен был быть вписан в необарочный картуш, а в самой композиции предполагалась иллюзия глубины (*trompe l'œil*), что увеличивало ее динамичность. В декабре 1915 года художник сделал большой эскиз в 1/5 настоящей величины темперой на холсте.¹ В центре на фоне туч и облаков парит фигура царицы, символизирующая Российскую империю. Она изображена в короне и с развивающимся красным плащом, как небожительница, окруженная путти.² Слева от нее – Европа на быке в окружении героев античной мифологии, справа – Азия, восседающая на драконе, перед которой видны представители азиатских народов. По краям – балюстрада со зрителями. Это был первый опыт мастера работы с таким большим пространством, поэтому он испытывал сложности с расчетом величины изображаемых фигур.

Придуманные Щусевым барочные картуши, вероятно, должны были отсылать зрителя к эпохе Петра I, но настроили Лансере скорее к обращению к европейскому барокко XVII-XVIII веков. Сама идея иллюзорной живописи взята из росписей Тьеполо. А иконография образов бралась из разных печатных источников.

¹ Хранится в Музее архитектуры имени А.В. Щусева (Москва).

² В это же время, на западноевропейских картах Россию представляли в виде медведя или мужика.

Так, для образов Азии Щусев одолжил художнику тетрадь с фототипиями слепков с древностей Камбоджи, выставленных в Индо-Китайском музее во дворце Трокадеро в Париже. Для Европы Лансере использовал свои познания о европейской культуре XVIII века, полученные еще в ранний период развития объединения «Мир искусства».

4 Аллегии России в изобразительном искусстве XVIII-XIX веков

Интересна судьба аллегии России, которую Е.Е. Лансере изобразил по центру своего эскиза плафона Казанского вокзала. Аллегорические изображения страны появились при Петре Великом, внесшем в русскую жизнь много европейских новаций. Но и при нем православные мастера, привыкшие к религиозным образам, редко использовали светские аллегии. Первопроходцами в изображении аллегорий России были иностранцы в гравюрах и росписях, переносившие в Санкт-Петербург европейские традиции.

Так, Фредерик Оттенс в 1725 году в Амстердаме награвировал образ Петра, дарующего России науку и искусства. Россия изображена в виде молодой девушки в русской одежде с кокошником. Но чаще использовался универсальный европейский образ женщины. В Ассамблейной (Второй Приемной) комнате Летнего дворца в Санкт-Петербурге сохранился живописный плафон швейцарца Георга Гзеля 1719 года с тремя женскими фигурами – *Целомудрие, Любовь государя к народу, власть и верность*.³ При этом центральная с короной на голове опирается на щит и держит скипетр, что дало повод трактовать ее как образ России, а сам плафон называть «Триумфом России» (Кузнецова, Борзин 1988, 137). Глобус с книгами и чертежными инструментами указывает на развитие наук и искусства. По сторонам парят амурсы, один из них трубит, возвещая о процветании государства. В Зеленом кабинете создана программа с восхвалением императора и четырьмя медальонами с аллегорическими изображениями четырех частей света («Европа», «Азия», «Африка» и «Америка»), символизировавшими желание России налаживать торговые и культурные связи с этими регионами. После смерти императора в 1725 году одна из четырёх статуй, расположенных по углам гроба Петра Великого в Траурной зале, по задумке французского скульптора Никола Пино олицетворяла Россию (остальные три – Европа, Марс и Геркулес).

³ Название взято из описи начальника 2-го отдела Императорского Эрмитажа Ф. Бруни середины XIX века.

При Екатерине I образ императрицы иногда соединялся с образом России: в плафоне Георга Гзеля *Триумф Екатерины* в Тронном зале Летнего дворца, в круглом рельефе лепщика М. Зейдтингера *Аллегория России* в Каминном зале Екатерининтальского дворца Кадриорг в Таллине. Нередко мудрое правление императора и супруги изображалось через аллегории героических поступков (например, войны) и умиротворения и развития наук и искусств (Летин 2011, 105).

Наиболее известное изображение России в монументальной живописи времени Елизаветы Петровны – аллегория России на огромном плафоне в Большом зале императорского дворца в Царском Селе, написанном командой Антонио Перезинотти по эскизам итальянца Джузеппе Валериани в 1752-54 годах.

В роскошной архитектурной раме плафон был разбит на три части: в центральной части аллегорическая фигура России, окруженная грациями, гениями войны и мира, символами процветания науки, искусств и морской торговли. В боковой части плафона, примыкающей к дворцовым апартаментам, – аллегория мира, с противоположной, примыкающей к лестнице, – аллегория войны. (Коноплева 1948, 25)

Из-за деформации потолка в конце XVIII века плафон сняли, его центральная часть пропала, однако еще в 1856-58 годах Э. Франчуоли и Ф. Вундерлих создали новую роспись по штукатурке, вероятно повторявшую композицию и аллегории Валериани. После разрушения дворца во время Второй мировой войны она была воссоздана в 1968-76 гг. художниками-реставраторами Б.Н. Лебедевым, В.Г. Журавлевым и И.А. Алексеевым в составе бригады Я.А. Казакова.

Совмещение образов России и императрицы прекрасно перенял Михаил Ломоносов между 1756 и 1762 годами в стихотворении *Разговор с Анакреоном*. Обращаясь к Анакреону, он размышляет о живописном портрете России в образе императрицы, в здоровом теле, как обычно изображали и богинь:

Тебе я ныне подражаю
И живописца избираю,
Дабы потщился написать
Мою возлюбленную Мать.

О мастер в живописстве первой,
Ты первой в нашей стороне,
Достоин быть рожден Минервой,
Изобрази Россию мне,
Изобрази ей возраст зрелой
И вид в довольствии веселой,
Отрады ясность по челу
И вознесенную главу;

Потщись представить члены здравы,
 Как должны у богини быть,
 По плечам волосы кудрявы
 Признаком бодрости завить,
 Огонь вложи в небесны очи
 Горящих звезд в середине ночи,
 И брови выведи дугой,
 Что кажет после туч покой [...]

Одень, одень ее в порфиру,
 Дай скипетр, возложи венец,
 Как должно ей законы миру
 И распрям предписать конец;
 О коль изображенье сходно,
 Красно, любезно, благородно,
 Великая промолви Мать,
 И повели войнам престать.

При Екатерине II с развитием абсолютной монархии образ России нередко преподносился как некоторая самостоятельная фигура, помогающая императрице. В гравюре Н.Я. Колпакова *Апофеоз Екатерины II*, награвированной по рисунку Г.И. Козлова 1762 года, фигура в горностаевой мантии держит под уздцы лошадь и преподносит Минерве (то есть Екатерине) пламенеющее сердце.⁴

Интересный образ создан в гравюре с портретом Петра I, награвированном по рисунку В.И. Огорокова в 1796 года. На дополнительном миниатюрном изображении Петр как скульптор высекает статую России.⁵

Необычные образы России создавались в XIX веке. В 1840-е годы немец Филипп Фейт в Пруссии написал аллегория России в виде крестоносца, возможно памятью об освобождении Европы от Наполеона русскими войсками.⁶ А Михаил Осипович Микешин к 1862 году создал памятник *Тысячелетие России* в новгородском кремле со сферой (державой), увенчанной коленопреклоненной фигурой России рядом с держащим крест ангелом.

⁴ Офорт исполнен по заказу Императорской Академии художеств по случаю шествия на престол Екатерины II. Д.А. Ровинский в XIX веке видел в фигуре, преподносящей сердце, аллегория любви. Современные исследователи склонны видеть в ней олицетворение России (Комелова 1981, 133).

⁵ В.И. Огороков, *Портрет Петра I* (1796), Офорт, резец. 56,4×41,4. [«Собрал и расположил В. Огороков». Гравировал Г.Н. Соколов] ГМИИ имени А.С. Пушкина.

⁶ Филипп Фейт, *Аллегория России*, Холст, масло. 121×91. Картина поступила в Эрмитаж в 1861 году из Ропшинского дворца.

5 Аллегии России Евгения Лансере 1915-26 годов

В начале XX века Е.Е. Лансере в аллегии России для Казанского вокзала в Москве вернулся к образам первой половины XVIII века, намеренно облегчив фигуру, приближая ее к античной богине. В декабре 1915 года художник уже думал о написании балюстрады для усиления эффекта «прорыва пространства». Он создал много детализирующих эскизов и как минимум по три общих эскиза в 1/10 и 1/5 настоящей величины.⁷ В одном из эскизов февраля 1916 года Лансере ввел фигуры из античной мифологии (Нептуна, сатиров и др.) и переориентировал фигуру России, написав ее не парящей посередине между Европой и Азией, а нависающей именно над Европой. Эту же общую ориентацию, видно, и в общем эскизе интерьера зала, разработанном Щусевым. Однако из-за Первой мировой войны и вмешательства Владимира Владимировича фон Мекка, настаивавшего на изменении программы оформления ресторана, осенью 1916 года работы по написанию панно в полный размер были приостановлены.

Живя в усадьбе Усть-Крестище Курской губернии, художник переключился на заказ архитектора А.И. Таманяна по оформлению зала заседаний правления Московско-Казанской железной дороги. Предполагалось создать одиннадцать композиций. Фриз *Народы России*⁸ представляет две группы людей с двумя женскими фигурами – слева русская девушка (ее можно также ассоциировать с образом России) [илл. 1], справа – представительница Востока. Слева также изображен богатый купец и предметы, которые могут вывозиться из московского региона (металлы, текстиль, керамика, книги и прочее); справа – казак, киргиз, восточные фрукты, рога сибирского оленя и другие предметы Южного Поволжья, Средней Азии и Сибири.

На первом плане должны были быть изображены груды товаров – мануфактуры, машины и продукты сельских промыслов; сзади башни Москвы и Казани, и фигуры рабочих, крестьян и купцов и т.д.⁹

⁷ Большая их часть хранится в Музее архитектуры имени А.В. Щусева, в Государственной Третьяковской галерее и в частных собраниях. Еще один эскиз в 1/10 величины датирован сентябрем 1917 года (частное собрание).

⁸ Е.Е. Лансере, *Народы России* (1916-17). Панно для зала Правления Московско-Казанской железной дороги в Москве. Холст, темпера. 130×720 см. Поступило в Третьяковскую галерею в 1930 году из собрания А.В. Щусева.

⁹ Автобиографическая записка Е.Е. Лансере от 18 сентября 1921 года. Архив семьи художника.



Иллюстрация 1 Евгений Лансере. *Народы России*. Фрагмент фриза для зала Правления Московско-Казанской железной дороги в Москве. 1916-17. Холст, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Также были написаны холсты на плафон. Все вместе они были отвезены художником в январе 1917 года в Москву. Но «из-за наступивших событий живопись не была поставлена на места». ¹⁰ Не установлено на предназначавшееся место было и панно *Морская торговля*, написанное летом и осенью 1917 года по заказу архитектора М.И. Рославлева для столовой квартиры И.П. Мануса в Петрограде [илл. 2]. Обнаженная женская фигура богини Няяды также могла олицетворять богатство России. ¹¹

В ноябре 1917 года, опасаясь за жизнь семьи, художник вместе с женой и двумя детьми уехал по приглашению Магомеда Хизроева в Дагестан. Образы России в искусстве быстро поменялись. С устремленной в революционное будущее Россией можно ассоциировать статую Свободы, установленную на Советской площади в Москве в 1919 году. Созданная знаменитым скульптором Н.А. Андреевым она была разрушена в апреле 1941 года. В 1921 году Кете Кольвиц в Германии создала рисунок *Помогите России* с образом страдающей страны. Но уже в 1924 году американец

¹⁰ Краткая биография Е.Е. Лансере. Конец 1920-х годов (?). РГАЛИ. Ф. 1982. Оп. 2. № 13. Л. 3.

¹¹ Е.Е. Лансере, *Аллегория заморской торговли времен Петра I* (1917). Панно для петроградского дома действительного статского советника Игнатия Порфирьевича Мануса. Холст, масло. 200x386 см. Третьяковская галерея. В правой части композиции изображены Нептун, богиня мореплавания Няяда и негр, в левой - представители народов с товарами. Из-за Октябрьской революции отвезти почти завершенное панно заказчику художник уже не успел. 4 июля 1918 года Мануса арестовала ВЧК. 30 октября он был приговорен к расстрелу. Тем не менее художник дописывал панно вплоть до 1925 года.

**Иллюстрация 2**

Евгений Лансере перед своим панно *Морская торговля* в Академии художеств Грузии в Тифлисе. 1926. Частное собрание

Роберт Майнор, побывавший в Москве, создал для газеты *Daily Worker* рисунок, где одну шестую часть планеты несет здоровый мужчина в рабочей одежде.

Но Лансере продолжал мыслить старыми категориями и использовал в эскизах старые аллегии. Весной 1923 года, вскоре после образования СССР, художник, будучи в Москве, представил А.В. Щусеву новый эскиз плафона зала ресторана Казанского вокзала *Россия призывает народы Запада и Востока к мировому единению*, вызвавший идеологические споры с участием А.В. Луначарского и Я.А. Тугендхольда и не реализованный. 8 января 1926 года Лансере получил письмо от Щусева с предложением написать плафон за месяц, но разрешение на работу художник тогда не получил по идейным соображениям, хотя в прессе в качестве причины называли экономию средств. Тем не менее 3 сентября, будучи проездом в Москве, мастер беседовал о возможных росписях с Щусевым и художником-декоратором Д.Ф. Богословским, который должен был переносить композицию на большой холст. И 20 сентября уже в Ленинграде он начал рисовать новый большой эскиз плафона. Возможно, это эскиз *Россия соединяет Европу и Азию*, приобретенный в 2012 году в собрание Третьяковской галереи на средства ООО «Внешпромбанк» и



Иллюстрация 3 Евгений Лансере. *Россия соединяет Европу и Азию*. Фрагмент. 1920-е годы. Бумага, графитный карандаш, уголь, акварель, гуашь. Государственная Третьяковская галерея, Москва

неверно датированный началом 1920-х годов.¹² Под фигурой России был добавлен путто с щитом с надписью СССР [илл. 3]. Живописные работы остановили 28-го по гневному заявлению члена правления Московско-Казанской железной дороги инженера П.Г. Таллако, как несоответствующие духу времени. Прежние аллегории с женской фигурой России, объединяющей Европу на быке и Азию на драконе, а также аллегории четырех азиатских стран Зинаиды Серебряковой не удовлетворяли требованиям нового социалистического содержания.¹³ А сам художник вызывал недоверие как 'не коммунист'.

12 Е.Е. Лансере, *Россия соединяет Европу и Азию* (1920-е годы). Бумага, графитный карандаш, уголь, акварель, гуашь. 135,5×220. Третьяковская галерея.

13 21 октября 1926 года в «Новой вечерней газете» опубликована заметка «К инциденту на Казанском вокзале»: «Сегодня член коллегии наркомпути тов. Рудый осматривал работы художников Бенуа и Лансере на Казанском вокзале. Оказывается управлением дороги руководил не режим экономии, а исключительно побу-

6 «Праздники единения» в монументальной живописи 1930-56 годов

В апреле 1930 года Лансере разработал эскизы двух панно для фойе Дворца рабочего Южной железной дороги в Харькове.¹⁴ Один из них – *Союз рабочих СССР, Западной Европы и Азии* с глубокими тенями, изображением паровозов, стройки и горизонтом выше верхнего края композиции. В июне, в духе индустриализации страны, он уточнил тему: *Железные дороги объединяют трудящихся всех стран*. Предполагалось изобразить паровозы, знамена и спешащих навстречу друг другу рабочих (европейцев и азиатов). В декабре художник еще раз скорректировал тему:

Вокруг знамени партии на ступенях сгруппировались представители труда всех стран, тут же пионеры, молодежь. Над группами высятся мощные паровозы. [...] Внизу лежит поверженный пограничный столб и рельс, как символы братства народов и железных дорог, связующих их.¹⁵

Был создан эскиз, который хранится в собрании Сандретти в Италии и был впервые опубликован в 2010 году в каталоге выставки «Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti», организованной университетом Ca' Foscari. Вместо аллегии России в качестве центрального объекта Лансере использовал красный флаг.

По идеологическим причинам сюжеты панно для Харькова постоянно корректировались партийным руководством. Из-за нарастания «коммунистической аракчеевщины», против которой выступал отстраненный с поста наркомпроса А.В. Луначарский (Морозов 1995, 15), Лансере смог осуществить росписи только осенью 1932 года и абсолютно на другие темы: «Крым», где туристы, достигшие горного перевала, прощаются со своими проводниками, и «Кавказ», где регулярные войска Красной армии встречаются в горах с местными партизанами.

В 1932 году начал насаждаться метод 'социалистического реализма', культивировавшийся на основе 'героического реализма' Ассоциации Художников Революции с добавлением 'со-

ждения 'идейного характера'. Между прочим, работы художников в смысле расценки доведены до расценки малярных».

14 Позднее назван Дворцом культуры железнодорожников имени И. Сталина. А ныне называется Центральный дом науки и техники Харьковской дирекции железнодорожных перевозок Южной железной дороги.

15 Пояснительная записка Е.Е. Лансере к эскизам двух панно для фойе клуба железнодорожников «Дворец рабочего». 31 декабря 1930 года. РГАЛИ. Ф. 1982. Оп. 1. Ед.хр. 17. Л. 15-15об.

циалистической романтики'. Формировались новые иконографические программы монументальных росписей для крупных общественных построек.

Летом 1932 года А.В. Щусеву позволили продолжить работу по украшению построенного им Казанского вокзала в Москве. Лансере оказался единственным художником, кто остался в СССР из состава дореволюционной команды по живописному украшению вокзала. 3 июля в Тифлисе архитектор Г.И. Лежава передал Лансере письмо от Щусева: «нужен эскиз среднего плафона и всех мелких с Вашей разделкой, сюжетами и сроками исполн[ения]». ¹⁶ В сентябре художник разработал новую программу, согласно которой на центральном плафоне изображалась торжественная встреча трудящихся разных республик СССР и других стран. Отдельные плафоны посвящались: на западной стене - РСФСР, Крыму, Архангельскому краю, Украине и Белоруссии, на восточной стене - Индо-Китаю и Индии, Китаю, Узбекистану и Сибири. ¹⁷

После окончания харьковской росписи 10 ноября художник опять приехал в Москву и за неделю создал еще новую программу и эскизы на тему единения различных областей азиатской и европейской частей СССР с центральным плафоном *Праздник единения братских народов СССР*. Зарубежные территории на десяти торцевых картинах теперь решили не изображать (вместо Индо-Китаю и Индии запланировали Среднюю Азию), да и аллегии России на плафоне теперь уже не предполагалось. С бывшей стороны Азии вводилась статуя Ленина. Одними из ключевых фигур становятся крестьянка и рабочий, в приветствии разводящие руки.

В сентябре 1933 года художник приехал из Тифлиса в Москву в связи с началом перевода командой живописцев его эскизов в натуральную величину. 3 октября Комиссия от Сектора искусств Народного комиссариата по просвещению РСФСР в составе заместителя заведующего Сектора А.В. Григорьева и искусствоведов Н.М. Щекотова и А.М. Скворцова посетили вокзал, отметили «декоративную нарядность и богатство их [панно] композиционного сложения, а также полное соответствие с динамичностью линий их обрамления», но рекомендовали переработать эскиз «Казакстан», добавить на центральном плафоне представителей национальностей, находящихся за границей СССР, фигуры пионеров и образы Красной армии и «дать краткие подписи под все-

¹⁶ Письмо А.В. Щусева Е.Е. Лансере, полученное 3 июля 1932 года. РГАЛИ. Ф. 1982. Оп. 1. Д. 153. Л. 2.

¹⁷ Эскизы-программы западной (бумага, акварель; 33х49) и восточной (бумага, акварель; 49,5х33,2) стен зала буфета Казанского вокзала, созданные Е.Е. Лансере в сентябре 1932 года, хранятся в Музее архитектуры имени А.В. Щусева.



Иллюстрация 4 Евгений Лансере. Праздник единения братских народов СССР. Центральный плафон зала ресторана Казанского вокзала в Москве. 1933-34. Холст, темпера

ми композициями» с «цитатами из Ленина и Сталина».¹⁸ Также на плафоне пришлось изобразить профильный портрет И.В. Сталина на красном знамени. От аллегорической живописи в СССР к началу 1930-х годов почти отказались, в том числе под влиянием 'пролетарских художников'. Место аллегии России в монументальном искусстве с первой половины 1930-х годов начал занимать образ 'отца народов' Сталина. Лансере очень переживал от своего 'соглашательства' участвовать в проектах с изображением вождя и других коммунистических лидеров. На Казанском вокзале портрет Сталина писали его помощники.

Также, по мнению А.И. Струковой, в плафоне размером 10x7,5 метров Лансере

впервые приходит к идее изображения неба Советской страны: ясного, ярко-голубого, в котором реют красные флаги и летят самолеты, возносятся статуи вождей или героев. (Струкова 2017, 289)

Для усиления эффекта глубины было увеличено дерево, немного перекрывающее вид на дирижабль.¹⁹

18 Заключение по произведенному 3-го октября 1933 года Комиссией специалистов в составе товарищей Н.М. Щекотова, А.М. Скворцова и А.В. Григорьева осмотру работ художника Е.Е. Лансере. РГАЛИ. Ф. 1982. Оп. 1. Ед.хр. 23. Л. 8-8об.

19 Возможно, был изображен первый дирижабль полужесткой конструкции СС-СР-В5, который был произведен по проекту Умберто Нобиле и совершил первый полет 27 апреля 1933 года.

Инициированный правительством в феврале 1932 года поворот к 'классическому наследию' и неоклассицизму мастер скорее приветствовал, потому что он был созвучен его дореволюционным пристрастиям. На пике работ по написанию больших холстов для вокзала 14 декабря 1933 года постановлением президиума ЦИК Грузии Е.Е. Лансере присвоено звание заслуженного деятеля искусства Грузинской ССР. В январе 1934 года холсты были приклеены под руководством Н.М. Корина к стенам и потолку [илл. 4]. Об успехе Лансере высказывался А.В. Щусев: называя работы на Казанском вокзале «первой советской росписью», он отмечал, что в них отразилась «большая зрелость и прекращающийся рост, обусловленный эпохой и ее тематикой» (Щусев 1934, 20). Но говорить о полном совпадении 'художника и власти' неуместно.

Тема праздничного шествия трудящихся Советского Союза была повторена художником в плафоне зала ресторана гостиницы «Москва», разработанном в 1935-37 годах. Здесь проявилось давнишнее его желание показать иллюзионистический эффект прорыва в небо в духе барочных итальянских мастеров (Андреа Поццо, Джованни Баттиста Тьеполо). Изображен вечерний праздник с салютом, гимнастами на фоне классицистических взмывающих ввысь арок. Как отмечал в своем дневнике Лансере, «1-го [ноября] были Н.С. Хрущев и Н.А. Булганин; плафон приняли без всякого энтузиазма, но все-же приняли».²⁰ Несмотря на реакцию функционеров, плафон на отвлеченную тему всенародного праздника стал одним из основополагающих произведений в создании 'стиля страны'. Такие триумфальные символические композиции, прославляющие победу социализма, были очень востребованы в 1930-е - 1950-е годы. Так, в 1946 году создан плафон *Праздник Победы* в зрительном зале Дворца культуры метрополитена (Г.О. Рублев, Б.В. Иорданский), а в 1949 году - большой плафон *Гимн Советского Союза* зрительного зала Дома культуры Первого государственного подшивничкового завода в Москве (В.А. Коновалов, М.Ф. Киричек). Вообще, в 1946-56 годах были созданы десятки живописных плафонов со сценами праздников и эффектом высокого неба: в театрах, вокзалах, клубах и Дворцах культуры Москвы, Таллина, Азбеста, Улан-Удэ, Чиагуры, Караганды, Сочи, Одессы, Нижнего Тагила, Щербакова, Сталинграда и других городов СССР.

Лансере был далек от коммунистических идеалов, но оказался своего рода заложником сталинской политики. Будучи опытным монументалистом с 30-летним стажем ему приходилось показывать лояльность власти и согласие на официальные сюжеты, ста-

²⁰ Здесь и далее: Дневник Е.Е. Лансере. Архив семьи художника.

новившиеся все более приторно радостными. В 1938 году второй раз арестовали его брата архитектора Николая Лансере (он был направлен в Котлас, затем в Воркутлаг) и Евгений писал прокурору письма с обоснованием необходимости Николая на архитектурно-художественных работах, подобных тем которые выполнял он. Возможно, письма подействовали - в августе 1940 года Николай был этапирован в Москву, но после начала войны переведен в Саратовскую тюрьму, где скончался из-за истощения в мае 1942-го.

Е.Е. Лансере продолжал разрабатывать тему торжественных шествий. Летом 1936 года он использовал ее в эскизном проекте для конкурса на оформление внутреннего пространства Советского павильона на Всемирной выставке в Париже 1937 года, летом-осенью 1938 года - в эскизе мозаичного фриза для зала искусств на Всемирной выставке в Нью-Йорке, в 1939-43 годах - в эскизах панно *Праздник народов на Красной площади по случаю принятия Конституции СССР в 1936 году* для вестибюля Казанского вокзала в Москве, в 1940 году - в эскизе росписи плафона зрительного зала Большого театра (*Апофеоз искусств народов СССР*).

Все эти проекты показа 'радостного социализма' по разным причинам не были осуществлены. Но художник особо не переживал из-за явной агитационной направленности их сюжетов. От более приятного для него проекта нового плафона Большого театра Комитет по делам искусств при СНК СССР отказался в апреле 1941 года по причине отсутствия «глубокой социалистической» идеи. Лансере в нем использовал общегуманитарные символы и аллегории непонятные начальству. Эскиз панно с изображением Сталина и членов Политбюро ЦК ВКП(б) в окружении представителей разных народов СССР на Красной площади для Казанского вокзала был одобрен железнодорожным начальством всего за два дня до начала войны - 20 июня 1941 года. Художник был рад перерыву в этом агитационном проекте. 5 марта 1943 года он даже записал в дневнике: «Давно отставил свои проклятые Казанские эскизы».

Другим также несбыточным проектом были разработки оформления строившегося Дворца Советов в Москве. По предложению начальника строительства инженера А.Н. Прокофьева с июля 1938 года художник работал над эскизами для кольцевого кулуара Большого зала дворца, длина которого должна была составлять 470 метров. В пояснительной записке «Живопись кольцевого кулуара» академик описал сюжет огромного шествия, исполненного фресковой живописью, темперой или энкаустикой, с условным ярким фоном, плоскостной трактовкой фигур и высокой точкой зрения:

Фигуры шествия рисуются как бы видимыми сверху, то есть каждая, сзади стоящая фигура, выше и только чуть-чуть меньше впереди нее находящейся. Поэтому группы фигур как бы гроздьями спускаются из под верхнего края фриза. Шествие начинается сзади главной скульптуры (за президиумом) рядами вооруженных рабочих; мало-по-малу группы приобретают мирный праздничный характер; разные народы. Подходя к пересечению продольной оси темп движения замедляется и фигуры поворачиваются от профиля лицом к зрителю. В противоположном президиуму центре большая картина с лозунгом, по бокам его фигуры олицетворяющие науки и искусства.²¹

Из-за войны эскизы Лансере, как и само здание, не были воплощены. Но стилистические принципы, выработанные им специально для Дворца Советов, были продолжены П.Д. Коринным в его макете, эскизах и фрагментах мозаики *Марш в будущее* 1940-46 годов.

7 Аллегии Родины и Мира в советском искусстве 1940-х – 1980-х годов

В связи с началом Великой отечественной войны создается новый образ России – Родины в собирательном образе матери. В июле 1941 года ученик Лансере по Академии художеств Грузии Ираклий Моисеевич Тоидзе (1902-85) создал плакат *Родина-мать зовет!*, в котором женский образ написал со своей жены Тамары. Само выражение Родина-мать было им взято из стихотворения Андрея Белого июля 1908 года *Отчаянье*, посвященного З.Н. Гиппиус:

Века нищеты и безволя.
Позволь же, о Родина-мать,
В глухое, сырое раздолье,
В раздолье твое прорыдать [...]

Во время войны Лансере не уехал из Москвы в эвакуацию и разрабатывал военные темы. С начала 1943 года он размышлял над проектом триптиха *Война и мир* (не осуществлен). В начале 1945 года исход войны был понятен. 7 февраля художник получил письмо от начальника Казанского вокзала А.И. Попова с требованием написать к ноябрю два панно 10x9 метров каждое для вестибюля в башне Сююмбеки, заказанные ему еще в 1939 году.

²¹ РГАЛИ. Ф. 1982. Оп. 1. Д. 74.

С обеда мучился выдумыванием, чем заменить прежние эскизы. И сейчас – 11 ч. вечера – придумалось, мне кажется. Беру фигуры «Мира», «Победы» из компоуемого эскиза; как будто из них можно будет сделать то, что давно мечталось [...]

записал в тот день Лансере. Вскоре после создания первых эскизов 26 февраля 1945 года решением президиума Верховного Совета РСФСР 69-летнему мастеру было присвоено звание народного художника РСФСР.

В конце своего творчества мастер исполнил свою давнишнюю мечту изобразить женскую аллегория, о которой думал еще в начале 1930-х годов в Харькове:

Как я, работая Харьковские стенописи, мечтал, – если бы делал их только для себя, то написал бы во всю вышину 6-ти метров одну женщину – Деметру – окруженную богатством и радостью жизни (животной, телесной: плоды и цветы и т.д.).²²

Художнику была противна ‘правильная’ тематика в духе соцреализма. И он старался использовать обобщающие сюжеты, известные с древности, например, из античной мифологии. В статьях в газете *Советское искусство* он предлагал больше использовать метод поэтической метафоры и ‘второй порядок’ образов (эмблемы и аллегории):

Стремление поднять значительность сюжета, обособить от быта, повседневности приводило искусство времен большого расцвета к широкому использованию аллегории [...] Раздвижение рамок узко понимаемого реализма, часто переходящего в натурализм, мне кажется своевременным – особенно теперь, когда размах исторических событий требует разнообразного и величавого их воплощения. (Лансере 1945, 3)

Евгений Евгеньевич даже упомянул эволюцию образа Мадонны в искусстве Ренессанса.

24 апреля темы были утверждены начальником Главного управления учреждениями изобразительных искусств Комитета по делам искусств П.М. Сысоевым. Аллегорический образ *Мир* должен был быть воплощен в 7-метровой фигуре женщины в плаще с ребенком на одной руке и с лавровой ветвью в другой. Победа вначале задумывалась художником в виде Афины Паллады, но в мае по настоянию Щусева и начальника Рязанской железной дороги Г.И. Кадагидзе в эскизах превратилась в воина в кольчу-

²² Дневниковая запись 8 мая 1933 года.

ге, шлеме и плаще. Вместо автомата, который требовали в администрации, мастер добавил увитый лаврами меч и копьё, которым воин попирает знамена со свастикой.

В письме И.А. Шарлеманю от 7 ноября 1945 года мастер писал, что

боялся - не испугала бы трактовка сюжетов - не сказали бы - «вот Божья мать с младенцем Иисусом и св. Георгий с пикой», но все прошло благополучно.²³

18 мая утверждены эскизы в 1/5 величину. В августе поставили леса, затем покрыли стены известково-цементной штукатуркой. 25 октября помощники А.Е. Порывкин и П.Г. Марков начали делать шаблоны-картоны.

После маленьких «тематических» эскизов, утвержденных заказчиком, я сделал большие «рабочие» высотой в 3,25 метра, а теперь закончил прорисовку картонов в нужную величину для *Мира* [...]

писал Е.Е. Лансере художнику В.П. Белкину в декабре 1945 года.²⁴

Художник начал с композиции *Мир* [илл. 5]. 22 декабря стену под нее «разбили на клетки», перенесли рисунок и Лансере начал писать по штукатурке красками на основе калийного жидкого стекла, делая некоторые уточнения по месту. 2 января он «увеличил лицо и работал голову ребенка». В апреле 1946 года женский образ с ребенком был написан и мастер перешел к одноцветным композициям по сторонам от женщины, отражающим мирную жизнь («Наука», «Искусство», «Семья», «Отдых», «Труд у станка» и «Труд в полях»). Последним действием была бронзировка медали с надписью СССР, небольших розеток между малыми композициями и надписей республик на плаще женщины.

Образ Победы писался уже в августе-сентябре 1946 года и был дописан после смерти художника его сыном Евгением. Таким образом, *Мир* стал последней завершенной монументальной работой прославленного художника. В ней он аккумулировал все свои знания и опыт работы с 1900-х годов.

Лансере не писал об ассоциации женщины из композиции *Мир* с образом России (или СССР), но эта аллегория напрашивается и она развита последующими мастерами. В 1947 году М.В. Бабенчиков писал в статье о художнике:

²³ Архив семьи художника.

²⁴ Отдел рукописей Русского музея. Ф. 118. Оп. 1. № 80. Л. 34об.



Иллюстрация 5 Евгений Лансере. *Мир*. Эскиз росписи вестибюля Казанского собора в Москве. 1945. Холст, темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

высится гордая, уверенная и величавая в своем покое фигура «Женщины-матери» – символ процветания советской Родины и торжества мирного труда. (Бабенчиков 1947, 19)

В мозаиках *Мир во всем мире* П.Д. Корина на платформе метро «Новослободская» в Москве (1951; в 1960-е годы профиль Сталина, к которому тянется ребенок, заменен на голубя) и *Миру мир* художников В.А. Воронцового и А.К. Соколова на станции метро «Автово» в Ленинграде (1955) женщина изображена еще с ребенком. Некоторые 'несознательные' советские граждане могли видеть в этих образах с золотым фоном Богородицу с младенцем Христом. Это смущало и руководство (в том числе Н.С. Хрущева), и с 1955 года создавались монументальные образы уже без ребенка: серия скульптурных композиций С.Л. Савицкого *Миру – мир!*

(впервые установлена в Алметьевске в Татарстане в 1955 году), мозаика *Родина-мать* на станции метро «Комсомольская-кольцевая» в Москве, переделанная П.Д. Кориным в 1963 году из своей же мозаики *Парад Победы 24 июня 1945 года* 1951 года (нужно было ликвидировать изображения Сталина и других партийцев, стоящих на Мавзолее). Образ мирной России в 1960-е годы тиражировался по всей стране. Так, он представлен в сграффито *Мир, труд, счастье* на кинотеатре «Родина» в Подольске (1964).

Уникальный, но страшный образ Родины-матери высотой 85 метра (*Родина - Мать зовет!*) создан Е.В. Вучетичем на Мамаевом кургане в Сталинграде (Волгограде) в 1959-67 годах. Он продолжил идею Лансере 1945 года о фигуре Победы в виде женщины с оружием, правда без военных доспехов, плаща, копья и венка в руке, то есть не в образе античной Афины Паллады, а скорее с чертами Марсельезы Франсуа Рюда (1833-36).

В 1970-е годы появляются новые варианты аллегии России (СССР) в монументальном искусстве. Образ женщины с пятиконечной звездой коммунистической идеологии, от которой исходят лучи света, создан Я.Н. Скрипковым в мозаике *Дары Алтая - Родине* на здании Алтайского краевого театра драмы в Барнауле (1972-73).

Размеры памятников в это время достигли своего максимума. Размер нереализованной статуи Ленина высотой сто метров, планировавшейся на Дворец Советов в 1930-е годы, был использован в 102-метровой композиции Е.В. Вучетича и В.З. Бородая *Родина-мать* в Киеве в 1972-81 годах. В 1990-е годы в России началось время постмодернизма, не способствующее созданию цельного образа страны.

8 Заключение

Образ России менялся в искусстве XVIII-XX веков кардинально: от пышнотелых античных богинь и русских девушек до могучих устрашающих женщин с мечом. Е.Е. Лансере в 1910-е - 1940-е годы предлагал свои варианты сквозь призму актуальной политической ситуации в стране. В 1930-е годы разрабатывал «Праздники единения народов и трудящихся СССР». В 1945 году он придумал новые образы Победы и Мира, которые с изменениями долго продолжали использоваться в советском монументальном искусстве. Но наиболее цельной задумкой осталась аллегория России, объединяющей народы Европы и Азии, над которой художник работал в 1915-26 годах. В XX столетии это была одна из лучших попыток создать монументальный образ огромной страны, простирающейся от Балтийского моря до Тихого океана, на основе языка классического искусства.

Библиография

- Бабенчиков, Михаил В. (1947). «Е.Е. Лансере». *Творчество*, 1, 18-9.
- Борзин, Борис Ф. (1986). *Росписи петровского периода*. Ленинград: Художник РСФСР.
- Комелова, Галина Н. (1981). «Русский гравер Н.Я. Колпаков». *Культура и искусство России XVIII века. Новые материалы и исследования*. Ленинград: Искусство, 131-43.
- Коноплева, Мария С. (1948). *Театральный живописец Джузеппе Вальериани*. Ленинград: Государственный Эрмитаж.
- Кузнецова, Ольга Н.; Борзин, Борис Ф. (1988). *Летний сад и Летний дворец Петра I*. Ленинград: Лениздат.
- Лансере, Евгений Е. (1934). «Моя работа по росписи Казанского вокзала». *Искусство*, 4, 35-50.
- Лансере, Евгений Е. (1945). «О монументальной живописи». *Советское искусство*, 16 (948), 3.
- Летин, Вячеслав А. (2011). «Петровская парадигма усадебных проектов первой трети XVIII века». *Общество. Среда. Развитие*, 3, 103-7.
- Морозов, Александр И. (1995). *Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов*. Москва: Галарт.
- Павлинов, Павел С. (2004). «Е.Е. Лансере в 1900 – начале 1910-х годов. К проблеме творческого самоопределения». *Русское искусство Нового времени: исследования и материалы. Сборник статей*. НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. Москва: Русское слово, 231-44.
- Павлинов, Павел С. (2015). «'Ну вот и война...' Евгений Евгеньевич Лансере. Творчество военных лет». *Третьяковская галерея*, 2 (47), 70-9.
- Павлинов, Павел С. (2017). «Тенденции символизма в творчестве Евгения Лансере 1890 – 1940-х годов». *Символизм – новые ракурсы. Сборник*. Москва: Канон+, 378-91.
- Павлинов, Павел С. (2019). *Евгений Лансере. Кавказ. Искусство и путешествия*. Москва: Слово.
- Подобедова, Ольга И. (1961). *Евгений Евгеньевич Лансере*. Москва: Советский художник.
- Струкова, Александра И. (2017). *Монументальные росписи Евгения Лансере 1930-х годов: барочные коннотации в живописи соцреализма = Материалы отчетной научной конференции (Москва 2017)*. Москва: Третьяковские чтения, 278-97.
- Толстой, Владимир П. (1957). «Е. Лансере – мастер советской монументальной живописи». *Ежегодник Института истории искусств 1956*. Москва: Издательство Академии наук СССР, 27-64.
- Толстой, Владимир П. (1958). *Советская монументальная живопись*. Москва: Искусство.
- Щусев, Алексей В. (1934). «К вопросу о монументальном искусстве». *Искусство*, 4, 19-20.

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

Станковизм как канон и его преодоление в живописи Общества станковистов

Oksana Voronina

State Institute for Art Studies (SIAS), Moscow; Moscow Museum of Modern Art, Russia

Abstract This article aims to outline the range of ideas the OST members had about canonical easel painting and to show how the artists creatively interacted with these ideas in their practice. The paper is based on a selection of paradigmatic as well as little-known OST artworks and archival materials. Using formal analysis on one hand and historical analysis on the other hand, it is possible to demonstrate that the OST artists based their work on a combination of opposite technical approaches. The purpose of this research is to clarify the nature of OST art for which there was much hope in the 1920s and that subsequently became the foundation for the work of the post-war artists.

Keywords VKHUTEMAS. Museum of Painterly Culture. Easel painting. Easel Painters' Society. Project Method – Dynamics. Statics. Compositional axes. Formula similarity. Non finito. Tangible forms. Abstraction.

В мировой истории искусств каждая художественная эпоха овеществляет себя в определенной видовой структуре, т. е. в соответствующем комплексе различных видов искусства – архитектуры, скульптуры, живописи, декоративно-прикладной отрасли – и в их взаимной соотносительной значимости.

(Ротенберг 1999, 182)

В послереволюционные 1920-е годы в России станковая картина, эта важнейшая эстетическая форма культуры Нового времени (Кривцун 2000), согласно распространенному мнению среди современников, не могла стать законодательницей искусств и, в лучшем случае, должна была доживать свой век, как и разные предметы старого быта, который надея-



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

Open access

Published 2020-12-22

© 2020  Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/006

109

лись полностью реорганизовать в ближайшее время и который оказывался показателем самих революционных преобразований. Многие теоретики 1920-х, придерживаясь разных взглядов на стратегию развития искусств, сходились в одном: самоценность станковой картины как эстетического объекта должна быть полностью преодолена; основы, на которых вырастет новая культура, необходимо переосмыслить. Так, на протяжении послереволюционного десятилетия звучат голоса Н. Тарабукина (1923, 1925), Б. Арватова (1926), Р. Пельше (1927), А. Пиотровского (1929) и др. Проиллюстрировать императивные интонации этих теоретиков можно характерной цитатой из известной книги Тарабукина *От мольберта к машине* (1923, 44):

выход [из назревшего кризиса] найден в смене типических форм искусства формами, [...] необходимыми, – искусства не репродуцирующего, а искусства конструирующего, оформляющего внешний быт.

Второй кульминацией споров о судьбах станковой картины после 1920-21 стал, по мнению самих участников, диспут в Комакадемии в 1928 году.¹ В своем заключительном слове к этой дискуссии А. Михайлов (*Искусство в СССР и задачи художников 1928*, 107) констатировал:

Мы утверждаем, что она [станковая живопись] будет отмирать по мере приближения [...] к социалистическому обществу, она будет отмирать медленно, и этот процесс отмирания имеет свое оправдание не только в том, что станковая картина являлась и является индивидуальной принадлежностью, что она кустарна, а в том, что эта станковая картина не удовлетворяет нас по возможностям своего содержания, то есть по возможному вмещению известного психологического комплекса, известного рода переживаний [...] Мы говорим, что нельзя в рамках станковой картины дать диалектический образ современности в ее динамике, нельзя активизировать эту современность через такую форму искусства.

В начале 1920-х движение производственников набирало обороты и, казалось, воплощало чаяния революционных теоретиков (Сидорина 1994).

Тем не менее, на волне НЭПа и в результате собственного процесса изменений, отзываясь на общеевропейскую неоклассиче-

¹ Участники этого диспута ссылаются на предшествовавшие ему дискуссии в ЦК Рабис и МЖК.

скую тенденцию, отечественное искусство к середине 1920-х во многом реабилитирует станковую картину, что быстро находит поддержку ряда критиков, а также государственных деятелей.

В этой меняющейся ситуации возникает Общество станковистов (1925-32) – единственная из лидирующих художественных групп послереволюционного десятилетия, заявившая о своем программном станковизме уже в названии, звучавшем в середине 1920-х остро-полемично.

Надо сказать, при появлении ОСТА на художественной сцене работы его участников сразу получили чрезвычайно высокую оценку – по признанию советской критики, именно в творчестве остовцев наметилась ‘магистраль современного искусства’ ([Эфрос] 1926, 21).²

Однако, как в названии объединения, так и в его художественной практике с самого начала ощущалась парадоксальность: несмотря на избранную архаизирующую, подчеркнута традиционную форму искусства, Общество станковистов надеялось создать совершенно новую, небывалую станковую картину, которая должна была стать частью грандиозного проекта новой организации всей жизни в послереволюционной России и повлиять на сам этот проект. Другими словами, картина должна была преобразиться сама и преобразить окружающую действительность:

В эпоху строительства социализма активные силы искусства должны быть участниками этого строительства и одним из факторов культурной революции в области переустройства и оформления нового быта и создания новой социалистической культуры. (*Плафформа ОСТ* [1929], 211)

Искусство первого послеоктябрьского десятилетия наделялось огромными жизнестроительными качествами. Специфика понимания этих качеств в кругу художников ОСТА определялась их по-своему уникальным положением, когда творческой базой объединения, по сути, стал Музей живописной культуры, этот ‘музей нового типа’ (Пчелкина 2019), научно-практический комплекс, – институция, созданная специально для разработки ак-

² Высказывались и противоположные мнения. Например, Арватов (1925) говорил: «Желая, несмотря на явную нелепость цели, создать что-то новое внутри станковой живописи, все остовцы уперлись либо в плакат, либо в рекламу, либо в вывеску. Их вещи следовало бы вывешивать на улицах, в вестибюлях общественных организаций, иллюстрировать ими специальные печатные издания, но, как и станковые, они бессмысленны; с их крупными формами, двумя-тремя основными композиционными элементами, с подчеркнутым разрешением цвета, с плоскостью и ‘твердой’ трактовкой плоскости», цит. по Сидоров (б.д.). Такие выпады принадлежали критикам из активно противоборствующей станковизму среды производителей, т. е. были заранее предсказуемыми. Тем не менее в них улавливались некоторые противоречия остовского искусства, о которых речь пойдет дальше.



Иллюстрация 1 Юрий Пименов. Италия. 1929. Холст, масло. Музейное объединение
Художественная культура русского Севера г. Архангельск

туальных методов на основе тщательного изучения истории искусства - анализа 'полезных' методов прошлых эпох, изучения всех художественных элементов и 'объективных законов организации материалов' (Лучишкин 1988, 68).³

Свою основную миссию (помимо функции, заданной априори - быть образовательным и научно-практическим центром для самих художников) музей видел в распространении произведений

3 Программа музея прекрасно отражена в документе 1925 года, времени, когда ОСТ набирал силу (*Материалы для отчетной выставки Главнауки Наркомпроса 1925*).



Иллюстрация 2 Андрей Гончаров. *Мальчик с собакой*. 1925. Холст, масло. Музейное объединение Художественная культура русского Севера г. Архангельск

в качестве образцов современного искусства (часто в виде репродукций), предназначенных для многочисленных изосекций, но, в конечном счете, и моделей организации жизни в целом.⁴ Для это-

⁴ «Основной задачей МЖК является выработка и демонстрация новейших методов живописного мастерства, и их широкая пропаганда. Для этой цели музей должен устраивать не менее трех больших показательных выставок в год, а также ряд мелких выставок-передвижек по рабочим клубам» (*Объяснительная записка к смете на 1925-26 годы МЖК филиала ГТГ 1925*, 44). Важность репродукций в работе музея отражена, в частности в *Структура МЖК. Организация и объем выполненных работ за трехлетие 1925-28* ([1928], 228).

го МЖК предусматривал проведение в рабочих клубах регулярных передвижных выставок, сопровождаемых лекциями и практическими занятиями. Новая институция стремилась по-новому наладить музейную деятельность: нести знание об искусстве в самые широкие 'народные массы' и творить его в реальном времени - с учетом меняющегося зрителя (Никритин [1925] цит. по Лазебникова 2019, 49).

Эти идеи не могли не отозваться в творчестве художников ОСТА, для которых МЖК стал местом постоянных встреч и которые видели себя 'учеными по живописи', но учеными современного толка, сплавляющими теорию и практику и создающими полотна как «пластически развивающиеся конструкции» (Лучишкин 1988, 89, 100), в качестве своего рода 'моделей потребного будущего' в искусстве.

'Модель потребного будущего' - понятие, введенное физиологом и психологом Н. Бернштейном для обозначения принципа организации движения, предполагающего учет информации от рецепторов конечностей о качествах внешней среды для корректировки заданного генетически общего алгоритма движения (Сироткина 2018).

На мой взгляд, можно увидеть в живописи ОСТА прямую параллель этому открытию Бернштейна, считавшего движение морфологическим объектом, «реагирующим, как живое существо» (Сироткина 2018, 128-32). Самый яркий пример - хрестоматийное полотно А. Дейнеки *На стройке новых цехов* (1926, ГТГ), где 'чертеж' заводских ферм на белом грунтованном фоне - не только чудо реализации инженерного проекта, происходящее на наших глазах, но и воплощение живого процесса строительства, когда часть предприятия уже функционирует, а часть еще только возводится, вырастая словно из уже отстроенного, в соответствии с насущными потребностями завода. Дух священнодействия или приготовления к нему, присутствующий в этой и в других картинах Дейнеки на производственные сюжеты (*Перед спуском в шахту* (1924, ГТГ), *Текстильщицы* (1927, ГРМ)), проявляется в трепете или сосредоточенности ожидания (фигура молодой работницы, текстильщиц или шахтеров) в сочетании со стерильно-'проектной' обстановкой, которая или еще не до конца воплощена или только обозначена в изображении помещений, написанных в условной чертежно-графической манере.

А. Лабас в своих поздних воспоминаниях вербализирует эту общую черту мироощущения художников ОСТА, задававшую определенную творческую установку:

Подобную установку в изобразительном искусстве можно сравнить с востребованным в 1920-е жанром кино-инструкций. Подробнее об этом Булгакова 2005, 306-9.

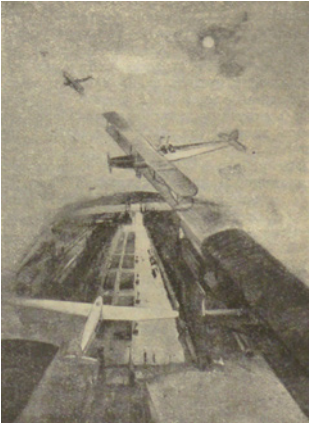


Иллюстрация 3 Александр Лабас. *Первомайский парад*. 1927. Холст, масло. Местонахождение неизвестно

Поэзия и романтика жили в нас самих. Мы надеялись, что будет лучше, и во всем, что нас окружало, выискивали зерна этого чудесного будущего. В нашем воображении мы видели совсем новую жизнь, и в полной гармонии с ней - необыкновенное, смелое, большое и глубокое искусство. (Лабас 2004, 29)

Работы остовцев должны были 'активировать' зрителя - его новые ощущения, новые потребности, новое мировидение. О том, что это удавалось, свидетельствуют современники. Например, про картину *Трубы* (1925, ГТГ) С. Лучишкина критик писал так:

[картина] продолжает традицию Анри Руссо [...] От старого французского мастера наш художник взял наивный реализм, детскую радость восприятия и серьезное отношение к обыденному торжеству. Впервые чувства, до него у нас неизвестные, стали возможными только теперь, после семи лет диктатуры пролетариата. (Аксенов 1925, 16)

По сути, остовцы мечтали о создании таких произведений, которые позже назовут открытыми (Эко [1962] 2004).

Не случаен общий интерес в среде художников ОСТА к проблеме восприятия и воздействия искусства на психику зрителя (Пчелкина 2019, 43; Чудецкая 2018, 190).⁵ В 'эпоху технической

⁵ Также прослеживается в составленной Лучишкиным программе курса для актеров экспериментального Проекционного театра, в работе которого участвовали многие будущие остовцы; курс был направлен на изучение и тренировку «ритма зрительных восприятий» (Лучишкин [первая половина 1920-х]).

воспроизводимости' произведений искусства (Беньямин [1936] 1996), когда сами художники видят едва ли не главную его задачу в «действенности» и способности «организовывать психику масс», специфические видовые границы станковой живописи неизбежно размываются, и она уравнивается не только с графикой или монументальной живописью, но и с репродукцией – ради скорейшего распространения идей и проникновения в самую жизнь.⁶

Идея 'инженерии душ' с ее специфическим романтическим оттенком укоренена в «модернистском видении истории как того, что может быть представлено и реализовано как проект» (Файбышенко 2018); для остовцев эта идея оказалась живым нервом того противоречия, о котором В. Кандинский говорил как о необходимом благе⁷ – возникал станковизм без станковизма.

Именно в этом контексте, по моему мнению, нужно воспринимать странное, на первый взгляд, возмущенное письмо, адресованное будущими остовцами, С. Никритиным и К. Редько Я. Тугендхольду, написанное в 1923 году:

Вы поместили статью о вещах, отправленных в Париж, выставленных в Музее живописной культуры в декабре 1922 года. Считаем своим долгом обратить внимание на полное извращение Вами тех задач, которые были поставлены в работах художниками. Вы пишете: «наше искусство зашло в тупик. Разумеется, оно пережило период большой напряженной работы, движимой жадной связью с наукой и революцией. С наукой, требующей точного анализа и с революцией, зовущей к практическому строительству, к преобразению самого быта – вот в виду этого бойкота живописи надо приветствовать усилие вернуться к работе над картинами [что и] являют собой работы Никритина, Редько, Тышлера, Лабаса» – выставленные работы представляют собою как раз 'шаг вперед' по пути отрицания картины, уточнения и углубления вышеназванной связи с наукой и революцией. Аналитическая работа над цветом, над законами организованного строения материала в пространстве и времени имеет самое точное отношение к производству и именно в этом шаг вперед от Малевича, Татлина и конструктивистов.⁸

Из этого текста ясно, что художники видели в своих станковых картинах совершенно не то, что критик – не возврат в лоно тради-

⁶ Например, *Объяснительная записка к смете на 1925-26 МЖК филиала ГТГ* (1925, 44).

⁷ «Наша гармония покоится, главным образом, на принципе противоположения, этого величайшего принципа в искусстве во все времена» (Кандинский 2001, 1:138).

⁸ *Письмо (черновик) объединенной группы художников к Я. Тугендхольду* (1923, 1).

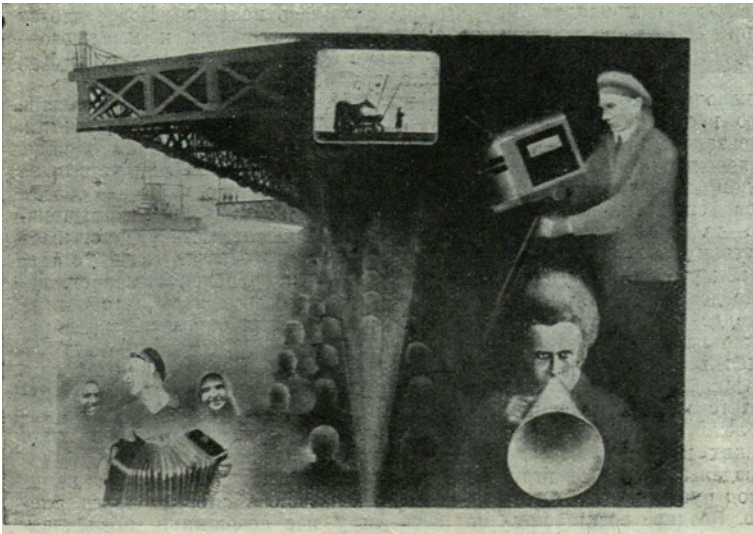


Иллюстрация 4 Константин Вялов. *Кино (Эйзенштейн и Тиссэ на съемке)*. 1927-28. Местонахождение неизвестно

ции, а революционное искусство принципиально нового качества, преодолевающее прежние родовые ограничения станковизма.

Так, приверженцы научно-технического прогресса, остовцы считают не только возможным, но необходимым в невременном искусстве живописи передачу динамики как отличительной черты современности – причем не изображая, а заставляя пережить – скорость, ритм, заданный машинами, напряжение интенсивного движения.

Учитель художников ОСТА В. Фаворский «главным объектом живописи» называл пространство (Фаворский [1913] 1988, 57). Используя опыт собственных кинестетических практик (прежде всего, в самых разных видах спорта) и увлекшись максимой теории относительности об искривленности пространства, его бесконечной изменчивости, остовцы постоянно экспериментировали в поиске средств передачи динамики.

Ю. Пименов подвергает испытаниям тела своих героев, особенно тех, которые появляются в сценах спортивных активностей: изгибы корпуса и конечностей, их утрированные растяжения, меняющие общие пропорции тел, напряженная мускулатура, для подчеркивания которой художник прибегает к приему частичного 'экорширования' (например, мы видим, словно без кожи, вздутые до предела мышцы, натянутые жилы совершающих движение рук и ног персонажей – в картинах *Бег* (1928), *Теннис* (1926, обе не сохранились), *Футбол* (1926, Астраханская ГКГ им. П.М. Догадина)). Сверхусилие, отраженное, в том числе, и в подчер-

кнута деиндивидуализированных лицах, заставляет видеть в пименовских героях воплощение энергии, олицетворение той самой динамики, которой так важно было для автора зарядить полотно и пространство вокруг него. Как и большинство остовских работ, пименовские картины практически лишены нарратива; но активно апеллируя к мышечному чувству, они оказываются сродни молнии и способны к сильному тотальному воздействию на зрителя, когда он воспринимает изображение не только и не столько умозрительно, но словно всем телом.

Лабас прибегает к передаче вибраций и взвихрений воздушных масс, заставляя струиться краску (*Утро у аэродрома; Вечером на пути к аэродрому* (обе 1928, ГТГ)), смазывая контуры персонажей, делаая их похожими на мембрану (когда тела пронцаемы для токов среды – *Дирижабль и детдом* (1929, ГРМ)), иногда отслаивая контур от формы и выпуская ‘схваченное’ на лету, ‘неидентифицированное’ цветовое пятно среди привычных в своей предметности или фигуративности изображений (*Городская площадь* (1926, Пермская ГХГ)).

Лучишкин и К. Вялов динамизируют пространство с помощью концентрации смонтированных, в том числе многолюдных, сцен, движение в которых разнонаправлено (Лучишкин *Пионерия* (1924, не сохранилась), *Я очень люблю жизнь* (1926, Норвегия, частное собрание), Вялов *Кино (Эйзенштейн и Тиссе на съемке)* (1927-28, местонахождение неизвестно).

Все это отвечало ‘радио-темпу’ современности (Полонский 1925, 38), показывало, что живопись способна взять реванш у актуальных искусств (или ‘искусств дня’) по своим возможностям динамизации самой себя и жизни вокруг.

Однако одержимость динамикой спорила у остовцев с доведенным у них до автоматизма учетом композиционных осей – динамика сталкивалась со статикой. Воспитанная во ВХУТЕМАСе необходимость построения композиции на осях как основа основ станковизма, оказалась аксиомой для художников ОСтА, стремившихся познать законы живописи и определивших свою задачу как ее обновление. Концентрация изображения в центре и артикулирование осей полотна стало своего рода визитной карточкой остовцев, убедительной реализацией установок *Устава* общества на создание мастерской, законченной картины и ‘дисциплину формы, рисунка и цвета’ (*Платформа ОСТ* [1929]).

Идея сохранения самого станкового вида искусства как гаранта объективности познавательной деятельности художника-‘ученого’, увлеченного идеалом физической и математической наук, постоянно присутствует в документах МЖК остовского времени. На заседаниях научно-художественного совета музея одна из важнейших задач институции определяется следующим образом:

На основе изучения исторически наиболее прочных вещей и систематически поставленного ряда опытов - определение законов живописной впечатляемости (законов психо-физических соотношений в живописи) [...] На основе найденных законов и их экспериментальной проверки - выработка принципов объективной системы современной живописной педагогики.⁹

Иначе говоря, композиционные оси как система координат необходимы для исследования всех художественных элементов (формы, напряжения, плотности цвета и пр.¹⁰); они необходимы при анализе метода старых мастеров (художники составляют сравнительные аналитические таблицы с подчеркнутым каркасом осей¹¹); наконец, они так же необходимы для запуска проектного метода - организации ощущений и импульсов зрителя.

В подчеркивании этой 'школьной' основы проявлялся специфический романтизм художников ОСТА, вера в возможность совершенной организации полотна, равно как и общества. Неслучайно в их кругу много обсуждали идеи тектологии А. Богданова (Богданов [1913] 1925-27).¹² В своем пафосе создания образцов нового мира живопись ОСТА сопоставима с утопией уткины кватроченто, которая в свою очередь была подобна утопическим проектам идеальных городов и возникла на фоне «перестройки, разрушения одной и становления другой системы мироустройства» в XV веке (Данилова 2004, 33).

Однако остовский идеализм отличало его сочетание с особой чуткостью - желанием и умением реагировать на жизнь, ее изменения и атмосферу, стремлением охватить ее целиком и актуализировать организационные векторы. Эти стремления подтверждала критика: «энтузиасты нашего индустриального века» (Тугендхольд 1926, 4) создают произведения, где содержание

⁹ *Протоколы заседаний научно-художественного совета МЖК, № 1 (1925, 3).*

¹⁰ Например, в аналитических работах Лучишкина *Координаты живописной плоскости* (1924, ГТГ), *Нормаль соотношения [плоскости холста и изображения]* (1923) (Лучишкин 1988, 70), Никритина - работы из серии *Методика исследования картины. Типы исследования объектов и их измерения. Часть I. Цветоформальное исследование* (1925-26), ОР ГТГ, *Система организации цветозвуковых ощущений* (1926-27), собрание С.И. Григорьянца.

¹¹ Никритин, *Показательный анализ Автопортрета П. Сезанна [...]* (1925-26), ОР ГТГ, Лучишкин, *Схема классификации видов построения живописной плоскости* (1923) (Лучишкин 1988, 69).

¹² Еще проекционисты в своей декларации заявляли: «Искусство - это наука об объективных законах организации материала» (Лучишкин 1988, 68), а на следующем этапе Никритин продолжал эту мысль, в частности, в работе о тектонике в живописи, написанной в МЖК под влиянием идей Богданова: «создать алгебру организационной науки - цель настоящего исследования» [Никритин [1924] цит. по Пчелкина 2019, 42].

и форма – «непосредственное отражение современности» (Аранович 1926, 230); к остовским работам «так крепко, а главное, так непринужденно ‘пристали’» «черточки и штрихи современной нашей жизни и ее общей атмосферы» (Хвойник 1926, 47-48). В своих персональных высказываниях остовцы формулировали это так:

Опыт наших учителей – Кандинского, Малевича, Родченко, Поповой, Удальцовой и других, их эксперименты мы пытались развить и, главное, связать с нашим революционным сознанием, чтобы придать искусству значение активного борца в построении нового социального порядка. (Лучишкин 1988,70)

Подобные установки должны были, очевидно, получать реальное основание в работе, проводившейся в МЖК и направленной на самокорректировку: в планах музея постоянно присутствовала идея налаживания обратной связи со зрителем для изучения современного ‘запросов момента’. Сам же Аналитический кабинет МЖК планировал «анализ развития ‘нормальных’ методов в живописи в связи с учетом развития социальных фактов», «арифметическое их [‘нормальных’ методов] раскрытие по отношению к современности» (Никритин [1925] цит. по Лазебникова 2019, 49).

В этой связи неудивительно, что артикулированные композиционные оси в остовских произведениях зачастую оказываются тем правилом, от которого нужно скорее оттолкнуться, чем ему следовать.

Спор динамики и статики больше всего заметен в центростремительных композициях художников объединения (Пименов, *Бег*, *Лабас*, *Из серии Октябрь* (1928, ГТГ), А. Тышлер *Женщина и аэроплан* (1926, собрание Б.А. и Э.И. Денисовых)). В остовских картинах, избегающих нарратива, а значит, и сюжетного конфликта,¹³ конфликт переносится в сферу средств выражения. Так, конфликт динамики и статики может восприниматься как сопротивление костности, борьба за обновление и иной порядок вещей.

Иначе говоря, артикуляция осей, с одной стороны, выступает гарантом объективности представленной на полотне картины, равно как и гарантом мастерского владения искусством станковой живописи; с другой же стороны, создает необходимую чувствительность к восприятию динамики, острота которого повышается за счет сильного контраста со статикой.

¹³ Показательны остовские произведения на военную тему – в них часто нет изображения врагов: Ю. Пименов, *Взятие английского блокгауза* (1928, Львовская КГ), А. Козлов, *Восстание* (1927, местонахождение неизвестно), А. Дейнека, *Оборона Петрограда* (1928, ЦМВС РФ).

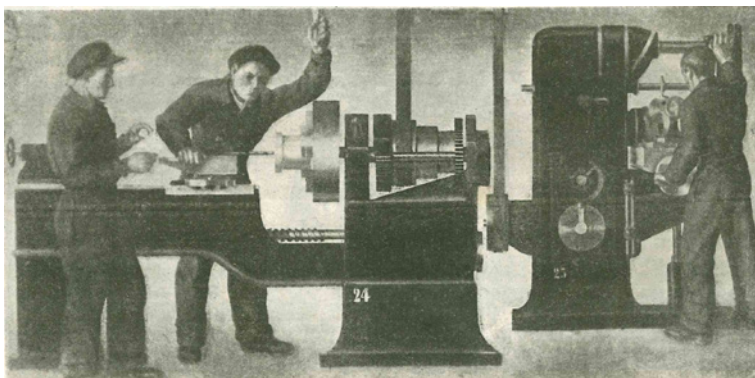


Иллюстрация 5 Александр Барщ. Хронометраж. 1925. Холст, масло.
Местонахождение неизвестно

Еще одним проявлением профессионального перфекционизма остовцев было стремление к лаконичной и емкой композиции, – стремление к формульным решениям, вбирающим в себя концентрат смысла. О том, что это удавалось, свидетельствовала критика: в устойчивый набор характеристик, кочующих из статьи в статью, входили, прежде всего, «острый, лаконичный и выразительный» язык (Тугендхольд 1928), «четкость и своеобразная острота художественной мысли» (Хвойник 1926, 50), «экономичность формы, прочность и ясность цвета и линии построения картины» (Острецов 1929, 78).

В стремлении к 'математической' модели организации картины просвечивает наследование концепции центростремительной картины кватроченто как «идеальной структурной модели мира земного» (Данилова 2004, 28). Утвердившаяся в дальнейшем идея классической картины как 'формулы бытия' (П. Флоренский) оказывается важной для остовцев, стремившихся к созданию современной универсалистской живописи, восходящей к внежанровому станковому искусству Европы XV-XVI веков.

Основа такого метода – в навыке обобщения результатов анализа художественных элементов, усвоенном в *Alma mater*. Установка на тщательный анализ и последующий синтез явно пришлась по душе художникам, ориентировавшимся в своих познавательных интенциях на естественные науки. Поиск точного, единственного – формульного решения отражался и в характере организации остовской работы над картиной: сохранились свидетельства о том, что в среде остовцев ценился метод *a la prima*, когда детально продуманный замысел воплощался на полотне в короткие сроки (Лучишкин 1988, 91-3, 96-8).

Заметим, что старшее поколение авангардистов, Малевич или Попова, рассуждало о проблемах эволюции искусства в крупном масштабе стилей и направлений. Их молодые ученики гораздо больше были склонны к проверке «гармонии алгеброй» - к выведению формул и аксиом живописного творчества. (Адаскина 2013, 719)

На специфику построения композиции в кругу ОСТА не могла не повлиять атмосфера непрерывного исследовательского процесса в МЖК с выведением различных алгоритмов живописи, в том числе алгоритмов сюжетики, а также близость к ЦИТУ, занимавшемуся определением нормалей движений и действий рабочих. Деперсонализированные герои остовских картин, прислушивающиеся к вибрациям эфира (Тышлер, *Женщина и аэроплан*, Лабас, *Дирижабль и детдом*, А. Гончаров *Шарманщик* (1925, ГТГ)) или машинально действующие (Дейнека, *Текстильщицы*, А. Барщ *Хронометраж* (1925), *Авторемонт* (1927, обе - местонахождение неизвестно)), представляют фигуративные, облеченные в плоть, части формул, призванные отразить суть различных закономерностей - силы и сопротивления, тяжести и тяготения, движения и превращения пространства в точку в отсутствии времени.

Фигуры героинь картины *Девушки с мячом* Пименова (1929, ГТГ) - материальные, но истаивающие (напоминающие одновременно отпечаток негатива и древнюю фреску), чему соответствуют разомкнутые геометрические фигуры в нижнем левом углу полотна, словно призванные продемонстрировать готовность к постоянной трансформации. В произведении нет членения на верх и низ, вообще нет каких-либо пространственных ориентиров, и эти 'двухплоскостные' прямоугольники, равно как и женские фигуры, висят, будто в невесомости. Парящие геометрические формы воспринимаются как строительные блоки еще не построенного здания; они дают несколько ироничную рифму основной композиционной группы и, привлекая к себе внимание на первом плане, служат своего рода стереометрической моделью всей картины. Ректангулярные линии являют себя определяющими для этой работы, они подчиняют себе все другие и задают характер движения - несмотря на присутствие мячей, требующих гибкости суставов, и мускульной телесности, все движения механизированы, совершаются под прямым углом. Зрителю предлагается оценить четкость и найденность прямоугольного модуля и его построения. Сопоставление фаса и профиля, абсолютной статики одной фигуры и относительного движения другой, уподобленного отклонению маятника, - завершается объединением в одно целое с помощью двух мячей в руках девушек. На наших глазах живое подчиняется требованиям строгой регулярности,

и в этом основной посыл произведения, столь явно представляющего математику организации и ее модель.

Тем не менее изображение остается во многом загадочным; это впечатление усиливается благодаря белесому мареву, заполняющему все полотно и создающему определенную игру четкости-миражности, материальности-бесплотности, реальности-проектности.

Та же абстрагированность – отсутствие ясности смысла, невозможность уловить весь смысл целиком при композиционной и формальной ясности (которую в остовском искусстве критики отмечали в один голос) – есть и во многих других остовских произведениях, например, в картинах Тышлера *Директор погоды* (1926), *Наводнение* (1926), *Лирический цикл № 5* (1928, все – МАГМА). Их метафорический строй явно сопротивляется той простоте, которую, на первый взгляд, сулит лаконичная композиция.

В парафразе Гончарова на известную картину Ж.-Л. Давида *Смерть Марата* (1927, ГТГ) мы также обнаруживаем прекрасную в своей найденности композицию (она выражается в распределении масс, динамике и уравниваемости, объединении в единое целое с помощью организации цвета); при этом семантика противоречива и полна неожиданностей. В узнаваемой сцене нет ни малейшего героизма и никаких признаков значительности исторического события; заданный алгоритм сюжета как будто входит в противоречие с ‘реальным’ изображенным событием, когда вместо революционера-борца мы видим покорного мученика, а вместо решительной террористки – испуганную даму, отшатывающуюся от собственной убивающей руки, что подчеркнуто в красноречивом жесте – будто левая рука буквально не ведает, что творит правая. Возникает странное ощущение автономности фигур и принужденности их контакта на фоне ‘проваливающегося’ интерьера, не имеющего пола и стен, но с нависающим массивным окном, контрастирующим в своей материальности с почти бесплотными призрачными телами персонажей.

Городская площадь Лабаса (1926, Пермская ГХГ) – пожалуй, едва ли не самый яркий пример среди остовских произведений живого сопротивления изображению его формальности. Яркая симметричная композиция, в нижней части даже немного ‘геральдическая’ (за счет мчащих в противоположные стороны похожих белых лошадей, словно связывающих все изображение нижнего яруса воедино и растягивающих его по поверхности холста), имеет подчеркнутую горизонтальную ось в виде двух вагонов трамвая, осязаемо выписанных в своем влажном металлическом блеске. Однако четкой зонированности и упорядоченности движения на городской площади (символом организованности выступает колонна пионеров на первом плане) угрожает сумятица – из-за близко идущего транспорта разных видов, пешеходов,

мельтешащих вдоль и поперек дорожной части, сутолоки на остановке. Установленному порядку угрожает и не очень заметное, но все же осязаемое движение воздушных масс, туманность, вязко окутывающая город, и будто способная отменить закон земного тяготения – лабасовские персонажи, как и герои других рассматриваемых картин, оказываются словно вне привычной пространственно-временной системы координат.

Другими словами, ясность формульных композиций художников ОСТА часто спорит с замороженностью персонажей, призрачностью, медитативностью образов, энигматичностью смысла, который невозможно разгадать целиком, когда изображение оказывается ‘вещью в себе’, хотя и отчетливо видимой. В этом также можно усмотреть реализацию принципа открытости произведения (требующего от зрителя активного включения – домысливания), секрет его вечной жизни, способности отзываться на события меняющейся современности.

Получается, что остовская формульность – это определенность без определенности, сравнимая, пожалуй, с числом π . Перед нами всякий раз оказывается такая конструкция, которая при всей своей четкости не сковывает свободу и не мешает развитию замысла – уже в воображении зрителя; то есть ‘завершенность’ картины сочетается у остовцев с приемом *non finito*, допускающим присутствие еще не организованной, ‘живой’ среды, пламенеющей, вибрирующей или светонесущей. Благодаря этому возникает ‘легкое дыхание’ и жизненная убедительность представленных ‘формул’.

Нужно сказать, что при всем том в своих декларациях остовцы боролись с ‘эскизностью’, означавшей для них ‘замаскированный дилетантизм’, и уделяли огромное внимание обработке поверхности холста, в соответствии с муслировавшейся в их кругу идеей о ‘сделанных’ живописных полотнах.¹⁴ Последние должны были воплощать именно те ‘продукты производства’, о которых речь идет в документах МЖК, развивающих идею производственного плана в современном искусстве.¹⁵ Той же логике отношения к картине зачастую следовала критика, стремившаяся к адекватной оценке нового и замечавшая:

14 «Дело шло о том, чтобы поднять самую живопись, то есть отвлеченное станковое искусство, до степени самостоятельной индустрии, до степени ‘хорошо сделанных’ вещей» (Тугендхольд 1927, 163).

15 В цикле лекций-докладов, которые планировались в МЖК и мыслились как установочные для привлечения современных художников к работе над актуальным методом, первой была прочитана лекция Никритина «Производственный план современного живописца (критика, установка, обоснование)» (*Протокол заседания научно-художественного совета МЖК, № 6 1926, 9*).

Живопись ОСТ – это нечто среднее между иконой, лакированным подносом, папье-маше, вывеской на жести. (Тугендхольд 1925)

Вместе с тем у рецензентов нередко включалась и иная, более традиционная логика, и тогда остовская живопись не удовлетворяла их требованиям, поскольку не следовала привычной концепции станковизма, предполагающей наличие пространственной глубины и сюжетного развития: картины объединения выполнены «в станковой технике, но по формальным свойствам плакатные композиции»; «плакаты и рекламы по формам полотна Барща, Булгакова» (Сторонний наблюдатель 1927, 19); «графически плакатный навык побеждает стремление к станковой картине» у Гончарова (Аксенов 1925, 16); Пименов «застывает [...] на жестко-плакатном стиле» (Грабарь 1928, 15).

Конфликт между трехмерными, осязаемо написанными фигурами или формами и абстрактной плоскостью изобразительной поверхности, 'новых тем' и антиповествовательного характера картин, – все это составляло еще одну, парадоксальную или даже провокативную черту остовского искусства, претендующего на то, чтобы 'вливать новое вино в старые меха'.

Поиски портретно-типических образов, совмещающих индивидуальное и общие черты и потому имеющих значение символов, были актуальны не только для живописи 1920-х, но и для других искусств, в первую очередь, – для кино (Воронина 2018).

У художников ОСТа возникает обширная галерея образов современников, по своему строю напоминающих икону с ее языком символов, совмещением предельно конкретного и предельно абстрактного и ролью 'экрана', на котором проступает невидимое – просвечивают божественные образы (Данилова 2004, 21): *Аниська* (1926), *Старое* (1927, обе – ГТГ) Д. Штеренберга, *Милицционер* (1923, ГТГ) Вялова, *Акробатка* (1926), *Портрет Вс. Мейерхольда* (1925, обе – ГТГ), *Портрет Н. Охлопкова* (1926, СГХМ им. А.Н. Радищева) П. Вильямса, *Шарманщик* (1925, ГТГ) Гончарова.

Некоторые из этих произведений были включены в постоянную экспозицию МЖК как образцы современного этапа искусства. Одна из тем, общая для перечисленных работ, – поиск соотношения наважденческой убедительности персонажей и абстрактного (или полуабстрактного) фона, обладающего иной степенью 'реальности'.

Методу работы остовцев без труда находится теоретическое обоснование в документах МЖК, призывающих художников к лабораторному творчеству – непрерывному эксперименту, цель которого – проверить результаты анализа художественных элементов или диалектики европейской живописи XII–XX веков и скорректировать «объективную программу современного научно-педагогиче-

ческого живописного института».¹⁶ Участники ОСТА конструируют свои холсты с учетом лабораторной обстановки и словно обнажают ход своей работы¹⁷ – они выстраивают ряды напряжения цвета в пространстве, соотношения форм, экспериментируют с логикой построения новых сюжетов, словно маркируя условия лаборатории в подчеркнuto нейтральных, абстрактных фонах, часто не имеющих пространственных координат, или – фонах с ‘постановочными’ декорациями (*Портрет В.с. Мейерхольда*, *Акробатка* Вильяма, *Портрет Н.Д. Штеренберга* Штеренберга (1925, ГРМ)).

Иначе говоря, художники ОСТА строили свои картины не только на столкновении конкретного и абстрактного, но и сводили два методологических полюса. Один из них – стремление к предельно ясной композиции, воплощавшей законченность, ‘сделанность’ произведения, что подкреплялось подробной проработкой поверхности холста, нередко – иллюзионистической фактурой. Другой полюс – подключение зрителя к лаборатории творчества, вечно длящемуся эксперименту, предполагавшему постоянный живой процесс взаимодействия с окружающей реальностью, когда и оказывалось возможным уловить те самые ‘зерна будущего’, наметить перспективу их роста.

Из предпринятого анализа следует, что природа нового искусства ОСТА взрывная – художники строят свою работу на соединении различных диаметральных установок – динамики-статике, формульности-*non finito*, ‘фотореалистичности’-абстрактности. Такой подход дает возможность проявить настоящее профессиональное мастерство и использовать традиционные основы станкового искусства для того, чтобы от них оттолкнуться и оттенить, многократно усилить действие новых качеств живописи (динамики, алгоритмичности и формы живой развивающейся конструкции). В каком-то смысле участники объединения воплощали в своем творчестве закон диалектики, что лишний раз свидетельствовало о неслучайности определения их роли как создателей ‘магистралей современного искусства’. Сведение разных художественных систем (станковой картины и иконы) можно сравнить с построением синтеза на сочетании тезиса и антитезиса – происходит обнуление системы отсчета, ее обновление и перезапуск. В этом обнулении, желании обойти привычную колею, координаты времени и пространства проявляется «пафос борьбы с историей» (Данилова 2004, 68), характерный для всего XX века.

¹⁶ *Протоколы заседаний научно-художественного совета МЖК, № 2 (1925, 4-5).*

¹⁷ Сами художники объединения писали о себе так: «ОСТ в большей своей части представляет собой лабораторию новой формы, нового стиля, нового содержания» (Пименов, Вильямс, Козлова 1930).

Несмотря на триумфальную встречу Первой выставки ОСТА, живопись объединения во многом не была воспринята в 1920-е годы и не оправдала первоначальных надежд современников; к концу десятилетия претензии в адрес остовцев, как и многих других художников, осваивавших новые пути, переросли в открытую травлю (Вязьменский 1930; Рогинская 1930).

Тем не менее, искусство ОСТА стало вдохновляющим ориентиром для других поколений художников в послевоенное время, особенно для мастеров сурового стиля (П. Никонова, Н. Андропова, В. Попкова, А. Васнецова, Н. Егоршиной и др.), и таким образом, постепенно оно заново обрело значимость в современном художественном процессе.

В числе молодых авторов, в искусстве которых улавливается остовский 'ген', - П. Отдельнов, Е. Буравлева и Е. Плотников. Они продолжают работать в станковой живописи и проявляют мастерское владение ремеслом, но их медитативные, нередко многочастные работы обладают особой интерактивностью - зритель оказывается вовлечен в атмосферу произведений и начинает чувствовать себя 'внутри' них; как правило, высокая степень условности и отсутствие характерологических свойств изображения не мешает остроте чувства сопричастности к коллективному бессознательному.

Таким образом, попытка преодолеть родовые рамки живописи, предпринятая художниками ОСТА, впечатляет именно за счет сохранения и акцентирования этих рамок и оказывается своего рода трамплином в будущее, секретом мастерства для новых поколений, продолжающих борьбу за актуальность живописи среды 'искусств дня'.

Список сокращений

Астраханская ГКГ им. П.М. Догадина	Астраханская государственная картинная галерея имени П.М. Догадина
ВХУТЕМАС	Высшие художественно-технические мастерские
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея
ГРМ	Государственный Русский музей
Львовская КГ	Львовская картинная галерея
МАГМА	Музей искусства авангарда
МЖК	Музей живописной культуры
НЭП	Новая экономическая политика
ОР ГТГ	Отдел рукописей ГТГ
ОСТ	Общество станковистов
Пермская ГХГ	Пермская государственная художественная галерея
РГАЛИ	Российский государственный архив литературы и искусства
СГХМ им. А.Н. Радищева	Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева
ЦИТ	Центральный институт труда
ЦК РАБИС	Центральный комитет союза работников искусства
ЦМВС РФ	Центральный музей вооруженных сил Российской Федерации

Библиография

- Лучишкин, Сергей [первая половина 1920-х]. *Работа над ритмодинамикой*. ОР ГТГ, ф. 181 Лучишкин, ед. хр. 30. Москва: государственный архив.
- Материалы для отчетной выставки Главнауки Наркомпроса (1925)*. РГАЛИ, ф. 664 МЖК, оп. 1, ед. хр. 8. Москва: государственный архив. 30 сентября.
- Объяснительная записка к смете на 1925/26 годы МЖК филиала ГТГ (1925)*. РГАЛИ. Ф. 664 МЖК, оп. 1, ед. хр. 11. Москва: государственный архив. 22 марта.
- Письмо (черновик) объединенной группы художников к Я. Тугендхолду (1923)*. ОР ГТГ, ф. 141 Никритин, ед. хр. 303. Москва: государственный архив.
- Протоколы заседаний научно-художественного совета МЖК, № 1 (1925)*. ОР ГТГ, ф. 141 Никритин, ед. хр. 238, 5 октября. Москва: государственный архив.
- Протоколы заседаний научно-художественного совета МЖК, № 2 (1925)*. ОР ГТГ, ф. 141 Никритин, ед. хр. 238, 19 октября. Москва: государственный архив.
- Протоколы заседаний научно-художественного совета МЖК, № 6 (1926)*. ОР ГТГ, ф. 141 Никритин, ед. хр. 238, 26 мая. Москва: государственный архив.
- Структура МЖК. Организация и объем выполненных работ за трехлетие 1925-28 [1928]*. РГАЛИ, ф. 664 МЖК, оп. 1, ед. хр. 11. Москва: государственный архив.

- Эфрос, Абрам (1926). «Выставка ОСТ». *Прожектор*, 12, 21.
- Адаскина, Наталия (2013). «Государственная Третьяковская галерея и Музей живописной культуры: к истории взаимоотношений». Баран, Хенрик и др. (ред.), *Авангард и остальное*. Москва: Три квадрата, 709-37.
- Аксенов, Иван А. (1925). «Выставка живописи». *Жизнь искусства*, 20, 16.
- Аранович, Дмитрий (1925). «Современные художественные группировки». *Красная новь*, 6, 277-82.
- Аранович, Дмитрий (1926). «Современные художественные группировки». *Красная новь*, 10, 225-36.
- Арватов, Борис (1925). «Реакция в живописи». *Советское искусство*, 4-5, 70-4.
- Арватов, Борис (1926). *Искусство и производство*. Москва: Пролеткульт.
- Беньямин, Вальтер [1936] (1996). *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе*. Перевод С.А. Ромашко. Москва: Медиум.
- Богданов, Александр (1925-27). *Всеобщая организационная наука (Технология)*. 3-е изд. Москва; Ленинград: Книга.
- Булгакова, Оксана (2006). «Кино. Mode d'emploi». Гюнтер, Ханс; Хенгстер, Сабина (ред.), *Советская власть и медиа*. Санкт-Петербург: Академический проект.
- Воронина, Оксана (2018). «Кинофикация живописи 1920-х. Опыт художников Общества станковистов». Мальцева, С.В. и др. (ред.), *Актуальные проблемы теории и истории искусства*. Вып. 8. Санкт-Петербург: Издательство СПбГУ. <https://doi.org/10.18688/aa188-4-36>.
- Вязьменский, Лев (1930). «Художественное 'качество' или советская идеология». *Искусство в массы*, 2, 22-6.
- Грабарь, Игорь (1928). «Выставка ОСТ в Москве». *Красная панорама*, 25, 14-5.
- Кандинский, Василий Васильевич (2001). *О духовном в искусстве (Живопись)*. Т. 1: *Избранные труды по теории искусства*. Москва: Гилея.
- Коммунистическая академия. Секция литературы и искусства (1928). *Искусство в СССР и задачи художников. Диспут в Коммунистической академии*. Москва: Коммунистическая академия.
- Кривцун, Олег А. (ред.) (2000). *Искусство Нового времени: опыт культурологического анализа*. Санкт-Петербург: Алетей; Государственный институт искусствознания.
- Лабас, Александр (2004). *Воспоминания*. Альманах. Вып. 86. Санкт-Петербург: Palace Editions.
- Лазебникова, Ирина В. и др. (ред.), *Авангард. Список № 1: к 100-летию Музея живописной культуры = Издание к выставке* (Москва, 23 октября 2019 – 23 февраля 2020). Москва: Гос. Третьяковская галерея.
- Лучишкин, Сергей (1988). *Я очень люблю жизнь*. Москва: Советский художник.
- Никритин, Соломон Б. (1925). «К бюллетеням Аналитического кабинета». Лазебникова, Ирина В. (ред.), *Авангард. Список № 1: к 100-летию Музея живописной культуры = Издание к выставке* (Москва, 23 октября 2019 – 23 февраля 2020). Москва: Гос. Третьяковская галерея.
- Острецов, А. (1929) «Куда идет ОСТ». *На литературном посту*. 4-5, 78-83.
- Пельше, Роберт (1927). *Проблемы современного искусства*. Москва: Московское театральное издательство.
- Пименов, Юрий; Вильямс, Петр; Козлова, Клавдия (1930). «Между лаптем и домной». *Искусство в массы*, 4, 13-4.
- Пиотровский, Адриан (1929). *Кинофикация искусств*. Ленинград: Автор.

- Платформа ОСТ [1929] (1962). Перельман, В.Н. (ред.), *Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания*. Москва: Советский художник.
- Полонский, Вячеслав (1925). *Русский революционный плакат*. Москва: Государственное Издательство.
- Пчелкина, Любовь Р. (2019). «Музей-лаборатория. Аналитическая работа в московском Музее живописной культуры». Лазебникова, Ирина В. и др. (ред.), *Авангард. Список №: к 100-летию Музея живописной культуры = Издание к выставке* (Москва, 23 октября 2019 – 23 февраля 2020). Москва: Государственная Третьяковская галерея, 35-47.
- Рогинская, Фрида (1930). «Лицо ОСТ». *Искусство в массы*, 6, 9-13.
- Ротенберг, Евсей (1999). «Станковая картина итальянского кватроченто. Типологические основы». *Искусствознание*, 2, 182-208.
- Сидорина, Елена (1994). *Сквозь весь двадцатый век: художественно-проектные концепции русского авангарда*. Москва: Информационно-издательское агентство Русский мир.
- Сидоров, Александр (б.д.). Общество станковистов: взгляд в будущее. <http://www.design-formula.ru/culture/soviet-art/ost-vzglyad-v-buduschee/>.
- Сироткина, Ирина (2018). *Мир как живое движение: интеллектуальная биография Николая Бернштейна*. Москва: Когито-Центр.
- Сторонний наблюдатель (1927). «По выставкам». *Жизнь искусства*, 16, 19.
- Тарабукин, Николай (1923). *От мольберта к машине*. Москва: Работник просвещения.
- Тарабукин, Николай (1925). *Искусство дня*. Москва: Всероссийский Пролеткульт.
- Тугендхольд, Яков (1925). «По выставкам». *Известия*, 08-05.
- Тугендхольд, Яков (1926). «ОСТ». *Известия*, 05-16, 4.
- Тугендхольд, Яков (1927). «Искусство и литература октябрьского десятилетия. Живопись». *Печать и революция*, 7, 158-182.
- Тугендхольд, Яков (1928). «Четвертая выставка ОСТ». *Правда*, 05-16.
- Фаворский, Владимир Андреевич (1988). *Литературно-теоретическое наследие*. Москва: Советский художник.
- Файбышенко, Виктория (2018). «От инженера души к инженерам душ. История одного производства». *Новое литературное обозрение*, 4, 152. www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20026/.
- Хвойник, Игнатий (1926). «Вторая выставка ОСТ». *Советское искусство*, 6, 45-51.
- Чудецкая, Анна (2018). «Игра и лицедейство. Наследие Александра Тышлера в Отделе личных коллекций». Чудецкая, Анна (ред.), *Александр Тышлер. Живопись, графика, скульптура из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина = Каталог выставки* (18 июля – 30 сентября 2017). Москва: Кучково Поле Музеон, 185-208.
- Эко, Умберто [1962] (2004). *Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике*. Перевод А. Шурбелева. Санкт-Петербург: Академический проект.

Interpreting the Renaissance Art

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

Incontri, scontri, confronti

Appunti sulla ricezione della xilografia nordica in Italia tra XV e XX secolo

Lorenzo Gigante

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Germany, France, Italy: the attribution of the first woodcut images has long been debated between several countries, to gain the technological primacy of the invention of reproductive printmaking, before Gutenberg's movable type printing. Today we know how difficult it is, if not impossible, to establish a place and a date of origin of image printing in Europe. Impossible and probably unimportant. Printing was a European phenomenon in the 15th century, and we may ask ourselves whether a northern woodcut beyond the Italian borders was intended as something different than an Italian one. The contrast between northern and southern prints, which has been claimed by art historians from Vasari until the half of the 20th century, seems to be denied by early modern Italian sources. For example, a German woodcut from the first decades of the 15th century and a Florentine painting from the end of the 14th century can coexist as models for the illumination of the same manuscript. This unpublished case study of two Florentine 15th-century illuminations shows how a European cultural horizon was more common than we think today, and how much woodcut has been a fundamental tool for this broadening of horizons, since its very beginning.

Keywords Print. Woodcut. Bouchot. Venturi. Miniature. 15th century.

Sommario 1 XIX-XX secolo: tra nazionalismi e rivalità. – 2 XX-XXI secolo: un'eredità difficile. – 3 XV secolo: i confini permeabili.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

Open access

Published 2020-12-22

© 2020  Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/007

133

1 XIX-XX secolo: tra nazionalismi e rivalità

Un secolo di studi può cambiare profondamente l'approccio ad una materia, come è avvenuto nel caso della xilografia del Quattrocento.¹ Ciò che inizialmente poteva trovare spazio in una moderna collezione di stampe per lo più in quanto curiosità, come testimonianza degli inizi di una tecnica ad uno stadio di arte prima dell'arte, riuscì solo progressivamente a guadagnarsi un suo status autonomo, con un riconosciuto valore artistico e collezionistico.² La stampa xilografica nacque infatti prevalentemente legata ad una funzione pratica, che fosse il fornire un'immagine di ausilio alla preghiera o realizzare carte da gioco con cui passare il tempo libero. La sua nascita, tra santi e fanti, non avvenne dunque in quelle botteghe che già rifornivano facoltosi committenti dal gusto elaborato, come invece fu per la stampa su rame che vide la luce all'interno dei laboratori di oreficeria. Così, mentre quest'ultima ebbe sempre dalla sua un rapporto stretto con i migliori artisti dell'epoca e con le committenze più prestigiose, la xilografia si diffuse trasversalmente in tutti gli strati della popolazione seppure in maniera più sottile, senza farsi troppo notare da chi si sarebbe occupato, allora o nei secoli successivi, di storia dell'arte. Ci sarebbero voluti i rivoluzionari fogli di Dürer per far sbocciare un fenomeno artistico al punto da costringere anche Giorgio Vasari, nella sua veste di primo storico dell'arte, a farci seriamente i conti.

Nelle collezioni di stampe dell'epoca dei lumi le xilografie primitive comparivano solo sporadicamente, specialmente nella penisola italiana. Per quanto riguarda in particolare l'Italia, se già i materiali a disposizione non dovevano essere molti, data la fragilità della carta di fronte all'uso frequente a cui queste stampe erano destinate, la scarsa attenzione dei collezionisti italiani fu una probabile concausa della sparizione di molte xilografie primitive.³ Nel frattempo, la

1 La bibliografia sulla xilografia quattrocentesca vanta ormai dimensioni di tutto rispetto. Per un'introduzione e un'aggiornata bibliografia, si vedano almeno i volumi Parshall, Schoch 2005a; Parshall 2009a. Per la xilografia italiana restano ancora sostanzialmente validi i lavori di Lippmann 1888 e Hind 1935, da integrarsi con il recente Aldovini, Landau, Urbini 2018.

2 La situazione doveva però essere diversa ai primordi del collezionismo di stampe, almeno stando al primo esempio di collezione di cui si conosce oggi la consistenza. La collezione di stampe di Fernando Colombo, di cui resta oggi il catalogo, comprendeva anche molte xilografie quattrocentesche: si veda più avanti nel corso di questo testo.

3 Si veda a riguardo Borea (1987), che pone il disinteresse dei collezionisti tra le maggiori cause della scomparsa delle xilografie italiane. Questa opinione è tuttavia criticata da Landau (1989, 71). La questione del numero ridotto di xilografie italiane superstiti è ancora lontana dal venire definitivamente risolta, è comunque plausibile che l'uso pratico cui erano sottoposte abbia avuto un ruolo importante nella loro distruzione (si veda a riguardo Gigante 2015, 10 nota 13). Sembra inoltre molto più diffuso in Germania, rispetto all'Italia, l'uso delle stampe per la decorazione dei manoscritti, imple-

voracità dei collezionisti stranieri spostava molti materiali all'estero, contribuendo ulteriormente allo scarso interesse degli studiosi italiani, già distratti da un patrimonio e da una tradizione storico-artistica decisamente ingombrante. Così, sulla scia del romanticismo, fu il mondo d'oltralpe a riscoprire la xilografia primitiva, a farne l'arte del popolo, bandiera per un'unificazione culturale nazionale, laddove l'Italia per questo poteva già contare su grandi periodi storici, quali il Rinascimento, e su figure quasi mitiche di artisti.⁴

Aiutata anche dalle soppressioni degli enti religiosi che riversarono sul mercato, nei musei, nelle collezioni principesche un'immensa mole di materiale, la Germania si trovò così ad essere il principale attore negli studi sulla nascita della xilografia. Fu l'inizio di un'avventura che culminò con le straordinarie imprese editoriali di Wilhelm Ludwig Schreiber, che tra il 1899 e il 1930 pubblicò le due edizioni del suo tuttora fondamentale repertorio della xilografia quattrocentesca, e di Paul Heitz, l'editore della storica collana degli *Einblattdrucke von fünfzehnten Jahrhundert*, cento fascicoli illustrati, usciti fra il 1899 ed il 1942 dedicati alle maggiori collezioni pubbliche e private d'Europa e d'oltre oceano.⁵ La Seconda Guerra Mondiale scompaginò le carte, muovendo collezioni e collezionisti, spesso di origine ebraica, verso gli Stati Uniti. Da lì ripartirono nel dopoguerra gli studi sulla xilografia del Quattrocento, gettando nuove basi metodologiche per le generazioni future, tuttora attive sull'argomento.⁶

Come è facile immaginare, dove il nazionalismo si accosta alle discipline storiche il rischio di strumentalizzazione è sempre alto. Ovviamente, nel momento in cui la xilografia quattrocentesca emergeva dalle nebbie della storia come bandiera del popolo tedesco, le nazioni rivali non potevano restare a guardare. La posta in gioco non era solo una supremazia artistica, tanto più in un campo considerato minore. Essendo più o meno saldamente in mano tedesca l'inven-

go che ha permesso la conservazione di molti esemplari attraverso le biblioteche monastiche (si vedano i casi descritti da Weekes 2004 e Schmidt 2003).

⁴ Un precoce esempio di apprezzamento delle incisioni primitive in Germania, apparentemente ignorato dalla critica, è in *Le affinità elettive* di Goethe, nella scena in cui l'architetto le utilizza come modello per la decorazione della chiesa, come una sorta di macchina del tempo per tornare ad un passato ideale e mitizzato (Goethe 1809, 2: 23).

⁵ Le due edizioni del repertorio di Schreiber escono rispettivamente tra 1891 e il 1900 e tra il 1926 e il 1930 (Schreiber 1891-1900, 1926-30). A testimonianza dell'importanza dell'opera, i volumi relativi alle xilografie quattrocentesche del *The Illustrated Bartsch*, a cura di Richard Field, ricalcano la struttura del repertorio di Schreiber (Field 1987-2008). I 100 volumi di Heitz escono a Strasburgo tra 1899 e 1942, dunque in contemporanea con i volumi di Schreiber che è tra i collaboratori dell'impresa di Heitz (Heitz 1899-1942).

⁶ Il nuovo approccio alla xilografia quattrocentesca è esemplificato nei saggi di Parshall, Schoch 2005b, Field 2005 e Schmidt 2005, contenuti nel catalogo della mostra di Washington e Norimberga del 2005 (Parshall, Schoch 2005a), nonché nei saggi contenuti negli atti del simposio del 2005 (Parshall 2009a, in particolare Parshall 2009b).

zione della stampa a caratteri mobili per mano di Gutenberg a metà Quattrocento, accaparrarsi la primazia sull'incisione da matrice in legno significava, di fatto, scippare alla Germania il primato sull'invenzione della stampa di riproduzione prima della stampa a caratteri mobili, attraverso le immagini xilografiche che furono premessa indispensabile all'idea di Gutenberg. Questa ghiotta opportunità creò così, nei primi decenni del Novecento, una guerra culturale combattuta a suon di attribuzioni e di smentite, di pubblicazioni e di saggi.

Mentre la tensione tra Francia e Germania cresceva sul piano militare lungo le sponde del Reno, una guerra assai meno cruenta si consumava nei depositi dei musei e delle biblioteche. Henri Bouchot, conservatore al gabinetto delle stampe della *Bibliothèque Nationale* di Parigi dal 1879 e direttore della stessa istituzione dal 1898, tentò di ribaltare, almeno culturalmente, le sorti della guerra franco prussiana persa dalla Francia nel 1870, guerra a cui lo stesso Bouchot aveva attivamente partecipato.⁷ La grande esposizione da lui organizzata nel 1904 e il suo omonimo catalogo della collezione parigina *Les Deux Cent Incunables xylographiques du département des estampes*, furono il palcoscenico per esporre al mondo le sue teorie che ribaltavano completamente una storia delle stampe delle origini scritta da studiosi tedeschi, attribuendo alla Francia la primazia sull'invenzione della xilografia e la paternità degli esemplari migliori (Bouchot 1904). Nonostante Bouchot non avesse torto nel lamentare la sostanziale assenza di studi francesi sul tema, le sue attribuzioni appaiono oggi per lo più insostenibili, quando non addirittura forzate e pretestuose. Se pure in Francia le sue idee riscossero un certo successo negli anni successivi, la stroncatura da parte degli studiosi di altre nazioni fu severa (Lepape 2013, 30).

A distanza di oltre un secolo le idee di Bouchot, completamente superate, trovano un senso soltanto se calate per l'appunto nel contesto di un nazionalismo imperante in quegli anni, circostanza che lascia oggi solo qualche curioso strascico nella scomparsa dai cataloghi di qualche stampa tedesca, ultime vittime inconsapevoli di una censura culturale e politica tramontata ormai da anni (Gigante 2015, 16).

Se l'approccio nazionalista della storiografia francese di inizio Novecento è un fatto ormai acquisito, non altrettanto noto è come l'Italia, negli stessi anni, tentasse di scendere nell'agone culturale con un analogo atteggiamento. Nel 1903 Lionello Venturi rendeva note sulle pagine della rivista *L'Arte*, su segnalazione del padre Adolfo Venturi, una (allora) pressoché inedita xilografia italiana, destinata a divenire in seguito il più celebre incunabolo della grafica italiana, la *Madonna del Fuoco* di Forlì (Venturi 1903). Sopravvissuta mira-

⁷ Su Henri Bouchot e il suo rapporto con le stampe si veda Lepape 2013, 25-32, con bibliografia precedente.

colosamente ad un incendio e trasportata quindi nella cattedrale di Forlì dove si trova tuttora, l'immagine è legata tradizionalmente alla data dell'avvenimento prodigioso che ne garantì la sopravvivenza: il 4 febbraio 1428 che ne faceva, allora, la più antica stampa nota in Occidente.⁸ L'approccio di Venturi alla nuova scoperta, in un'Italia di inizio secolo che non vantava una forte tradizione di studi sulla xilografia quattrocentesca, è parallelo a quanto stava avvenendo, negli stessi anni, nella confinante Francia. Certo Venturi non arrivò mai alle sperticate arrampicate sugli specchi di un Bouchot, capace di negare persino l'evidenza di filigrane tedesche su xilografie che egli pretendeva francesi (Lepape 2013, 28). Vale comunque la pena riportare l'incipit del suo articolo:

Non son molt'anni, la Germania s'appropriava la gloria d'aver diffusa l'arte xilografica in varie regioni d'Europa, e pretendeva che in Italia l'incisione in legno fosse sorta un secolo dopo che in Germania, per incitamento, anzi per opera, degli stessi Tedeschi. E però mentre lo Schreiber e lo Schmidt attribuivano al secolo XIV parecchie stampe di carattere tedesco, si riteneva dai più - fino a che il Delaborde non contraddisse - che le figure del primo libro illustrato d'Italia (le *Meditationes di Ioannes de Turcremeta* del 1467) fossero incise da Tedeschi che dimorassero a Roma. Anche ne' tempi del Passavant una stampa italiana su tessuto del 1350 circa ed un decreto del Senato veneziano datato del 1441, che parla di figure stampate, erano conosciuti. Ma ciò non bastava a distruggere le induzioni de' dotti tedeschi. [...] Anche i Francesi, secondo la scienza tedesca, non avrebbero avuto arte xilografica prima della fioritura in Germania; ma uno d'essi, il cui giudizio non andava a genio, è riuscito di recente a rivendicare al proprio paese tale fronda di gloria. (Venturi 1903, 265)

Quell'uno che tanto Venturi mostra di apprezzare è proprio Bouchot, qui eletto ad alleato ideale da Venturi nella sua crociata contro la storiografia tedesca. In questo caso il riferimento è al saggio del francese sul *bois Protat*, allora da poco scoperto, tra le più antiche matrici per stampa superstiti (Bouchot 1902).⁹ Oltre a riportare le tesi di Bouchot, Venturi gli offrì il destro pubblicando un'ine-

⁸ Sulla *Madonna del Fuoco* di Forlì lo studio più recente è Pon 2015, cui si rimanda per una completa bibliografia sull'immagine e sul miracolo. Va segnalata l'attuale tendenza a dubitare di una datazione precedente al 1428 dell'immagine, considerata più recente di qualche decennio (l'opinione più autorevole e recente a riguardo è di Field 2005, 31 nota 5): la situazione è in parte riassunta dalla stessa Pon (2015, 48), che non prende posizione al riguardo. Chi scrive ha in progetto una pubblicazione specifica sull'argomento.

⁹ Per il *bois Protat* si veda Lepape (2013, 28, 91-105).

dita matrice per stoffe, allora nella collezione Sangiorgi, giudicata di origine francese. Il fine della pubblicazione di questo inedito è chiaramente palesato:

E noi portiamo con piacere questo contributo allo studio delle origini della xilografia francese, che prende ora importanza anche per le xilografie dei popoli confinanti: infatti l'ultima induzione del Bouchot, induzione ch'egli presenta ai lettori come sicura, vuol togliere alla Germania la priorità dell'arte xilografica, per darla alla Borgogna. Nella terra nativa la xilografia avrebbe trovato molti avversari, e accaniti, ne' miniatori e pittori, meno in Germania, ove, appunto per questa ragione, sarebbero rimaste a noi in maggior numero le xilografie primitive. (Venturi 1903, 266)

Venturi si rendeva conto di come Bouchot piegasse determinate evidenze alle proprie tesi e come queste ultime, se appoggiate acriticamente, rischiassero di ritorcersi contro le proprie. Aggiunge infatti subito dopo:

Naturalmente non si può fare a meno di nutrir dubbi sopra una tale induzione: la data di molte xilografie tedesche è ancora da precisare, e alcuna di esse può trovarsi precedente al 1370. In ogni modo, pure ammettendo gl'influssi borgognoni, in Germania con tutta probabilità s'incidevano contemporaneamente o quasi xilografie di carattere locale. (266)

Ma intanto quel che gli importava era stato detto: la messa in discussione della primazia tedesca nella xilografia, che spianava la strada all'ingresso dell'Italia nella tenzone:

Intanto la persuasione che la xilografia italiana sia sorta dalla tedesca - e quanto tardi! - spero sia da oggi in poi distrutta, dopo la pubblicazione della «Madonna del Fuoco», conservata nella Cattedrale di Forlì. (267)

Una tesi ribadita in chiusura di articolo:

Diversamente adunque da quanto è stato detto e ripetuto, si può stabilire fin d'ora che l'arte xilografica nella prima metà del secolo XV era diffusa in più luoghi d'Italia, e con una perfezione tecnica da pareggiare le arti maggiori. (270)

Giova rammentare che Adolfo Venturi, padre di Lionello, nelle vesti di ispettore alle gallerie di Modena, si era reso protagonista nel 1887 di un acquisto decisamente singolare per l'epoca, quello della raccolta di matrici xilografiche già della ditta modenese dei Solia-

ni, allora in mano al commerciante Barelli di Milano, una collezione di fondamentale importanza per lo studio della stampa in legno con esemplari che comprendono pezzi dal XV al XIX secolo.¹⁰ Difendendo a spada tratta la xilografia italiana contro gli studiosi tedeschi, approfittando anche delle teorie non proprio ortodosse, ma comunque utili alla sua battaglia, di Bouchot, Lionello Venturi ribadiva di fatto l'importanza dell'acquisto voluto dal padre Adolfo e la necessità di studiare una materia che in Italia non godeva ancora dell'attenzione che avrebbe meritato.¹¹

2 XX-XXI secolo: un'eredità difficile

Oggi, a distanza di circa un secolo, le battaglie nazionalistiche combattute da un Bouchot o da un Venturi appaiono poco più che scarumucce di poco conto, in un panorama culturale completamente mutato. Dopo la grande stagione positivista incarnata da Schreiber e dal gruppo di studiosi che gravitavano intorno a Heitz, con il loro utopistico progetto di classificare ogni xilografia quattrocentesca assegnando a ciascuna un'origine e una data il più possibile certe, l'obiettivo attraverso cui le generazioni successive hanno inquadrato la xilografia quattrocentesca ha oggi un campo decisamente più largo. Protagonista è diventato sempre più il contesto che circonda le stampe, troppe volte in passato confinate nei classificatori di biblioteche e musei e lì soltanto osservate. Gli studi più recenti cercano costantemente di ricucire con cura i legami spezzati che le stampe intrattenevano con i libri su cui erano incollate, con le persone che le tenevano in mano, con le mani che stringevano i torchi.¹² Analisi sempre più dettagliate su immagini diverse hanno rivelato quanto sia difficile assegnare paternità precise a stampe per cui la facilità di copia fu uno dei più importanti motori del successo (Schmidt 1998, 2003). Una stessa iconografia era in grado di attraversare l'intero continente, copia dopo copia, in uno strettissimo giro di anni.¹³ Ciò ha reso inevitabilmente più difficile un approccio di tipo positivista, con risultati a volte di sconcertante sincerità nell'impossibi-

10 Sulla raccolta Soliani di matrici xilografiche si vedano *Legni incisi* 1986; *Legni incisi* 1988; Giacomello 2000 e il numero speciale del 2017 della *Rivista di Memofonte* dedicato alla collezione (<https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-speciale-2017/>); sul ruolo di Adolfo Venturi nell'acquisto si vedano Goldoni 1994, 2000; Mozzo 2017.

11 Sullo scarso interesse italiano per l'acquisto del fondo Soliani negli anni immediatamente successivi si veda Goldoni (1994, 158-9). Già lo scenario culturale in cui si collocava l'acquisto delle matrici Soliani da parte di Venturi era interessato dalla polarizzazione Francia-Germania sulla priorità dell'invenzione della xilografia (Goldoni 1994, 164-5).

12 Si veda ad esempio Rudy 2019.

13 Si veda ad esempio il caso descritto in Gigante 2018.

lità di attribuire un'origine precisa a immagini anche relativamente ben documentate.¹⁴

Qualcosa che di fatto resiste ancora dai tempi di Venturi e Bouchot, pur nella mutata situazione, è quella sorta di divisione, oggi puramente di comodo, tra Nord e Sud Europa. Prendendo in esame i cataloghi di alcune delle esposizioni più significative sulla xilografia del Quattrocento realizzate negli ultimi anni, questa partizione è evidente. Nel 2005 la National Gallery of Art di Washington e il Germanisches Nationalmuseum di Norimberga organizzano insieme una mostra fondamentale che, in sostanza, riassume il volto nuovo della ricerca sulle stampe antiche dal dopoguerra in avanti (Parshall, Schoch 2005a). Curatori e protagonisti del simposio organizzato a Washington in occasione dell'esposizione sono i maggiori esponenti di una generazione di storici dell'arte che, memori della lezione di Richard S. Field, fanno dei contesti di produzione, uso e consumo delle stampe il fulcro della loro ricerca (Parshall 2009a). *Origins of European Printmaking. Fifteenth-Century Woodcuts and their Public* espone poco più di un centinaio di pezzi tra xilografie, incisioni, libri illustrati, matrici e affini. Come emerge dal titolo, la prospettiva è europea, ma a dominare in realtà sono i manufatti tedeschi o generalmente nordici. In catalogo non mancano pezzi italiani, alcuni di straordinaria rilevanza, ma il loro numero è esiguo. Si va dal *Sion Textile*, uno dei più antichi tessuti impressi risalente alla fine del XIV secolo, a una coppia di xilografie raffiguranti santi domenicani, lavori veneziani del penultimo ventennio del XV secolo.¹⁵ È plausibile che le motivazioni dietro ad una presenza così ridotta siano in primo luogo di ordine pratico, dettate dallo scarso numero di esemplari italiani esistenti, anche negli stessi fondi dei due musei organizzatori.¹⁶ L'esposizione riflette così, di fatto, il problematico rapporto

¹⁴ Come ad esempio accaduto per la già citata *Madonna del Fuoco* di Forlì (Pon 2015, 48).

¹⁵ Per il *Sion Textile* si veda la scheda di T. Nevins in Parshall, Schoch 2005a, 62-8 e Nevins 2009; per i due santi domenicani la scheda è di P. Parshall e P. Schmidt in Parshall, Schoch 2005a, 315-17. Va ricordata anche la provenienza italiana (di cui è plausibile, ma non dimostrabile, la presenza *ab antiquo* nel territorio italiano) della straordinaria *Crocifissione* fiamminga oggi a Washington (vedi la scheda di P. North e P. Parshall in Parshall, Schoch 2005a, 226-9, e Field 1965, 136).

¹⁶ La National Gallery di Washington custodisce poche xilografie quattrocentesche italiane oltre a quanto esposto in mostra, due tirature tarde di un *San Bernardino* e di un *San Francesco*, una *Santa* (Field 1965, 207, 227 e 252) e un *San Nicola* (Inv. 1979.63.1). Il museo di Norimberga custodisce un'importantissima testimonianza della xilografia italiana delle origini, nonché di una delle tipologie di impiego più sorprendenti, un trittico destinato ad un altare realizzato con due cicli di xilografie, uno raffigurante la Passione di Cristo, di origine italiana e attribuito a Cristoforo Cortese, e uno tedesco. Un frammento del trittico compare nel catalogo della mostra del 2005, ma comprende solo xilografie tedesche (scheda di P. Schmidt in Parshall, Schoch 2005a, 168-9). All'intero complesso è però dedicato un approfondimento da parte di Richard S. Field in una comunicazione durante il simposio organizzato in occasione della mostra a Washington (Field 2009).

numerico tra le immagini nordiche sopravvissute e quelle italiane, con un'enorme predominanza a sfavore di queste ultime.¹⁷ Il titolo e la sua aspirazione europea sono dunque di fatto giustificati, nonostante la predominanza nordica.

Il Musée du Louvre organizza, nel 2013, un'esposizione dal titolo *Les origines de l'estampe en Europe du Nord, 1400-1470* (Lepape 2013). L'impostazione della mostra è del tutto diversa rispetto al precedente progetto americano-tedesco. Innanzitutto, già dal titolo si dichiara come il focus sia spostato sull'Europa del Nord. I materiali esibiti provengono quasi tutti dal museo stesso, in particolare dalla Collection Edmond de Rothschild. La stessa collezione possiede anche diversi esemplari italiani, ma la scelta in questo caso è stata di un'esclusione totale di ciò che non fosse nordico. La prospettiva non cerca più di essere europea, probabilmente per valorizzare al meglio le stampe di maggior qualità della collezione del Louvre.

Esistono anche delle vie alternative nell'organizzazione di esposizioni sul tema,¹⁸ ma di fatto queste mostre problematizzano in maniera differente una questione tuttora aperta e irrisolta: la scarsissima sopravvivenza della xilografia italiana rispetto alla sua controparte nordica, e di conseguenza la difficoltà di valutarne il ruolo e di ragionare pacificamente sul rapporto tra Nord e Sud Europa. Si finisce così o ad accennare appena alla questione o, come nel caso parigino, a operare nei fatti una divisione netta tra il Nord e il Sud dell'Europa, divisione che sicuramente, culturalmente come stilisticamente, dovette esistere, ma che fu senza dubbio più permeabile e sfumata di quanto non appaia nei recenti cataloghi.

Varrebbe forse allora la pena di porsi una domanda, partendo dal pensiero di Bouchot e Venturi e arrivando alle impostazioni differenti delle mostre odierne: esisteva, allora, una reale distinzione tra un'Europa del Nord e un'Europa del Sud nella produzione di xilografie? L'uomo del Quattrocento, tenendo una stampa in mano, si poneva il problema, o meglio, aveva una percezione della provenienza della sua immagine?

Va da sé che una risposta precisa a tale domanda è probabilmente impossibile. Fattori quali la cultura personale o il gusto influen-

17 Nel repertorio di Schreiber 1926-30, a fronte di oltre 4000 immagini censite, poco più di una cinquantina sono classificate come italiane. Nell'ultimo secolo molto materiale è riemerso da biblioteche e archivi, ma rimane enorme la differenza numerica tra xilografie nordiche e italiane. Il progetto dell'*Atlante della Xilografia Italiana del Rinascimento*, coordinato da Laura Aldovini, David Landau e Silvia Urbini, che si sta occupando di raccogliere le stampe da legno superstiti, potrà apportare nuovi dati sulle xilografie primitive italiane superstiti e forse nuove informazioni sulla loro scarsa sopravvivenza (sul progetto si vedano Aldovini, Landau, Urbini 2016 e Aldovini, Landau, Urbini 2018).

18 Ad esempio, la recente mostra di Monaco di Baviera del 2019 (Riether 2019) che espone esclusivamente la collezione di xilografie quattrocentesche del museo, con un titolo neutro rispetto all'origine delle stesse.

zano in maniera significativa l'apprezzamento delle qualità stilistiche di un manufatto. Questi fattori variano enormemente nel vasto pubblico che la xilografia doveva raggiungere allora, pubblico che conosciamo solo in parte.¹⁹ Parziale è anche la nostra conoscenza dei rapporti tra le stampe del Nord e quelle italiane, al punto che ancora non esiste una spiegazione certa per l'enorme divario di sopravvivenza tra le immagini tedesche e quelle italiane.

Esistono però una serie di casi documentati in cui stampe tedesche e italiane hanno convissuto in maniera più o meno pacifica, o momenti in cui artefici italiani si sono confrontati con la xilografia d'oltralpe. Laddove il contesto originario di questi intrecci si è mantenuto, esso è ancora in grado di suggerire qualcosa sullo sguardo di un osservatore quattrocentesco.

3 XV secolo: i confini permeabili

I numeri significativi che interessarono la xilografia in Italia sin dai suoi primi anni sono testimoniati oggi più per via documentaria che per l'effettiva sopravvivenza di materiali, decimati con ogni probabilità da un uso intenso di quelle stesse immagini che compaiono documentate in migliaia di esemplari. In questi stessi contesti documentari Italia e Germania sembrano convivere, non sempre pacificamente, fianco a fianco. In particolare, due documenti tra i più significativi relativi alla storia delle immagini xilografiche in Italia sono noti da anni agli studiosi. In uno di essi due mercanti si accordano sulla vendita dall'uno all'altro di una partita di merce costituita da qualche migliaio di immagini stampate, con un atto rogato a Padova nel 1440.²⁰ Delle immagini è specificata la dimensione, il soggetto, il prezzo ma non l'origine. Tuttavia, il fatto che i due contraenti si chiamino *Jacobus teotonicus*, tintore di pelli e *magistro Cornelio de Flandria* lascia aperto qualche sospetto sulla provenienza della mercanzia. Sospetti però non dimostrabili, tantopiù che le nazioni d'Oltralpe sapranno dimostrarsi attivissime sul suolo italiano, qualche decennio dopo, nell'ambito della produzione libraria.

Il secondo documento, risalente all'anno successivo, è tanto più significativo accanto al contratto padovano del 1440. Si tratta infatti della limitazione alla vendita a Venezia di stampe provenienti dall'e-

¹⁹ Il pubblico originario della xilografia quattrocentesca è oggi argomento di studio, abbandonando il pregiudizio di un'arte strettamente popolare e rivolta esclusivamente al popolo. Vedi a riguardo Schmidt (2005, 41-5). Anche i primi possessori di stampe noti sono personaggi appartenenti ad una fascia sociale non necessariamente bassa, come testimoniano i casi di Hartmann Schedel (Hernad 1990), Jacopo Rubieri (Schizzerotto 1971, 37-91; Areford 2010, 105-63); o Fernando Colombo (McDonald 2000, 2004, 2005).

²⁰ Il documento è riportato in Bellini, Borea 1987, 144, con bibliografia precedente.

stero, vendita che sta mettendo la produzione locale 'a total deffaction' portando alla rovina gli artigiani cittadini.²¹ Se da un lato può essere suggestivo immaginare Jacobus e Cornelio tra coloro che contribuivano a tale situazione, il documento in ogni caso testimonia la grande presenza di materiale straniero in Italia, e una convivenza tra le produzioni locale e straniera non sempre pacifica.

Senza per forza mostrare una situazione così tragica per la produzione locale, l'Italia, in particolar modo Venezia, e i paesi d'Oltralpe convivono con le loro produzioni a stampa nei manoscritti di Jacopo Rubieri, divisi oggi tra la Biblioteca Classense di Ravenna e la Biblioteca Oliveriana di Pesaro. A Ravenna si conserva oggi la maggior parte delle stampe che Rubieri, un oscuro notaio di provincia, raccolse nel corso della sua vita ed usò come decorazione dei propri manoscritti contenenti per lo più materiali legati al suo lavoro di notaio o avvocato (Schizzerotto 1971; Bellini, Borea 1987; Areford 2010, 105-63; Areford 2017).

Non conosciamo con certezza in quali occasioni Rubieri si procurò le sue immagini, ma considerati luoghi e periodi della sua attività, nonché i soggetti delle stampe, si può ipotizzare con un certo margine di sicurezza che buona parte della sua raccolta provenga per lo più dal territorio veneto, acquisita negli anni durante fiere, mercati, festività religiose, pellegrinaggi. Rubieri compie il suo lavoro di confezionamento e decorazione dei propri manoscritti negli anni Settanta-Ottanta del Quattrocento, dunque in un momento decisamente più tardo rispetto ai documenti sopra citati. Tuttavia, molte delle sue xilografie mostrano modelli riconducibili a diversi decenni prima, segno di un mercato piuttosto conservatore.²² Seppure databile ad un momento in cui la stampa, di immagini ma non solo, è ormai un fenomeno diffusissimo e comune, la raccolta Rubieri ha comunque un'importanza eccezionale, essendo ad oggi la più antica raccolta di immagini a stampa conservata in buona parte della sua primitiva consistenza.²³ Jacopo Rubieri diventa dunque un testimone interessante da interrogare riguardo al rapporto tra la stampa nordica e italiana, per come questo si configura all'interno della sua raccolta. Su un totale di una

21 Come il precedente, anche questo documento è riportato in Bellini, Borea 1987, 144, con bibliografia.

22 Una datazione molto alta di parecchie delle stampe del Rubieri è stata proposta da Fiora Bellini in Bellini, Borea 1987, ma criticata da Landau (1989).

23 Si è spesso accennato a Rubieri come collezionista di stampe (si veda ad esempio Karet 2014, 178-82), ma l'uso eminentemente pratico che il notaio fa della sua raccolta nei manoscritti, ben evidenziato da Areford (2010, 105-63), ma anche in Landau, Parshall (1994, 91), porterebbe a considerarlo più come un raccoglitore interessato che non un vero e proprio collezionista, come invece sarà, qualche decennio più tardi, il già citato Fernando Colombo. Il materiale di Rubieri doveva inoltre essere più vasto rispetto a quanto oggi pervenuto, essendosi disperse nel tempo diverse immagini (Schizzerotto 1971, 100-1).

cinquantina di incisioni, la produzione italiana, per lo più veneziana, costituisce la maggioranza. Nonostante dubbi attributivi tuttora irrisolti, Rubieri sembra aver acquistato relativamente poche immagini nordiche: un'incisione fiamminga attribuita alla cerchia del Maestro delle Bandeuole, un *San Rocco* eseguito a interassile, probabilmente originario di Colonia, un' *Ultima Cena* tedesca in xilografia dal forte espressionismo, un *San Martino* forse francese o tedesco (Bellini, Borea 1987, 64-7, 134-7). Più complessa la situazione relativa ad un altro insieme di immagini che ricalcano modelli tedeschi. La presenza di un intaglio più morbido ha fatto avanzare l'ipotesi che possa trattarsi di copie italiane da modelli tedeschi, ipotesi che però non sembra aver avuto seguito (Bellini, Borea 1987, 58-63). Per quanto interessa questo studio, a prescindere da dove siano state eseguite e da chi, anche queste immagini testimoniano comunque del successo dei modelli d'oltralpe. Per quanto non sia semplice dare una risposta, la domanda che ci si pone è se e quanto Rubieri fosse conscio degli aspetti stilistici delle sue immagini. Il suo interesse è, in realtà, soprattutto pratico. I recenti studi di David Areford hanno evidenziato come nella decorazione del manoscritto ogni immagine obbedisca ad una logica precisa, non legata soltanto all'aspetto estetico ma strettamente connessa con il contenuto del testo (Areford 2010, 105-63; Areford 2017). Una logica stringente che lo porta a intervenire e modificare le immagini, cambiandone anche in modo significativo il messaggio, per forzare l'immagine a rispondere alle necessità di Rubieri. È questo il caso di un *Giudizio finale* appartenente a quel gruppo di immagini dibattute tra Italia e Germania, in cui i mediatori celesti, Maria e san Giovanni, vengono oscurati per amplificare il messaggio di un uomo solo con i suoi peccati davanti al giudizio di Dio (Areford 2010, 142; Areford 2017, 50-3). Alterare l'immagine in questo modo sembra mettere in secondo piano l'aspetto estetico dell'immagine stessa, benché questo trattamento di oscuramento degli sfondi, applicato su tutte le immagini, serva anche a dare omogeneità visiva ai manoscritti.²⁴ D'altra parte, Rubieri non esitava nemmeno a coprire immagini con nuove stampe, qualora fossero maggiormente rispondenti alle sue necessità (Schizzerotto 1971, 92-7; Bellini, Borea 1987, 29-30).

In alcuni casi tuttavia Rubieri sembra avere maggiore considerazione per qualche immagine in particolare. Il *San Rocco a criblé* [fig. 1], ad esempio, occupa una posizione di rilievo nel suo volume, incollata nel contropiatto anteriore (Schizzerotto 1971, tav. LII; Bellini, Borea 1987, 136-7; Areford 2010, 117-18; Areford 2017, 11-14). Difficile dire se fu il suo aspetto diverso, frutto di una tecnica particolare, a garan-

²⁴ Si vedano a riguardo le due immagini oggi a Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ancora conservate nel volume originario (Schizzerotto 1971, Tavv. III e IX; Bellini, Borea 1987, 84-7; Areford 2010, 113).



Figura 1 San Rocco, Colonia. 1460-70. Interassile, immagine 185 × 125 mm, foglio 281 × 208 mm. Ravenna, Biblioteca Classense

tirle questa posizione di favore (pure, abbiamo testimonianza di come questo genere di stampe circolasse nella città lagunare, anche grazie alla presenza del Fondaco dei Tedeschi),²⁵ o se non fosse sufficiente il suo soggetto, oggetto di speciale devozione a Venezia, ad assicurargli un trattamento di favore (Areford 2017, 14; Areford 2010, 118).²⁶

In ogni caso, la raccolta di Jacopo Rubieri testimonia della convivenza pacifica di materiali dal Nord e dal Sud delle Alpi nel medesimo contesto, pur mostrando in filigrana le tracce di una certa rivalità commerciale nella presenza di possibili copie italiane da originali tedeschi. Nelle mani di Rubieri, tuttavia, pare che ciò poco importasse: è il soggetto che determina l'impiego della stampa, piegato alla logica che sottintende la redazione di tutti i suoi manoscritti. Con tutte le cautele del caso, non avendo grandi dati a disposizione sull'offerta di stampe sciolte del tempo, nei piani di Rubieri ogni immagine può partecipare al suo progetto, che sia un'incisione, una xilografia, un prodotto tedesco o italiano, gotico o già pienamente rinascimentale.

Se il punto di vista da cui si sta osservando questo scambio di materiali è posto in Italia, non si deve però pensare che il flusso di stampe non procedesse in entrambe le direzioni, dal Nord verso il Sud ma anche dall'Italia alla Germania. Già dai primi decenni dall'introduzione della stampa su legno capita infatti di incontrare, anche nei territori d'Oltralpe, contesti in cui immagini tedesche convivono con immagini di origine italiana, senza apparenti contrasti. Avviene ad esempio in un curioso manufatto assemblato verso la metà del Quattrocento per il convento domenicano di Santa Caterina a Norimberga, un trittico d'altare realizzato con 89 xilografie, in parte di produzione locale, in parte di importazione veneziana (Field 2009, con bibliografia precedente). In particolare, il centro del trittico era occupato da un ciclo di 25 xilografie relativo alla Passione di Cristo, realizzato dal pittore e miniatore Cristoforo Cortese, tra i pochi artisti noti associabili alla produzione di immagini xilografiche (Field 2009, 219-25). A contorno ed integrazione della Passione si aggiunsero nove scene appositamente realizzate per imitare lo stile di Cortese, e altre xilografie di stile piuttosto diverso, legate alla produzione coeva di manoscritti decorati all'interno degli ambienti domenicani di No-

²⁵ Dal fontego veneziano proviene ad esempio la *Santa Margherita* discussa in Schmidt 2009, 247-8, e nella scheda di P. Schmidt in Parshall, Schoch 2005a, 307-9. Per il successo dei *criblé* in Italia, va ricordato anche come il primo libro illustrato a stampa in italiano noto sia illustrato con questa tecnica (Needham 2009, 68-71, con bibliografia precedente).

²⁶ Rubieri inserisce nei suoi volumi almeno tre raffigurazioni di San Rocco: una xilografia con il santo singolo, già nascosta sotto un disegno (Bellini, Borea 1987, 104-5; Schizzerotto 1971, tav. XXI); una xilografia con quattro santi, tra cui San Rocco (Bellini Borea 1987, 114-15; Schizzerotto 1971, tav. XXXII) e il già citato *criblé* (Areford 2010, 118 e 2017; Bellini, Borea 1987, 136-7; Schizzerotto 1971, tav. LIII).

rimberga (Field 2009, 213-19). In questo caso, al prodotto di importazione viene riservato il posto più significativo, al centro del trittico, non sappiamo tuttavia se in virtù del soggetto (una coerente raffigurazione della Passione) o per un riconoscimento dei suoi valori formali o qualitativi, o ancora per un valore aggiunto legato alla diversa provenienza. Comunque sia, nel prodotto finito Germania e Italia si trovavano a convivere fianco a fianco, unificati da una serie di accorgimenti pratici, quali l'uso di cornici o la colorazione ormai svanita, cui spettava il compito di rendere visivamente unitario l'insieme.

La stampa svolse sempre anche una differente funzione, attestata fin dagli albori della storia dell'arte. Già Vasari parla infatti dell'uso delle stampe come modelli per gli artisti, lodandola come pratica seppur avvertendo dei rischi che certi eccessi possono comportare, rischi legati soprattutto all'adeguarsi alla maniera oltremontana.²⁷ Quando Vasari scrive, il concetto di stampa a cui fa riferimento è già un prodotto con una fortissima connotazione artistica, figlio della rivoluzione operata dalla generazione di Dürer in Germania e Marcantonio Raimondi in Italia, i due campioni, per l'aretino, delle due differenti maniere, nordica e italiana.²⁸ Un secolo prima la xilografia incarnava già una simile funzione. Come reagivano allora gli artisti, di fronte a modelli provenienti da una differente cultura? Di nuovo, è difficile poter dare una risposta generale e valida, vuoi per la scarsità di testimonianze in merito, vuoi per la difficoltà di interpretare le scelte stilistiche di un artista. Il caso inedito che qui si presenta permette di osservare una possibile reazione.

Nel corso del 2017, in un'esposizione organizzata presso il Museo Fortuny di Venezia dai Musei Civici Veneziani in collaborazione con Axel Vervoordt (Ferretti, Vervoordt 2017), la Fondazione Ligabue prestava una miniatura quattrocentesca raffigurante *L'Annunciazione* [fig. 2] (Marcon 2009, 88-91). L'altisonante attribuzione al Beato Angelico, suggerita da una scritta verosimilmente ottocentesca a penna sul recto della pergamena, trova una sua parziale giustificazione in una certa grazia che effettivamente pervade le figurine protagoniste della scena. Ma quando si guardi l'architettura, una simile visione fantastica, seppur intuitivamente credibile, non trova casa nella Firenze di

²⁷ Vasari accenna all'uso delle stampe come modelli per i pittori, tra gli altri, nella vita del Pontormo, deplorando il ricorso alla 'maniera tedesca' per gli affreschi della Certosa, pur lodando l'uso dei modelli dureriani (Vasari 1568, 3: 484-6). Nella vita di Marcantonio e altri intagliatori (Vasari 1568, 3: 294-312), vero e proprio contenitore di vite di stampatori, la pratica di copia delle stampe viene evidenziata attraverso l'asserzione che la serie dei *Dodici Apostoli* e altre stampe di piccole dimensioni con santi fossero state concepite appositamente per fare da modello ai pittori di «non molto disegno» (Vasari 1568, 3: 302).

²⁸ Per il dibattito storico sui primordi dell'incisione, da Vasari in avanti, si veda Fara 2019, 17-37.

primo Quattrocento, dove gli esperimenti prospettici della generaziona protorinascimentale di artisti (Angelico compreso) non lasciavano spazio ad un fondale così poco geometricamente costruito. La soluzione ad un simile contrasto si rivela facilmente una volta ritrovato il modello che sta dietro alla composizione, mutuata da un'invenzione tedesca, nota oggi in almeno quattro differenti esemplari conservati in diverse istituzioni americane ed europee.²⁹ Il rapporto tra le varie versioni ha messo a dura prova la critica, tesa a ricostruire una credibile successione dei diversi esemplari. Un quesito probabilmente irrisolvibile allo stato attuale, consci di quanto si sia perso della produzione quattrocentesca di immagini a stampa e della facilità con cui i modelli erano in grado di circolare per tutto il territorio europeo.

Per molto tempo la xilografia oggi a Manchester, Rylands Library [fig. 3], è stata considerata l'originale da cui derivarono gli altri tre esemplari rispettivamente alla Library of Congress di Washington DC [fig. 4], al Germanisches Nationalmuseum di Norimberga e alla National Gallery of Art, ancora a Washington (Schreiber 1926-30, 1: 13) [fig. 5].³⁰ Recenti comparazioni hanno dimostrato una situazione decisamente più complessa e più eloquente nel mostrare i percorsi di diffusione di un'immagine. I dettagli delle singole versioni, le scorrettezze figurative rispetto alla norma dell'epoca o al significato della raffigurazione si propagano da un esemplare all'altro alla stregua di quanto accade, ad esempio, nei coevi testi manoscritti (scheda di P. Schmidt in Parshall, Schoch 2005a, 112-15). Così, emerge come l'*Annunciazione* Rylands non sia l'originale, ma a sua volta debba dipendere da un modello precedente. Le altre versioni a loro volta derivano da un perduto originale, ma per vie distinte: una linea indipendente è quella che porta verso la xilografia della Library of Congress, mentre ad un'altra linea parallela appartengono le due immagini rispettivamente a Norimberga e alla National Gallery prodotte con uno scarto di una decina d'anni, in questo caso con una derivazione diretta in cui l'esemplare americano è copiato dal modello tedesco (scheda di P. Schmidt in Parshall, Schoch 2005a, 113-14).³¹ I tempi in cui si dispiega questo processo di diffusione sono piuttosto lunghi. Schreiber datava il presunto prototipo di Manchester agli anni 1440-50 e le altre versioni come circa 1450 (Washington, Libra-

²⁹ Le quattro xilografie sono schedate in Schreiber 1926-30, 1: 13, nrr. 26, 27, 27a, 28; e illustrate in Field 1987-2008, CLXI, 47-9 e 51. Si veda inoltre la scheda di P. Schmidt in Parshall, Schoch 2005a, 112-15.

³⁰ Va segnalata l'opinione, riportata da Schreiber (1891-1900, 1: 11) ma subito contestata, di Weigel che, sulla base di un'ulteriore xilografia sconosciuta, vedeva nell'esemplare oggi alla Library of Congress il capostipite della serie.

³¹ Già Field (1965, 6) leggeva la xilografia della National Gallery come direttamente derivata dall'esemplare di Norimberga, pur considerando quest'ultimo come il possibile anello mancante tra l'*Annunciazione* Rylands e quella della National Gallery.

ry of Congress), 1450-60 (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum) e circa 1460 (Washington, National Gallery of Art) (Schreiber 1926-30, 1: 13, nrr. 26, 27, 27a, 28). Con poche varianti, queste date sono ritenute tuttora valide dagli studiosi, estendendo la datazione della xilografia conservata alla National Gallery al decennio 1460-70. Ferma restando la difficoltà di lavorare su copie e copie di copie, per le ultime due xilografie la localizzazione è aiutata dal tipo di coloritura, caratteristico della bassa Germania, Svevia in particolare. Ad atelier della bassa Germania si tendono ad attribuire anche le altre due immagini (scheda di P. Schmidt in Parshall, Schoch 2005a, 114). Se le quattro xilografie sopravvissute fino ad oggi si dispiegano dunque nell'arco di un trentennio, le origini della loro iconografia guardano invece più indietro nel tempo. La costruzione dello spazio, le pose dei personaggi, le architetture rimandano infatti alle miniature franco fiamminghe dell'inizio del secolo, mentre la versione in xilografia sarebbe stata creata attorno a Ulm negli anni Trenta del Quattrocento (Molsdorf 1911, 35-60; scheda di P. Schmidt in Parshall, Schoch 2005a, 114). In generale, il confronto con gli altri esemplari superstiti della xilografia contemporanea non è semplice: l'*Annunciazione* Rylands si configura, per qualità, come un pezzo eccezionale. Non facilita la situazione la sua provenienza, comune al celebre *San Cristoforo* che porta incisa la data 1423, prodotto nella stessa bottega dell'*Annunciazione* (scheda di P. Schmidt in Parshall, Schoch 2005a, 153-6). Se la data impressa ha talvolta orientato la critica a leggere l'immagine, così come l'*Annunciazione* sua compagna, come prodotta in quell'anno (Körner 1979, 84), anche questa xilografia rappresenta con ogni probabilità una versione di un prototipo precedente, anch'esso con radici agli inizi del secolo (scheda di P. Schmidt in Parshall, Schoch 2005a, 153-6).

L'*Annunciazione* Ligabue non è altro, dunque, che una parafrasi della composizione, più libera nei personaggi, dove il medium sembra imporre cambiamenti di stile, più fedele nelle architetture che ripropongono quasi alla lettera i due vani con cortile in cui la Vergine è sorpresa durante la lettura. Una generale insicurezza nel trattamento delle architetture, evidente ad esempio nella soluzione della base del pilastro a destra, tanto meno credibile rispetto agli omologhi incisi, sgombra il campo dalla possibilità che la miniatura possa essere più vicina al perduto originale, da cui deriva in parte o in toto la sequenza incisa. Ricondata al suo status di copia fra le copie, rimane da precisarne il contesto di produzione.

Il suo anonimo possessore ottocentesco la poneva a Firenze, come '*Beato Angelico - epoca 1400 -*', affermazione che andrà presa come indicazione di secolo e certamente non *ad annum*. Impossibile dire se si debba a lui lo smembramento del contesto di provenienza, ma senz'altro possedette almeno un'altra miniatura proveniente dallo stesso manoscritto, su cui appose la medesima indicazione. Quasi completamen-



Figura 2 Miniatore fiorentino, *Annunciazione*, ca 1430. Miniatura su pergamena, ca. 260 × 160 mm. Venezia, Collezione Ligabue



Figura 3 *Annunciazione*, Sud Germania, ca. 1450. Xilografia colorata a mano, immagine 288 × 207 mm, foglio 298 × 208 mm. Manchester, John Rylands Library



Figura 4 *Annunciazione*, Svevia. 1450-60.
Xilografia colorata a mano, immagine 276 × 196 mm. Washington, Library of Congress



Figura 5 Annunciazione, Svevia. 1460-70.
Xilografia colorata a mano, immagine 271 × 193 mm, foglio 315 × 227 mm.
Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection

te abrasa la scritta, se ne vedono però ancora chiaramente le tracce su una *Crocifissione con Maria Maddalena* [fig. 6] conservata presso il museo Amedeo Lia della Spezia (scheda di E. Neri Lusanna in Todini 1996, 245-7), che già le ragioni di stile legano indiscutibilmente all'*Annunciazione*. Nella seconda miniatura, la temperie culturale si sposta decisamente verso Firenze. Ad un miniatore anonimo, fiorentino, è assegnata infatti dalla Neri Lusanna (in Todini 1996, 245-7), che vi legge il portato di più voci del tardogotico locale, dallo stesso Angelico a Lorenzo Monaco, alla tradizione più spiccatamente cortese del Maestro del Giudizio di Paride. Grazie alla *Annunciazione* compagna, è ora più facile precisare i grafismi presenti in relazione alla xilografia oltremontana e aggiungere proprio quest'ultimo aspetto alle influenze internazionali che già la Neri Lusanna cita a proposito della *Crocifissione* Lia, influssi che vanno dallo scultore Pietro di Giovanni Tedesco allo Starnina, tornato dalla Spagna nel 1404.

Non senza incertezze esecutive (anche se sulla *Crocifissione* Lia grava il sospetto di qualche restauro, vista l'improbabile base della croce cui la Maddalena si attacca sospesa come una banderuola, che ci si aspetterebbe più simile alle rocce scheggiate di tanto tardogotico fiorentino rispetto al mucchietto di terra attualmente visibile), il miniatore scioglie il dramma in un interminabile gioco di linee flessuose, le figure inclinate come avori francesi, dal Cristo quasi senza peso alle infinite cadenze in cui si piegano le vesti dei protagonisti, come richiede la moda del tempo in tutta Europa: una simile, entusiastica adesione al gusto del Gotico transalpino, riscontrabile anche nell'*Annunciazione*, apre il legittimo dubbio se, come per quest'ultima, anche dietro alla *Crocifissione* possa celarsi un prototipo grafico.

L'originale *Annunciazione* xilografica nacque probabilmente come elemento di una serie, come lasciano immaginare i *pendant* che accompagnano almeno due delle versioni superstiti. La *Natività*, e l'*Adorazione dei Magi* in collezione privata, e la *Natività* di Vienna rispettivamente compagne delle annunciazioni di Manchester e Washington, Biblioteca del Congresso, testimoniano dell'originaria serie, di cui però non sappiamo se proseguisse fino agli eventi della Passione di Cristo (Molsdorf 1911, 35-60). Non è da escludere a priori che un miniatore senza troppa competenza nel costruire *ex novo* una scena, tanto da dover ricorrere ad un esempio tedesco tanto distante dal rigore architettonico delle annunciazioni del primo Quattrocento fiorentino, necessitasse di un modello anche nell'ideare la scena della *Crocifissione*. Tuttavia, nonostante l'espressività così oltremontana del gesto di san Giovanni, con le mani portate al viso per la disperazione, non è sopravvissuto ad oggi un prototipo grafico analogo.

È però possibile che il modello di riferimento non fosse grafico e non fosse nordico, bensì fiorentino, come sembrerebbe indicare la corrispondenza iconografica con una tavola attribuita oggi al Ma-

estro del Crocifisso Corsi, già nella collezione Barilla e successivamente in quella dell'antiquario Moretti [fig. 7].³² La Madonna anche qui distoglie lo sguardo dal crocifisso, san Giovanni porta le mani al volto e la Maddalena si abbandona nell'abbraccio alla croce, con uno schema compositivo e coloristico analogo alla miniatura spezzina. Se è improbabile la conoscenza diretta della tavola da parte del miniatore, essendo questa probabilmente *ab origine* destinata alla devozione privata, non è da escludere un prototipo comune alle due immagini: una scelta, quella di rifarsi ad un modello ben più antico, che giustificherebbe quei caratteri trecenteschi che la Neri Lusanna già notava nella Maddalena della miniatura spezzina (scheda di E. Neri Lusanna in Todini 1996, 245-7).

Questo rifarsi a modelli diversi trattiene a maggior ragione dal cercare un nome all'anonimo autore delle due miniature, probabilmente una figura minore nel panorama fiorentino, forse addetto a decorazioni marginali e non a suo agio nell'immaginare due figurazioni a piena pagina, magari destinate ad un messale portativo di dimensioni contenute: un complesso da immaginarsi non dissimile, benché più sobrio, dal *Messale Gerli* oggi alla Braidense di Milano decorato da un giovane Beato Angelico e dal suo *entourage*.³³ Forse agli stessi modelli della Scuola degli Angeli mirava l'anonimo estensore delle due miniature che, sebbene artisticamente modeste, rivestono tuttavia grande interesse per più ragioni. Innanzitutto, la datazione del perduto modello dell'*Annunciazione* si rivela leggermente più precoce rispetto a quanto già suggerito dalla critica. Se l'*Annunciazione* miniata, come già visto, è di difficile datazione, viene in aiuto la *Crocifissione* compagna, più indipendente a livello stilistico, da porsi secondo la Neri Lusanna nel secondo decennio del Quattrocento: datazione forse da posticipare di oltre un decennio, ma comunque entro un panorama tardogotico che sembra ignorare le primizie rinascimentali che di lì a poco avrebbero lasciato un segno, probabilmente, anche in un artista minore come il miniatore in oggetto.³⁴ In secondo luogo, la diffusione del modello inciso risulta immediata ma anche, e soprattutto, geograficamente vasta, fino a raggiungere, in un

32 *Selected Renaissance and Mannerist Works of Art assembled by Fabrizio Moretti*, Sotheby's New York, 29 January 2015, lot 111. L'attribuzione al Maestro del Crocifisso Corsi, ca. 1315-1320, si deve ad Andrea De Marchi. Il dipinto era già stato sul mercato una prima volta sempre presso Sotheby's, Anonymous Sale, London, 16 March 1966, lotto 9, con un'attribuzione a Pacino di Buonaguida dovuta a Roberto Longhi, e ancora, per la stessa casa d'aste, in occasione della vendita della collezione Barilla: *The Collection of Giovanni and Gabriella Barilla*, Sotheby's, London, 14 March 2012, lot 36, con un'attribuzione a 'Florentine School, 15th Century'.

33 Sul *Messale Gerli* si veda la scheda di M. Scudieri in Scudieri, Rosario 2003, 84-5.

34 Per questi motivi, la datazione al terzo quarto del Quattrocento proposta da Marcon (2009, 88-91) sembra da ritenersi troppo avanzata.



Figura 6 Miniature fiorentino, *Crocifissione con Maria Maddalena*. ca. 1430. Miniatura su pergamena, 260 × 163 mm. La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia



Figura 7 Maestro del Crocifisso Corsi, *Crocifissione con Maria Maddalena*. 1315-20.
Tempera e oro su tavola, 31,7 × 18,9 cm. New York, mercato antiquario

lasso di tempo assai breve, la penisola italiana e Firenze in particolare. Se in quest'ultima piazza era da aspettarsi che simili bizzarrie architettoniche non avrebbero avuto ulteriore successo, non fu così altrove. Le copie xilografiche attestano la sua fortuna ancora negli anni Sessanta del secolo, mentre gli echi di un'ulteriore fortuna italiana sono stati individuati in una placchetta bronzea, di probabile ideazione tedesca ma ripresa in territorio milanese nell'ultimo quarto del secolo. Sebbene la composizione corrisponda solo a grandi linee alla xilografia di partenza, il dettaglio evidenziato da Riddick (s.d., 5) nell'angelo che regge il cartiglio sembra effettivamente collegare la placchetta alla stampa o ad una sua derivazione oggi perduta. La cornice che circonda l'esemplare reso noto dallo studioso riporta all'ambiente milanese, più di mezzo secolo dopo l'invenzione originaria testimoniata dalle diverse xilografie (Riddick s.d., 5-6).

In ultimo luogo, tornando al tema principale di questo intervento, l'*Annunciazione* Ligabue mostra come per un modesto miniatore alle prese con due differenti immagini la scelta di un modello tedesco e di un modello locale fosse, a quanto sembra, sostanzialmente equivalente. Di nuovo, seppur in maniera più sfumata, Germania e Italia potevano convivere pacificamente nello stesso manufatto.

Con buona pace di chi lavorò costruendo frontiere, giustificato dalle contemporanee situazioni sociopolitiche, la situazione quattrocentesca sembra invece dimostrare una sostanziale permeabilità dei confini, uno scambio costante di fogli attraverso le Alpi, un reciproco apprezzamento dell'altrui produzione sin dai primi decenni della produzione xilografica. Si tratta senza dubbio di dati parziali, segnati dalla 'strage silenziosa' che interessò, al pari di altri, questo tipo di materiali (Rozzo 2008). Ne è derivata quasi una necessità, oggi, di adoperare una partizione tra Nord e Sud per semplificare il lavoro dello storico, un modello evidente nei recenti approcci espositivi sull'argomento. Se ciò è ampiamente giustificabile (né d'altra parte mancano specificità nella produzione e negli usi delle stampe in Italia come in Germania)³⁵ non si può sottovalutare come l'invenzione della xilografia fu, per l'Europa del Quattrocento, un fenomeno di portata continentale. Che fossero le Alpi o il Reno, nessun confine era invalicabile per un semplice pezzo di carta.

35 Come il già notato maggior impiego in Germania di stampe per l'illustrazione di manoscritti, per cui si vedano Weekes 2004 e Schmidt 2003.

Bibliografia

- Aldovini, L.; Landau, D.; Urbini, S. (2016). «Le matrici lignee della collezione Maspina e l'Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento». *Studi di Memofonte*, 17, 3-24. <http://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-17-2016/>.
- Aldovini, L.; Landau, D.; Urbini, S. (2018). «Rinascimento di carta e di legno. Artisti, forme e funzioni della xilografia italiana fra Quattrocento e Cinquecento». *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 40, 2016, 7-27.
- Areford, D.S. (2010). *The Viewer and the Printed Image in Late Medieval Europe*. Farnham: Ashgate.
- Areford, D.S. (2017). *La Nave e lo Scheletro. Le stampe di Jacopo Rubieri alla Biblioteca Classense di Ravenna*. Bologna: Bononia University Press.
- Bellini, F.; Borea, E. (1987). *Xilografie italiane da Ravenna e da altri luoghi = Catalogo della mostra* (Roma, 9 dicembre 1987-7 febbraio 1988). Ravenna: Longo.
- Borea, E. (1987). «Appunto sulla fortuna delle xilografie antiche». Bellini, Borea 1987, 17-22.
- Bouchot, H. (1902). *Un ancêtre de la gravure sur bois. Étude sur un xylographe taillé en Bourgogne vers 1370*. Paris: Lévy.
- Bouchot, H. (1904). *Les Deux Cent Incunables xylographiques du Département des estampes, origines de la gravure sur bois, les précurseurs, les papiers, les indulgences, les "grand pièces" des cabinets d'Europe, catalogue raisonné des estampes sur bois et sur métal du cabinet de Paris*. Paris: Lévy.
- Fara, G.M. (2019). *Intorno a Dürer: 1470-1550. Gli antichi maestri tedeschi nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi*. Firenze: Giunti.
- Ferretti, D.; Vervoordt, A. (a cura di) (2017). *Intuition = Catalogo della mostra* (Venezia, 13 maggio-24 novembre 2017). Gent: AsaMER.
- Field, R.S. (1965). *Fifteenth Century Woodcuts & Metalcuts from the National Gallery of Art, Washington D.C. = Exhibition catalogue* (Washington, 1965). Washington: Publication Department of the National Gallery of Art.
- Field, R.S. (ed.) (1987-2008). *The Illustrated Bartsch, Supplement: German Single Leaf Woodcuts before 1500*. Vols. 161-6 di *The Illustrated Bartsch*. New York: Abaris.
- Field R.S. (2009). «A Fifteenth-Century Picture Panel from the Dominican Monastery of Saint Catherine in Nuremberg». Parshall 2009a, 204-37.
- Giacomello, A. (a cura di) (2000). *Achille Bertarelli e Trieste. Catalogo delle stampe donate alla Biblioteca Civica Attilio Hortis*. Trieste: Stella.
- Gigante, L. (2015). *Cinque xilografie della Passione da Altomünster alla Biblioteca Classense di Ravenna*. Ravenna: Longo.
- Gigante, L. (2018). «The Madonna del Sangue. A Miraculous Print in Bagno di Romagna». *Print Quarterly*, 35(4), 379-91.
- Goethe, J.W. von (1809). *Die Wahlverwandtschaften*. 2 Bände. Tübingen: Cotta. Trad. it.: *Le affinità elettive*. Milano: Feltrinelli, 2011.
- Goldoni, M. (1994). «Dietro un acquisto: motivi inespressi nella cultura di Adolfo Venturi». *Gli anni modenese di Adolfo Venturi = Atti del convegno* (Modena, 25-26 maggio 1990). Modena: Franco Cosimo Panini, 147-79.
- Goldoni, M. (2000). «Alle origini del nucleo Bertarelliano di Trieste: I legni modenese e la loro sopravvivenza». Giacomello 2000, 45-78.
- Heitz, P. (Hrsg.) (1899-1942). *Einblattdrucke des Fünfzehnten Jahrhunderts*. 100 voll. Straßburg: Heitz.

- Hernad, B. (1990). *Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel = Exhibition catalogue* (München, 20 June-15 September 1990). München: Prestel.
- Hind, A.M. (1935). *An Introduction to a History of Woodcut, with a Detailed Survey of Work Done in the fifteenth Century*. 2 vols. London: Constable & Co.
- Karet, E. (2014). *The Antonio II Badile Album of Drawings: The Origins of Collecting Drawings in Early Modern Northern Italy*. Turnhout: Ashgate.
- Körner, H. (1979). *Der Früheste Deutsche Einblattholzschnitt*. Mittenwald: Mäander.
- Landau, D. (1989). «Fifteenth-Century Italian Woodcuts». Recensione di Bellini, Borea 1987. *Print Quarterly*, 6(1), 71-3.
- Landau, D.; Parshall, P. (1994). *The Renaissance Print 1470-1550*. New Haven; London: Yale University Press.
- Legni incisi* (1986). *I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale = Catalogo della mostra* (Modena, 30 maggio-29 ottobre 1986). A cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Modena e Reggio Emilia. Modena: Mucchi.
- Legni incisi* (1988). *I legni incisi della Galleria Estense a Milano nel 50° anniversario della morte di Achille Bertarelli (1938-1988) = Catalogo della mostra* (Milano, 1988). A cura del Comune di Milano, Settore Cultura e Spettacolo, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Modena e Reggio Emilia. Milano: Comune di Milano, Settore Cultura e Spettacolo.
- Lepape, S. (2013). *Les origines de l'estampe en Europe du Nord, 1400-1470 = Catalogue de l'exposition* (Paris, 17 octobre 2013-13 janvier 2014). Paris: Le Passage.
- Lippmann, F. (1888). *The Art of Wood-Engraving in Italy in the Fifteenth Century*. London: Bernard Quaritch.
- Marcon, S. (2009). *Frammenti d'arte. Miniature dalla Collezione Ligabue*. Trebaseleghe (PD): Il Punto.
- McDonald, M.P. (2000). «The Print Collection of Ferdinand Columbus». *Print Quarterly*, 17(1), 43-6.
- McDonald, M.P. (2004). *The Print Collection of Ferdinand Columbus (1488-1539): A Renaissance Collector in Seville*. 2 vols. London: The British Museum Press.
- McDonald, M.P. (ed.) (2005). *Ferdinand Columbus: Renaissance Collector (1488-1539) = Exhibition catalogue* (London, 9 February-5 June 2005). London: British Museum Press.
- Molsdorf, W. (1911). *Gruppierungsversuche im Bereiche des Ältesten Holzschnittes*. Straßbourg: Heitz.
- Mozzo, M. (2017). «Luci e ombre di una collezione: Vicende conservative e museografiche da Adolfo Venturi a Giulio Carlo Argan». *Studi di Memofonte*, numero speciale 2017, 222-57. <https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-speciale-2017/>.
- Needham, P. (2009). «Prints in Early Printing Shops». Parshall 2009a, 39-91.
- Nevins, T.K. (2009). «Picturing Oedipus in the Sion Textile». Parshall 2009a, 17-37.
- Parshall, P. (ed.) (2009a). *The Woodcut in Fifteenth-Century Europe = Proceedings of the International Symposium* (Washington, 18-19 November 2005). Washington DC: National Gallery of Art. Studies in the History of Art 75.
- Parshall, P. (2009b). «Introduction: The Modern Historiography of Early Print-making». Parshall 2009a, 9-15.

- Parshall, P.; Schoch, R. (eds) (2005a). *Origins of European Printmaking: Fifteenth-Century Woodcuts and Their Public = Exhibition catalogue* (Washington DC, 4 September-27 November 2005; Nuremberg, 14 December 2005-19 March 2006). With D.S. Areford, R.S. Field and P. Schmidt. Washington DC: National Gallery of Art.
- Parshall, P.; Schoch, R. (2005b). «Early Woodcuts and the Reception of the Primitive». Parshall, Schoch 2005a, 1-17.
- Pon, L. (2015). *A Printed Icon in Early Modern Italy. Forlì's Madonna of the Fire*. New York: Cambridge University Press. <http://doi.org/10.1017/cbo9781316162293>.
- Riddick, M. (s.d.). *Gothic German Influences on Two Lombard Paxes*. https://www.academia.edu/30319864/Gothic_German_Influences_on_Two_Lombard_Paxes_ca_1500.
- Riether, A. (2019). *Einblattholzschnitte des 15. Jahrhunderts bestand der Staatlichen Graphischen Sammlung München = Exhibition catalogue* (München, 27 June-22 September 2019). Berlin; München: Deutscher Kunstverlag GMBH.
- Rozzo, U. (2008). *La strage ignorata. I fogli volanti a stampa nell'Italia dei secoli XV e XVI*. Udine: Forum.
- Rudy, K.M. (2019). *Image, Knife and Gluepot. Early Assemblage in Manuscript and Print*. Cambridge, UK: Open Book Publishers. <http://doi.org/10.11647/obp.0145>.
- Schizzerotto, G. (1971). *Le incisioni quattrocentesche della Classense*. Ravenna: Zaccarini.
- Schmidt, P. (1998). «Rhin supérieur ou Bavière? Localisation et mobilité des gravures au milieu du XV^e siècle». *Revue de l'Art*, 120, 68-88. <http://doi.org/10.3406/rvart.1998.348388>.
- Schmidt, P. (2003). *Gedruckte Bildern in handeschribenen Büchern. Zum Gebrauch von Druckgraphik im 15. Jahrhundert*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau.
- Schmidt, P. (2005). «The Multiple Image: The Beginning of Printmaking, between Old Theories and New Approaches». Parshall, Schoch 2005a, 37-56.
- Schmidt (2009). «The Early Print and the Origins of the Picture Postcard». Parshall 2009a, 239-57.
- Schreiber, W.L. (1891-1900). *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV^e siècle*. 5 voll. Berlin: Cohn; Leipzig: Harrassowitz.
- Schreiber, W.L. (1926-30). *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts, von W.L. Schreiber, stark vermehrte und bis zu neuesten Funden ergänzte Umarbeitung des «Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV^e siècle»*. 8 voll. Leipzig: Hiesermann.
- Scudieri, M.; Rosario, G. (a cura di) (2003). *Miniatura del '400 a San Marco: dalle suggestioni avignonesi all'ambiente dell'Angelico = Catalogo della mostra* (Firenze, 1 aprile-30 giugno 2003). Firenze: Giunti.
- Todini, F. (a cura di) (1996). *La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia. Miniature*. Milano: Amilcare Pizzi.
- Vasari, G. (1568). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti*. 2 voll. Firenze: Giunti.
- Venturi, L. (1903). «Sulle origini della xilografia». *L'Arte*, 6(33), 265-70.
- Weekes, U. (2004). *Early Engravers and Their Public: The Master of the Berlin Passion and Manuscripts from Convents in the Rhine-Maas Region, Ca. 1450-1500*. Turnhout: Harvey Miller.

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

Итальянская живопись 'до Рафаэля' в творчестве Николая Рериха

Valentina Voytekunas

State Institute for Art Studies (SIAS), Moscow, Russia

Abstract At the turn of the 20th century, interest in Italy and the artistic heritage of the Old Italian Masters, especially the Proto-Renaissance and Early Renaissance was a noticeable phenomenon in Russian culture. Painting 'before Raphael' became one of the most important sources that influenced the style and imagery of many Russian artists, including Nicholas Roerich. This article examines the factors that determined Roerich's interest in early Italian art and analyzes the direct experience of the artist studying ancient painting in Italy, which was reflected in his artistic practice of the 1900s-1910s.

Keywords Nicholas Roerich. Italian painting. Perception. Reception. Interpretation. Influence. Art 'before Raphael'. Proto-Renaissance. Quattrocento.

Содержание 1 Введение. – 2 Италия и ранняя итальянская живопись в русской культуре конца XIX– начала XX века. – 3 Итальянская живопись 'до Рафаэля' среди других художественных отражений в творчестве Рериха. – 4 Опосредованные влияния. – 5 Первая поездка за границу (1900-1901) и путешествия по России (1903-1904). – 6 Путешествие в Италию 1906 года и его роль в творческой эволюции Рериха. – 7 Выводы.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

Open access

Published 2020-12-22

© 2020 Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/008

163

1 Введение

Николай Константинович Рерих (1874, С.-Петербург-1947, Наггар, долина Кулу, Индия) широко известен в России и за ее пределами – не только как художник, но и как ученый-археолог, писатель, публицист, путешественник, философ. Существует необъятное количество ему посвященных текстов, прижизненных и вышедших позднее. Однако событийная насыщенность биографии, разнообразие¹ и обширность наследия,² обилие интересов Рериха, его многочисленные контакты с выдающимися людьми образуют столь богатое информационное поле, что несмотря на внушительную историографию, можно с уверенностью утверждать, что научный потенциал круга проблем и сюжетов, связанных с Рерихом, еще долго не будет исчерпан.

Характеризовать многогранного и творчески плодovitого Рериха очень непросто. На этом пути исследователь постоянно рискует или впасть в панегирик, превращая, как заметил один из современников художника, «живого, твердого, дельного Рериха» в «некое чудовище гениальной самобытности» (Левинсон, цит. по Рерих 2008, 668-669), или наоборот, в стремлении развенчать 'миф Рериха', доверившись обманчивой доступности языка и образов его работ, соскользнуть к слишком одномерной и поверхностной интерпретации, соотнося его искусство, например, с китчем (Шеткина-Роше 2011). Во избежание подобных крайностей представляется необходимым выбор верного ракурса, который бы позволил выработать новые подходы к творчеству художника и создать условия для более взвешенного и точного анализа изобразительной и смысловой образности его произведений. Перспективным в этом направлении может стать рассмотрение поисков Рериха не в изолированной самодостаточности, а через призму общих для эпохи стилевых и идейных тенденций, его дружеских и профессиональных связей.

До сих пор в трудах, посвященных Рериху, роль отдельных культурных влияний и воздействие на него общего историче-

Иллюстрации воспроизведены по изданиям: Рерих / Текст Ю. К. Балтрушайтиса, А. Н. Бенуа, А. И. Гидони, А. М. Ремизова, С. П. Яремича; худ. ред. В. Н. Левитского. Десять сказок и притч Н. К. Рериха. Пг.: Свободное искусство, 1916; Ростиславов А. А. Н. К. Рерих. Пг.: Издание Н. И. Бутковской, 1918; Эрнст С. Р. Н. К. Рерих. Пг.: Община св. Евгении, 1918; Аполлон, 1910, no. 4.

1 Рерих проявил себя не только в станковых работах, но также в монументальной живописи, сценографии, книжной графике, декоративно-прикладном искусстве.

2 Художником были созданы несколько тысяч произведений живописи и графики (приводимые в разных публикациях сведения о количестве варьируются от 4,5 до 7 тысяч), многочисленные литературные работы (статьи, очерки, притчи, мемуары и т.д.).

ского контекста часто бывают недооценены. Между тем, терпеливое распутывание 'нитей', которые оказались сплетены вместе в многослойной ткани жизни и творчества художника, их внимательное изучение, могут помочь увидеть то, что не было замечено ранее или углубить представление об известном. К несомненно важному, но пока всесторонне не изученным проблемам относится отражение в искусстве Рериха тем и образности итальянской живописи Проторенессанса и Раннего Возрождения. Работы, в которых этому вопросу уделялось внимание, в сравнении с изучением других культурных отражений в его творчестве (увлечения археологией, искусством Византии и Древней Руси, стран Востока и Северной Европы) пока немногочисленны.³ В них оказались только намечены некоторые линии в проблематике и лишь в отношении единичных произведений художника были достоверно установлены иконографические заимствования из итальянских источников.⁴ При этом след итальянского искусства в творчестве Рериха был значительным и требует серьезного специального изучения: особенно ярко он проявился в произведениях, созданных в последнее десятилетие доэмигрантского периода.⁵ Рамки статьи не позволяют всесторонне и исчерпывающе осветить этот материал: в ней даются общие контуры истории восприятия и освоения Рерихом раннего итальянского искусства и в большей мере обозначаются направления для дальнейшего углубления в тему, нежели предлагаются окончательные выводы.

При подступах к исследованию рецепции и интерпретации ранней итальянской живописи в творчестве Рериха⁶ становится

3 Среди публикаций, в которых были рассмотрены некоторые аспекты интересующей меня проблематики отметим работы Е.П. Маточкина (Маточкин Е.П. 2002; 2003; 2005 и др.) и Ю.Ю. Будниковой (Будникова 2009).

4 Маточкиным были выявлены несомненные цитаты Симоне Мартини и Джентиле да Фабриано в *Пермском иконостасе* (1907) (Маточкин 2003, 85), Андреа дель Кастаньо в картине *Победа* (1942) (Маточкин 2002, 13). Многие другие сопоставления работ Рериха с произведениями итальянских мастеров, сделанные исследователем, могут быть уточнены или дополнены. К примеру, среди возможных источников образа Царицы Небесной в росписи храма Святого Духа в Талашкине Маточкин называл *Мадонну во славе* флорентийского Мастера из Марради (рубеж XV-XVI вв., Государственный Эрмитаж, С.-Петербург), а также мозаики базилик Санта Мария Ассунта в Торчелло и Сан Миниато аль Монте во Флоренции (Маточкин 2005), но не приводил никакой дополнительной информации, подтверждающей вероятность обращения Рериха именно к этим памятникам. В данном случае можно высказать предположение о том, что образцами для композиции Рериха могли также стать станковые и монументальные произведения сиенской школы на сюжет *Вознесение Марии*, примеры которых художник с большой вероятностью видел во время своей итальянской поездки 1906 года.

5 Семья Рерихов покинула Россию в середине мая 1917 года.

6 К Рериху персонально, а также в числе других представителей русского искусства конца XIX - начала XX веков, в творчестве которых отразилось воздействие живописи 'до Рафаэля', я обращалась в докладах *Техника старой итальянской*

ся очевидна многоаспектность проблематики, так как интерес художника к живописи периода 'до Рафаэля' не только отражал особенности его творческой индивидуальности и личного вкуса, но также зависел от общего хода развития русской культуры. Это заставляет искать определенный способ раскрытия материала, позволяющий выявить его разные смысловые уровни. Наиболее подходящим в данном случае видится представление во взаимных отражениях двух планов: общего, характеризующего присутствие итальянской темы в сложном контексте русской культуры рубежа XIX–XX веков, и частного, разбирающего детали индивидуального опыта узнавания и творческого освоения Рерихом искусства Треченто и Кватроченто.

2 Италия и ранняя итальянская живопись в русской культуре конца XIX– начала XX века

В круг интересов Рериха итальянская тема входит естественным образом, включенная в духовные и интеллектуальные настроения времени. Формирование и развитие художника произошло в период, прошедший под знаком увлеченности Италией – к началу XX века все слои русской интеллигенции, говоря словами Б.К. Зайцева, охватила «болезнь, называемая любовью к Италии» (Гениева 2009, 164), и неудивительно, что молодой художник оказался также ею затронут. Италомания объединяла людей разного психологического склада, занимавшихся разными родами деятельности: общий опыт итальянских путешествий, которые в это время стали более частыми,⁷ впечатления, вынесенные из этих поездок, становились своеобразным пропуском в духовное братство. Так Италия сблизила Рериха и А.А. Блока: «На этой почве старинных фресок и великолепных сооружений начались наши внутренние беседы» (Рерих 1974,

живописи и русской иконописи в творческой практике художников Серебряного века (Международная научная конференция *Связь времен: история искусств в контексте символизма*. РАХ, Москва, 2017); *Боттичелли и русское искусство начала XX в.* (Форум молодых исследователей искусства *Научная весна – 2019*, ГИИ, Москва); *"Restless Soul": Botticelli in art criticism and the works of Russian artists in the early 20th century (Text and Image. A Dialogue from Antiquity to Contemporary Age*. International Conference of PhD Students, Ca' Foscari University of Venice, 2019); *Итальянская живопись 'до Рафаэля' в творчестве Н. К. Рериха* (*Научная весна – 2020*, ГИИ, Москва); *"Fresco Clarity Revived the Colors": Painting of the Early Italian Renaissance in the Works of Nikolay Roerich (1906-1910s)* (Taking and Denying: Challenging Canons in Arts and Philosophy. II International Conference of PhD Students, Ca' Foscari University of Venice, 2020).

⁷ В.В. Вейдле в воспоминаниях писал, что «в дореволюционные, довоенные и дилетантские годы путешествие в Италию стало обязанностью всякого уважающего себя и хоть отчасти грамотного человека» (Вейдле 1952, 36).

105), – вспоминал в поздние годы художник. Поэт высоко ценил подаренный ему Рерихом рисунок *Италия*,⁸ который был опубликован в 1910 году в журнале *Аполлон* вместе с блоковскими *Итальянскими стихами*.⁹

В начале XX века продолжают сохранять свою актуальность все основные категории, характеризующие 'итальянский текст' в русской культуре.¹⁰ Для русских Италия – по-прежнему 'родина души' (Н. В. Гоголь), царство свободы, прекрасной природы, величайшего искусства, искренних чувств. При этом насыщение контекста русской культуры современными идеями и проблемами, формирование под влиянием символизма нового сознания, сосредоточенного на субъективных переживаниях и одновременно ищущего выхода за пределы этой субъективности в надличных духовных сферах, существенно меняли регистры восприятия и обуславливали смысловые сдвиги внутри этих категорий. На рубеже XIX–XX веков в сознании русского интеллигента стереотипный образ Италии как 'земного рая', содержательно углубляется – как географическое и символическое пространство она становится частью 'мифа истока':¹¹ это одновременно реальное заповедное место, куда в полной мере не добрались расчетливая буржуазная цивилизация и сокрушающий вековые устои технический прогресс,¹² легендарная колыбель европейской культуры¹³ и утопическое пространство мечты и гармонии. В качестве такой обетованной земли Италия не только живет в чувствах и эмоциях людей конца XIX – начала XX

8 Рерих Н.К. *Италия*. 1907. Б. на карт., тушь, перо, черная акв. 17,2×17,5. Литературный музей Института русской литературы (Пушкинский Дом), РАН, С.-Петербург.

9 *Итальянские стихи* Блока были опубликованы в *Аполлоне* (1910, январь) в сопровождении рисунка Рериха (на фронтиспise) и тремя рисунками Г.К. Лукомского – *Купола (Венеция)*; *Сиена*; *Равенна*.

10 О базовых категориях исторической рецепции Италии в России: Deotto 1998.

11 О комплексе смыслов и сюжетов, связанных с концептом 'миф истока' в русской культуре начала XX века: Бобринская 2003, 24–43.

12 Тем острее творческими личностями переживались внедрения современной цивилизации в жизненный уклад старинных городов Италии. Раздражение этим вмешательством прозы жизни в поэтический мир старой Италии нашло отражение, например, в стихах Блока (*Умри, Флоренция, Иуда...*, из цикла *Итальянские стихи*, 1909), письмах В.А. Серова, критиковавшего современные римские постройки в 'отельном стиле' и досадовавшего на 'треклятый трамвай', мешавший ему в Риме и Флоренции: «Нет больше тишины ни глазу, ни уху», – жаловался он в 1911 году в письме из Рима (Серов 1971а, 220).

13 Для Рериха, которого завораживали 'тайны первоначалья', Италия была одним из одновременно реальных и символических локусов, к которым тянулись нити национальной истории и культуры: «Бесконечно изумляешься благородству искусства и быта Новгорода и Пскова, выросших на 'великом пути', напитавшихся лучшими соками ганзейской культуры. Голова льва на монетах Новгорода, так схожая с львом Св. Марка, не была ли мечтой о царице морей – Венеции?» – строил догадки художник в одной из своих статей (Мантель 1912, 22).

века, отражена в письмах и мемуарах, но также часто появляется в пространстве художественном – в произведениях литературы¹⁴ и изобразительного искусства. В числе последних можно указать на фантастические пейзажи К.Ф. Богаевского (*Воспоминание о Мантенье*, 1910; *Итальянский пейзаж*, 1911¹⁵ и др.), безмятежно-сказочные сцены Д.С. Стеллецкого (*Летние праздники*¹⁶ и др.), П.С. Наумова (*Фантазия на мифологическую тему*, 1906; *Встреча*, 1913¹⁷ и др.), в которых тема идеальной земли и мира гармонии воплощена через образные мотивы и стилистику, отсылающие к произведениям итальянского Кватроченто.

На стыке столетий Италия продолжает восприниматься главной мировой сокровищницей старого искусства, но становится источником новых эстетических переживаний. В это время приезжавшие сюда русские стремятся отдалиться от хрестоматийных представлений о стране, стараются увидеть ее без подсказки авторитетов, открыть свою собственную Италию.¹⁸ Они постигают ее в личном опыте, изъездив вдоль и поперек, а то и исходяв пешком.¹⁹ Если в XIX веке в русском сознании главным центром искусства был Рим, а в качестве художественного идеала рас-

14 Здесь можно вспомнить многие стихи на итальянскую тему В.Я. Брюсова, А.А. Блока, А.А. Ахматовой и других поэтов этого времени. В качестве наглядной иллюстрации, в которой образ Италии, выходя за границы реальности, становится утопическим символом – придуманным пространством, дающим забвение, излечивающим душу от горестей и страстей, – укажем на фрагмент из повести Брюсова *Последние страницы из дневника женщины* (1910), в котором один из героев мечтал спастись от неудач жизни, уехав в Италию на маленький остров Устику, на котором он никогда не был, но представлял его «символической страной красоты и счастья, какими-то Гесперидами садами» (Брюсов 1989, 129).

15 Богаевский К.Ф. *Воспоминание о Мантенье* (первое авторское название – *Подражание Мантенье*). 1910. Х., м. 109×171. Государственная Третьяковская галерея, Москва (далее – ГТГ). Под этим названием художником было создано несколько произведений в разных техниках; *Итальянский пейзаж*. 1911. Карт., акв., паст. 69,7×83,5. Феодосийская картинная галерея имени И. К. Айвазовского. Под этим названием также было создано несколько произведений.

16 Стеллецкий Д.С. *Летний праздник*. Б., кар., акв., гуашь, 49×102,5; *Летний праздник*. Б., кар., акв., гуашь. 51×101,5. Продавались на аукционе Sotheby's (24 ноября 2014). В 1920-е годы эти произведения были подарены графине А.И. Шуваловой. В каталоге аукциона работы не датированы, но тематика и стилистика позволяют предположить, что они могли появиться после итальянского путешествия Стеллецкого 1907 года – в конце 1900-х – 1910-е годы.

17 Наумов П. С. *Фантазия на мифологическую тему*. 1906. Б., темп. 23×45,7. Собрание Р. Бабичева; *Встреча*. 1913. Карт., м., графит. кар. 82×97. Государственный Русский музей С.-Петербург (далее – ГРМ).

18 В этом отношении особенно показательно название книги А.А. Трубникова, подчеркивавшее личный характер описанных впечатлений – *Моя Италия: Наброски переживаний* (Трубников 1908).

19 Пешие путешествия не были в это время редкостью. Например, таким образом исследовали Италию М.А. Волошин, К.С. Петров-Водкин, Р.Р. Фальк, И.Э. Грабарь, П.Н. Филонов.

смащивались Рафаэль и мастера XVI-XVII столетий, то к началу XX века восприятие Италии и ее художественного наследия, усложняясь, серьезно меняется и вектор интереса направляется «от 'центров' в 'глубину' Италии, от прославленных музеев – к потаенным уголкам» (Лавров 2007, 337), от искусства Высокого Возрождения к искусству Кватроченто и более ранних эпох. Однако стоит подчеркнуть, что при смещении эстетических предпочтений в сторону художественных явлений более отдаленного времени,²⁰ выраженном желании открыть еще неизвестное, художники 'золотого века' Возрождения не были совершенно забыты,²¹ и Рим, хотя и оказался в начале XX века несколько в тени Венеции, Флоренции и других древних итальянских городов, не перестал играть в русском сознании важной роли.²² Особое синтезирующее качество культуры этой поры, позволяло примирить противоположности, связать 'начала' и 'концы', увидеть в каждом явлении самостоятельное значение.²³

И все же, при сохранении внимания к Леонардо и Микеланджело, главными 'любимчиками'²⁴ эпохи становятся ранние мастера.

20 О возрастании интереса к ранним периодам в истории итальянского искусства и творчеству отдельных представителей Треченто и Кватроченто в России этого времени, свидетельствует увеличение количества публикаций по данной тематике: начиная с 1880-х годов в русской печати выходят многочисленные статьи, брошюры, книги русских авторов и переводные издания, как специального, более углубленного характера, так и общего, обзорного плана. Это работы А.В. Вышеславцева, М.П. Соловьева, В.В. Чуйко, З.А. Венгеровой, Г.Б. Биннза, Э. Жебара, П.П. Муратова, Н.М. Горбова, Н. Николаевой, Г.К. Соломина, Э. Хусида, А.А. Дахновича и других авторов. В литературе, посвященной раннему итальянскому искусству, которая вышла в России в конце XIX – начале XX века, позволяет сориентироваться указатель Н. Лаврского (Лаврский 1919, 24-30).

21 Искусство Высокого Возрождения на рубеже XIX – XX веков продолжает пользоваться вниманием: в это время выходят основательные работы А.В. Вышеславцева о Рафаэле, А.Л. Волынского и Н.Ф. Сумцова, посвященные Леонардо да Винчи, многочисленная популярная литература. Подробнее: Лаврский 1919, 24-30.

22 В частности, в начале XX века выходит книга Б.А. Грифцова, которая представляет собой путеводитель по римским достопримечательностям (Грифцов 1914).

23 Эта примиряющая позиция была прекрасно сформулирована П.П. Муратовым в *Образах Италии*. Характеризуя Джотто как совершенного, выдающегося мастера («изучение фресок Джотто неизбежно приводит к признанию в его искусстве множества черт, которые мы объединяем понятием классического»), Муратов при этом замечал: «Целый ряд насильственных выводов устраняется, когда мы начинаем признавать самостоятельное значение трех великих эпох итальянского Возрождения, – треченто, кватроченто и чинквеченто, соответствующих приблизительно XIV, XV и XVI столетиям. Тогда становится понятно, что живопись Джотто, представляющая высшее художественное выражение треченто, не является ни детским лепетом, ни неумелым опытом. Но тогда в свою очередь напрасными покажутся всякие упреки в манерности, обращенные к такому сложному мастеру чинквеченто, как Корреджо например, со стороны поклонников ранних пре-рафаэлитов» (Муратов 1911, 94-5).

24 'Любимчиками' называл итальянских художников Петров-Водкин (Петров-Водкин 1991, 329).

Путевые дневники, письма, критические тексты пестрят именами Чимабуэ, Дуччо, Джотто, братьев Лоренцетти, Симоне Мартини, Мазаччо, Фра Беато Анджелико, Филиппо и Филиппино Липпи, Беноццо Гоццоли, Джованни Беллини, Чима да Конельяно, Витторе Карпаччо, Андреа Верроккьо, Доменико Гирландайо, Сандро Боттичелли, Луки Синьорелли, Пьетро Перуджино, Пинтуриккио. В срезе изобразительного искусства притяжение к 'праерафаэлистам'²⁵ в конце XIX - начале XX века испытали многие известные художники - от представителей 'протосимволизма'²⁶ до авангарда. Следы этого интереса обнаруживаются в эпистолярном и художественном наследии В.М. Васнецова, М.А. Врубеля, М.В. Нестерова, В.И. Денисова, А.Н. Бенуа, А.П. Остроумовой-Лебедевой, К.А. Сомова, В.Э. Борисова-Мусатова, П.В. Кузнецова, К.Ф. Богаевского, К.П. Петрова-Водкина, З.Е. Серебряковой, В.И. Шухаева, А.Е. Яковлева, Р.Р. Фалька, П.П. Кончаловского, И.И. Машкова, Г.Б. Якулова, К.С. Малевича и многих других.²⁷

Укажем из многих причин, которые содействовали столь широкому увлечению ранними мастерами, две главнейшие. Обе они соотносятся с пластическими поисками, активизировавшимися в процессе обновления и перестановки художественных сил, одна - влияние современного европейского искусства, его разных течений и направлений от импрессионизма до футуризма - преобразовала русскую культуру, действуя извне, другая - случившаяся в этот период переоценка собственного национального наследия - изменяла ее изнутри.

Процесс перестройки русского искусства запускается в 1880-е годы, когда обозначается конфликт поколений, обусловленный постепенным отходом молодых художников от передвижнической нарративной модели искусства, смещению их интереса от 'картин с содержанием' (В.В. Стасов), повествующих о 'правде жизни', к эмоциональной и пластической выразительности, по-

²⁵ В русских текстах этого времени старых итальянских мастеров, творивших 'до Рафаэля', часто называли также, как современных английских представителей известного направления - 'праерафаэлиты', 'праерафаэлисты' (кто в конкретном случае имелся в виду - обычно прояснял контекст).

²⁶ Это понятие использовала А.А. Русакова для характеристики творчества художников, связанных с Абрамцевским (Мамонтовским) кружком (Русакова 2003, 22-61).

²⁷ Итальянскими мастерами Средних веков и Кватроченто также оказались увлечены многие писатели и поэты этого времени. Литературные произведения, в которых обнаруживаются тематические и образные связи с ранней итальянской живописью бесчисленны. Для наглядности приведем названия некоторых стихотворений, в которых звучат имена итальянских мастеров или упомянуты итальянские примитивы. Это *'Magnificat'*, *Боттичелли* (1899) В.И. Иванова, *Перед итальянскими примитивами* (1900) и *Фра Анджелико* (1900) К.Д. Бальмонта, *Перед мадонной Чимабуэ* (1911) Эллиса (Л.Л. Кобылинского), *Фра Беато Анджелико* (1912) Н.С. Гумилева, *Эпитафия Фра Филиппо Липпи* (1914) А.А. Блока и другие.

искан 'истины в красоте' (М. А. Врубель). В спорах, возникших вокруг приобретения П.М. Третьяковым произведений В.А. Серова и М.В. Нестерова,²⁸ в неприятии старшими передвижниками импрессионистических поисков первого и уклонений второго в сторону символизма явственно прозвучала проблематика нового художественного языка. Она еще более заострилась к концу столетия, с выходом на сцену объединения «Мир искусства», выступавшего одновременно против салонного академизма и устаревшего реализма передвижников, и выдвинулась на первый план в начале XX века, с актуализацией модернистских художественных течений и практик, началом авангарда. На фоне развертывания истории признания за языковыми средствами собственной ценности, раннее итальянское искусство часто попадало в контекст размышлений о сущности и задачах современного искусства. Дорафаэлевская живопись, отмеченная чертами становления, озаренная светом открытий, уже раздвинувшая рамки канона и еще не скованная условностями академических правил, в этот период становится олицетворением свободного творчества, выражающего чувства и смыслы через образность самого художественного языка.²⁹ Стилиевые черты старинной живописи, сила ее эмоционального воздействия, вызывавшие ассоциации с пластическими поисками современных художников-новаторов, помогли увидеть истоки новейших формальных открытий, понять их закономерный, не случайный характер.³⁰

28 Основатель национальной галереи живописи П.М. Третьяков, бывший долгие годы надежным покровителем художников, входивших в Товарищество передвижников, руководствуясь в своей собирательской деятельности широкими задачами представления истории русского искусства в его полноте, в 1880-е годы начинает покупать произведения молодых художников, отступавших от передвижнических идеалов и тематики. Старшие передвижники критиковали Третьякова за его увлечение сказочно-былинной живописью В.М. Васнецова и особенно остро восприняли покупку Третьяковым работы В.А. Серова *Девушка, освещенная солнцем* (1888. Х., м. 89,5×71. ГТГ). По поводу этой картины на очередном обеде передвижников в 1889 году художник В.Е. Маковский вызываясь съязвил, намекая на импрессионистическую манеру письма и то, что эта работа была приобретена с подачи И.С. Остроухова: «Кто это стал прививать к галерее Павла Михайловича сифилис?» (Серов 1971b, 29). Негативно было воспринято и приобретение Третьяковым в 1890 году произведения М.В. Нестерова *Видение отроку Варфоломею* (1889-1890. Х., м. 160×211. ГТГ), в которой старшие передвижники увидели «вредный мистицизм, отсутствие реального» (Нестеров 1985, 127): депутация во главе со В.В. Стасовым даже пыталась уговорить Третьякова отказаться от картины.

29 «Как поражают в старых художниках глубина, непосредственность и искренность изображений их, как они полно и небоязливо решают свои задачи. Откуда у них эта полнота, искренность и смелость? Не все же они гении? Какие-нибудь Оркандья, Беато Анжелико и многие другие – далеко не гении, а между тем смогли и осмелились быть самими собой», – восхищался силой и естественностью дорафаэлевских мастеров в письме к Е.Г. Мамонтовой В.М. Васнецов (1889) (Васнецов 1987, 82).

30 Нестеров в письме из Флоренции (1889), открывая для себя эту связь старого и нового искусства, делился с родными: «Алессандро Боттичелли, фра Беато Ан-

Вхождению в конце XIX – начале XX века дорафаэлевской живописи в число важных для русского искусства художественных явлений способствовал и другой фактор – на этот период пришелся новый этап осмысления национального наследия, который существенным образом отличался от предшествовавших ему обращений к национальной теме в эпоху романтизма и историзма, нашедших свое выражение в так называемых русско-византийском и русском стилях. Новую ступень в истории восприятия и интерпретации собственного художественного наследия в 1880-е годы открывают национально-романтические поиски Абрамцевского кружка, заложившие основу неорусского стиля, в котором ранее всего проявились черты модерна. В начале XX века в это русло вливаются эксперименты мастерских Талашкина, далее эта линия получает развитие в творчестве художников неопрimitивизма и авангарда.

Новизна этой фазы в истории освоения национальной традиции проявилась во многих отношениях. Если во второй и третьей четверти XIX века национальная тема получает развитие в первую очередь в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, в том числе costume,³¹ то на рубеже столетий «использование национальной традиции в русском искусстве впервые приобретает широкий, поистине всеобъемлющий характер» (Киричен-

джелико, Филиппо Липпи и другие полны высокой поэзии. Вот откуда берут свое начало Пювис де Шаванны и Васнецовы» (Нестеров 1988, 45). Эта современность языка раннего итальянского искусства продолжала восхищать новые поколения русских художников в начале XX века. Представители раннего авангарда смотрели на живопись 'до Рафаэля' уже через призму постимпрессионизма. В 1908 году Кончаловский из Франции писал своему другу Машкову, который в это время путешествовал по Италии: «Вот о чем я невольно подумал, когда читал Ваши восторги перед фрескистами: хорошо, что Вы видели до них Ван Гога, Сезанна и других освободителей нашего времени. Если бы Вы видели фрески эти раньше, мне кажется, Вы совершенно бы иначе их восприняли. А именно, Вы бы восхищались ими как вещами историческими больше, чем как произведениями великого искусства. [...] После же наших последних художников можно просто учиться на прерафаэлитях. Действительно, если Сезанн и Ван Гог показали, что самое ценное в искусстве – сохранение ребяческого чувства, не забитого условностями, созданными долгими веками, если они показали, что освобождение от всех этих традиций есть истинный смысл настоящего искусства, этим одним они открыли для нас целый мир образов в тех самых фресках, которые теперь перед Вами» (Кончаловский 1979, 194).

31 В середине XIX века предпринимались попытки освоения византийского и древнерусского наследия в современной живописи, но они, во-первых, не выходили за пределы религиозного искусства, а во-вторых, были по своей сути очень компромиссны, имея в своей основе идею 'усовершенствования' древних образцов на основе принципов академизма (Кириченко 1997, 140-1). Такой подход вытекал из особенностей эстетических вкусов и представлений, доминировавших в это время: «Стремление приверженцев византийского стиля облечь произведения в классически правильную форму (лишь слегка ее деформируя или придавая типам святых 'византийскую' внешность), объясняется тем, что древние иконы еще не были оценены и 'реабилитированы' с эстетической точки зрения» (Гудыменко 2016, 192).

ко 1997, 221), охватывая архитектуру, декоративно-прикладное искусство, все виды изобразительного искусства, сценографию, книжную графику и т. д. В этот период также необыкновенно расширяется репертуар интерпретируемых источников – сюда попадают разные формы народного творчества, старинного религиозного и светского искусства, к началу нового столетия все более усиливается интерес к 'низким' жанрам (лубку, городской вывеске), а также наиболее архаичным пластам русской культуры, ее праславянским корням. Но главные изменения лежали не в области наращивания новой информации и расширения сфер художественного творчества, затронутых увлечением стариной, а в плоскости нового понимания художественного языка древнего искусства. Именно это позволило 'переоткрыть' в начале XX века древнерусскую икону, увидеть в ней не только объект благочестия, памятник истории, но и выдающиеся художественное явление национального и мирового масштаба.

В интерпретации наследия прошлого главные перемены также лежали в области формообразования. Если творческая практика XIX века, опираясь на данные истории и археологии, строилась на точном цитировании, эклектичном, часто механическом применении и сочетании источников, то в основе подхода конца XIX – начала XX века было более свободное обращение с художественным материалом ушедших эпох на основе синтеза и стилизации, позволявшее добиться большей условности и образной универсальности. Стремление достичь органичности при соединении разных источников, обостряло внимание к явлениям, обнаруживающим как историческую, так и стилистическую близость. Общие для древнерусской и ранней итальянской живописи ясность композиции, открытая сила цвета, выразительность ритма линейного рисунка напоминали о давних родственных связях двух национальных школ – о родительском византийском искусстве и через него причастности их обеих к Античности.³² Формальное сходство дорафаэлевской итальянской и древнерусской живописи, общие исторические корни способствовали их частому сравнению,³³ в творчестве многих русских художников, в чис-

32 К размышлениям о месте древнерусского искусства в общемировой истории искусства неоднократно возвращался П.П. Муратов (Муратов 2005, 37, 59).

33 В начале XX века к сравнению древнерусской и ранней итальянской живописи прибегали нередко. Эта параллель отчетливо предстает в книге А. В. Грищенко *Русская икона как искусство живописи* (Грищенко 1917), многих текстах Муратова. Для последнего раннее итальянское искусство и исследовательские подходы, выработанные в его отношении европейской наукой, стали опорой в выстраивании принципов анализа древнерусского искусства (Тарасов 2016).

ле которых был и Рерих,³⁴ эти два источника оказались воедино сплавлены.

Искусство Рериха, безусловно, откликалось на все главные культурные тенденции своего времени. Одновременно в его обращении к старой живописи Италии большую роль играли личные вкусы, его изначальное тяготение к древним художественным формам (к искусству первобытного мира, языческой и христианской Древней Руси), раннее увлечение археологией, воспитавшее научный подход к памятникам старины, и многое другое.

3 Итальянская живопись 'до Рафаэля' среди других художественных отражений в творчестве Рериха

Итальянский элемент в творчестве Рериха оказался соединен с другими культурными воздействиями и несколько заслонен главнейшими из них. Уже в начале XX века оформилась личная легенда Рериха - 'северянина-скандинава', наследника легендарного Рюрика,³⁵ - и сложились определенные каноны восприятия его произведений. Так, в глазах широкой публики Рерих был, прежде всего, 'художником-археологом',³⁶ воскрешающим «скрытое и погребенное веками» (Рерих 2005, 163), 'поэтом древнерусской старины',³⁷ певцом севера³⁸ и доисторического мира.³⁹ Со второй половины 1900-х годов Рерих также утверждается как знаток

34 Здесь можно указать на К.С. Петрова-Водкина, Д.С. Стеллецкого, П.В. Кузнецова и многих других мастеров начала XX века.

35 О 'скандинавском' происхождении Рериха считали необходимым сказать многие авторы, писавшие о нем в XX веке. Упоминания об этом можно встретить даже в современных текстах, хотя за последнее время появилось несколько работ, убедительно доказывающих мифотворческие истоки этой родословной. Библиография по этому вопросу приведена в публикации: Нилюгов; Богданова 2015.

36 Рерих начал заниматься археологическими раскопками еще во время учебы в гимназии и не оставлял занятий археологией в начале XX века. Поэтому характеристика Рериха - 'художник-археолог', с вариациями 'живописец-археолог', 'поэт-археолог', - встречается в периодической печати этого времени постоянно.

37 О Рерихе, как интерпретаторе истории и искусства Древней Руси, в начале XX века также писали очень часто. Для современных исследователей эта тема продолжает сохранять актуальность. Например, Сергеева 2003; 2005 и др.

38 «Рерих - единственный поэт севера, единственный певец и толкователь его мистически-гайственной души, глубокой и мудрой, как его черные скалы, созерцательной и нежной, как бледная зелень северной весны, бессонной и светлой, как его белые и мерцающие ночи», - писал Л. Н. Андреев в 1919 году (Попов 1994, 98). О северной теме в творчестве Рериха: Сойни 1987 и др.

39 О мотивах и образах первобытной культуры в творчестве Рериха: Маточкин 1985 и др.

Востока.⁴⁰ Главные направления, на которые опиралось одновременно национальное и космополитичное искусство художника, были сведены вместе в характеристике стиля Рериха, данной в статье 1908 года М.В. Фармаковским:

Это русский стиль, родной нам до последней мелочи, а между тем, из одних вещей глядит на нас седая Скандинавия и задумчиво-унылая Финляндия, из других – сказочно-прихотливая Персия и религиозно-монументальная Византия. (Рерих 2006, 254)

Ставший привычным для современников определенный набор культурных явлений, с которыми обычно связывалась (и через них объяснялась) творческая индивидуальность Рериха, не всегда позволял разглядеть итальянскую составляющую его искусства. Так, любивший и хорошо знавший ранний Ренессанс, М.А. Кузмин в очерке 1923 года, посвященном Рериху, настаивал на преимущественной ориентации художника на древнерусское искусство, которое имело с итальянским общие эллинистические и византийские корни. Он писал:

Говорили о влиянии ранних итальянцев, в частности Беноццо Гоццоли, на определенный период творчества Рериха. Мне кажется это недоразумением. [...] тут опять вступает русская иконопись и стенопись, которая через голову непосредственной своей учительницы Византии по-своему преломила эллинистический идеал, близкий раннему итальянскому Возрождению. Беноццо Гоццоли через иконы московского письма... (Кузмин 1923, 182)

Помимо древнерусского отражения в творчестве Рериха, Кузмину существенным виделось воздействие, оказанное на художника современным искусством. Его стиль напоминал писателю скульптуры С.Т. Коненкова и Э. Барлаха, также Кузмин указывал на очевидное влияние «Галлена и финских примитивистов», объясняя это «скандинавским происхождением» Рериха и его «варяжской точкой зрения на древнюю русскую культуру» (Кузмин 1923, 183).

40 Художника, как и многих деятелей культуры этой поры, влекли разные ипостаси Востока – буддийского, исламского, христианского, конфуцианско-даосского. О репутации Рериха как знатока Востока, в частности, свидетельствует приглашение его в состав востоковедов, консультировавших в 1909-15 годах строительство Санкт-Петербургского буддийского храма (Дачан Гунзэчойнэй). Тема Востока представлена в творчестве Рериха разнопланово, этой проблематике посвящены многочисленные исследовательские работы.

Взгляд Кузмина очень любопытен: в нем стереотипные представления о художнике соседствуют с очень тонкими наблюдениями. Встраивая Рериха в координаты искусства современного и прошлого, в ряд художественных явлений, в стилевом отношении типологически близких, Кузмин очень точно находит место Рериха среди видных мастеров отечественного и европейского искусства конца XIX - начала XX века, причем не только живописцев, но и скульпторов. Пластическое чувство Рериха, действительно роднит его с перечисленными мастерами, особенно с А. Галлен-Каллелла:⁴¹ с финским художником Рерих был лично знаком, хорошо знал его творчество и, без сомнения, испытал влияние своего старшего коллеги.⁴² Также нельзя не согласиться с замечанием Кузмина о том, что чувство формы Рериха, безусловно, ближе к серьезной сосредоточенности древнерусской живописи, нежели 'балетной' грации Беноццо Гоццолли. Тем не менее искусство Раннего Ренессанса, кажущееся на первый взгляд эмоционально и пластически далеким от мира Рериха, все же нашло место в его творчестве, о чем неоднократно писали, начиная со второй половины 1900-х годов, другие авторы, хорошо знавшие Рериха, имевшие с ним дружеские и профессиональные связи, такие как С.К. Маковский, А.А. Ростиславов, С.Р. Эрнст. Отрицание же Кузминым этого воздействия, высвечивает один очень важный момент: оно показывает, что переработка Рерихом наследия ранних итальянских мастеров не имела подражательного характера, была глубже поверхностного стилизаторского приема. 'Итальянизмы' в творчестве Рериха сложно узнавались, так как появлялись в произведениях художника не в беспримесном виде, а в 'связке' с другими художественными увлечениями, в их сложных взаимных отражениях и оригинальном синтезе.

41 О сходстве живописи молодого Рериха и Галлен-Каллеллы писали многие критики начала XX века. Об этом: Сойни 1987, 14-5.

42 Главный представитель национально-романтического направления стиля модерн в Финляндии, художник шведского происхождения Аксель Вальдемар Галлен (1865-1931), который с 1890-х годов выступал под псевдонимом Аксели Галлен-Каллела (с 1907 года - официальное имя), был подданным Российской империи, в состав которой входило Великое княжество Финляндское (1809-1917). В русской художественной среде Галлен-Каллела, прославившийся произведениями на сюжеты Калевалы, был хорошо известен. Его работы демонстрировались на Всероссийской культурно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде (1896), выставке русских и финляндских художников, организованной С.П. Дягилевым и показанной в музее Художественного училища Штиглица (1898), первой выставке *Мира искусства* (1899). В 1900 году в отдельном национальном павильоне в составе русского отдела произведения финского художника были показаны на Всемирной выставке в Париже. Здесь Галлен-Каллела, как родоначальник национально-романтического направления в Финляндии, предстал многопланово - как живописец, график, дизайнер мебели и текстиля, художник-монументалист (им была выполнена роспись финского павильона). Нет сомнений в том, что Рерих был знаком с творчеством Галлен-Каллела еще по выставкам в России и не прошел мимо финляндской экспозиции в Париже, так как также был участником Всемирной выставки.

4 Опосредованные влияния

Любопытно, что перечисленные Кузминым художники, с которыми он сравнивал Рериха – Галлен-Каллела, Барлах, Коненков, – так же, как Рерих, прошли через основательное изучение итальянского искусства.⁴³ Обнаружение этой неочевидной внутренней связи, объединяющей творчество отечественных и зарубежных мастеров, обладавших ярко выраженной индивидуальностью, помогает увидеть общность художественных поисков отечественного и зарубежного искусства в конце XIX – начале XX веков и обозначает проблему посреднических влияний. Наиболее интенсивно ранняя итальянская живопись переосмыслиется Рерихом в работах, появившихся после его итальянского путешествия 1906 года. Однако, задолго до этого он уже был знаком с творчеством как русских, так и иностранных художников, увлеченных дорафаэлевской живописью.

Помимо отмеченного выше интереса Рериха к Галлен-Каллела, стоит также указать на серьезное влияние еще одного зарубежного мастера, индивидуальный стиль которого тоже отразил изучение фресковой живописи Треченто и Кватроченто – Пюви де Шаванна. Этот французский живописец был известен и популярен в России,⁴⁴ его произведения, а также их воспроизведения, Рерих, конечно, знал еще в конце 1890-х годов,⁴⁵ но основательно познакомился с его творчеством во время своего продолжительного пребывания во Франции (1900-01), когда смог непосредственно увидеть стилизованные под фреску монументальные картины Пюви де Шаванна, украшавшие общественные здания Парижа – стены парижского Пантеона, городской ратуши, амфитеатра Сорбонны. Встреча с монументальным искусством французского мастера убедила Рериха в верности собственных, до этого момента больше интуитивных, стремлений к лаконизму живописного языка и одновременно содержательной емкости формы. В письме из Парижа (1900) своей невесте Е.И. Шапошниковой он писал о французском мастере:

43 С. Т. Коненков впервые был в Италии в 1897 году во время своего первого заграничного путешествия, жил и работал здесь около года; Галлен-Каллела в 1898 году приезжал сюда для знакомства с фресковой живописью; Э. Барлах провел десять месяцев во Флоренции в 1909 году.

44 Произведения Пюви де Шаванна (Pierre Cecile Puvis de Chavannes, 1824-98), французского художника, представителя символизма, входили в собрания Д.П. Боткина, С.И. Щукина, И.С. Остроухова, его творчеством восхищались М.В. Нестеров, В.Э. Борисов-Мусатов, С.П. Дягилев и многие другие деятели искусства и культуры этой поры.

45 В 1899 году произведения Пюви де Шаванна воспроизводились в нескольких номерах журнала *Мир искусства* (но. 3-4; 6) и представлялись на организованной мирискусниками первой Международной художественной выставке.

Чем более я всматриваюсь в его работы, чем больше слышу о его рабочих приемах, его жизни, привычках, тем больше я изумляюсь большому сходству многого, что есть у меня. Только бы работать без усталости, а толк рано или поздно получится. (Рерих 2011, 123)

Любопытно, что спустя некоторое время Рерих в русской прессе устаивает сравнения со знаменитым живописцем: без сомнения, ему было лестно услышать в свой адрес характеристику «русский Пюви де Шаванн» (Рерих 2005, 164).

Среди интересовавших Рериха художников-современников, которые глубоко восприняли раннюю итальянскую живопись были и соотечественники. Еще в студенческие годы он обращает внимание на искусство М.В. Нестерова, который был поклонником Раннего Возрождения.⁴⁶ Рериха привлекала выразительность пластики, лирическая утонченность нестеровского 'опоэтизированного реализма',⁴⁷ изысканная декоративность колорита. В письме 1895 года к своему другу художнику Л.М. Антокольскому, племяннику известного скульптора, Рерих восторженно делился впечатлением от нестеровских работ для храма Воскресения в Петербурге: «В Академии видел образа работы Нестерова. Прелесть, хорошо! Стилист какой!» (Рерих 1993b, 18).⁴⁸

В художественной критике начала XX века имена живописцев нередко появлялись рядом: Нестерова и Рериха то сближали, рассматривая как последователей Васнецова,⁴⁹ то, наоборот, разводили далее друг от друга, акцентируя внимание на различ-

⁴⁶ Нестеров впервые был в Италии в мае-июне 1889 года, во время своего первого заграничного путешествия и после этой поездки возвращался сюда не раз. Уже в это первое посещение Италии художника очаровала поэтичность и духовная возвышенность художников Кватроченто. Тогда Нестеров писал из Италии родным: «Галереи Питти и Уффици Полны необыкновенных художественных богатств. Пре-рафаэлисты тут лучшие в мире. Алессандро Боттичелли, фра Беато Анжелико, Филиппо Липпи и другие полны высокой поэзии. Вот откуда берут свое начало Пювис де Шаванн и Васнецовы. Но понимание этого мира требует известной подготовки, и сила их - есть сила внутренняя... Внешний же вид настолько первобытен и прост, что разве и поражает чем - это необыкновенной наивностью» (Нестеров 1988, 45).

⁴⁷ Таким образом в 1901 году в письме другу А.А. Турыгину Нестеров охарактеризовал свой изобразительный язык (Нестеров 1988, 192).

⁴⁸ Об интересе к творчеству Нестерова свидетельствует и хранящаяся в Музее Рерихов в Москве (филиал Государственного Музея Востока) фотография, воспроизводящая самую известную нестеровскую работу: М.В. Нестеров. *Видение отроку Варфоломею*, фотография (на картоне). 22×18. Архив Рерихов. Фотографии памятных вещей и семейных реликвий. 1086. URL: <http://roerichsmuseum.ru/index.php/museum/arkhiv/263-photo#n12> (2020.10.15).

⁴⁹ Например, Бенуа в одной из своих публикаций (1906) назвал Нестерова и Рериха «основными подражателями» Васнецова, с чем принципиально был не согласен Маковский (Маковский 1907, 6).

ной духовной природе нестеровского и рериховского образного мира (Рерих 2006, 250-6). До начала 1910-х годов Рерих и Нестеров общались в ходе выставочной и общественной деятельности, общей работы (Бузина 2014, 64-89). Но затем их пути расходятся. Несмотря на это, восхищение Рериха Нестеровым-художником оставалось неизменным. Корреспондент театрального журнала *Маски*, бравший в 1912 году у Рериха интервью в его доме,⁵⁰ заметил, что стены рабочего кабинета украшали три, по-видимому особо ценимые хозяином произведения: графический портрет жены, выполненный Серовым, «офорт Галена» и «мягкая, полная нежной грусти элегия Нестерова *Два лада*» (Рерих 1912, 41). Переключки с темами и образами Нестерова сохранялись в творчестве Рериха на протяжении многих лет (Сергеева 2000).

Первоначально художественные поиски Пюви де Шаванна и Нестерова, по всей видимости, привлекали внимание Рериха как таковые, без соотнесения их с ранним итальянским искусством. Но размышления Рериха о притягивавших его живописных качествах произведений современников, которые ощущались им как созвучные собственным поискам, заранее, исподволь формировали тот угол зрения, под которым дорафаэлевская живопись была им воспринята уже непосредственно в Италии. И именно перед итальянскими фресками в сознании Рериха, как и у многих других русских художников, 'пазлы' современного искусства и искусства прошлого собираются в общую картину. В 1906 году, после осмотра монументальной живописи Пизы, Рерих в письме делился с женой: «Теперь ни Пювис,⁵¹ ни Денис⁵² не удивят. Известно, откуда они взяли» (Рерих, 2011, 166).

5 Первая поездка за границу (1900-01) и путешествия по России (1903-04)

Среди различных художественных впечатлений, контактов и обстоятельств, которые, накапливаясь, формировали багаж знаний и эстетического опыта, благодаря которому Рерих глубоко воспринял итальянское дорафаэлевское искусство во время поездки 1906 года, важное место занимали ранние путешествия за границу и внутри России. В сентябре 1900 Рерих первый раз выезжает

⁵⁰ В 1906 году, после получения Рерихом должности директора школы Императорского Общества поощрения художеств (далее - ИОПХ), он с семьей поселился в директорской квартире принадлежащего Обществу дома (С.-Петербург, Большая Морская ул., 38/ наб. реки Мойки, 83).

⁵¹ Пюви де Шаванн.

⁵² Имеется в виду французский художник-символист Морис Дени (Maurice Denis; 1870-1943).

за пределы родины и проводит за рубежом почти год - в Петербург он возвращается в середине мая 1901 года.⁵³ Основной целью этой поездки была Франция, и у художника была не одна причина ее посетить. Рерих стремился успеть увидеть в Париже Всемирную выставку:⁵⁴ в русском художественном отделе, среди работ известных мастеров - В. М. Васнецова, И. Е. Репина, В. А. Серова, М. В. Нестерова, К. А. Коровина, П. Трубецкого - экспонировалась и его картина *Славянские старшины (Сходятся старцы)* (1898). Помимо понятного желания молодого художника увидеть свою работу среди произведений именитых соотечественников на столь значимой экспозиции, Рерих отправляется в Париж с поставленной перед собой задачей знакомства с современным искусством Франции и совершенствования своей техники.

Ранние работы Рериха, выполненные в Академии художеств и в первые годы после выпуска из нее - такие как *Утро богатырства Киевского*⁵⁵ и *Вечер богатырства Киевского* (обе 1896),⁵⁶ *Гонец*, *Восстал род на род* (1897)⁵⁷ и другие, - были очень литературными и в стилистическом отношении несамостоятельными. В них было ощутимо воздействие творчества крупных русских художников, широко известных в 1890-е годы - Васнецова, Нестерова и, конечно, учителя Рериха А.И. Куинджи. Эти произведения, благодаря увлекательным сюжетам, уже пользовались благосклонностью публики, но Рериху часто указывалось на темноту колорита и слабость рисунка. Эта критика, а также иные жизненные обстоятельства⁵⁸ дали импульс отправиться за границу. В Париже художник поступает в студию известного педагога, историче-

53 В дальнейшем, в 1900-е - 1910-е годы Рерих выезжал в Европу многократно по профессиональным делам и для лечения.

54 Всемирная выставка 1900 (фр. Exposition Universelle) проходила в Париже с 15 апреля по 12 ноября.

55 Н.К. Рерих, *Утро Богатырства Киевского* (эскиз фрески). 1896. Х., м. Местонахождение неизвестно. Была воспроизведена в журнале *Всемирная иллюстрация* (1897, т. 58, по. 23).

56 Н.К. Рерих, *Вечер Богатырства Киевского* (эскиз фрески на тему былины). 1896. Х., м. 78×138. Музей-усадьба Н. К. Рериха, Извара, Волосовский район, Ленинградская область.

57 Н.К. Рерих, *Гонец (Восстал род на род)*. 1897. Х., м. 124,7×184,3. ГТГ.

58 Поездке за границу предшествовал сложный период в жизни Рериха. Знакомство с Е.И. Шапошниковой летом 1899 года и планы женитьбы, заботы по поиску места службы, которое могло бы обеспечить прочное положение в обществе и доходы для будущей семьи, болезнь и смерть отца, стремление сохранить нейтралитет в развернувшейся борьбе между передвижниками и мирискусниками и звучащая в адрес Рериха с обеих сторон по этому поводу критика - напластованные разных событий, клубок трудноразрешимых проблем приводили его к мысли взять паузу, уехав на какое-то время за границу, «затвориться куда-нибудь подальше и зарыться в работу» (Рерих 1993а, 20).

ского живописца и монументалиста Ф. Кормона.⁵⁹ Прилежная и сосредоточенная учеба, наблюдение за текущей художественной жизнью и изучение богатых коллекций известных музеев – Лувра, Клюни, Люксембургского музея и других, – принесли свои результаты. То новое в отношении профессионального мастерства, что Рерих приобрел во Франции, проявилось в этюдах и картинах, многие из которых были задуманы еще в Петербурге, но написаны или начаты в Париже. Это *Заморские гости* (1901),⁶⁰ *Княжся охота. Утро и Княжся охота. Вечер* (обе – 1901),⁶¹ несколько вариантов композиции *Идолы* (1901-02).⁶² Эти произведения продемонстрировали новое декоративное чувство цвета и формы, раскрепощение творческих сил художника. Ретроспективно оценивая значение первой заграничной поездки, Маковский в 1907 году писал, что благодаря ей происходит «окончательная победа нового над старым» и характерное для раннего Рериха увлечение сюжетностью вытесняется живописными задачами:

Появляются многочисленные этюды с натуры. Краски становятся прозрачнее и глубже. Рисунок утрачивает последнюю обычность 'неоакадемических' приемов. Радуют первые опыты пастели. (Маковский 1907, 6-7)

Через несколько лет искусствовед и художественный критик А. И. Гидони, оценивая работы, в которых «определилось вполне влияние занятий в Париже», замечал:

'Заморские гости' представляют несомненный шаг вперед сравнительно с прошлым периодом по яркости красок, а 'Идолы' – по наметившемуся в них стремлению к примитивизму выражения. (Гидони 1915, 6)

Хотя первое путешествие Рериха за границу прошло под знаком его приобщения к последним достижениям современного

59 Творческая и преподавательская деятельность художника-монументалиста Фернана Кормона (Fernand Cormon, 1845-1924), учителя Тулуз-Лотрека и В. Ван Гога, в русской художественной среде была известна. Его картины воспроизводились в журналах (*Искусство и художественная промышленность*, 1899), учениками Кормона из России, помимо Рериха, были Э.О. Визель, И.И. Ендогуров, В.Э. Борисов-Мусатов, К.П. Кузнецов, А.К. Шервашидзе (Усова 2019).

60 На этот сюжет Рерих создает несколько работ. Самый известный вариант хранится в ГТГ: Н.К. Рерих, *Заморские гости*. 1901. Х., м. 85×112,5.

61 Н.К. Рерих, *Княжся охота. Утро (Утро княжсей охоты)*. 1901. Х., м. 121×350; Рерих Н. К. *Княжся охота. Вечер (Возвращение с охоты)*. 1901. Х., м. 121×350. Обе хранятся в Воронежском областном художественном музее им. И.Н. Крамского.

62 *Идолы*. 1901. Карт., гуашь. 49×58; *Идолы*. 1902. Карт., цв. кар., акв. 30,8×26,6. Обе – ГРМ; и др.

французского искусства, нельзя не указать на то, что в эту поездку художник посетил не только Францию, но и другие европейские страны, в том числе Италию, где был весной 1901 года, перед возвращением в Россию.⁶³ Об этом пребывании в Италии⁶⁴ известно немного, его детали еще предстоит выяснить.⁶⁵ Непонятно, планировал ли художник посетить ее изначально, когда только собирался в свое первое заграничное путешествие, или же решение отправиться туда возникло спонтанно, после того, как в Италию уехали его невеста с матерью⁶⁶ и Рерих, обеспокоенный планами родни Шапошниковой расстроить предстоящую свадьбу,⁶⁷ отправляется за ними следом. Романтические переживания, скорее всего, не позволили в этот раз в полной мере сосредоточиться на изучении легендарных памятников. Тем не менее общее представление о стране художник, конечно, составил, и, возможно, уже тогда у него появились планы сюда вернуться, чтобы более глубоко погрузиться в мир старого итальянского искусства.

Особенный ракурс, под которым ранняя живопись Италии была увидена Рерихом во время его итальянского путешествия 1906 года, формировался не только под влиянием поисков современного искусства. Другой призмой, через которую Рерихом была воспринята итальянская живопись Средних веков и Кватроченто, была отечественная художественная традиция. Начиная со студенческих лет, художник увлеченно изучает историю и искусство Древней Руси, совершает множество поездок по России,

63 Эти нефранцузские впечатления оказались настолько затенены парижским опытом, что в некоторых публикациях можно встретить утверждение, что Рерих впервые попал в Италию только в 1906 году. Например: (Будникова 2009, 202).

64 Письмо Стасову, в котором Рерих сообщает о будущей поездке в Италию, датировано 30 апреля, а в середине мая Рерих уже вернулся на родину (Рерих 2011, 331). Таким образом, поездка длилась менее двух недель.

65 Рерих сообщал Стасову в письме из Швейцарии 30 апреля 1901 года: «Теперь пробираюсь на Милан, Рим, Неаполь, Венецию, Сиенну. Не знаю, какие именно пункты захвачу» (Рерих 1993а, 23). В каком объеме реализовались эти планы, пока точно неизвестно. В разных источниках об этом посещении Италии приводится информация самого общего характера: Маковский сообщал, что первая заграничная поездка Рериха была в «Париж и Венецию» (Маковский 1907, 6); Мантиль в предисловии, предворявшем сборник статей Рериха, писал, не конкретизируя, что после Парижа художник «едет в Голландию, Италию, где с восторгом изучает старых мастеров» (Мантиль 1912, 4); Ростиславов в монографии о Рерихе сообщал, что художник посетил «Париж, Голландию и Венецию» (Ростиславов 1918, 19); П.Ф. Беликов и В.П. Князева упоминали, что «Рерих, кроме Франции, посетил также Голландию и Северную Италию» (Беликов; Князева 1973, 56).

66 Шапошникова с матерью приехали за границу ранней весной 1901 года. Они посетили Францию, а затем отправились в Италию.

67 Женитьбе Рериха на своей избраннице противились не только родственники невесты, но и родные художника. К осени разногласия были улажены и 28 октября 1901 года в церкви при Академии художеств состоялось венчание.

посещая древние центры национальной культуры. Наиболее насыщенные стали поездки 1903-04 годов, когда Рерих вместе с женой посетили более 40 городов Российской империи, известных своими памятниками старины – среди них были Ярославль, Кострома, Казань, Нижний Новгород, Владимир, Суздаль, Юрьев-Польский, Ростов Великий, Москва, Смоленск и другие. Целью этих поездок было изучение основ, корней русской культуры – знакомство со старинной архитектурой, иконами, фресками, памятниками декоративно-прикладного искусства. Во время этих путешествий и по их следам появились большая архитектурная серия этюдов, обширная коллекция фотографий и статьи, в которых Рерих пропагандировал художественные ценности своей страны и ставил вопрос о сохранении национального культурного наследия.⁶⁸

В этих публикациях Рерих, одним из первых, отмечал не только историческую, но и эстетическую ценность древнерусской живописи, призывая смотреть на нее «не скучным взором археолога, а теплым взглядом любви и восторга» (Рерих 2005, 219), ценить «прелесть старой иконы» и «красоту общего вида стенописи» «не потому, что она древняя, а потому, что в ней много истинного художества, много в ней истинных путей» (Рерих 2005, 338). В статье *Старина* (1903) он писал о живописных достоинствах старинных фресок:

Вспомним нашу старую (нереставрированную) церковную роспись. Мы подробно исследовали ее композицию, ее малейшие черточки и детали, и как еще мало мы чувствуем общую красоту ее, т.е. самое главное. Как скудно мы сознаем, что перед нами не странная работа грубых богомазов, а превосходнейшая стенопись. Осмотритесь в храмах ростовских и ярославских, особенно у Ивана Предтечи в Толчкове. Какие чудеснейшие сочетания вас окружают. Как смело сочетались лазоревые воздушнейшие тона с красивейшею охрою. Как легка изумрудно-серая зелень и как у места на ней красноватые и коричневые одежды. По тепловатому светлому тону летят грозные архангелы с густыми желтыми сияньями, и их белые хитоны чуть холоднее фонов. Нигде не беспокоит глаз золото, венчики светятся одной охрою. Стены – это тончайший бархат, достойный одевать дом Божий. (Рерих 2005, 218)

68 Подробнее о маршрутах поездок 1903-04 годов и их результатах: Бондаренко 2019.

6 Путешествие в Италию 1906 года и его роль в творческой эволюции Рериха

‘Гранд тур’ по России 1903-04 годов по масштабу географического охвата оказался своеобразно срифмован с поездкой Рериха в Швейцарию и Италию летом 1906 года.⁶⁹ Тогда художник, только что назначенный на пост директора рисовальной школы при ИОПХ, посетил множество старинных итальянских городов. Критик и искусствовед С.Р. Эрнст, обратив внимание на это совпадение, в монографии о Рерихе писал:

Как в 1903 г. ему открылась нетленная красота родной древности, так в 1906 г. ему предстала вся слава чужой земли, земли-царицы мира. (Эрнст 1918, 71)

Со слов Эрнста, Рерих посетил Милан, Геную, Павию, Пизу, Сан-Джеминиано, Сиену, Рим, Ассизи, Перуджию, Флоренцию, Болонью, Равенну, Верону, Венецию и Падую.⁷⁰ Рассказывая о маршруте и впечатлениях Рериха, полученных в этой поездке, искусствовед писал:

Примечателен тот выбор, те пристрастия, что вынес Рерих из путешествия. Его пленила историческая, нетронутая прелесть архитектурных ансамблей и звучащей среди них жизни Сан-Джеминиано и Сиены, печальный покой Пизы, где весенние зеленые травы тонкой сеткой покрывают старые мраморы, широкие горизонты Перуджии (как широки северные воздушные долины!) и странное ‘спутанное’ впечатление принес Рим – не верило и не трепетало сердце среди марева его видений. Из чисто-живописных богатств художнику ‘полюбились’ умиленные и утонченные мечтания сиенских живописцев, цветистый праздник фресок Беноццо-Гоццолли и прошли мимо, не задев, мастера Золотого Века и искусстники из Болоньи. (Там же, 72)

69 По Италии Рерих путешествовал один, его семья в это время оставалась в Швейцарии. В монографии, посвященной Рериху, С.Р. Эрнст писал: «Весною 1906 г. художник отправляется в путешествие по Италии – с апреля по сентябрь прошел он великий итальянский путь» (Эрнст 1918, 71). Однако переписка Рериха с женой показывает, что пребывание художника собственно в Италии не было столь долговременным и заняло вторую половину июня. После Италии Рерих несколько недель провел в Швейцарии.

70 Опираясь на опубликованные письма Рериха жене, с уверенностью можно сказать, что художник посетил Милан, Геную, Пизу, Сан-Джиминьяно, Сиену, Орвието, Рим, Перуджию, Флоренцию, Болонью, Равенну. Относительно его пребывания в других пунктах требуется дополнительное изучение источников.

Можно предположить, что, говоря о предпочтениях Рериха, Эрнст опирался на услышанное им от самого художника – на это указывает акцентирование отдельных слов, очевидно, передающее интонацию собеседника.⁷¹

Во время путешествия Рерих, хотя и делает некоторые зарисовки и этюды исторических архитектурных ансамблей,⁷² произведений монументальной живописи,⁷³ но в основном просто осматривает многочисленные памятники, пропитываясь духом старого итальянского искусства,⁷⁴ покупая на память фотографии.⁷⁵ Старинные итальянские фрески Средних веков и Кватроченто привлекают его особенно. «Приехал в Пизу. Фрески чудные! Gozzoli,⁷⁶ М...,⁷⁷ Orcagna»,⁷⁸ – восторженно делился он впечатлениями в письмах к жене и, огорчаясь, что она не сопровождает его в поездке,⁷⁹ сетовал: «Неужели ты не увидишь примитивов на месте – как это красиво» (Рерих 2011, 165, 166). Старинная живопись Пизы, Сан-Джиминьяно, Сиены и других легендарных городов Италии помогла художнику особым образом настроить оптику, стала своеобразным универсальным камертоном к другим художественным явлениям прошлого и настоящего. «Какой это ключ ко многому» (Рерих 2011, 166) – пишет он из Пизы и вновь возвращается к этой мысли в письме из

71 Подтверждают это предположение письма художника, отправленные из Италии жене: в них он восхищенно отзывался о Пизе, Сан-Джиминьяно, Сиене, Флоренции, а по поводу Рима писал: «Рим, по правде, разочаровывает меня»; «Сколько в Риме старых мозаик! Но жаль, что все обрывки, а кругом – позднейшее»; «Рим в общем не понравился. Все покойники, мертвое, обломки – и ничего из них не сложишь, а восхищаться тому, что на месте улицы был форум Веспасиана, трудно, ибо трамвай проходит» (Рерих 2011, 171, 173, 174).

72 Н.К. Рерих, *Сан-Джиминьяно*. 1906. Карт., паст. 47,3×47,3. ГТГ; *Сан-Джиминьяно*. 1906. Б., паст., 46,5×46,3. Национальный музей Чеченской Республики, г. Грозный; *Италия. Этюд*. 1906. Местонахождение требует установления, работа известна по воспроизведению в *L'Art et les Artistes* (1908, т. 6, no. 4, 481).

73 Н.К. Рерих, *Копия-этюд фрески Беноццо Гоццоли*. 1906. Б., гуашь. ГТГ.

74 Большого количества этюдов Рерих не писал в том числе из-за нехватки времени: во многих местах он не мог задержаться более одного-двух дней. В одном из писем жене художник замечал: «Как-то странно, приезжая на день, писать 1 этюд в городе, где так много интересного» (Рерих 2011, 169).

75 О покупке фотографий он упоминает в нескольких письмах (Рерих 2011, 167, 170, 174).

76 Беноццо Гоццоли (итал. Benozzo Gozzoli, 1420-97) – автор многочисленных циклов фресок, представитель флорентийской школы живописи.

77 Фамилия неразборчива.

78 Андреа Орканья (итал. Andrea Orcagna, 1308-до 1368) – живописец и скульптор, представитель флорентийской школы.

79 В письмах из Италии Рерих настойчиво зовет жену присоединиться к нему, приехав из Швейцарии, где она находилась с матерью и детьми. Но заботы о детях и ограниченность в деньгах не позволили ей это сделать.

Сиены: «Тут ключ и Ростову,⁸⁰ и Шаванну, и Денису, и Маресу»⁸¹ (Рерих 2011, 171).

Итальянская поездка 1906 года становится важной вехой в творческой биографии художника и ее значение осознавалось современниками. Маковский, указывая на тенденцию более тонкого понимания цвета, обнаружившуюся в последних произведениях Рериха, в 1907 году писал:

Наступает опять пора исканий: новой красочной гаммы, новых декоративных гармоний. В этих исканиях, может быть, – все будущее Рериха. Они предчувствовались уже давно. Но определились только прошлым летом, во время вторичной поездки за границу, к святыням раннего Возрождения, в города Ломбардии, Умбрии, Тосканы. (Маковский 1907, 7)

О том, что 1906 год становится для Рериха одновременно временем итогов и началом нового этапа в творчестве, писали и другие исследователи – Эрнст указывал, что в жизни Рериха он «кладет некую границу, приводит к новому и ознаменован важным событиями» (Эрнст 1918, 70). В дальнейшем советские исследователи примкнули к мнению современников художника, считая, что в год итальянской поездки завершается творческое становление Рериха и его искусство входит в пору зрелости: «Примерно 1906 годом можно датировать наступление второго, уже вполне зрелого периода в творчестве Рериха» (Беликов; Князева 1973, 91).

Итальянские впечатления помогли Рериху суммировать и свести воедино весь его предшествовавший художественный опыт, отбросить лишнее, оставив лучшее. Именно после поездки в Италию живопись Рериха уже не в сюжетном отношении, а в самой пластике становится по-настоящему эпичной, обретает широкое дыхание, величавость; в его произведениях гораздо сложнее строится пространство – не лишаясь условности, оно теряет плоскостность и приобретает глубину; цветовые соотношения становятся изысканнее, линейный ритм и композиция совершеннее. Все эти новые черты проявились в вещах, созданных сразу после возвращения из Италии и в годы, последующие за поездкой.

80 По-видимому, имеются в виду церковные фрески Ростова Великого.

81 Имеется в виду Ханс фон Маре (нем. Johann Reinhard (Hans) von Marées 1837–1887) – немецкий художник и график, представитель немецкого символизма, на творчество которого наложило отпечаток увлечение итальянским искусством. В 1873 Маре году переехал в Италию, где выполнил большой цикл фресок в Неаполе и Флоренции. Рерих писал об этом художнике в очерке *Марес и Беклин*, опубликованном в *Золотом руне* (1906) (Рерих 2005, 502-4).



Иллюстрация 1 Николай Рерих, *Поморьяне. Утро*. 1906. Горловский художественный музей, г. Горловка

Они оказались ярко выражены в картине-панно *Поморьяне. Утро* (1906) [илл. 1],⁸² возникшей вскоре после возвращения на родину. В этой северной идиллии, прекрасном мире мечты, где люди находятся в гармонии с природой, есть очень много от ясности и изящества фресок Беноццо Гоццоли, которые Рерих копировал в пизанском Кампо-Санто. Маковский писал об этом произведении:

Последняя картина-панно на московском «Союзе»,⁸³ *Поморьяне*, прекрасно выражает перемену, совершившуюся в художнике так недавно. Нерадостность настроения, эпическая грусть мечты остались. Тот же север перед нами, древний, призрачный, суровый. Те же древние люди, варвары давних лесов, мерещатся на поляне, – безымянные, безликие, как те «Старцы» и «Языческие жрецы», с которыми Рерих выступал на первых выставках. Тот же веющий полусумрак далей. Но летние этюды и долгие подготовительные работы пастелью сделали свое дело. Темпера заменила масло. Фресковая ясность оживила краски. Природа погрузилась в синюю воздушность. И сумрак стал прозрачным, легким, лучистым. (Маковский 1907, 7)

Указание Маковского на роль, которую в стилиевой эволюции Рериха сыграло обращение к пастели и темперным краскам, осо-

⁸² Н.К. Рерих, *Поморьяне. Утро*. 1906. Х., темп. 165×285. Горловский художественный музей, г. Горловка.

⁸³ Имеется в виду выставка «Союза русских художников».

бенно последним, представляется очень важным. Действительно, после итальянской поездки Рерих отказывается от работы маслом и его любимым материалом становится темпера⁸⁴ – традиционный материал русской иконописи, который также широко применялся в древней итальянской и русской стенописи, в станковой живописи Италии до XVI века. Темпера подчеркнула условный, декоративный характер живописи Рериха, усилила выразительность цвета. Она также привлекала художника тем, что со временем не темнела, медленно выцветая за столетия, приобретала благородную утонченность колорита. В воспоминаниях, над которыми художник работал в поздние годы, художник писал:

С маслом темпера не сравнима. Суждено краскам меняться – пусть лучше картины становятся снами, нежели черными сапогами. (Рерих 1974, 93)

Конечно, эти размышления были навеяны наблюдениями за итальянскими и древнерусскими фресками, красочную яркость которых ослабили и одухотворили прошедшие века. Особенности качества темперы были мастерски раскрыты Рерихом не только в большеформатных и монументальных произведениях – таких, как рассматриваемая картина *Поморяне*, серии панно, входящих в *Богатырский фриз* (1907-1910),⁸⁵ в росписи церкви Святого Духа во Фленове близ Талашкина (1911-14). Виртуозное владение этим материалом Рерих демонстрирует также в работах более скромного размера, выполненных на картоне, где гладкая поверхность основы акцентирует внимание на невесомом веществе темперных красок, усиливает ощущение их свечения и нежной бархатистой матовости – таких произведениях, как *Человечьи праотцы*

84 Название 'темпера' происходит от латинского *temperare* – 'смешивать'. Изначально так назывались любые смеси, служащие связующим веществом для приготовления красок. Однако со временем «под темперой стали подразумевать только краски, связующим которых служили водные эмульсии составных частей яйца (белка или желтка), а также водные растворы животного или растительного клея» (Гренберг 2004, 149). В обращении к темпере Рерих не был одинок – в конце XIX – начале XX века она приобрела большую популярность, ее применяли многие европейские и русские художники. Среди последних были И.Э. Грабарь, Д.Н. Кардовский, В.Э. Борисов-Мусатов, А.Я. Головин, В.А. Серов, М.С. Сарьян, Б.М. Кустодиев, П.В. Кузнецов, Д.С. Стеллецкий – каждый из мастеров разрабатывал собственные приемы работы в этом материале. На рубеже веков была в ходу темпера разных составов: помимо готовых красок, выпускавшихся различными фирмами, художники нередко сами готовили темперные эмульсии. Рерих применял и фабричную темперу, и краски собственного изготовления.

85 Сюита большеформатных панно, созданных Рерихом для столовой в доме Ф.Г. Бажанова в Петербурге, ныне хранится в ГРМ.



Иллюстрация 2 Николай Рерих, *За морями земли великие*. 1910. Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, Великий Новгород



Иллюстрация 3 Николай Рерих, *Ункрада*. 1909. Местонахождение неизвестно

(1911),⁸⁶ *Небесный бой* (1912),⁸⁷ *Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится* (1914)⁸⁸ и других.

Помимо сущностных перемен, произошедших в стиле художника, после поездки 1906 года в работах Рериха появляются композиционные заимствования и мотивы из раннего итальянского искусства. Вопрос иконографических влияний требует отдельного детального рассмотрения. Поэтому в завершении статьи только очертим круг итальянских мастеров, чье творчество в той или иной мере привлекало внимание Рериха и укажем лишь на некоторые образные переклички. Выше уже звучали имена Симоне Мартини, Джентиле да Фабриано, Андреа дель Кастаньо, Беноццо Гоццолли, Андреа Орканьи. Также в письмах художник упоминал Беато Анджелико.⁸⁹ Конечно, Рерих не мог пройти мимо любимейшего мастера эпохи Серебряного века – Боттичелли. К цитированию его произведений Рерих прибегал неоднократно: нетрудно в композиции *За морями земли великие* (1910)

⁸⁶ *Человечьи праотцы*. 1911. Карт., темп. 69,3×89,8. Ashmolean Museum, Оксфорд.

⁸⁷ *Небесный бой*. 1912. Карт., темп. 66×95. ГРМ. Существует несколько вариантов этой композиции.

⁸⁸ *Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится*. 1914. Карт., темп. 70×105. ГРМ.

⁸⁹ Беато Анджелико упоминался Рерихом в письме, написанном осенью 1906 года его другу, востоковеду и археологу В.В. Голубеву (Рерих 2011, 355).



Иллюстрация 4 Николай Рерих, *Пречистый град - врагам озлобление*. 1911. Частное собрание, США

[илл. 2]⁹⁰ увидит вариацию *Возвращения Юдифи* (ок. 1477),⁹¹ узнать в *Ункраде* (1909) [илл. 3]⁹² боттичеллиевскую Венеру из знаменитой *Весны (Primavera)* (1482),⁹³ а в эскизе костюма Щеголихи (1912)⁹⁴ для балета *Весна священная*⁹⁵ угадать убегающую нимфу Хлориду из того же произведения. Интересные переключки обнаруживаются в искусстве Рериха с Джотто: в картине *Пречи-*

90 Н.К. Рерих, *За морями земли великие*. 1910. Карт., пас., гуашь. 52,3×42,7. Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, Великий Новгород.

91 Сандро Боттичелли. *Возвращение Юдифи*. Ок.1477-8. Дерево, темп. 24×31. Галерея Уффици, Флоренция.

92 Н.К. Рерих, *Ункрада*. 1909. Темп. Эскиз к пьесе А.М. Ремизова *Трагедия об Иуде, принце Искаротском*. Местонахождение неизвестно. Воспроизводилась в дореволюционных публикациях и на открытках, выпускавшихся Общиной Св. Евгении.

93 Сандро Боттичелли, *Весна (Primavera)*. 1482. Доска, темп. 203×314. Галерея Уффици, Флоренция.

94 Н.К. Рерих, *Щеголиха*. I акт. Эскиз к балету *Весна священная*. 1912. Б. на карт., белила, темп., графит. кар. 26,5×20,2. Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, Москва.

95 Для балета *Весна священная* на музыку И.С. Стравинского (премьера 29 мая 1913 года в театре Елисейских Полей в Париже) Рерих написал либретто и создал эскизы декораций и костюмов.



Иллюстрация 5 Николай Рерих, Италия. 1907. Литературный музей Института русской литературы (Пушкинский Дом), РАН, С.-Петербург

стый *Град врагам озлобление* (1911) [илл. 4]⁹⁶ город и демоны, кидающие на него камни, напоминают джоттовский сюжет *Изгнание демонов из Ареццо* фрески Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи (1290-1300). В нескольких работах Рериха появляется характерный каменистый джоттовский пейзаж⁹⁷ – он встречается в *Пречистом Граде*, в подаренном Блоку рисунке *Италия* [илл. 5], темпера *Гнездо преблагое – глазам утешение* (1912).⁹⁸ В *Гнезде преблагом* одновременно обнаруживаются цитаты мотивов фрески Амброджо Лоренцетти *Аллегория доброго правления* (1337-39, Сиена, Палаццо Публико) – царевны Рериха, расположившиеся у подножия 'Древа преблагого', очевидно вдохнове-

⁹⁶ Н.К. Рерих, *Пречистый град – врагам озлобление*. 1911. Карт., темп. 45,7×45,7. Частное собрание, США. Также известны более поздние варианты этой композиции.

⁹⁷ Похожие скалистые уступы можно также видеть в произведениях других средневековых мастеров и художников Кватроченто, сохранивших в своем искусстве готические черты. К примеру, такие каменистые 'горки' есть в пейзаже самой знаменитой фрески Беноццо Гоццоли – росписи Капеллы волхвов (1459-62) в Палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции.

⁹⁸ Н.К. Рерих, *Гнездо преблагое – глазам утешение (Древо Преблагое глазам утешение)*. 1912. Б. на карт., темп. 45,5×46. Смоленский государственный объединенный исторический и архитектурно-художественный музей-заповедник.

ны аллегорическими фигурами добродетелей Лоренцетти, которые восседают по сторонам от старца, олицетворяющего символ городской власти Сиены. Рериха, без сомнения, восхищали произведения Паоло Учелло: композиция *Атаки Никколо да Толентино* (1456-60),⁹⁹ из серии *Битва при Сан-Романо* берет ее за основу панно *Вольга Святославович* (1910).¹⁰⁰ Уже эти примеры (которые далеко не исчерпывают всех случаев обращения Рериха к иконографии итальянской живописи Треченто и Кватроченто)¹⁰¹ достаточны, чтобы утверждать, что данная проблематика требует дальнейшей серьезной разработки.

7 Выводы

В конце XIX – начале XX века итальянская живопись Средних веков и Раннего Возрождения в русской культуре приобретает значение важного эстетического явления: она оказывается сопряжена с духовными устремлениями эпохи, питает творческие поиски этого времени, помогает в осмыслении пластического языка новейшего искусства и национальной старины. Живопись 'до Рафаэля' повлияла на стиль и образность многих русских мастеров, в числе которых был и Рерих.

Рассмотрение искусства Рериха через призму итальянских влияний позволяет увидеть этого художника в новом свете, лучше понять синтетическую природу его творчества. При этом подход к рассмотрению воздействия дорафаэлевской живописи на Рериха должен быть комплексным, учитывающим и сводящим вместе многие факторы общего и частного порядка. Только такой способ позволяет понять логику творческой эволюции Рериха и выяснить ту роль, которую старая итальянская живопись сыграла в формировании индивидуального стиля художника, увидеть отражение этого влияния в его произведениях на уровне живописных средств и иконографии.

99 Паоло Учелло, *Атака Никколо да Толентино*. Ок. 1438-40. Доска, темп. 182×320. Лондонская Национальная галерея. У Рериха была фотография этого произведения – сейчас она хранится в Музее Рерихов в Москве: Паоло Учелло, *Атака Никколо да Толентино*, из серии *Битва при Сан-Романо*. 14×8. Архив Рерихов. Фотографии и открытки памятников искусства, архитектуры, картины и артефакты. 1158. <http://roerichsmuseum.ru/index.php/museum/arkhiv/263-foto#n12>.

100 Рерих Н. К. *Вольга Святославович*. 1910. Входит в серию *Богатырский фриз* (1909-10). Х., темп. 205,5×496. ГРМ.

101 К мотивам и образам итальянского искусства Рерих обращался и в поздние годы: например, в конце жизни, во время Второй мировой войны он создает картину *Единоборство Мстислава с Редедей* (1943. Х., темп. 57×123. ГРМ) – в ней главные фигуры, сошедшие в поединке, вызывают в памяти схватку *Геркулеса* и *Антея* Антонио Поллайоло (1478. Дерево, темпера. 17×12. Уффици, Флоренция).

Библиография

- Беликов, Павел Ф.; Князева, Валентина П. (1973). *Рерих*. Москва: Молодая гвардия.
- Бобринская, Екатерина А. (2003). *Русский авангард: истоки и метаморфозы*. Москва: Пятая страна.
- Бондаренко, Алексей А. (отв. ред.) (2019). *Памятники старины. Этюды и фотографии Рерихов*: Альбом выставки. Авт.-сост.: Л.Ю. Келим, В.Л. Мельников, М.Н. Чеснокова. С.-Петербург: СПбГМИСР.
- Брюсов, Валерий Я. (1989). *Избранная проза*. Сост. и коммент. С.С. Николенко; вступ. ст. А.В. Лаврова. Москва: Современник.
- Будникова, Юлия Ю. (2009). «Творчество Н.К. Рериха и итальянская культура. Образ святого Франциска Ассизского». *Рериховское наследие: труды конференции*. Т. 4. С.-Петербург: РЦ СПбГУ, 202-13.
- Бузина, Лариса В. (2014). *Николай Рерих в кругу творцов Серебряного века: в 3-х кн. Кн. 2*. С.-Петербург: ИПК Бионт.
- Васнецов, Виктор М. (1987). *Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников*. Сост. Н.А. Ярославцевой. Москва: Искусство.
- Вейдле, Владимир В. (1952). *Вечерний день. Отклики и очерки на западные темы*. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова.
- Гениева, Екатерина Ю. (ред.) (2009). *Хождения во Флоренцию. Флоренция и флорентийцы в русской культуре. Из века XIX в век XXI*. Москва: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино.
- Гидони, Александр И. (1915). «Творческий путь Рериха». *Аполлон*, no. 4-5, 1-34.
- Гренберг, Юрий И. (2004). *От фаюмского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи: две тысячи лет эволюции*. Москва: Искусство.
- Грифцов, Борис А. (1914). *Рим*. Москва: Образовательные экскурсии.
- Грищенко, Алексей В. (1917). *Вопросы живописи. Русская икона как искусство живописи*. Вып. 3. Москва: Тип. т-ва А.И. Мамонтова и тип. В. Зеликова и К°.
- Гудыменко, Юрий Ю. (2016). *Придворный живописец Тимолеон Нефф*. С.-Петербург: Изд-во Государственного Эрмитажа.
- Deotto, Patrizia (1998). «Материалы для изучения итальянского текста в русской культуре». *Slavica Tergestina*, no. 6, 197-226.
- Кириченко, Евгения И. (1997). *Русский стиль: Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века*. Москва: Галарт; АСТ.
- Кончаловский, Петр П. (1979). «Письма к И. И. Машкову». Публ. И.С. Болотиной. *Панорама искусств 78*. Сост. Е.Б. Мурина. Москва: Советский художник, 184-211.
- Кузмин, Михаил А. (1923). *Н.К. Рерих*. Москва: Изд-во Всерос. ком. помощи инвалидам войны при ВЦИК Советов.
- Лавров, Александр В. (2007). *Русские символисты: этюды и разыскания*. Москва: Прогресс-Плеяда.
- Лаврский, Николай (1919). *Указатель книг и статей по вопросам искусства: Живопись, скульптура, архитектура*. Москва: Отд. изобразительных искусств Нар. ком. по просвещению.
- Маковский, Сергей К. (1907). «Н.К. Рерих». *Золотое руно*, no. 4, 3-7.
- Мантель, Александр Ф. (1912). *Н. Рерих*. Казань: Издательство Н. Н. Андреева.

- Маточкин, Евгений П. (1985). «Каменный век в творчестве Н. К. Рериха». *Рериховские чтения-1984*: Мат. конф. Новосибирск, 30-9.
- Маточкин, Евгений П. (2002). *Космос Леонардо да Винчи и Николая Рериха: художественные параллели*. Самара: Агни.
- Маточкин, Евгений П.; Скоморовская, Н.В. (2003). *Пермский иконостас Николая Рериха*. Самара: Издательский дом Агни.
- Маточкин, Евгений П. (2005). «Религиозная тематика в художественном творчестве Н. К. Рериха: западные истоки». *Творческое наследие семьи Рерих в диалоге культур: философские аспекты осмысления*: сб. науч. трудов. Минск: Технопринт, 468-71.
- Муратов, Павел П. (1911). *Образы Италии*. Том I. Москва: Научное слово.
- Муратов, Павел П. (2005) *Древнерусская живопись. История и исследование*. Сост., предисл. А.М. Хитрова. Москва: Айрис-пресс; Лагуна-Арт.
- Нестеров, Михаил В. (1985). *Воспоминания*. Подгот. текста, вступ. ст., комментарий. А. А. Русаковой. Москва: Советский художник.
- Нестеров, Михаил В. (1988). *Письма: Избранное*. Сост. А. А. Русакова. Ленинград: Искусство.
- Нилогов, Алексей С.; Богданова, Ирина И. (2015). «Откуда есть пошли Рерихи». *Genesis: исторические исследования*, no. 5, 383-400.
- Петров-Водкин, Кузьма С. (1991). *Письма. Статьи. Выступления. Документы*. Сост. Е.Н. Селизарова. Москва: Советский художник.
- Попов, Дмитрий Н. (сост.) (1994). *Держава Рериха: Сб. материалов*. Москва: Изобразительное искусство.
- Рерих, Николай К. (1912). «Наброски к декорациям Пера Гюнта (Рерих о Пер Гюнте)». *Маски. Ежемесячник искусства театра*, no. 1, 41-6.
- Рерих, Николай К. (1974). *Из литературного наследия*. Под ред. М. Т. Кузьминой. Москва: Изобразительное искусство.
- Рерих, Николай К. (1993а). *Письма к В.В. Стасову*. Серия *Письма Н.К. Рериха*, вып. 2. Ред.-сост. В. А. Росов. С.-Петербург: Сердце.
- Рерих, Николай К. (1993b). *Письма к Л.М. Антокольскому и Л.М. Антокольского Н.К. Рериху*. Серия *Письма Н.К. Рериха*, вып. 3. С.-Петербург: Сердце.
- Рерих, Николай К. (2005). *Николай Рерих в русской периодике, 1891-1918. Вып. II: 1902-1906*. Отв. ред. А.П. Соболев. С.-Петербург: Фирма Коста.
- Рерих, Николай К. (2006). *Николай Рерих в русской периодике, 1891-1918. Вып. III: 1907-1909*. Отв. ред. А.П. Соболев. С.-Петербург: Фирма Коста.
- Рерих, Николай К. (2008). *Николай Рерих в русской периодике, 1891-1918. Вып. V: 1913-1918*. Отв. ред. А.П. Соболев. С.-Петербург: Фирма Коста.
- Рерих, Николай К. (2011). *Лада. Письма к Елене Ивановне Рерих. 1900-1913*. Сост., вступ. ст., прим. О.И. Ешловой. Москва: РАССАНТА; Государственный музей Востока.
- Ростиславов, Александр А. (1918). *Н.К. Рерих*. Петроград: Издание Н.И. Бутковской.
- Русакова, Алла А. (2003). *Символизм в русской живописи*. Москва: Белый город.
- Сергеева [Тютюгина], Наталья В. (2000). «Рерих и Нестеров». *Юбилейные Рериховские чтения*: Мат. междунар. науч. конф. 1999. Москва: Международный Центр Рерихов, 108-22.

- Сергеева [Тютюгина], Наталья В. (2003). *Древнерусская традиция в символизме Н. К. Рериха*. Москва: Международный Центр Рерихов.
- Сергеева [Тютюгина], Наталья В. (2005). «Истоки формирования православной образности в творчестве Николая Рериха». *Культура и время*, no. 1 (15), 75-83.
- Серов, Валентин А. (1971a). *Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников*. В 2 т. Т. 1. Ред.-сост. И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. Ленинград: Художник РСФСР.
- Серов, Валентин А. (1971b). *Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников*. В 2 т. Т. 2. Ред.-сост. И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. Ленинград: Художник РСФСР.
- Сойни, Елена Г. (1987). *Николай Рерих и Север*. Петрозаводск: Карелия.
- Тарасов, Олег Ю. (2016). «Треченто и древнерусские иконы в исследованиях П.П. Муратова». *Russica Romana*, XXIII. 103-25.
- Трубников, Александр А. (1908). *Моя Италия: наброски переживаний*. С.-Петербург: тип. «Сириус».
- Усова, Екатерина А. (2019). «Студия Фернана Кормона и ее русские ученики в 1890-1900-е годы». *Искусствознание*, 242-71.
- Щеткина-Роше, Надежда (2011). «Призрак китча как эстетическое basso ostinato у Николая Рериха». *Рерихи: мифы и факты*. Сб. ст. Ред. А.И. Андреев, Д. Савелли. С.-Петербург: Нестор-История, 30-56.
- Эрнст, Сергей Р. (1918). *Н.К. Рерих*. Петроград: Община св. Евгении.

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

La pittura neorinascimentale di Dmitrij Žilinskij

Giovanni Argan

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Dmitry Zhilinsky establishes himself as an artist in the first half of the 1960s by creating a series of paintings which differ distinctly, in their form and content, both from the canons of the Socialist Realism and from those of the 'severe style'. Zhilinsky's artistic style was unique because he was inspired more than by the classical Russian and Soviet figurative tradition by the Renaissance art. While art critics and art historians often mention a strong influence of the Renaissance art on Zhilinsky, a truly in-depth and systematic study on this subject has not yet been conducted. In this paper, we analyse some of his most significant works in order to identify stylistic and compositional quotes from Renaissance masterpieces in them and to propose new interpretations of their subjects.

Keywords Dmitry Zhilinsky. Soviet painter. Contemporary Soviet art. Soviet painting. Russian art. Дмитрий Жилинский.

Sommario 1 Storia familiare e formazione artistica. – 2 La maturazione artistica: l'invenzione di una maniera neorinascimentale. – 3 Una pittura di citazioni e simboli.

1 Storia familiare e formazione artistica

Dmitrij Žilinskij (Volkovka, 25 maggio 1927-Mosca, 29 luglio 2015)¹ nacque in una comune, sita nei pressi di Soči, fondata alla fine dell'Ottocento da un'educatrice di idee democratiche, Marija Arsen'evna Bykova. In questa comune si coltivava la terra (Lebedeva 2001, 6) e vigeva un sistema di lavoro a ro-

¹ D'jakonicyna 2017, 46, 48.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

Open access

Published 2020-12-22

© 2020  Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/009

tazione, in base al quale ognuno svolgeva a turno tutte le mansioni necessarie per la vita collettiva (Otdel'nova 2015). Nonostante alcuni suoi membri avessero partecipato ai moti rivoluzionari del 1905 e del 1917, essa fu bersaglio del neonato potere sovietico. Nel 1929, le autorità arrestarono il nonno, il padre e lo zio di Žilinskij, accusandoli di essere dei kulaki, e, presso la comune, inscenarono un triste 'spettacolo': di fronte alla folla accorsa per l'occasione, distrussero la loro casa, la biblioteca e il pianoforte a coda. Il nonno fu fucilato, mentre il padre e lo zio vennero poi rilasciati. Questo tragico evento segnò la fine della comune.

La famiglia di Žilinskij si trasferì allora ad Apšeronsk, nel kraj di Krasnodar (Lebedeva 2001, 8-9), dove il padre, ingegnere progettista, trovò lavoro presso la locale centrale elettrica (D'jakonicyna 2017, 8). Nel 1937, nel corso delle purghe staliniane, il padre fu nuovamente arrestato, con l'accusa di essere figlio di un kulako (Otdel'nova 2015), ma questa volta non riuscì a scamparla e fu fucilato. La cattiva sorte continuò ad accompagnare i Žilinskij: Vasilij, fratello maggiore di Dmitrij, nel 1943 fu chiamato alle armi e l'anno successivo cadde al fronte (D'jakonicyna 2017, 8).

Nel 1944, Dmitrij Žilinskij giunse a Mosca dove, incoraggiato dai suoi parenti artisti, la pittrice Nina Simonovič-Efimova (1877-1948) e lo scultore Ivan Efimov (1878-1959), s'iscrisse all'Istituto di Arte Applicata e Decorativa di Mosca (MIPIDI).² Gli Efimov lo aiutarono a sistemarsi nella capitale offrendogli un posto nella 'Casa Rossa', un piccolo edificio costruito poco prima della seconda guerra mondiale, nel quartiere di Novogireevo, da Ivan Efimov, Vladimir Favorskij (1886-1964) e Lev Kardašev (1905-1964) per ospitare i rispettivi atelier.³ Dopo due anni presso la facoltà del vetro, Žilinskij, desideroso di dedicarsi alla pittura, abbandonò il MIPIDI per entrare, direttamente al secondo anno, nell'Istituto Statale Artistico di Mosca 'Surikov' (MGChI).⁴ Qui, studiò sotto la guida di Nikolaj Černyšev (1885-1973), Semen Čujkov (1902-1980), Vasilij Jakovlev (1893-1953), Aleksej Gričaj (1914-1998) e Pavel Korin (1892-1967).⁵ Riguardo all'impronta di questa esperienza formativa, egli successivamente affermò:

2 Moskovskij Institut Prikladnogo i Dekorativnogo Iskusstva. Nina Simonovič-Efimova era cugina di Nadežda Nemčinova, nonna paterna di Žilinskij. Quest'ultima era la sorellastra minore, da parte di madre, del pittore Valentin Serov (1865-1911). Lebedeva 2001, 6, 9.

3 L'immobile era sito in Novogireevskaja ulica, dom 7. L'appellativo 'Casa Rossa' deriva dal fatto che le mura esterne non erano state stuccate e quindi l'immobile si presentava esternamente con i mattoni rossi a vista. D'jakonicyna 2017, 11 e nota 13, 12.

4 Moskovskij gosudarstvennyj chudožestvennyj institut im. V. I. Surikova.

5 Lebedeva 2001, 11.

Как художнику мне повезло. С 1944 года жил в доме у родственников, замечательных художников Н. Я. Симонович-Ефимовой и И. С. Ефимова, рядом с такими художниками, как В. А. Фаворский и Л. А. Кардашев. Всем им я благодарен за то, что имел счастье видеть, как они живут и работают, и пользоваться их советами. А в институте С. А. Чуйков, прекрасный живописец, первым поддержал мое стремление к законченности; Н. М. Чернышев привил любовь к древнерусскому искусству; П. Д. Корин передал мне свою страстную любовь к искусству Возрождения и творчеству А. Иванова; А. М. Грицай, не жалея своего времени, приучал к ежедневному труду и честности. (Žilinskij 1984, 4)

Come artista sono stato fortunato. Dal 1944, vissi nella casa dei miei parenti, gli eccellenti artisti N. Ja. Simonovič-Efimova e I. S. Efimov e accanto ad artisti come V. A. Favorskij e L. A. Kardašev. A tutti loro sono grato per aver avuto il privilegio di vedere come vivevano e lavoravano e per aver fatto tesoro dei loro consigli. All'istituto, invece, Čujkov, un ottimo pittore, fu il primo a sostenere la mia aspirazione alla finitezza; N. M. Černyšev instillò in me l'amore per l'arte russa antica; P. D. Korin mi trasmise il suo amore appassionato per l'arte del Rinascimento e per l'opera di A. Ivanov; A. M. Gricaj, non lesinando il suo tempo, mi abituò al lavoro quotidiano e all'onestà [artistica].

Nel 1951, conclusi gli studi, Žilinskij iniziò a insegnare disegno e pittura presso lo stesso Surikov.⁶ Sempre nel '51, si sposò in prime nozze con la scultrice Nina Kočetkova (1926-1995), dalla quale ebbe poi due figli, Ol'ga (1954) e Vasilij (1961).⁷

2 La maturazione artistica: l'invenzione di una maniera neorinascimentale

Dopo un esordio in linea con la tradizione della scuola pittorica moscovita, basata sullo studio *en plein air* e sulla costruzione spaziale attraverso il chiaroscuro (D'jakonicyna 2017, 16, 20), Žilinskij, alla metà degli anni Sessanta, cambiò profondamente modo di dipingere passando a una maniera d'impronta rinascimentale. La critica e gli studiosi sono concordi nel riconoscere *Al mare. La fami-*

⁶ Nel 1961 ottenne la qualifica di docente e nel 1970 quella di professore, vedi Kikimova 1971, 28. Insegnò al Surikov fino al 1974, poi, da questo stesso anno fino al 1982 fu titolare della cattedra di disegno e pittura presso l'Istituto Poligrafico di Mosca (Moskovskij Polografičeskij Institut). Šaškina 1989, 3, 5.

⁷ Rimasto vedovo, Žilinskij si risposò nel 1999 con Venera Arutjujan. Dal secondo matrimonio, nacque il figlio Nikolaj (2000). Kapyrina 2007, 199, 205.

glia (1964) [fig. 1] e *I ginnasti dell'URSS* (1965) [fig. 2] come i dipinti che segnarono questa svolta, manifestazione della sua maturazione artistica.⁸ L'opera *I ginnasti dell'URSS*, in particolare, fu un volano per la sua carriera: esposta alla Biennale di Venezia del 1966, acquistata dal Fondo Artistico della RSFSR⁹ e in seguito dal Museo Russo,¹⁰ gli valse la medaglia d'argento dell'Accademia delle Belle Arti dell'URSS.¹¹ Per Žilinskij, proveniente da una famiglia di 'nemici del popolo', il successo di quest'opera segnò un vero e proprio riscatto sociale (Otdel'nova 2015). Nella scena artistica degli anni Sessanta, nella quale si contrapponevano i logori canoni del realismo staliniano¹² alle innovazioni formali dello 'stile severo',¹³ il linguaggio pittorico di Žilinskij risultò assolutamente originale e immediatamente riconoscibile, poiché non classificabile in nessuna di queste due correnti e non somigliante al modo di dipingere di nessun altro artista contemporaneo.¹⁴ Si consideri, ad esempio, *I ginnasti dell'URSS*, dove sono del tutto assenti due elementi cardini della pittura di genere staliniana: l'affettato entusiasmo degli effigiati e il dinamismo della composizione. Parimenti, quest'opera era controcorrente rispetto all'innovativo 'stile severo' in quanto essa non rappresentava la durezza della vita quotidiana e non era costruita secondo un procedimento di sintesi stilistico-compositiva. Tuttavia, anche se estraneo allo 'stile severo',¹⁵ Žilinskij fu amico di diversi esponenti di questo movimento,¹⁶ con i quali condivise soluzioni compositive statiche, dove i personaggi, raffigurati in pose statuarie, appaiono 'autosufficienti' e non comunicanti tra loro. Secondo lo stesso Žilinskij, ma anche a detta dei critici e degli studiosi, quello che rendeva la sua pittura fuori dal comune era il fatto che essa si basasse,

8 Pavlov 1974a, 20; Kamenskij 1989, 245; Šaškina 1989, 22; D'jakonicyna 2007, 7; D'jakonicyna 2017, 3.

9 Chudožestvennyj Fond RSFSR. L'acronimo sta per Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa.

10 Otdel'nova 2015.

11 Le fonti non sono concordi sull'anno in cui è stato insignito di questa medaglia. Baldina riporta il 1967, mentre Kapyrina il 1976. In ambedue i casi non è chiaro da quale fonte primaria abbiano attinto l'informazione. Cf. Baldina 2012, 73; Kapyrina 2007, 200.

12 Per un approfondimento sulla pittura accademica staliniana si veda Cullerne Bown 1998, 219-301.

13 Per un approfondimento sullo 'stile severo' e i suoi protagonisti si veda Kamenskij 1989, 185-216.

14 Tajr Salachov e Zurab Cereteli sono concordi nel riconoscere l'unicità stilistica di Žilinskij. Cf. Salachov 2017, 39; Cereteli 2017, 41.

15 Žilinskij ha sempre negato la sua appartenenza a questo movimento. Cf. Lebedeva 2001, 23; Žilinskaja 2017, 6.

16 Žilinskij fu amico di Gelij Koržev (1925-2012), Pavel Nikonov (1930), Aleksandr Smolin (1927-1994), Pëtr Smolin (1930-2001), Viktor Ivanov (1924) e Pëtr Ossovskij (1925-2015). Podšivalov 2012b.



Figura 1 Dmitrij Žilinskij, *Al mare. La famiglia*. 1964.
Tempera su tavola, 125 × 90 cm. Galleria Tret'jakov, Mosca



Figura 2 Dmitrij Žilinskij, *I ginnasti dell'Urss*. 1965. Tempera su tavola, cm 270 × 215.
San Pietroburgo, Museo Russo. Foto di Sergej Karpuchij

da una parte, sull'assimilazione della lezione della pittura russa antica di icone e, dall'altra, sulla rielaborazione della cultura pittorica rinascimentale italiana e fiamminga.¹⁷ Non a caso la sua maturazione artistica coincise con una svolta tecnica: il passaggio alla tempera su tavola. Žilinskij con l'opera *Al mare. La famiglia* accantonò l'olio per recuperare la tempera, tecnica comune alla pittura di icone e alla pittura su tavola italiana.¹⁸ Questa svolta fu determinata da due eventi: il primo viaggio in Italia di Žilinskij nel 1961,¹⁹ nel corso del quale egli ebbe l'occasione di vedere dal vivo opere di Cimabue, Giotto, Paolo Uccello e Piero della Francesca;²⁰ e il dono di colori a tempera, all'inizio degli anni Sessanta, da parte del suo amico pittore Al'bert Papikjan (1926-1997).²¹ L'utilizzo della tempera per opere di grande formato era qualcosa di assolutamente inedito nel panorama artistico sovietico, in quanto essa veniva impiegata generalmente per schizzi e bozzetti. Infatti, quando Žilinskij mandò in mostra per la prima volta *Al mare. La famiglia*, in occasione di un'esposizione al Maneggio di Mosca, questa tavola fu esposta inizialmente nelle sale dedicate alla grafica, e, solo in un secondo momento, grazie all'intervento della scultrice Ekaterina Belašova (1906-1971), all'epoca Segretario dell'Unione degli Artisti dell'URSS,²² essa fu spostata nel reparto dedicato alla pittura.²³ Al pari degli antichi iconografi russi e dei primitivi italiani, Žilinskij sviluppò una propria ricetta per i colori: comprava le tempere PVA²⁴ che miscelava con tuorli d'uovo, poi aggiungeva un cucchiaino di aceto per ogni tuorlo e, infine, diluiva il tutto con una quantità d'acqua pari al volume dei tuorli impiegati. Per quanto riguarda la preparazione del supporto, seguiva il procedimento tradizionale: incollava sopra la tavola una garza, poi applicava l'imprimitura e infine lisciava la superficie per renderla pronta alla stesura dei colori a tempera. Una volta dipin-

¹⁷ Cf. Podšivalov 2012a; Otdel'nova 2015; Žilinskij, Končin [2004] 2005, 52-3; Žilinskij 1984, 4; Žilinskij 1971, 16; D'jakonicyna 2017, 20-1; D'jakonicyna 2007, 7; Žilinskaja 2017, 6; Nesterova 2017, 26; Salachov 2017, 38; Zolotov 2017, 47; Anan'ev 2017, 49; Lebedeva 2001, 19; Šaškina 1989, 20; Pavlov 1974a, 8; Pavlov 1974b, 1; Akimova 1971, 1.

¹⁸ Cf. D'jakonicyna 2017, 18; D'jakonicyna 2007, 7; Lebedeva 2001, 19; Djukov cit. in Šaškina 1989, 105.

¹⁹ Il viaggio si svolse sicuramente nel 1961, vedi Pavlov 1974a, 8; Žilinskij 1984, 6; Baldina 2012, 72; D'jakonicyna 2017, 46. Tuttavia, a causa probabilmente di un refuso di Akimova (1971, 28) che riportò il 1964 come anno del primo viaggio in Italia, troviamo questa erronea data anche in *dmitrij žilinskij* (1974, 44) e in Kapyrina (2007, 200).

²⁰ Cf. Kupreeva 2007; Podšivalov 2012a; Otdel'nova 2015; Šaškina 1989, 10; Pavlov 1974a, 8.

²¹ Cf. Končin [2004] 2005, 53; D'jakonicyna 2017, 18.

²² Sojuz chudožnikov SSSR.

²³ Cf. Podšivalov 2012a, 2012b; Kozyrev 2011, 186.

²⁴ Polivinilacetato.



Figura 3 Dmitrij Žilinskij, *Nelle nuove terre*. 1967. Tempera su tavola, cm 151 × 351,5. Galleria Tret'jakov, Mosca

ta l'opera, aspettava ben uno o due mesi prima di passare la vernice finale. L'idea di attendere a lungo derivava dalla lettura del trattato trecentesco *Il Libro dell'arte* di Cennino Cennini (cf. Podšivalov 2012a; D'jakonicyna 2017, 18), nel quale l'autore consiglia, addirittura, di aspettare per almeno un anno. Il senso di quest'attesa risiede nel fatto che, se la tempera viene trattata con la vernice finale quando è completamente essiccata, i colori si accendono, altrimenti si producono cadute di tono che determinano l'incurimento dell'opera (Cennini, *Il libro dell'arte*, cap. CLV). Infine, per dare maggiore risalto ad alcuni dettagli dei visi dei personaggi, Žilinskij era solito ripassarli con colori a olio (Podšivalov 2012a).

Questa particolare cura della tecnica e il fatto che egli spesso realizzasse da solo le cornici dei suoi dipinti (Pavlov 1974b, 2), evidenziano la sua concezione dell'artista-artigiano, che lo collegava idealmente ai maestri del passato da lui amati (cf. Nikič 1982; Pavlov 1974a, 45; Blynskaja 2006, 37). Ispirandosi alle opere primitive e quattrocentesche, egli concepì le sue grandi tavole a tempera come delle pale d'altare laiche. Si consideri, ad esempio, il trittico *Nelle nuove terre* (1967) [fig. 3], frutto del viaggio nelle terre vergini (D'jakonicyna 2017, 21), nella cui cornice sono inserite otto sculture di gesso, realizzate da sua moglie Nina, raffiguranti quest'ultima, Žilinskij stesso, Favorskij, la madre di Žilinskij insieme al nipote, delle colombe e delle api (D'jakonicyna 2017, 27). La suddivisione dell'opera in tre tavole richiama la struttura del polittico e, non a caso, le statue bianche nella cornice richiamano sia le sculture dipinte del *Polittico dell'Agnello Mistico* di Hubert e Jan van Eyck sia quelle del *Polittico del Giudizio Universale* di Rogier van der Weyden, mentre la loro disposizione verticale intorno alle scene dipinte rammenta quella delle piccole immagini di santi nel *Trittico Stefaneschi* di Giotto.

Per quanto riguarda i personaggi delle opere, alcuni ricorrenti, bisogna tener presente che Žilinskij usava come modelli i suoi amici e

familiari, poiché disposti a posare per lui.²⁵ Egli li inserisce nella composizione, non nell'atto di compiere un movimento naturale, bensì immobili nell'atto di posare, scollegati gli uni dagli altri (Pavlov 1974a, 31-2). Tutto questo fa sì che il loro agire nella rappresentazione risulti del tutto innaturale. A livello compositivo, una forte sensazione di irrealtà è trasmessa dall'assenza di ombre, prodotta dall'adozione di un'illuminazione zenitale e dall'uso di colori locali. La somma di tutti questi elementi genera la sensazione che il tempo sia sospeso e che la scena raffigurata si svolga in un luogo ideale (vedi *Nelle nuove terre*). Questo stesso modo di costruire lo spazio compositivo, lo ritroviamo in Piero della Francesca (vedi *Il Battesimo di Cristo*), al quale Žilinskij è senz'altro debitore. Nelle opere di Žilinskij l'effetto di straniamento dalla realtà è esasperato dal contrasto tra l'idealizzazione della composizione e la raffigurazione meticolosa e naturalistica delle fisionomie, delle piante e degli oggetti. Quest'ultima caratteristica deriva dall'amore di Žilinskij per il quattrocento fiammingo e, nello specifico, per la pittura di Jan van Eyck, Rogier van der Weiden e Hugo van der Goes.²⁶

A conclusione di questa panoramica sulle fonti tecniche, stilistiche e compositive da cui attinse Žilinskij, possiamo affermare che l'unicità della sua maniera, a nostro avviso definibile come 'neorinascimentale', risiede soprattutto nel recupero e nella rielaborazione delle tradizioni pittoriche italiane e fiamminghe piuttosto che nello sviluppo del percorso battuto della scuola russo-sovietica.

3 Una pittura di citazioni e simboli

Sono davvero numerose le citazioni colte nelle opere di Žilinskij, che sottolineano la sua passione per la cultura pittorica rinascimentale. Si vedano, ad esempio, *La giornata domenicale* (1973) e *Le quattro stagioni* (1974), dove i 'tappeti fioriti', composti da innumerevoli varietà floreali, rappresentano un tributo - o forse una sfida - alla rigogliosa vegetazione de *La Primavera* di Botticelli. Sempre ne *La giornata domenicale*, nell'angolo in basso a sinistra, troviamo a terra un cartiglio, recante firma e data, che denota il desiderio di Žilinskij di riallacciarsi a una tradizione iconografica che annovera maestri quali Antonello da Messina, Carlo Crivelli e Giovanni Bellini. Considerata questa forte influenza della pittura rinascimentale, è lecito chieder-

²⁵ Žilinskij disegnava moltissimo dal vero ed era categoricamente contrario all'uso delle fotografie (Žilinskij 1987, 9).

²⁶ Cf. Kupreeva 2007; Podšivalov 2012c, 2012a. Nel 1973 Žilinskij si recò in Olanda in occasione della sua mostra personale al museo Boijmans Van Beuningen di Rotterdam. Cf. *dmitrij žilinskij* 1974, 44; Žilinskij cit. in Kapyrina 2007, 202.

si se essa, oltre a ispirare citazioni, abbia anche influito sul significato dei soggetti rappresentati; ossia, in altri termini, se la pittura di Žilinskij, al pari di quella rinascimentale, sia portatrice di contenuti simbolici. Per quanto studiosi e critici abbiano ampiamente sottolineato la natura metaforica, simbolica e allegorica della produzione di Žilinskij, quasi nessuno ha poi tentato la concreta individuazione e decifrazione di simboli.²⁷ Fa eccezione Viktorija Lebedeva (2001, 22), che, nell'opera *Al mare. La famiglia*, ritratto dei Žilinskij, ha proposto di identificare il pesce arpionato, come simbolo cristologico.²⁸ Nella stessa, segnaliamo inoltre una citazione dall'antico: la posa di Nina Žilinskaja è all'evidenza ripresa da quella della scultura della Venere di Tauride dell'Ermitage.²⁹ Presa coscienza, quindi, dello scarso approfondimento da parte degli studiosi riguardo alle evocate letture simboliche, riteniamo interessante verificare se esse siano effettivamente applicabili, come sembra in astratto possibile, poiché Žilinskij, almeno una volta, realizzò un'allegoria con il dipinto *Le quattro stagioni*, nel quale ogni figura femminile rappresenta una dea personificante una stagione (Žilinskij 1978, 163). Tuttavia, questo esempio non è sufficiente a sostenere l'ipotesi che anche in altre opere Žilinskij abbia inserito contenuti simbolici poiché, come abbiamo visto, il dipinto in questione è un esplicito omaggio a *La Primavera* di Botticelli, che già di per sé possiede un sofisticato contenuto simbolico-allegorico. Quindi, come è stato osservato, potrebbe trattarsi di un caso isolato (D'jakonicyna 2007, 80). A sostegno del fatto che Žilinskij possa aver realizzato ulteriori opere di carattere simbolico, vi è però un'importante fonte rimasta, fino ad ora, inesplorata: il catalogo della sua mostra personale organizzata a Roma, nel 1974, dalla galleria Il Gabbiano. In esso, troviamo una dettagliata descrizione del dipinto *Il violinista* (1972) [fig. 4], redatta dal pittore Lorenzo Tornabuoni (1934-2004), sulla base di una conversazione avuta con Žilinskij stesso. Dalle recenti pubblicazioni russe, sappiamo che quest'opera rappresenta il musicista Jurij Kologreev, cugino di Žilinskij, mentre suona 'accompagnato' da un angelo di carta con la tromba nella 'Casa rossa'. In secondo piano vi è Olga, la figlia di Žilinskij, completamente assorta nell'ascolto del brano musicale.³⁰ La

27 Cf. Šaškina 1989, 6, 133; Kamenskij 1985; D'jakonicyna 2007, 8; Lebedeva 2001, 21; Baldina 2012, 74.

28 Baldina (2012, 69) ha accolto quest'interpretazione.

29 In un'intervista Žilinskij accennò a questa scultura riportando una conversazione avuta con Favorskij sulla bellezza, nel corso della quale il vecchio maestro gli aveva chiesto se egli trovasse delle differenze tra la Venere di Milo e la Venere di Tauride. Solodovnikova 2014.

30 Cf. D'jakonicyna 2017, 32; Golicya 2017, 25. L'angelo di carta con la tromba è un'invenzione di Nina Simonovič-Efimova, che lo realizzò la prima volta nell'inverno del 1919 per fare, in un periodo di grande difficoltà economica, un regalo al marito. Go-



Figura 4 Dmitrij Žilinskij, *Il violinista*, 1972. Tempera su tavola, cm 45 × 73,5. Galleria Tret'jakov, Mosca. Foto di Sergej Karpuchin

lettura dell'opera sembrerebbe quindi abbastanza chiara. Tuttavia, in base a quanto scritto da Tornabuoni, si scopre che il dipinto presenta contenuto simbolico:

Un interno di casa moscovita. Protagonisti della scena un cugino musicista venuto nella capitale per acquistare una viola, che poi non trovò; e la figlia Olga. A dare un'impronta particolare di malinconia all'atteggiamento dei due, all'espressione dei loro volti, sarà forse la musica che il giovane violinista sta suonando: un brano della Passione secondo Matteo. Al tema della Passione vanno riferiti alcuni degli oggetti (se non i soli) che arredano la stanza: la riproduzione a colori di una crocifissione, al centro del quadro, innanzi tutto. Poi il cactus sul davanzale della finestra, di una specie chiamata «sanguis Christi», forse usata per intrecciare la corona di spine, spesso presente nella pittura medioevale. Infine l'angelo che pende dal soffitto, di carta piegata e tagliata: un oggetto di artigianato popolare, opera di Olga, che ne confeziona per regalarli, quando non ci sono soldi per permettersi doni più sostanziosi. (Tornabuoni 1974, 9-10)

licyn 2017, 24. Quest'angelo, che troviamo anche in diversi dipinti di Žilinskij, fece la sua prima comparsa proprio ne *Il violinista*. Per Žilinskij esso svolgeva un'importante funzione compositiva, poiché lo aiutava a riempire la parte superiore delle rappresentazioni. Bondarev 2007.

Emerge quindi che Žilinskij utilizzò un evento realmente accaduto, la visita del cugino, per rappresentare velatamente il tema sacro della Passione di Cristo.³¹ Gli elementi che si riferiscono ad esso sono solo tre: Jurij Kologreev che suona con la viola *La Passione Secondo Matteo* di Bach; la riproduzione della *Crocifissione simbolica* di Botticelli appesa al muro;³² la pianta di *Euphorbia milii*, nota anche come Corona di Cristo - Tornabuoni è stato qui impreciso -, poggiata sul davanzale della finestra. I fiori di *Tussilago farfara*, posti nel vaso sul tavolo,³³ non sembrerebbero invece riconducibili ad alcun significato simbolico. Nel 1986, Žilinskij realizzò una variante di quest'opera [fig. 5], che venne esposta, l'anno successivo, nella sua mostra personale alla Galerie Claude Bernard di Parigi (Zhilinsky 1987, 13, 53). In questa seconda versione, egli, oltre ad apportare tutta una serie di modifiche compositive, aggiunse una predella con immagini di celebri musicisti (da sinistra a destra): la maschera di Beethoven plasmata da Franz Klein, una fotografia di Dmitrij Šostakovič, il ritratto di Bach dipinto da Elias Gottlob Haussman, il ritratto di Mozart disegnato da Dora Stock e una fotografia di Svjatoslav Richter al pianoforte. Come si vede, Žilinskij inserì il ritratto di Bach al centro della predella, ponendolo in asse con la riproduzione della *Crocifissione simbolica*, come per suggerire allo spettatore che il violinista stia suonando *La Passione Secondo Matteo*.

La preziosa testimonianza di Tornabuoni dimostra, dunque, che gli oggetti inseriti nelle opere di Žilinskij possono avere una natura simbolica. Ciò, ovviamente, non autorizza l'interpretazione di tutta la produzione di Žilinskij in chiave simbolico-allegorica, ma permette senz'altro di intraprendere inedite letture di alcune opere di non chiara o solo parziale decifrazione. Si consideri, ad esempio, l'opera *Sotto il vecchio melo* (1969) [fig. 6]. Su di essa abbiamo una testimonianza scritta dello stesso Žilinskij (1971, 17), il quale dichiara che l'immagine fulcro della rappresentazione è quella di sua madre, ritratta insieme ai suoi nipoti in un giardino, luogo a lei caro per avervi nel corso della vita dedicato amorevole impegno. Spiega inoltre di aver associato la madre anziana a un vecchio melo, poiché ambedue, pur curvi, continuano a produrre bei frutti. Per quanto riguarda i ritratti del padre e del fratello defunti, inseriti nella cornice, Žilinskij afferma che essi servono a sottolineare la difficile esistenza della madre in seguito a queste perdite. Basandosi su quanto affermato dal pittore stesso, quasi tutti i critici e gli studiosi hanno fornito, più o meno, la stessa interpretazione del dipinto, che si può così riassumere: la

31 Žilinskij era ortodosso non praticante. Cf. Solodovnikova 2014; Končin [2004] 2005, 58.

32 Lebedeva (2001, 41) per prima ha riconosciuto l'opera del maestro fiorentino.

33 D'jakonicyna (2017, 32) ha riconosciuto correttamente i fiori precedentemente identificati da Lebedeva (2001, 41) come di *Taraxacum officinale*.



Figura 5 Dmitrij Žilinskij, *Il violinista*. 1986. Tempera su tavola, cm 71,5 × 74. Collocazione sconosciuta. Foto di François Walch

madre dell'artista e il vecchio melo sono in rapporto di analogia poiché ambedue, nonostante il passare degli anni, sono ancora fertili: il primo produce frutti, la seconda una discendenza, ossia i nipoti; come il melo nel corso della sua vita ha perso dei rami che si sono seccati, così la madre ha perduto il marito e un figlio; infine, il tema dell'opera viene identificato con quello dell'albero della vita, inteso come simbolo del ciclo della stessa.³⁴ Quest'interpretazione ha il difetto di fermarsi a una lettura superficiale, poiché tralascia l'analisi di diversi elementi della composizione. Lebedeva (2001, 29) è l'unica che ha tentato di spingersi oltre, riconoscendo nel palo di sinistra, che regge i rami, un riferimento alla croce e identificando il figlio di Žilinskij, con la mela in mano, come un giovane Adamo. Tuttavia, per quanto queste intuizioni fossero promettenti, ella si è limitata a leggere tutta la scena come un discorso sulla vita e sulla sofferenza. Come ab-

³⁴ Cf. Pavlov 1974a, 54-6; Lipatov 1985; Šaškina 1989, 83-4; Djukov cit. in Šaškina 1989, 105; D'jakonicyna 2007, 10; Kamenskij 1989, 248-9; Baldina 2012, 75.



Figura 6 Dmitrij Žilinskij, *Sotto il vecchio melo*. 1969. Tempera su tavola, 202 x 140 cm.
San Pietroburgo, Museo Russo

biamo visto con *Il violinista*, Žilinskij è un artista capace di usare una scena di vita familiare per raccontare un tema religioso, perciò riteniamo possibile che anche in questo caso egli abbia usato i suoi cari come modelli per creare un'opera dal contenuto sacro. A un primo sguardo, il giardino con il melo è riconducibile all'iconografia dell'Eden con l'Albero della conoscenza del bene e del male. Come è noto, a quest'albero è tradizionalmente associato il serpente tentatore che, in questo caso, non compare. Tuttavia, nell'angolo sinistro della composizione, poggiato su un ramo e nascosto tra le foglie, c'è un merlo, al quale nessuno studioso ha mai prestato attenzione. Quest'uccello nella simbologia cristiana rappresenta, proprio come il serpente, la tentazione³⁵ e si presta quindi come possibile alternativa al serpente stesso nell'iconografia dell'Albero della conoscenza del bene e del male. In primo piano, vi poi è una croce di legno, sulla quale sta crescendo una pianta di *Ipomoea hederacea*: la loro combinazione forma l'antico simbolo di resurrezione della croce fiorita, che è collegata all'Albero della vita, poiché all'origine del legno della croce di Cristo vi è proprio quest'ultimo Albero (Jacopo Da Varagine, *Leggenda Aurea*, L'invenzione della croce)³⁶ che si trova nell'Eden insieme a quella della conoscenza.³⁷ Al centro della composizione, sono raffigurati due esemplari di *Cichorium intybus*, pianta anche nota con il nome di cicoria comune, che può essere interpretata come simbolo della Passione di Cristo.³⁸ Accanto alla croce, si regge appoggiata a un bastone

35 La simbologia del merlo come tentatore deriva dall'episodio della tentazione della carne della vita di San Benedetto (Gregorio Magno, *Dialoghi*, II, 2). Per quanto riguarda la tradizione iconografica del merlo, troviamo quest'uccello nelle rappresentazioni della vita di San Benedetto, si veda ad esempio *Come Benedetto tentato di impurità supera la tentazione*, affresco del Sodoma nel Chiostro Grande dell'abbazia di Monte Oliveto Maggiore.

36 Giovanardi (2015, 163-4) ha efficacemente riassunto la storia: «Adamo che, prossimo a morire, invia il figlio Seth nel Paradiso terrestre per ottenere l'olio della misericordia quale potente unguento taumaturgico. L'Arcangelo Michele invece gli dona un ramoscello - o tre semi secondo altre versioni - dell'Albero della Vita (spesso identificato con l'Albero del Bene e del Male) che Seth, trovato il padre già morto al suo ritorno, pianta sul sepolcro di Adamo. Il ramo cresce e diviene un albero maestoso, riscoperto molti secoli dopo da Re Salomone il quale ordina che ne sia utilizzato il legno. Gli operai, tuttavia, non riescono a trovargli una collocazione perché il pilastro ricavato ne risulta sempre eccessivamente lungo o corto - quasi a significare la sua non completa appartenenza al nostro mondo - e, adirati per questo, decidono di gettarlo su un fiume, affinché serva da passerella. La Regina di Saba, trovandosi a passare per il ponticello, intuisce l'origine del legno e ne profetizza il futuro impiego. Salomone, messo al corrente della profezia, decide di farlo sotterrare. Solo a seguito della condanna di Cristo la vecchia trave venne ritrovata e utilizzata per la costruzione della Croce, conficcata nel luogo di sepoltura di Adamo, il Golgota (idea, quest'ultima, vista con sospetto da Iacopo da Varazze)».

37 «Il Signore Dio fece germogliare dal suolo ogni sorta di alberi graditi alla vista e buoni da mangiare, e l'albero della vita in mezzo al giardino e l'albero della conoscenza del bene e del male» (Genesi 2,9).

38 La cicoria è una delle erbe amare che si mangiano durante la cena della Pasqua ebraica, il Seder di Pesach, in memoria del periodo di schiavitù in Egitto del popolo d'Israele. Siccome l'Ultima cena, con la quale ebbe inizio la Passione di Cristo, fu un Se-

la figura malinconica della madre di Žilinskij, alla quale il pittore ha dedicato l'opera con un'iscrizione dipinta nella parte superiore destra della cornice. La madre di Žilinskij potrebbe alludere alla figura della Vergine, con la quale condivide il dolore della perdita del marito e di un giovane figlio. A sostegno di tale ipotesi troviamo un particolare suggestivo: sullo sfondo a sinistra, giace per terra un panno blu, che all'apparenza non ha alcuna giustificazione nella logica della composizione. Potrebbe forse trattarsi dell'attributo mariano del manto della Vergine, che secondo la tradizione iconografica è proprio di color blu. A questo punto, ci sembra interessante segnalare una coincidenza. La madre di Žilinskij si chiamava Anastasia (D'jakonicyna 2017, 46), nome che deriva dal greco antico ἀνάστασις (anastasis). Questo termine si riferisce alla discesa di Cristo nel limbo per liberare i progenitori e i giusti vissuti prima della sua venuta e alla sua ascesa nei cieli insieme a loro (Réau 1957, 531). Grazie all'anastasi, si compì la liberazione dell'intera umanità di tutti i tempi dal peccato originale.

A conclusione di questo elenco di simboli decifrati, possiamo quindi passare all'interpretazione del soggetto dell'opera. A nostro avviso, Žilinskij ha voluto raccontare, attraverso la storia della sua famiglia, la redenzione dell'umanità: la scena è ambientata nell'Eden, ci sono l'Albero della conoscenza del bene e del male e, sotto forma di croce, l'Albero della vita; la madre di Žilinskij personifica la Vergine, che immune dal peccato originale, mise al mondo il Salvatore; questi sacrificandosi sulla croce e scendendo poi nel limbo liberò l'intera umanità dal peccato originale, che fu quindi riammessa nell'Eden; i figli di Žilinskij rappresenterebbero proprio questa nuova umanità, per cui Vasilij con in mano una mela alluderebbe al nuovo Adamo. Per quanto riguarda i due piccoli riquadri nella cornice, Žilinskij ha ritratto, a sinistra il padre, vittima delle purghe staliniane e a destra il fratello morto in guerra, scrivendo sotto a ognuno di essi le rispettive date di nascita e di morte. Essi, collocati fuori dalla rappresentazione, si presentano come dei santi martiri.³⁹ Vale la pena in proposito ricordare che nell'opera *Dios con nosotros* (1991), dipinta al crepuscolo dell'Unione Sovietica, Žilinskij associò apertamente, tramite un parallelo iconografico, il tragico destino del padre innocente con quello di Cristo.

Sempre nella medesima prospettiva interpretativa, è inoltre inte-

der di Pesach, la rappresentazione in pittura di qualsiasi erba amara può simboleggiare la Passione. Per esempio, il tarassaco, che è un'erba amara, si può trovare alla base delle crocifissioni rinascimentali (ad esempio *Il Trittico Galitzin* di Perugino).

39 La prima volta che l'opera fu selezionata per andare in mostra rischiò di non essere esposta nelle sale del Maneggio di Mosca a causa delle date di nascita e di morte inserite da Žilinskij. L'equiparazione da parte sua dell'uccisione del padre durante le purghe e della morte del fratello al fronte suonò offensiva. L'opera fu accettata alla mostra solo in seguito alla cancellazione delle date (Arsen'eva 2012). Žilinskij successivamente le ridipinse.



Figura 7 Dmitrij Žilinskij, *La giovane famiglia*. 1980. Tempera su tavola, cm 70 × 47.
Mosca, Galleria Tret'jakov

ressante l'analisi de *La giovane famiglia* (1980) [fig. 7], ritratto del figlio di Žilinskij, Vasilij e della nuora Karina, all'epoca in dolce attesa. Come è stato notato, Žilinskij realizzò con questo dipinto una rivisitazione contemporanea del celebre *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di Jan van Eyck (cf. Kamenskij 1989, 250; D'jakonicyna 2017, 43). Ad eccezione della segnalazione di tale omaggio al maestro fiammingo, non è stato condotto alcuno studio approfondito sull'opera che, invece, a nostro avviso merita maggiore attenzione. Se si guarda bene la scena rappresentata, si nota sulla destra, alle spalle di Karina, un vaso con iris blu e gigli arancioni e gialli. Questa composizione floreale non è casuale, ma è invece una citazione di un altro capolavoro del Rinascimento fiammingo, *Il Trittico Portinari* di Hugo van der Goes, nel quale, in primo piano di fronte alla Vergine, è raffigurato proprio un vaso di iris e gigli. Questi fiori sono attributi mariani (Koch 1964, 71, 73, 75), e fanno pensare al fatto che Žilinskij abbia voluto creare un'analogia tra Karina, futura madre, e la Vergine, icona per eccellenza della maternità. In tal caso avrebbe trasferito a sua nuora l'attributo della regalità di Maria, simboleggiato proprio dagli iris e dai gigli. La sovrapposizione tra la figura di Karina e quella di Maria potrebbe spiegare il singolare motivo della sedia, che per quanto possa apparire un mezzo per far riposare la giovane affaticata dal peso della gravidanza, non ha in realtà una vera ragion d'essere nella sua collocazione al centro della stanza e tra i due coniugi. A nostro avviso, la sedia è anch'essa un attributo di regalità, che simboleggia il trono di Maria regina dei cieli. Si consideri poi che Žilinskij, nel 1985, realizzò una replica di questo dipinto dove apportò un'unica modifica: inserì un angelo di carta con la tromba sospeso nell'aria (Zhilinsky 1987, 33, 53), come a suggellare la sacralità della scena. Infine, si noti il dipinto appeso, alla parete di fondo, che appare tra Vasilij e Karina. Si tratta di una riproduzione del *Ritratto di Donna*, opera attribuita a Piero del Pollaiuolo e conservata nel Museo Polizzi di Milano. Aleksandr Kamenskij, che fu l'unico a prestarvi attenzione, non arrivò tuttavia a spiegare il senso della presenza di questo elemento nella composizione.⁴⁰ Se si considera il fatto che la riproduzione della *Crocifissione simbolica* di Botticelli ne *Il violinista* è il fulcro della rappresentazione poiché ne indica il tema chiave, si può ritenere allora che il *Ritratto di Donna* giochi un ruolo significativo e non sia un semplice elemento decorativo o una citazione colta. È per questa ragione che riteniamo, data la collocazione del ritratto al centro della composizione sopra le mani di Vasilij e Karina che

⁴⁰ Kamenskij (1989, 251) indicò il *Ritratto di Donna* come opera di Domenico Veneziano, rifacendosi ad attribuzioni di primo Novecento. Allo stato attuale la maggior parte degli studiosi attribuisce la paternità dell'opera a Piero Pollaiuolo. Cf. Natale 1982, 151-2; Galli 2014, 68-72.

si uniscono, che esso sia un riferimento al frutto della loro unione, ossia al nascituro. E siccome sappiamo che al tempo Karina aspettava una bambina (D'jakonicyna 2017, 43), è plausibile che Žilinskij abbia voluto indicare attraverso il *Ritratto di Donna* il genere della sua futura nipote.

In conclusione, nelle opere di Žilinskij, gli atteggiamenti innaturali e misteriosi dei personaggi, le scene immote e irreali, l'incongruità rispetto all'ordinario svolgimento delle cose umane suggeriscono la necessità di un'interpretazione che vada oltre la semplice comprensione di ciò che materialmente appare. Alla luce della riscoperta testimonianza del Tornabuoni, che offre uno scenario inedito sulla costruzione iconografica delle opere di Žilinskij, proponiamo di analizzare la produzione di questo grande maestro russo secondo una nuova chiave di lettura incentrata sulle citazioni artistiche del passato e sugli elementi di simbologia cristiana. D'altronde Žilinskij era un artista colto e credente, appassionato della pittura primitiva e rinascimentale, che aveva avuto occasione di vedere e studiare dal vivo in occasione dei suoi viaggi in Europa. È quindi lecito ritenere che egli abbia cercato di emulare i maestri del passato, non solo dal punto di vista tecnico e formale, ma anche sotto il profilo contenutistico, utilizzando, in alcune opere, il repertorio proprio della simbologia cristiana.

Bibliografia

- Akimova, I. (1971). *Dmitrij Dmitrievič Žilinskij. Mir sovremennika* (Dmitrij Dmitrievič Žilinskij. Il mondo del contemporaneo). Moskva: Sovetskij chudožnik.
- Anan'ev, A. (2017). «O proizvedenijach D. D. Žilinskogo v sobranii Instituta ruskogo realističeskogo iskusstva» (Riguardo alle opere di Dmitrij Žilinskij nella collezione dell'Istituto dell'arte realistica russa). *Dmitrij Žilinskij. Bližnij krug* 2017, 48-50.
- Arsen'eva, Z. (2012). «Datskaja koroleva i gimnasty SSSR» (La regina danese e i ginnasti dell'URSS). *Večernij Peterburg*. <http://www.vppress.ru/stories/Datskaya-koroleva-i-gimnasty-SSSR-15456>.
- Baldina, O. (2012). «Dmitrij Žilinskij – čelovek i chudožnik: k jubileju mastera» (Dmitrij Žilinskij – la persona e l'artista: per l'anniversario del maestro). *Kul'tura i iskusstvo*, 3(9), 69-82.
- Blynskaja, T. (2006). «Razgovor o kartine» (Conversazione sul dipinto). *Junyj chudožnik*, 4, 36-9.
- Bondarev, A. (2007). «Olimpiec realizma» (Olimpionico del realismo). *Literaturnaja gazeta*, 40, 3 Okt. <https://lgz.ru/article/N40-6140---2007-10-03-/Olimpi%D0%B5ts-r%D0%B5alizma1744/>.
- Cennini, C. (1992). *Il libro dell'arte*. A cura di F. Brunello. 3a ed. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Cereteli, Z. (2017). «O moem druge» (Riguardo al mio amico). *Dmitrij Žilinskij. Bližnij krug* 2017, 41.

- Cullerne Bown, M. (1998). *Socialist Realist Painting*. New Heaven; London: Yale University Press.
- D'jakonicyna, Anna (2007). «Persona classica». *Dmitrij Žilinskij = Katalog Vystavki* (Moskva, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja, 13 Sent.-21 Okt. 2007). Moskva: Scanrus, 7-11.
- D'jakonicyna, Anna (2017). *Dmitrij Žilinskij*. Moskva: Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja.
- Jacopo Da Varagine (1990). *Leggenda Aurea*. Trad. di C. Lisi. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina.
- Djukov, A. (1989). «O D. D. Žilinskom» (Riguardo a D.D. Žilinskij). Šaškina, M. (ed.), *D. Žilinskij*. Moskva: Sovetskij chudožnik, 105.
- dmitrij žilinskij* (1974). *Catalogo della mostra* (Roma, Galleria d'arte il Gabbiano, 12 novembre-12 dicembre 1974). Roma: Tilligraf.
- Dmitrij Žilinskij. Bližnij krug* (Dmitrij Žilinskij. La cerchia ristretta) (2017). *Katalog Vystavki* (Moskva, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja, 13 Aprel'-2 ljuļ' 2017). Moskva: Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja.
- Galli, A. (2014). «La sorte dei Pollaiuolo». *Antonio e Piero del Pollaiuolo. 'Nell'argento e nell'oro, in pittura e nel bronzo'* = *Catalogo della mostra* (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 7 novembre 2014-16 febbraio 2015). A cura di A. Di Lorenzo e A. Galli. Milano: Skira, 25-77.
- Giovanardi, A. (2015). «San Bonaventura e la concezione dell'arte medievale. Note sul *Lignum Vitae* di Pacino da Buonaguida». *Doctor Seraphicus*, 63, 159-80.
- Golicyn, I. (2017). «Vspominaja 'Krasnyj dom'» (Ricordando la 'Casa rossa'). *Dmitrij Žilinskij. Bližnij krug* 2017, 24-5.
- Gregorio Magno (2005). *Storie di santi e di diavoli (Dialoghi)*, vol. 1. A cura di S. Pricoco e M. Simonetti. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 113-15.
- Kamenskij, A. (1985). «V klassičeskoj oprave» (Nella cornice classica). *Sovetskaja kul'tura*, 2 Fev.
- Kamenskij, A. (1989). *Romantičeskij montaž* (Montaggio romantico). Moskva: Sovetskij chudožnik.
- Kapyrina, S. (2007). «Chronika žizni i tvorčestva» (Cronaca della vita e dell'operato artistico). *Dmitrij Žilinskij = Katalog Vystavki* (Moskva, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja, 13 Sent.-21 Okt. 2007). Moskva: Scanrus, 197-207.
- Koch, R. (1964). «Flower Symbolism in the Portinari Altar». *The Art Bulletin*, 1, 70-7. <https://doi.org/10.1080/00043079.1964.10788691>.
- Končin, E. (2005). *Grandi maestri dell'arte russa del XX secolo*. Trad. di E. Gori Corti. Milano: Spirali. Trad. di: *Moe pokolenie*. Moskva: Oven, 2004.
- Kozyrev, A. (2011). «Dmitrij Žilinskij: Ja udivljajus' krasote ljudej» (Dmitrij Žilinskij: mi sorprendo della bellezza delle persone). *Sokrat*, 3, 184-90.
- Kupreeva, E. (2007). «Dmitrij Žilinskij, živopisec i grafik, pedagog, professor, akademik ACh SSSR» (Dmitrij Žilinskij, pittore e disegnatore, insegnante, professore, accademico dell'Accademia delle Belle Arti dell'URSS). Telekompanija SGU TV, Peredača 'Imena', 6 Dek. <https://bit.ly/3nGz1Jg>.
- La Sacra Bibbia* (2010). A cura di Conferenza Episcopale Italiana. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Lebedeva, V. (2001). *Žilinskij*. Moskva: Belyj gorod.
- Lipatov, V. (1985). «Pod staroj jablonej» (Sotto il vecchio melo). *Komsomol'skaja Pravda*, 15 Marta.

- Natale, M. (1982). *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*. Milano: Electa editrice.
- Nesterova, N. (2017). «Ob učitele» (Riguardo al maestro). *Dmitrij Žilinskij. Bližnij krug* 2017, 26.
- Nikič, A. (1982). «Ne perestaju udivljat'cja» (Non smetto di stupirmi). *Sovetskaja kul'tura*, 2 Nojab.
- Otdel'nova, V. (2015). «Beseda s Dmitriem Žilinskim» (Conversazione con Dmitrij Žilinskij). *Ustnaja istorija*, 29 Maja. <http://oralhistory.ru/talks/orh-1899.pdf>.
- Pavlov, P. (1974a). *Dmitrij Žilinskij*. Leningrad: Chudožnik RSFSR.
- Pavlov, P. (1974b). «Il cammino artistico di Dmitrij Jilinskij». *dmitrijjilinskij* 1974, 1-3.
- Podšivalov, A. (2012a). «Velikie chudožniki Rossii. Žilinskij D. D. čast'1» (I grandi artisti della Russia. Žilinskij D.D. parte 1). Tv chudožnik, 10 June. t. ly/KD17.
- Podšivalov, A. (2012b). «Vstreči na Maslovke. Žilinskij D. D. čast'1» (Incontri alla Maslovka. Žilinskij D.D. parte 1). Tv chudožnik. 1 Dec. t. ly/1n5J.
- Podšivalov, A. (2012c). «Vstreči na Maslovke. Žilinskij D. D. čast'2» (Incontri alla Maslovka. Žilinskij D.D. parte 2). Tv chudožnik. 2 Dec. <https://bit.ly/2HXHOXQ>.
- Réau, L. (1957). *Iconographie de l'art chrétien*. 2 vols. Paris: Presse universitaires de France.
- Salachov, T. (2017). «Vstreča s legendoj» (Incontro con la leggenda). *Dmitrij Žilinskij. Bližnij krug* 2017, 37-40.
- Šaškina, M. (1989). *D. Žilinskij*. Moskva: Sovetskij chudožnik.
- Solodovnikova, E. (2014). «Prostranstvo Dmitrija Žilinskogo» (Lo spazio di Dmitrij Žilinskij). *Argumenty Nedeli*, 47(439), 11 Dek. <https://argumenty.ru/gorodm/n467/381677>.
- Tornabuoni, L. (1974). «Quadro per quadro». *dmitrijjilinskij* 1974, 8-11.
- Žilinskaja, V. (2017). «Moj muž – chudožnik Žilinskij» (Mio marito – l'artista Žilinskij). *Dmitrij Žilinskij. Bližnij krug* 2017, 6-9.
- Žilinskij, D. (1971). «Moi portrety» (I miei ritratti). *Tvorčestvo*, 1(169), 16-19.
- Žilinskij, D. (1978). «O jazyke živopisi» (Riguardo il linguaggio della pittura). *Panorama iskusstv-77*. Moscow: Sovetskij chudožnik, 157-63.
- Žilinskij, D. (1984). *Dmitrij Dmitrievič Žilinskij = Katalog vystavki*. Moskva: Izobrazitel'noe iskusstvo.
- Zhilinsky, D. (1987). *Dmitri Zhilinsky. Peintures et Dessins = Catalogue de l'exposition* (Paris, Galerie Claude Bernard, Mai 1987). Paris: Imprimerie Union.
- Zolotov, A. (2017). «Akademik živopisi Dmitrij Žilinskij» (L'accademico della pittura Dmitrij Žilinskij). *Dmitrij Žilinskij. Bližnij krug* 2017, 43-7.

At the Threshold of Modern Art

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

Weimar Art: Between Tradition and Avant-Garde

Maria Belikova

State Institute of Art Studies (SIAS), Moscow, Russia

Abstract This study aims to analyse two art movements in Germany: Dada and New Objectivity, identifying their distinctive features in the context of the anti-modernist mood in the interwar period. A 'call to order', or return to tradition and classics, can even be found in some texts of the Berlin Dadaists. The aesthetic positions of New Objectivity representatives were also ambiguous. On the one hand, they shattered avant-garde foundations through an appeal to the national pictorial tradition. On the other hand, modernist means of expression can be traced in their works.

Keywords Weimar art. Berlin Dada. New Objectivity. Expressionism. Old masters.

Summary 1 Introduction. – 2 Dada in Berlin: Between Provocation and Tradition. – 3 New Objectivity: Between National Tradition and Modernism. – 4 Conclusion.

1 Introduction

The art of Weimar Germany developed under difficult and controversial historical conditions. On the one hand, this period was characterised by the democratisation of social development (manifested almost in the entire political spectrum of parties, from moderate to ultra-right and left) and relative liberalisation of moral norms. On the other hand, one could observe a radicalisation of social and political spheres, a growing strength of the military establishment, cruel suppression of uprisings and mass political killings. The existence of the Weimar Republic was marked by an extreme paradox: a severe economic crisis and inflation, a high rate of unemployment, criminalisation of society went side by side with the rapid development of both popular and high culture.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

Open access

Published 2020-12-22

© 2020 Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/010

221

The art process in Weimar Germany fit into the pan-European art context, which was acknowledged as a 'call to order'. The 1920s were marked by the neoclassical period of Picasso and Derain in France, as well as the metaphysical school of painting (De Chirico, Carrà, Savinio) and art group Novecento (Funi, Sironi, Dudreville, etc.) in Italy. However, the 'return to order' in Germany had its national specifics and differed from other European countries in a greater appeal to modernity and topicality. It was Berlin Dada and New Objectivity that set a new system of artistic coordinates for German art.

Young Weimar artists who had witnessed the war could no longer find adequate forms of expression, using the style and aesthetics of Expressionism with its interest in the inner life of the individual, exalted and hyperbolised forms. Some masters mocked the contradictions of the Weimar Republic, as the Dadaists did, while others sought to record 'objective' reality through a naturalistic interpretation of objects, which made New Objectivity artists stand out. In one way or another, in the early 1920s, the focus of artists' work was on current events of public life, and, consequently, they were actively searching for new means of artistic expression.

In this regard, this work aims to consider two art movements - Dada and New Objectivity - and to identify their distinctive features in the context of the anti-modernist mood of the interwar period.

2 Dada in Berlin: Between Provocation and Tradition

The Berlin Dadaists have a strong and widespread image of being the provocateurs who derided a wide range of phenomena of social development, from Philistine conformism to political events. Nevertheless, when carefully studying their theoretical heritage, they appear, rather unexpectedly, as conservatives in some of their texts.

G. Grosz and J. Heartfield, in their joint article *Art in Danger* (1925), emphasised Dada's sobering role in the historical context of the 1920s:

Dadaism was not 'manufactured' movement, but an organic product, which came into existence as a reaction to the cloud-wandering tendencies of so-called holy art, whose enthusiasts meditated about cubes and Gothicism while the generals were painting with blood. (Sidney 1980, 24)

A negative attitude towards Expressionism was a common feature that brought Dada and New Objectivity closer together, despite the differences in their art practice: Dadaists preferred collages, assemblages, photomontages and graphics (including posters), as well as actions and performances, while representatives of New Objectivity limited themselves to painting and graphics.

Taking on the role of the main offenders of Expressionism, the Berlin Dadaists were the first in Germany to declare the need to return to the skill and tradition in painting. For example, the collective article of Grosz, Schlichter, Hartfield and Hausmann *Gesetze der Malerei* (Laws of Painting) (Grosz et al. 1920; unpublished during the authors' lifetime) states the following:

The materialistic picture is based on plasticity and accuracy rather than on indecision of subjective impressions or spiritual vibrations. (Grosz et al. 1920)¹

By materialistic painting, artists implied a work of art that is largely based on academic drawing made with the awareness of form, perspective, light and shadows. The artists, referring to Leonardo da Vinci himself, appealed to their colleagues to rediscover how to be attentive observers of the surrounding reality, rather than follow the Expressionists, whose art, in their opinion, represented "arbitrariness and loss of form" (Grosz et al. 1920).

One can trace the similarity of worldviews between Italian and German masters: in his famous essay of 1918 *Return to the Craft (Il Ritorno al Mestiere)*, De Chirico (cited in Metken 1981, 83) describes the modern art process from a conservative standpoint, accentuating the fact that the avant-garde movements have negated the significance of drawing, as well as all the traditional studios necessary to create a high-quality work of art in the past. Given the fact that this text was written only two years after De Chirico's article, its impact on the German authors' worldview is obvious.

Grosz's later article, entitled *A Few Words about the German Tradition* (1931), also largely echoes the ideas of the Italian artists. Grosz criticises the contemporary realities in which art and commerce were too closely interconnected. The author takes the position that it is:

better to be ranked second class but at least to have expressed a little of national community. (Kaes 1994, 502)

He urges his colleagues to turn to the masters of the Northern Renaissance - Bosch, Bruegel, Altdorfer and Dürer - to revive "our good and not inconsiderable tradition of drawing and painting" (Kaes 1994, 502).

It should be noted that in the early 1920s German masters had a genuine interest not only in the Italian master's theoretical legacy but also in metaphysical art. Representatives of the Berlin Dada were attracted by such characteristic features of De Chirico's and Carrà's works as reliance on drawing, technical execution, combin-

¹ Unless otherwise indicated all translations are by the Author.



Figure 1 R. Schlichter, *Dada-studio on the Roof*. 1920. Paper, watercolour. Gallery Nirendorf, Berlin

ing various things and phenomena in one space, which gave them an impulse to create assemblages and collages. Impersonalised characters of Italian masters (mannequins and puppets) contradicted the Expressionist 'cult of personality', which drew the attention of many German artists. Leaving out the metaphysical meaning inherent in the works of Italian masters, German artists created topical art in which Berlin appears as a deserted city covered with the functionalist buildings, where weak-willed residents wander. Rudolf Schlichter's watercolour *Dada-studio on the Roof* [fig. 1] reflects the artist's passion for metaphysical painting. Nevertheless, despite his desire to adhere to a linear approach, clarity of the drawing and integrity of the form, the traditional linear perspective is distorted here and there are several points of view.

It may be concluded that the Dadaists have paved the way for a new worldview by undermining the reputation of Expressionism. At the same time, their attitudes were paradoxical and contradictory: on the one hand, they called for a revision of the art history, the rejection of reverence for museum masterpieces, and on the other, they called for a return to tradition and the revival of craftsmanship.

3 New Objectivity: Between National Tradition and Modernism

In the early 1920s, another art movement – New Objectivity gradually began to crystallise from the former Expressionists and Dadaists. It absorbed, on the one hand, the antimodernist sentiments that were consonant with the views of representatives of the Italian metaphysical school and Novecento and, on the other hand, radicalism and focus on the current agenda, inherited from Dada.

In the foreword to the catalogue of the first exhibition of New Objectivity in 1925 in Mannheim, the curator Hartlaub noticed the connection between New Objectivity and the classical heritage. He noted:

In the midst of the catastrophe [artists] began to strive for the closest, most certain and most lasting: truth and craft. (Kaes 1994, 493)

The appeal to the national pictorial tradition was typical for many representatives of the movement. In 1921, Hans Goltz, an art dealer, presented a small exhibition of works by Schrimpf, Menze, Davringhausen and Parziger, hanging the reproductions of works by old masters in the first halls of his gallery in Munich (Crockett 1999, 110), thus hinting to the viewer about the dialogue between contemporary art and the heritage of the past.

The publication of *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* (Artistic Materials and Their Application in Painting), a fundamental book by the German artist, scientist and restorer Max Dörner (1922) was extremely timely. The manual gave a detailed description of techniques, technologies and materials of the painting of prominent masters of the past like Jan van Eyck, Dürer, Titian, Rembrandt and others. It also describes in detail the technique of mixed tempera and oil painting on wood, often used by masters of the Northern Renaissance. It became a handbook for many German artists: Dix, Grosz, Schlichter, Scholz, Heise, Davringhausen. Against the background of a kind of nostalgia for manual labour, craft and painstaking creation of an artwork, this technique was adopted by the representatives of New Objectivity. Georg Grosz wrote in 1921:

Painting is a manual labour [Handarbeit], and like any other work it can be done well or badly. (Grosz 1921, 13)

In his article *The Object Is First*, Otto Dix (cited in Metken 1981, 141) expresses his thoughts on formal experiments in painting, stating that he prefers to reinforce the expressive form that is contained in the works of the old masters (referring to the works of Cranach, Balthung Grien, Dürer and Altdorfer).



Figure 2
H. Baldung-Grien. *Death and Three Stages of Life*. 1509-11.
Oil on wood. Kunsthistorisches Museum, Wien

Thus, reviving a semi-forgotten technique, they intentionally used wood, rejecting the canvas, applying several layers of glaze to hide the traces of the creative process, invented original signatures for their works in the spirit of the Old Masters. Dix was especially fond of these artists and often imitated them, making his colleagues jokingly call him Otto Hans Baldung Dix (Makela 2002, 43), as a hint of his favourite artist, a representative of the Danube school, Hans Baldung Grien [fig. 2]. According to the recollections of the artist Otto Griebel (1986, 110), Dix repeatedly visited the morgue to thoroughly study the corpses of the prostitutes, whom he then depicted in a series of works on lust murders. The commitment to natural sketches and the anatomical accuracy of drawing also correspond to the spirit of Renaissance art with the difference that full-scale Leonardo da Vinci's corpse studies were a reflection of his interests in anatomy, while Dix's sketches were made to reproduce them in painting to shock the viewer.

It is in the dialogue with the Northern Renaissance, or, more precisely, with the works of Hans Baldung Grien, that one should con-



Figure 3 O. Dix, *The Triumph of Death*. 1934. Mixed technique on wood. Stuttgart Art Gallery, Stuttgart

sider, for example, Dix's work *The Girl in the Mirror* (1921), or *The Triumph of Death* (1934) [fig. 3]. Through a dialogue with the Old Masters, German artists grotesquely exaggerated the naturalism that was inherent to the art of the Northern Renaissance, which became a characteristic feature of the New Objectivity.

At the same time, it should be emphasised that despite the obvious polemics with Expressionists, New Objectivity artists were followers of Expressionism at the early stages of their work. As a result, the echo of dramatic intensity continued to resound even in their later production. The desire to evoke an emotional reaction in the viewer (shock, disgust, anger) by any means was inherited by that very expressionism, from which many New Objectivity artists then publicly disowned. In his article *Der neue Realismus* (The New Realism), the philosopher Emil Utitz (1927, 174) wrote that in the works of Dix, Grosz, Scholz there was a "fanatical hatred" which, apparently, was an echo of Expressionism, clothed in a naturalistic form.



Figure 4 G. Grosz. *The Big City*. 1916-17. Oil on canvas. Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid

Dix's lost painting *Trench* (1923), as well as his famous triptych *The War* (1932) from Dresden New Masters Gallery (that, as it was widely claimed, reproduces the shape of Grünewald's *Isenheim Altarpiece* (1515), were created in a realistic manner, but the naturalistic image of the mangled dead bodies impressed the audience as much as Expressionist paintings. The painting *Seven Deadly Sins* (1933) also, at first glance, refers to the traditional iconography. The work was created immediately after Dix was suspended from teaching at the Dresden Academy of Fine Arts. It is an allegorical painting representing the political situation in Germany: one of the characters who represent Envy wears a grotesque mask of Hitler. Dix uses the technique of the Old Masters, but at the same time creates not abstract, but quite concrete images of evil, appealing to modernity.

Despite his passion for Old Masters Georg Grosz's paintings and drawings are influenced by photomontage and collage techniques. In his early paintings of 1917-1918 *Germany. A Winter's Tale* (1918), *Funeral of Oscar Panizza* (1918), *Metropolis* (1917), *Big City* (1917) [fig. 4] the stylistic and ideological influences of Expressionist Ludwig Mei-



Figure 5
G. Grosz, *Grey Day*. 1921.
Oil on canvas. Berlin
National Gallery, Berlin

ner and Italian Futurists can be traced. The chaos of the post-war era is represented via fractional composition, distorted perspective, the displacement of front and background, the overlay of characters and objects on each other. Another work, *Grey Day* (1921) [fig. 5], created in a more realistic manner than the previous paintings refers to the assemblage principle: all the characters seem to be embedded in the surrounding space, and the lack of depth conveys a sense of flatness.

4 Conclusion

Weimar artists' anti-modernist sentiments consisted in an attempt to hide behind the national painting tradition to prevent the collapse of form in their works and overcome the destructive dynamics of the surrounding reality. They represent a characteristic feature of the crisis worldview and stipulated by a chaotic and unstable era in which the authors lived and worked.

The shocking behaviour of Dadaists seems to be completely in contradiction with the classical traditions, and, at first glance, their anti-modernist stance may seem unexpected and paradoxical. However, a careful study of the Dadaist texts in relation to the historical context of the period under study makes it clear that they built almost all their judgments in opposition to Expressionism, which by its nature was alien to tradition.

The art of the representatives of New Objectivity was also caught in a vice between the national pictorial tradition and modernist trends. No matter how hard the artists tried to go back to the craft and tradition, all their oeuvre shows that their works created a new artistic reality that was fundamentally different from the art of the past. Having reinterpreted the national heritage, they created works in which the technique of the Old Masters, reliance on drawing and craftsmanship are combined with the modernist means of expression. As a result, Weimar art should be considered as artists' reflections over contemporary realities, rather than an imitation of the great works of the past.

Bibliography

- Crockett, D. (1999). *German Post-Expressionism. The Art of the Great Disorder, 1918-1924*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Dörner, M. (1922). *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. Nach den Vorträgen an der Akademie der Bildenden Künste in München*. München: Verlag Dr. Weiziger & Co.
- Griebel, O. (1986). *Ich war ein Mann der Straße. Lebenserinnerungen eines Dresdener Malers*. Frankfurt am Mein: Räderberg-Verlag.
- Grosz, G. (1921). "Zu meinen neuen Bildern". *Das Kunstblatt*, 5, 10-16.
- Grosz, G. (1931). "Unter anderem ein Wort für die deutsche Tradition". *Das Kunstblatt*, 15, 79-84.
- Grosz, G.; Heartfield, J. (1925). *Die Kunst ist in Gefahr*. Berlin: Malik Verlag.
- Grosz et al. (1920). *Gesetze der Malerei*. Berlin: Hannah Höch Archive; Berlinische Galerie.
- Kaes, A. (ed.) (1994). *The Weimar Source Book*. Berkeley: University of California Press.
- Makela, M. (2002). "'A Clear and Simple Style': Tradition and Typology in New Objectivity". *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 28(1), 38-51. <https://www.jstor.org/stable/i386968>.
- Metken, G. (ed.). *Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion. 1919-1939 = Exhibition Catalogue* (Berlin, Staatliche Kunsthalle, 16 May-28 June 1981). München: Prestel-Verlag, 83-4.
- Sidney, S. (1980). "The Artist as Social Critic in the Weimar Republic". Hirschbach, F. (ed.), *Germany in the Twenties. The Artist as Social Critic. A Collection of Essays*. Minneapolis: University of Minnesota, 24-30.
- Utzitz, E. (1927). "Der neue Realismus". *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 2, 170-83.

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

The Example of Vincent van Gogh Denying Forms, Systems and Academicism in Art and Religion

Vasiliki Rouska

Aristotle University of Thessaloniki, Greece

Abstract The Dutch post-impressionist artist Vincent Willem van Gogh (1853-90) affected the art movements and artists of the 20th century. His artistic thought, symbolic language and perspective on reality was far from that of the painters of his time and so they could not understand him or appreciate his work. Van Gogh did not consider himself to be an academic artist, or his work to be of academic standard. He knew that they were not technically perfect. In van Gogh's works, art is governed by spirituality. Van Gogh rejected academicism in both art and religion.

Keywords Canon. Academicism. Religion. Systems. Symbols.

Summary 1 Introduction. – 2 The Example of Vincent van Gogh and His Religious Background. – 3 Rejected by Theological Schools and by His Parents. – 4 Clergymen in van Gogh's Thought. – 5 Rejecting Religious Academicism. – 6 Van Gogh's Relationship with Anton Mauve and Their Quarrel. – 7 Anton van Rappard. Another Breakdown. – 8 Christ in the Garden of Olives. Between Different Perceptions. – 9 Van Gogh's 'Non-Technique'. – 10 Conclusion.

1 Introduction

What is the *canon* in Art History? According to the glossary of the National Gallery of Art (London), 'canon' is:

the conventional timeline of artists who are sometimes considered as 'Old Masters' or 'Great Artists'. Today's art history attempts to question these



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

Open access

Published 2020-12-22

© 2020  Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/011

231

rules of 'greatness', considering issues of gender, race, class, and geography among others.¹

It is a consensus about what is worth keeping and what is not worth keeping in art's journey through time, the standards that change forms and create problems in understanding during an objective interpretation (Carrier 1993). These changes might be described simply as taking and denying in art. But to what degree can these canons be objective? Who defines what has aesthetic value or not? Would art history be the same if great artists did not deny following the canons of their time? What would art history be without those who denied canons and followed their artistic way?

Many elements and factors define canons, such as policy, religion, ideas in philosophy and the social background, and this is why a canon in the art can not be objective. Art experts just develop the approaches in defining these canons yet they know that those might change in the future. What is the role of religion in the art debate now? And why should religion be related to art and culture? In Paul Tillich's thought, all religious acts and not only those which are articulated according to the norms of the specific religion, but every intimate movement of the soul, are culturally formed (Tillich, Kimball 1964). Therefore, relationship between culture and religion is very close. In fact, culture is the form of religion (Tillich, Kimball 1964), it can be an attempt of interpretation of religion. In which circumstances can religion produce art? One might say it happens when religion is, like a jar that is slightly open, ready to enter into dialogue outside the close limits of the its systems (Apostolos-Capadona 1995). How many pieces of art have a religious character? How strong may the impact of large devotional paintings can be? And finally, how many symbols that refer to religious themes and the sacred do they hide?

2 The Example of Vincent van Gogh and His Religious Background

A very notable example that links all these aspects in one artistic path is that of Vincent Willem van Gogh (1853-90) whose life, art, and personality were characterised by a strong religious background. The Dutch post-impressionist artist influenced many art movements and artists of the twentieth century. Van Gogh came in touch with different artistic environments in different countries, and he was also connected to many artists of his time. Van Gogh did not consider

¹ <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/canon-of-art-history>.

himself as an academic artist. The same is valid for his paintings. He knew that they were not perfect in terms of technique. But he moved forward through his mistakes and imperfections, always remaining hopeful. In van Gogh's works art is governed by spirituality. Van Gogh rejected academicism in both art and religion (Masheck 1996).

Van Gogh had a strong religious background. His father Theodorus van Gogh was a pastor, as his grandfather too. His family belonged not to the strict Calvinists but to the Dutch Reformed Church. Later as an artist, van Gogh distanced himself from Orthodox Calvinism of the Dutch Reformed Church and leaned more towards Groningen's theology, which paved the way for more liberal artistic and religious pursuits. Before he became a painter, he tried to study theology and become a pastor three times in different schools (Ramsgate, Amsterdam, Laken) but with no success. He also moved to Laken (Brussels) for a three-month trial period training to become an evangelist. He was finally rejected by the theology school of Belgium. After that, he moved to Borinage for six months to work as an evangelist. There he decided to become an illustrator.

3 Rejected by Theological Schools and by His Parents

Van Gogh was disappointed by the religious system and the theology schools too. His letters were full of biblical passages, and his writings in general were spiritual during those years.

I cannot tell you how much I sometimes yearn for the Bible. I do read something out of it every day, but I'd so much like to know it by heart and to see life in the light of that word of which it is said: Thy word is a lamp unto my feet, and a light unto my path.² (LT108)

Van Gogh came from a family with generations of preachers, which is why he felt a strong sense of debt to his family to continue this tradition. His father, Theodorus van Gogh, had doubts about Vincent's success in passing the exams at the theology schools. Vincent's mother, Anna Cornelia van Gogh-Carbentus, also had doubts about his ability to preach (note 1, LT148). The fact of being rejected from all theology schools provoked in him a negative attitude towards religious systems, clergymen, and academicism. Moreover, he disowns his father. Vincent accuses him of his academic view of the Bible claiming his parents' ideas "about God, people, morality, virtue, [being] almost complete nonsense" (LT193).

² Ps. 119:105. LT stands for letter and the number of the letter as it is indexed in the academic website of the Van Gogh Museum in Amsterdam (<http://vangoghletters.org/vg>).

4 Clergymen in van Gogh's Thought

Van Gogh detested clergymen. He disapproved their ideas about love and sin:

Clergymen call us sinners, conceived and born in sin. Bah! I think that damned nonsense. Is it a sin to love, to need love, not to be able to do without love? I consider a life without love a sinful condition and an immoral condition. If there's anything I regret, it's that for a time I let mystical and theological profundities seduce me into withdrawing too much inside myself. I've gradually stopped doing that. If you wake up in the morning and you're not alone and you see in the twilight a fellow human being, it makes the world so much more agreeable. Much more agreeable than the edifying journals and whitewashed church walls the clergymen are in love with. (LT193)

And another point of the same letter that reveals his perception of them:

Can professors fall in love? Do clergymen know what love is? (LT193)

Van Gogh wrote all these to his brother Theo when he told him that he had a moment of love with a prostitute. He totally disagrees with clergymen who condemn women like her:

Every woman, at every age, if she loves and if she is kind, can give a man not the infinite of the moment but the moment of the infinite. (LT193)

Vincent distanced himself from the closed religious systems despite the fact that he believed that

[o]ne of the things that will not pass is something on high and belief in God, even if the forms change, a change as necessary as the renewal of greenery in the spring. (LT294)

5 Rejecting Religious Academicism

Another system van Gogh rejected was Theology Faculty and its academicism. He turned against theologians who "place one of those burdens grievous to be borne around people's necks and do not touch with one of their fingers" (LT188).³ He also regarded "the whole Uni-

³ Luke 11:46: "And you experts in the law, woe to you, because you load people down with burdens they can hardly carry, and you yourselves will not lift one finger to help them".

versity (or at least the Theology Faculty) as an unspeakable mess, a breeding-ground for Pharisees” (LT388). Van Gogh was disappointed by their confrontation. He was obviously discouraged by the inconsistency between their words and actions. Furthermore, he faced numerous and often difficult subjects he had to learn to take exams (Latin, Greek, algebra and geometry, history, geography, and Dutch). Van Gogh reveals his feelings one more time when he says that he did not really know anything about the schools he wanted to study in. That means that their in-depth essence and their true face doubtlessly did not meet any of his expectations:

The fact that I made a mistake was an error in point of view, understandable, perhaps, because I didn't know then how things were regarding teaching or evangelism - knew nothing about them - and had ideals about them. (LT400)

But after all these disappointments he will find hope in art:

Whatever else the art world may be, it isn't rotten. (LT400)

Van Gogh also criticised theologians and Christianity of his time. He is intensely critical about all those who think that woman is evil and share the wrong vision of love which they see as a sin (LT464).

6 Van Gogh's Relationship with Anton Mauve and Their Quarrel

When van Gogh was 28 years old, he showed his work to the Dutch artist Anton Mauve. Mauve urged van Gogh to paint (LT171). Mauve seemed interested in van Gogh's drawings. Vincent was very excited at the beginning of their relationship because Mauve seemed to help him with his advice and technique. Van Gogh admired Mauve and followed his methods until he was disappointed by him.

Afterwards, Vincent described in a letter to his brother Theo how Mauve changed his behaviour towards him. According to van Gogh's point of view, Mauve changed his behaviour because of Tersteeg, an art dealer at the Goupil Gallery in The Hague. Moreover, Vincent wrote that Mauve was demanding strict loyalty and made him use only specific materials van Gogh did not want (LT219). Another fact was that Mauve told Vincent that he had “a vicious character” (LT224). Vincent suspected that this accusation had to do with his relationship with Clasina (Sien) Maria Hoornik, a pregnant woman abandoned by the man whose child she was carrying, whom he protected and lived with. Van Gogh's life choices and lifestyle might have made Mauve stay away from him. However mad van Gogh might have been, he con-

tinued to respect Mauve as an artist. After Mauve's death (5 February 1888), Van Gogh painted *Pink Peach Trees* and decided to give it to Mauve's widow around 30 March 1888 (LT590).

7 Anthon van Rappard. Another Breakdown

Anthon Gerard Alexander van Rappard (1858-92) was a Dutch artist and friend of Vincent van Gogh. Van Gogh had a friendly relationship with Rappard and they corresponded for four years (1881-5). Van Gogh shared his first steps in art with him, his artistic thoughts, his opinion and his modern ideas. In his letters, Vincent shares his experiences in the art world, every detail from his everyday struggle to become a painter. He also shared his bad moments and his hard times through his writings. Rappard was one of the few friends he had.

The breakdown in their relationship came when Rappard criticised *The Potato Eaters* [fig. 1] with very negative comments about it:

Why not study the movements? Now they're posing. That coquetish little hand of that woman at the back, how untrue! And what connection is there between the coffeepot, the table and the hand lying on top of the handle? What's that pot doing, for that matter; it isn't standing, it isn't being held, but what then? And why may that man on the right not have a knee or a belly or lungs? Or are they in his back? And why must his arm be a metre too short? And why must he lack half of his nose? And why must the woman on the left have a sort of little pipe stem with a cube on it for a nose?

And with such a manner of working you dare to invoke the names of Millet and Breton? Come on! Art is too important, it seems to me, to be treated so cavalierly. (LT503)

The whole criticism was about the technique. Rappard was really strict with van Gogh. For Rappard, it was outrageous that he drew something so nonacademic. On the other hand, van Gogh was very excited about *The Potato Eaters* (LT497) so he became upset with Rappard's letter. At the same time he had lost his father. His first reaction was to send back Rappard's letter. Vincent was also annoyed by Rappard's printed notice for condolences. He felt insulted by Rappard's letter and found his negative criticism unfair. His response was:

For my part - I go my own way - you see - but I don't seek a quarrel with anyone - not with you now either. I'd also let you say anything that you wanted - if you had any more such expressions - and it would just be like water off a duck's back. So much for the present, though. That I don't care about the form of the figure, which you've said before - it's beneath me to take any no-



Figure 1 Vincent van Gogh, *The Potato Eaters*. 1885. Oil on canvas, cm 82 × 114. Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation), source: www.vangoghmuseum.nl

tice of it and – old chap – it’s beneath you to say something so unfounded. You’ve known me for years now – have you ever seen me do anything other than work from the model and resign myself to the sometimes great expense of it, even though I’m poor enough as it is? (LT514)

Van Gogh spent all the money he had to paint and pay his models to pose, and Rappard should have known that. Regarding his technique van Gogh answered:

What I replied to you then and reply once more is – the conventional meaning that people increasingly give to the word technique, and the actual meaning, knowledge. Well then. Meissonier himself says: “the knowledge – nobody has it”. (LT514)

And he continued:

My assertion is simply this – that drawing a figure academically correctly – that an even, reasoned brushstroke has little – at least less than is generally thought – to do with the needs – the urgent needs – of the present day in the field of painting. (LT514)

Van Gogh claimed that a painter does not need to paint academically correctly if he wants to meet the artistic needs of his time. And this

is why he did not intend to follow that way anymore. But why was this artwork so important for Van Gogh? What was so special about it? *The Potato Eaters* was a painting with social meaning about manual labour and honestly earned food.⁴ He wanted to emphasise the difference between the civilised people and labourers. Apparently, what mattered to the Dutch artist in his work were not the imperfections and incorrect anatomies but the message he could express through it.

8 Christ in the Garden of Olives. Between Different Perceptions

'Primitives' Bernard and Gauguin drew *Christ in the Garden of Olives*. According to van Gogh, they should have drawn something different. This biblical theme was made extraordinary by Rembrandt and Delacroix. Van Gogh would have chosen a more contemporary subject with olive picking but with the exact same meaning of *Christ in the Garden of Olives* (LT820). Van Gogh stated that he did not admire Gauguin's sketch for the painting. He also wrote that his friend Bernard must not have ever seen a real olive tree.

Van Gogh's artistic choice was to synthesise something totally different. A painting with olive trees and a big yellow sun in the middle (LT829). A painting with olive trees and the strongest blue colours that symbolise Christ (LT685). Moreover, a painting with olive picking as it was in real life (LT820) [fig. 2]. All paintings with the exact same meaning. Vincent wanted to speak through allegories and symbols with his art. He experimented with colours and different brushstroke effects.

9 Van Gogh's 'Non-Technique'

Van Gogh's artistic journey started with his decision to become an illustrator (LT164). In his early beginning, he wanted to study drawing, anatomy and make progress in technique. Next to Mauve he learned some techniques to reject them later. He wanted to experiment with colours and materials. He chose the hard way of originality and not the way of imitation. He also wanted to study nude but not in an academic way. The restrictions in art made van Gogh think of it as "an offen-

⁴ "You see, I really have wanted to make it so that people get the idea that these folk, who are eating their potatoes by the light of their little lamp, have tilled the earth themselves with these hands they are putting in the dish, and so it speaks of manual labour and - that they have thus honestly earned their food. I wanted it to give the idea of a wholly different way of life from ours - civilised people. So, I certainly don't want everyone just to admire it or approve of it without knowing why" (LT497).



Figure 2 Vincent van Gogh, *Women Picking Olives*. 1889. Oil on canvas. in 285/8 × 36 (cm 72.7 × 91.4 cm). The Walter H. and Leonore Annenberg Collection, Gift of Walter H. and Leonore Annenberg, 1995, Bequest of Walter H. Annenberg, 2002. The Metropolitan Museum of Art, NY, source: www.metmuseum.org

sive, a military campaign, a battle or war” (LT212). Vincent underlined how wrong it was to make a painter change his method of painting or even worse to make him change his ideas. He referred to Tersteeg, an art dealer who was rude in Van Gogh’s thought (LT213). All these facts were forms of non-freedom. He felt finally free by the time he cut off his relations with Mauve.⁵ The painter also tried to take some lessons in ‘Classical Statues’ drawing at the Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten but he realised that the way he used the colours was different from the other painters (LT555), as he used many colours in contrast to other painters, who were using just the same colour.

The painter wanted to move people with his works (LT249). He did not consider himself as an Impressionist (LT666) although he called whatever that movement did artistically sacrosanct (LT657). He was proud of being almost⁶ self-taught and compromised with his imper-

5 “He did indeed have nothing to do with me for those two months, but in that time I wasn’t sitting still, though I can assure you I wasn’t drawing from plaster casts and, I must say, worked with more spirit and passion once I was free” (LT219).

6 Although van Gogh did not study academically drawing, he practiced his technique about a year next to Anton Mauve under his guidance.

fections and errors in technique because it let him free to create in his personal style without restrictions.⁷ Art and life were closely connected in the painter's mind (LT307). He hoped that people would find a spiritual dimension in his paintings deviating from traditional technique (LT439). He also wrote:

my great desire is to learn to make such inaccuracies, such variations, reworkings, alterations of the reality, that it might become, very well - lies if you will - but - truer than the literal truth. (LT515)

This idea could find similarities in Orthodox theology in the notion that the holiness and sin can meet. This does not mean that holy is not pure but that there is a margin to sin and regret.

The Dutch painter made many works that were dedicated to the simple people (diggers, miners, sowers, reapers, labourers, weavers). He wanted to make social criticism of underpaid and manual work.⁸ Van Gogh's other artistic target was

to draw not a hand but the GESTURE, not a mathematically correct head but the overall expression. The sniffing of the wind when a digger looks up, say, or speaking. Life, in short. (LT502)

Van Gogh absolutely wanted to give life in his paintings through colours (LT201). He used very thick impasto to give the liveliness effect to his works. Vincent often referred to the terms liveliness, vitality, something with soul in it, energetic movement, action.

Later the painter would start painting landscapes. He would also find poetry in nature (LT657). He admired Japanese art and adopted many elements from it. It was like a return to nature, a new religion that would make human much happier and more cheerful (LT686). He liked the simplicity Japanese art had. Through the Japanese mo-

⁷ "I'm glad that I've never learned how to paint. Probably then I would have learned to ignore effects like this. Now I say, no, that's exactly what I want - if it's not possible then it's not possible - I want to try it even though I don't know how it's supposed to be done. I don't know myself how I paint. I sit with a whiteboard before the spot that strikes me - I look at what's before my eyes - I say to myself, this whiteboard must become something - I come back, dissatisfied - I put it aside, and after I've rested a little, feeling a kind of fear, I take a look at it - then I'm still dissatisfied - because I have that marvellous nature too much in mind for me to be satisfied - but still, I see in my work an echo of what struck me, I see that nature has told me something, has spoken to me and that I've written it down in shorthand. In my shorthand there may be indecipherable words - errors or gaps - yet something remains of what the wood or the beach or the figure said - and it isn't a tame or conventional language which doesn't stem from nature itself but a studied manner or a system" (LT260).

⁸ See LT479.

tifs of flowers, for example, van Gogh wanted to give consolation. His whole art was, to some extent, consolatory (LT739).

10 Conclusion

Many researchers call Vincent van Gogh a pilgrim. He also referred that our life is a pilgrim's progress (LT96). He did a long and hard way to find peace in his life through many difficulties and disappointments. His artwork became his shelter, but he needed acceptance from people of his time. Van Gogh exhibited at Tanguy's shop who was a seller of art supplies. He also exhibited some works at the salon of the Impressionists in Brussels, and he had positive feedback. French writer and artist Aurier wrote a very positive critique about van Gogh's sunflowers. He called them "glorious heliomythic allegory" (LT850, footnote 6). Nevertheless, Van Gogh sold nothing but *The Red Vineyard* in 1890 (LT855).

After all, these efforts and hard times van Gogh got through for religion and art proved his own way to meet God. Vincent was disappointed by all the closed systems he coped with. For van Gogh, official art and religion would not last,⁹ he hoped for something better, purer and more authentic. He tried to create a different world, full of colours, full of life, without any academic limit. Van Gogh crossed the lines in academicism, and he rejected the canons that restrained him. He wanted his freedom, a different way to find God through his art, a personal pilgrimage, remaining devoted to the idea that, as he said, painting was a faith (LT490).

⁹ "Well art - official art - and its education, management, organisation, is as stultified and moldering as the religion we see falling - and it won't last, however many exhibitions, studios, schools & c. there may be, won't last any more than tulip mania" (LT626).

Abbreviations

LT	Letter
Ps	Psalm

Biblical sources

Rahlfs-Hanhart (2006). *Septuaginta*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
 Nestle-Aland (2001). *Novum Testamentum Graece*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.

E-Sources

<http://vangoghletters.org/vg>
<https://www.nationalgallery.org.uk>

Bibliography

- Apostolos-Cappadona, D. (1995). *Art, Creativity, and the Sacred. An Anthology in Religion and Art*. New York: Continuum.
- Carrier, D. (1993). "Art and Its Canons". *The Monist*, 76(4), 524-34. <https://doi.org/10.5840/monist199376426>.
- Masheck, J. (1996). *Van Gogh 100*. Westport (CT): Greenwood Press.
- Nestle-Aland (ed.) (2001). *Novum Testamentum Graece*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Tillich, P.; Kimball, R.C (1964). *Theology of Culture*. New York: Oxford University Press.



Operational Programme
 Human Resources Development,
 Education and Lifelong Learning
 Co-financed by Greece and the European Union



This research is co-financed by Greece and the European Union (European Social Fund -) through the Operational Programme "Human Resources Development, Education and Lifelong Learning" in the context of the project *Strengthening Human Resources Research Potential via Doctorate Research* (MIS-5000432), implemented by the State Scholarships Foundation (IKY).

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

Dispute of Canons: Book Design Traditions at the Beginning of the 20th Century England vs France

Dmitry Lebedev

State Institute of Art Studies (SIAS), Moscow, Russia

Abstract The end of the 19th century in England and France was a time of active growth for publishing houses, newspapers, magazines, and printed materials in general. This contributed to the emergence of a huge number of artists who specialised and occasionally participated in the design of books. These artists won their places through constant competition based on the quality of their drawings. England and France were the centres of the new art of the book, but the views and approaches of representatives of this type of graphics differed from each other in these countries. Thus, the purpose of this report is to demonstrate the difference between the canons and principles of English and French book design at the turn of the twentieth century.

Keywords Livre d'artiste. Edwardian gift book. Art Nouveau. Book illustration. Nineteenth-century editions.

Summary 1 Introduction. – 2 Art Nouveau in Book Design. – 3 France at the Beginning of the Twentieth Century. – 4 England at the Beginning of the Twentieth Century. – 5 Conclusion.

1 Introduction

The problem of canon in the design of Western European book editions at the turn of the twentieth century is rarely considered by experts as a contrast between two specific traditions: the English and the French. Meanwhile, it is on their example that we can analyse the differences in the evolution of book illustration and design of unique publications since this field especially developed during this period. A comparative analysis of various editions and the



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

Open access

Published 2020-12-22

© 2020  Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/012

243

illustrative cycles of the most prominent masters would be carried out through specific examples, enabling us to trace the trends in the development of book graphics and design in both countries during the period considered.

The first part of the article is dedicated to the end of the nineteenth century, because the traditions of book design at the turn of the century in both countries originated in the Art Nouveau style that emerged in the 1880s and 1890s: in France in the illustrations of Eugène Grasset (1845-1917) and Alphonse Mucha (1860-1939), in England in the editions designed by William Morris (1834-96) and Aubrey Beardsley (1872-98). The second part is dedicated to the early French *Livre d'artiste* editions and artists who worked on their decoration: Pierre Bonnard (1867-1947), Maurice Denis (1870-1943), Auguste Rodin (1840-1917) and others at the beginning of the twentieth century. The third part presents Edwardian gift book illustrators: Arthur Rackham (1867-1939), Edmund Dulac (1882-1953) and others with an explanation of their particular qualities.

2 Art Nouveau in Book Design

In the 1880s and 1890s, several bibliophile societies were formed in France to produce unique, limited-edition books. The designers of such publications were often fascinated by one specific book, that played the role of the best example for them - *The Four Sons of Aymon* (*Les quatre fils d'Aymon*), which Eugène Grasset illustrated in 1883 [fig. 1]. In general, it is a richly ornamented edition, decorated with more than a hundred small or full-page illustrations in a yellow and grey soft palette. Grasset, obviously, borrowed some features from the marginal drawings of old manuscripts, because he illustrated the medieval plot. Here you can find romantic landscapes, battle scenes, and abstract ornaments that resemble Celtic patterns.

However, as researcher David Bland thought, in this edition the colours were presented in a dull, monotonous way, only occasionally with simple tone gradations. He considered this book

a ghastly example of what can happen when the decoration assumes more importance than the book itself. (Bland 1969, 297)

Nevertheless, this edition is thought to be the forerunner of Art Nouveau in French book graphics, and Eugène Grasset became one of the key representatives of this style. In England in the same period, similar editions were published with illustrations by Walter Crane, Kate Greenaway, and Randolph Caldecott (their illustrations are not yet characteristic examples of the Art Nouveau style but precede it and



Figure 1 Eugene Grasset. Illustrations from the edition of *The four Sons of Aymon* (*Les Quatre Fils Aymon*). 1883. Colour lithographs made with the help of the gillotage process

belong to the Arts and Crafts movement). These were small brightly decorated books, often containing a short fairy tale, where the text played a secondary role in relation to patterns and drawings. An example of such English children's book is the 1875 edition of *Beauty and the Beast*, illustrated by W. Crane in the best traditions of the Arts and Crafts movement.

The idea of perceiving a book as a work of art was the basis of book design by William Morris, the founder of the English publishing house Kelmscott Press, which existed between 1892 and 1898. Working with his friend and artist Edward Burne-Jones, Morris created a universal example of English book design, which became the quintessence of the Arts and Crafts movement: it was the specific 1896 edition called *The Works of Geoffrey Chaucer Now Newly Imprinted*. 87 woodcuts by Burne-Jones, stylistically similar to drawings from medieval illuminated manuscripts, but refined in the spirit of the Pre-Raphaelite Brotherhood, as well as numerous ornamental frames and letters designed by Morris, combined with a specially developed Chaucer type, became a clear example for the design of such publications to follow in England (the style was perceived and embodied in its way by Aubrey Beardsley, Charles Ricketts, Laurence Housman and many other masters). Famous Irish playwright George Bernard Shaw even equated that Kelmscott publication with the works of Auguste Rodin in importance, presenting it to the French sculptor as a gift:

I have seen two masters at work, Morris who made this book,
The other Rodin the Great, who fashioned my head in clay:
I give the book to Rodin, scrawling my name in a nook
Of the shrine their works shall hallow when mine are dust by the way. (Pearson 2001, 274)

In the 1890s in France, along with Grasset, the most popular illustrator who worked in the Art Nouveau style was Alphonse Mucha. Mucha's colour lithographs for *Ilsee, Princess of Tripoli* (*Ilsee, Princesse de Tripoli*) (1897) by Robert de Flers are brilliant examples of the main idea of books designed in the Art Nouveau style, their embodiment in the form of an undivided integral work of art. Mucha perfectly combined white, yellow, grey and green colours in illustrations, rhythmically arranged ornaments and patterns were intertwined with each other, creating frames for small illustrations of various formats. Filling space on each paper is similar to the design of *The Four Sons of Aymon* by Eugène Grasset, but it is more aesthetically attractive due to the lack of sharp corners in the patterns and nature-like ornaments – the key features of Art Nouveau style.

In England at the same time, Aubrey Beardsley became famous. The best examples of Beardsley's illustrations can be found in his outstanding debut, *The Death of Arthur* (*La morte d'Arthur*) (1893-4), which included 560 black and white illustrations, vignettes and other graphic decorations. The most accurate general impression of his illustrations for *The Death of Arthur* was described by the already mentioned W. Crane in his book *The Decorative Illustration of Books*:

There appears to be a strong medieval decorative feeling, mixed with a curious weird Japanese-like spirit of diablerie and grotesque, as of the opium-dream, about his work. (Crane 1901, 221)

Another (apart from Japanese prints) special source of influence on Beardsley's illustrations was the black-figure pottery painting of ancient Greek vases from the collection of the British Museum, "which he carefully studied" (Ross 1909, 45).

At the end of the century, book design, although different in England and France, was still comparable in certain features, among which in the first place was the interest in ornaments and linear interpretation of space, dictated by a common passion for Japanese prints, and, in close connection with this, the emergence in both countries of the Art Nouveau style (as well as, separately in England, the ideals of the Arts and Crafts movement). At the same time, the key difference between French and English book graphics of the last decade of the nineteenth century was the love of colour among the French (A. Mucha, E. Grasset, K. Schwabe, B. de Monvel) and the complete rejection of it by the English (W. Morris, E. Burne-Jones, A. Beardsley, C. Ricketts, L. Housman, R. A. Bell).

3 France at the Beginning of the Twentieth Century

With the beginning of the new century, book design has moved to the next stage of development and the key person who brought new publications designed by leading artists in France was the collector, art dealer and publisher Ambroise Vollard (1866-1939). The first book published by him, which later became a striking example of a new design, was a collection of poems, *Parallèlement*, by the French poet Paul Verlaine, illustrated by the artist Pierre Bonnard. Bonnard's one-colour illustrations resemble preparatory drawings for large canvases; in fact, they are sketches, sometimes playing the role of marginalia [fig. 2]. Probably, this freedom of visualisation was allowed by the format of the publication itself: numerous poems, each providing the artist with its own plot and idea, often with erotic content, due to which sometimes the artist's sketches are distinguished by an oriental view. This publication is considered the first example to which the term *Livre d'artiste* can be fully attributed. As the researcher Irina M. Sakhno states:

Unique features of the new book [*Livre d'artiste*] were determined by the formation of a unique author's style, experimental techniques and innovative graphic design. (Sakhno 2016, 94)

All these features are present in the book designed by Bonnard.

Vollard's next publication was Octave Mirbeau's *The Torture Garden* (*Le jardin des supplies*) (1902), where the publisher used a completely new approach. Taking twenty lithographs [fig. 3] by famous sculptor Auguste Rodin, Vollard placed them at the end of the book in the form of a sketchbook appendix - it is especially important that these drawings had nothing to do with the text. Vollard's idea was to show Rodin's work to a circle of admirers as wide as possible, which served as an advertisement for the artist's style and skill.

On the border between French Art Nouveau and *Livre d'artiste* books, incorporating features of both trends of book design, were editions of the 1890s and 1900s, designed by one of the Nabis painters Maurice Denis.

Denis's decorative planar black-and-white and colour lithographs and woodcuts were harmoniously inserted in the editions of *Urien's Voyage* (*Le voyage d'Urien*) (1893) by André Gide, *The Imitation of Christ* (*L'imitation de Jésus-Christ*) (1903) by Thomas a Kempis and *The New Life* (*Vita Nova*) (1907) by Dante Alighieri, published by *Librairie de l'art indépendant*, Vollard and *Le livre contemporain*, respectively. Denis, who was a prominent representative of Symbolism in France, was significantly influenced by Japanese art and was close to the Art Nouveau style in his interpretations of space - in particular, the silhouette of characters and the unnatural decorative flatness of land-

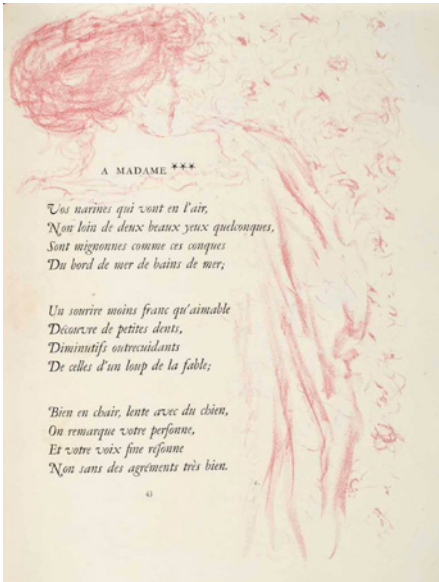


Figure 2 Pierre Bonnard. Drawing for the poem *A madame **** used in the edition of *Parallelement* by Paul Verlaine. 1900. One-colour lithography



Figure 3 Auguste Rodin. Untitled drawing used in the edition of *The Torture Garden (Le Jardin des supplices)* by Octave Mirbeau. 1902. Colour lithography

scapes – and nearly the same features are related to the most famous English graphic artist of the 1890s, A. Beardsley. At the same time, Denis's elegant compositions in soft colours with their contour and almost no small details (which was no longer similar to Beardsley) resemble the canvases of the Symbolist Pierre Puvis de Chavannes, who also significantly influenced the famous English graphic artist and publisher of the turn of the century Charles Ricketts. Thus, despite the apparent difference between the English and French illustrative traditions, this indicates the presence of separate parallels in them, which, however, led to different results. *Urien's Voyage* is a publication that should be considered a successful product of collaboration between the writer and the artist. Denis's drawings for this book and *The Imitation of Christ* probably influenced the style of some of the graphic cycles of Edmund Dulac, who became one of the most famous British illustrators in the 1900s after moving to London from Toulouse. In the last of these editions, Denis used his knowledge of Italian frescoes (he visited Tuscany and Umbria in 1903) and, in particular, the works of Giotto and Fra' Angelico, whose compositions he used while working on 35 of his illustrations for Dante's book.

Many representatives of French modernist movements, thanks to Ambroise Vollard and other similar publishers, demonstrated their

skills not only in painting but also in book design. So, the fauvists Andre Derain and Raoul Dufy embodied their pictorial ideas in their black-and-white illustrations for the books written by French poet Guillaume Apollinaire *The Rotting Sorcerer (L'enchanteur pourrisant)* (1909) and *The Bestiary, or Procession of Orpheus (Le bestiaire ou Cortège d'Orphée)* (1911). Even though the fauvists' key principle of creativity was based on 'wild' colour schemes, in book graphics, they tried to convey an equally 'wild' atmosphere through lines and compositions made in the technique of woodcut. Later in France, Pablo Picasso, Joan Miró, Henri Matisse, Salvador Dalí, Marc Chagall and many other outstanding artists of the first half of the twentieth century worked in the *Livre d'artiste* genre.

According to the researcher Elza Adamowicz, definitions of *Livre d'artiste* were "(tirelessly) questioned" (Adamowicz 2009, 197) during the twentieth century. It is important that this term continues to be discussed among the researchers of different countries even today, because the boundaries of *Livre d'artiste* are still blurred.

4 England at the Beginning of the Twentieth Century

At the beginning of not only a new century for England but also the next after the Victorian-Edwardian era, black-and-white drawings gave way to colour illustrations. This period of English book design is considered the highest point of the Golden Age of British book illustration.

Gift-books of the Edwardian era were always issued in two different formats (as a limited edition and a less expensive trade one):

They were intended to play the role of high-quality exquisite souvenirs, often presented at Christmas to intelligent and rich London families. [...] These editions (most often containing famous classic or children's literature) were not just books for reading, but unique leather-bound portfolios of illustrators popular in these years who worked on their design, decoration and the illustrations inside. (Lebedev 2020, 223)

The style of most of these illustrations was dictated by the time, according to the remark of the researcher John Russell Taylor concerning graphic artists of the Edwardian era:

[a]ll bear the marks of art nouveau in the details of their forms and compositions, though none can be said to adhere to it wholeheartedly. (Taylor 1980, 142)

A special feature of Edwardian illustration was the interest of British masters in caricature and grotesque depiction of characters. The main reason is that English graphic artists worked as both cartoonists (often for magazines such as *Punch*) and illustrators. A striking example of such a combination is Arthur Rackham, the most famous illustrator of the Edwardian era. Rackham's series of colour drawings for *Rip van Winkle* (1905) [fig. 4], *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906), *Alice in Wonderland* (1907), *Midsummer Night's Dream* (1908), etc. are considered classic embodiments of Art Nouveau style in its mixture with the traditions of the Pre-Raphaelite Brotherhood, the Arts and Crafts movement, and British newspaper cartoons. Their key features are a confident linear graphic drawing, muted tones, a lot of small details, grotesque, the ability to capture the writer's atmosphere and numerous quotes from the history of art. One of the peculiarities of Rackham's graphic art was the ability to anthropomorphise nature through techniques developed by the illustrator in the 1890s when he worked extensively as a cartoonist for leading London newspapers.

Similar in quality, but even more original, are the works of Rackham's main rival in the book graphics market, Edmund Dulac. Dulac absorbed two different traditions: the French and the English. This synthesis can easily be seen in the first significant cycle of his illustrations for the 1907 edition of the *Stories from the Arabian Nights* [fig. 5] (a theme to which Dulac returned several times during the next decade). His illustrations, more intense in colour than Rackham's, hint at a combination of continental and island art traditions, seasoned with Orientalism. While maintaining an illustrative narrative, his illustrations also acquire picturesque features, becoming an independent work of art.

Comparing Rackham and Dulac in the mass media English art critics wrote:

He [Dulac] cannot rival Mr. Rackham in perfection of line, and he is therefore well advised in placing more reliance upon his faculty of inventing rare and sensuous colour harmonies. (Taylor 1980, 7)

And Dulac was really thought to be "a supreme colourist" (Meyer 1983, 181).

Other popular British illustrators of the 1900s were brothers William Heath Robinson and Charles Robinson, both specialising in fairy-tale colour illustrations and Kay Nilsen, the representative of the Scandinavian Art Nouveau style, based on the works of Swedish illustrator John Bauer. The last popular illustrator in England was Hungarian Willy Pogany, who learned in France and was fond of Mucha's style, which can be seen on many of his drawings.



Figure 4 Arthur Rackham. Illustrations from the edition of *Rip van Winkle* by Washington Irving. 1905. Ink and watercolour drawings reproduced by photomechanical three-colour process



Figure 5 Edmund Dulac. Illustrations from the edition of *Stories from the Arabian Nights* retold by Laurence Housman. 1907. Ink and watercolour drawings reproduced by photomechanical three-colour process

5 Conclusion

Key differences between English and French traditions of early twentieth-century book design (French *Livre d'artiste* and Edwardian illustrated gift books) could be seen in the presented table [Tab. 1].

Table 1

	French <i>Livre d'artiste</i>	Edwardian illustrated gift books
1	Mainly lithographs and woodcuts (original prints), so the final result is the work of not only the artist, but also the engraver;	Photomechanical process of reproducing illustrations;
2	Drawings are made by artists, sculptors, etc;	Drawings are made by professional illustrators;
3	Drawings may not have any visible connection with the text;	Drawings are always directly related to the text, being its illustrations;
4	Freedom of interpretation and visualisation (the layout and structure of each publication is unique);	Strict structure of the editions layout (legacy of Kelmscott Press);
5	<i>Livre d'artiste</i> masters often drew inspiration from contemporary adult prose and poetry, as well as historical treatises of different content;	Edwardian gift editions are most often works of classical literature with a bias towards fairy-tale subjects;
6	<i>Livre d'artiste</i> is most often a sharp break with tradition in terms of style and experimentation within modernist art movements;	Illustrations of Edwardian gift books represent a further development of British book graphics, based on Art nouveau style;
7	<i>Livre d'artiste</i> were only issued as limited editions (50-250 numbered and signed copies) without the possibility of further reissues.	Division into two formats of luxury limited editions (usually from 250 to 1000 copies numbered and signed by the Illustrator) and trade editions (significantly larger circulation) + further reissues.

The further fate of the *Livre d'artiste* and Edwardian gift editions is different. French unique editions continued to be published after the First World War, taking in new authors; English luxury books of the Edwardian era completely lost popularity in the early 1920s due to the economic crisis in Great Britain, as well as to the increased interest of the British in the revival of woodcuts and black-and-white drawing. It must be admitted that the Art Nouveau style, which went through similar but not identical paths in these countries, did not disappear, but eventually reincarnated in a new Art Déco style, although characteristic to a lesser extent for book illustration, and to a greater one for the poster art of the 1920s.

Bibliography

- Adamowicz, E. (2009). "Etat présent. The *Livre d'artiste* in Twentieth-Century France". *French Studies*, LXIII(2), 189-98. <https://doi.org/10.1093/fs/knp061>.
- Bland, D. (1969). *A History of Book Illustration*. Los Angeles: University of California Press.
- Crane, W. (1901). *The Decorative Illustration of Books*. London: George Bell & Sons.
- Lebedev, D. (2020). "British Book Illustration of the 1900-1910s. Sources of Inspiration". *Atlantis Press. Advances in Social Science, Education and Humanities Research = Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies. Science, Experience, Education*, 469, 222-31. <https://dx.doi.org/10.2991/assehr.k.200907.040>.
- Meyer, S. (1983). *A Treasury of the Great Children's Book Illustrators*. New York: Harry N. Abrams.
- Pearson, H. (2001). *Bernard Shaw. His Life and Personality*. Looe, UK: House of Stratus.
- Ross, R. (1909). *Aubrey Beardsley*. London: John Lane.
- Sakhno, I. (2016). "Livre d'artiste as an Isoverbal Text in the Culture of Symbolism". *Art and Literature Scientific and Analytical Journal Texts*, 2, 92-109.
- Taylor, J. (1980). *The Art Nouveau Book in Britain*. New York: Taplinger Publishing.

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

Comparing the Cologne Sonderbund of 1912 and the Second Post-Impressionist Exhibition in London

Alexandra Timonina

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The article examines the agendas of the *International Art Exhibition of the West German Sonderbund* held in Cologne in 1912 and the *Second Post-Impressionist Exhibition* organised in London the same year, by contrasting their historical contexts and comparing their theoretical backgrounds. While the shows varied slightly in approach, both sought to give a systematic overview of the latest trends in art, which was then marketed mainly by private dealers. They addressed similar issues, such as defining the inherited tradition and topical dilemmas about the autonomy of painting and its decorative potential. The paper will discuss the emphasis on the progressive timeline and international outlook on modern art they formulated. It will also revisit the role of these exhibitions in light of the currently expanding discussion of the mechanisms that shaped the canon of European modernism.

Keywords Modernism. Canon. Expressionism. Post-Impressionism. Roger Fry.

Summary 1 Tracing Genealogies within the Turn-of-the Century Art Exhibitions. – 2 The Sonderbund Model. Between the Marketplace and Secessionist Rhetoric. – 3 Transformations of Roger Fry's Project. – 4 Modernist Canons and the Use of History.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

Open access

Published 2020-12-22

© 2020 Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/013

255

We know, of course, that there are affinities between modern artists and their remotest ancestors [...]. It is just the greatest art of all ages that shows those affinities, nay more, that lives by them.

(Meier-Graefe [1904] 1908, 1: 4)

1 Tracing Genealogies within the Turn-of-the-Century Art Exhibitions

The impact of exhibitions on the spread of modernist movements is now seen as pivotal. Critical examination of art exhibitions began in the 1950s and was concurrent with studies of the World Fairs and the historical reevaluation of early twentieth-century art. Since then, the history of European modernism has often been presented as a process marked by a series of groundbreaking exhibitions, starting with one or another decisive art event. Much literature on the subject has reproduced this progressive scheme by bringing together a sequence of case studies that largely emphasise the global character of the artistic process in Europe at the turn of the century. There are lists of canonical art shows that shaped art history, because they prophetically showed new art to a hostile and unprepared public. Other studies bring to light the ups and downs of single exhibition societies, maintaining, however, primarily the optics of development and emphasising the role of the modernist discourse and its onward march.¹ Only in the last couple of decades have we started to see studies aiming to deconstruct the mechanisms that drove the formation of the modernist canon.² It is vital to look at the exhibitions not only to identify what they presented but, most importantly, to understand what historiographical constructions they employed to justify the legitimacy of the new art they promoted.

Several exhibitions organised at the beginning of the 1910s became widely acknowledged to have determined the reception of modernist art. The shows are noted to have fostered its commercial success and its influence over artists outside France at a time when it was still largely unknown to broader audiences and not yet fully appreciated by institutions and critics. Among them were two exhibitions mounted one after another in 1912: the *Internationale Kunstausstellung des*

¹ For example, some excellent and sourceful works, such as the two volume anthology *Exhibitions that Made Art History* by Bruce Altshuler and his monograph on the avant-garde shows or the study on the Munich Secession by Maria Makela to one extent or another are, however, biased by these models. See Altshuler 1994, 2008, 2013; Makela 1990.

² For example, a profound reconsideration of the art system in Europe in the late 19th early 20th century made by Robert Jensen (1996) or a collection of essays edited by Anna Brzyski (2007) that seeks to approach the subject of canons in art history highlighting their diversity and relativity.

Sonderbunds westdeutscher Kunstfreunde und Künstler (International Art Exhibition of the West German Special League of Art Lovers and Artists) set up in Cologne, and the *Second Post-Impressionist Exhibition* organised in London, mounted at Grafton Galleries by the British critic and art historian Roger Fry. They were closely connected and dealt with similar aesthetic questions. Both expressed the secessionist trends in European art where an increasing number of artists strived to find markets for their work (Jensen 1996, 22). At the turn of the century, new independent art associations were multiplying, often hiving off from older ones and declaring that their missions were more liberal or their stylistic programme more coherent and better grounded, which, however, rarely characterised any of them at the same time. On the one hand, they were challenging the routine and often ossified conventions of local scenes and countering the hostile critique of the latest trends in the arts expressed by established artistic communities (Simon 1976, 51; Joyeux-Prunel 2005, 581). Yet, on the other hand, it is important to acknowledge that, by remaining separate, they largely sought to increase their visibility and improve exhibition infrastructure to reflect their needs (Paret 2001, 63).

Many of these groups employed the tactic of integrating their displays with commemorative monographic sections celebrating the artists considered authoritative among their members. This tool was borrowed from the academic environment, where for years it had served primarily to construct and defend national traditions (Gahtan, Pegazzano 2018, 3). However, it played a major legitimising role for radical expressive languages in the early twentieth century. The organisers of the independent exhibitions often mediated between these two objectives, making way for ambiguities both in contemporary reaction and art historiography.

2 The Sonderbund Model. Between the Marketplace and Secessionist Rhetoric

The German art world in the late 1900s and early 1910s resembled a melting pot, with intense activity among continually dividing groups and numerous debates about norms in the arts and their role in defending national prestige. Among the most remarkable controversies of the day were the Tschudi Affair and the Bremen Art Dispute that followed the acquisition of Vincent van Gogh's *Field with Poppies* (1889) for the Kunsthalle Bremen by Gustav Pauli in 1911. The latter was equally fuelled by the policies of the Secessions and private galleries, such as Galerie Paul Cassirer,³ and by the polemic that arose around

³ Peter Paret, who was the grandson of Cassirer and has just recently passed away, provided a comprehensive discussion of the climate of fear before the foreign influenc-

Figure 1 Announcement of the *International Art Exhibition of the West German Sonderbund*. 1912 (Selz 1957, 242)



the Sonderbund exhibition in 1910. General conservative opinion assumed that there was a conspiracy of Parisian and Berlin art dealers in favour of French art, who had been stringing Germans along and imposing on them overpriced art by foreigners instead of supporting the local schools. Other alleged plotters were progressive museum professionals and critics, who together with the artists blindly following the French were betraying the national traditions (Selz 1957, 238).

The West German Sonderbund was founded in Düsseldorf in 1908 by a group of seven artists who were relatively successful followers of the Impressionist and Neoimpressionist styles (Cestelli Guidi 1992, 20). Right after the first show, the Sonderbund began being seen as the local equivalent to the Munich and Berlin Secessions. The idea to present French artists next to Germans soon emerged and was realised at the second Sonderbund exhibition in 1910. That show featured artists such as Paul Signac, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Alexej Jawlensky, Wassily Kandinsky, and some pre-Cubist works by Georges Braque. This edition gave particular emphasis on recent theories of colour, its perception, and synthetic approaches in creative practice. The third show maintained this cosmopolitan line by presenting 101 French artists among a total of 147, and further heated things up with a controversial introduction - pointedly entitled *Rhenish and French Art* - written by Richard Reiche, an art historian and one of the organisers.

es on German art at the dawn of the century in his major study on the Berlin Secession. See Paret 1980, 182-99.

The Cologne show was their fourth exhibition, and it emerged in the context of robust debate over the role of public support for progressive art and openly opposed unfavourable political conditions (Schaefer 2012b, 37).⁴ The city of Düsseldorf had withdrawn its authorisation for the venue because the third edition had provoked too much unrest among the local artistic establishment. The town council and the mayor of neighbouring Cologne decided to seize this opportunity and provided the association with a venue, giving it a brand-new Kunsthalle building together with funding of 25,000 marks (Selz 1957, 243). The patriotism of both the administration and local donors, therefore, played an important role in its success in 1912. Cologne, where there was no academy of arts, was an advantageous location, as it was remote enough from Berlin and other centres where the authority of traditional art institutions was strong when it came to undertakings of a similar scale.

The Sonderbund exhibition featured 30 rooms and nearly 600 paintings by 160 artists and was a result of the collective efforts of artists, critics, prominent museum professionals and patrons, private collectors, art dealers, and local politicians [fig. 1]. This stratum had few precedents and guaranteed both the space for experimentation and immunity from attacks from the conservative public. Organisers aimed to present progressive art that endeavoured to develop more intense expression by enhancing pictorial rhythm, colour, and form (Reiche 1912, 3). At the same time, they wanted to show its ties with the innovators of the late nineteenth century, delineating a genealogy of international modern movement in which young German artists decidedly played a part.

The structure of the show and its concept were inventive and straightforward at the same time. New art trends were preceded by a retrospective section laying the groundwork for what visitors were about to see in the following halls. These 'pioneering masters' were celebrated in a wide range of large-scale retrospective displays organised in Europe in the 1900s due to the efforts of independent exhibition societies. For example, sections were dedicated to Paul Cézanne at the Salon d'Automne in 1904 and 1907 and Paul Gauguin in 1906. Other shows organised by dealers included the major exhibitions of Maurice Denis and Henri-Edmond Cross organised one after another by Bernheim-Jeune in 1907 and the van Gogh and Gauguin retrospectives held at the Galerie Miethke in Vienna in 1906 and 1907 respectively (Gordon 1974, 2: 191-207). Naturally, these epi-

⁴ The catalogue of the exhibition that celebrated the centenary of the 1912 Cologne Sonderbund may rightfully be considered the most exhaustive source about the event, its reception and aftermath, including a detailed reconstruction of the list of displayed works. See Schaefer 2012a, 533-617.

sodes followed the stream of the earlier enterprises of Ambroise Vollard and then Paul Cassirer, one the most ardent supporters of progressive painting outside France.⁵

The first five rooms at Sonderbund displayed 125 paintings by van Gogh, making him a messiah of the new art,⁶ as well as the mediator between contemporary French and German painting. Then followed rooms entirely dedicated to Cézanne (26 paintings and works on paper) and Gauguin (about 25 Breton and Tahitian works). Right after them were Neoimpressionists, particularly Signac and Cross, a room reserved for Pablo Picasso (many early works, but also some Cubist ones), and a room dedicated to Edvard Munch. The rest of the exhibition was divided by country (France, Holland, Hungary, Norway, Switzerland, Austria, and finally Germany). Some works were not mentioned in the catalogue. They included paintings by El Greco (whose legacy was being rediscovered in the late 1900s)⁷ in the van Gogh room (*St. John the Baptist*, 1605 ca., Pushkin Museum, Moscow) and presumably another work in the Picasso room, which is, however, impossible to identify (Storm 2008, 129). This matched the general ambition of the organisers who sought to make the visitor “discover to what extent the modern movement looks back to the old masters” expressed in the preface to the catalogue (Reiche 1912, 6-7).

The major part of the retrospective was arranged thanks to the support of private collectors. It allowed them to publicly present their choices and promote a broader recognition of this art. Among the patrons who provided extensive loans to the exhibition were Karl Ernst Osthaus, the founder of the Folkwang Museum in Hagen, and Hans Eberhard von Bodenhausen, a faithful collector of the Neoimpressionists and co-founder of *Pan* magazine. Both Bodenhausen and Osthaus began collecting new French painting in 1900, keeping in mind the example of Henry van de Velde (Stamm 2012, 59).

One of the central halls with lateral windows called the ‘chapel’ was decorated with murals by Ernst Ludwig Kirchner and Erich Heckel⁸ and stained-glass designs by Jan Thorn-Prikker (Selz 1957, 242). Besides expressing these artists’ fascination with the decorative dimension of painting, this hall, together with four rooms entirely dedicated to applied arts, alluded to the space that the organisers had devoted to the idea of artistic synthesis.

⁵ On the effect of Vollard’s strategies in Germany see, for example, Groom 2006.

⁶ On the exhibitions of van Gogh in German-speaking countries prior to the Sonderbund show, see Feilchenfeldt 1988.

⁷ Several of his canvases appeared at the Salon d’Automne in 1908, which was also noticed by Julius Meier-Graefe in his *Spanish Journey* (Moffett 1973, 103).

⁸ Kirchner’s *Assumption of the Virgin*, the central element of the mural and a sketch of this project were reproduced in Simmons (2004, 261-3).

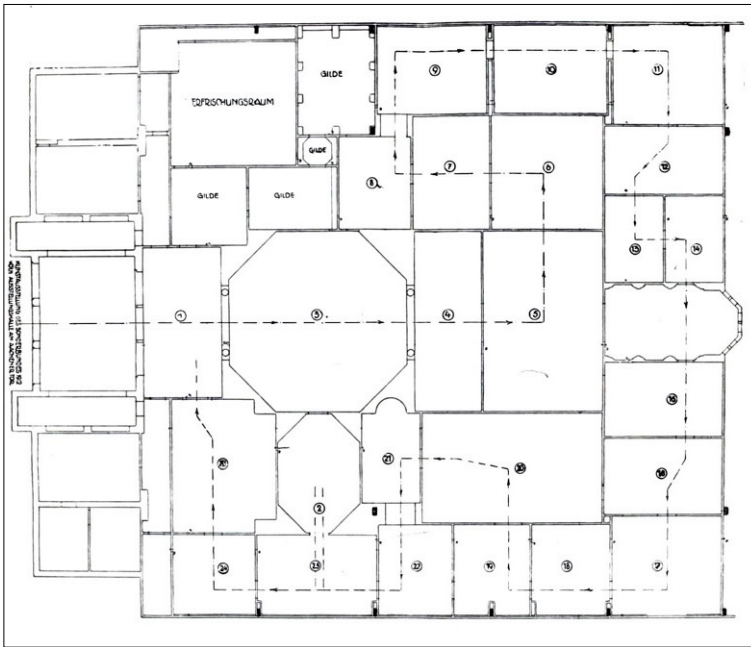


Figure 2 Layout of *International Art Exhibition of the West German Sonderbund*, 1912. Photograph by the Author

The itinerary was arranged in a way that emphasised the progressive flow of the art-historical narrative, from the 'retrospective' section to the most recent trends that showed an affinity with the former and were visible in every country. Those familiar with his work praised the comprehensiveness and dimensions of the section dedicated to van Gogh,⁹ which spread through the central axis of the exhibition venue [fig. 2]. However, others observed that his role was accentuated too strongly in comparison to the role of Cézanne,¹⁰ whose

⁹ It encompassed a large number of landscapes and still lifes, including *Vase with Iris against a Yellow Background* (1890) and the fourth version of the *Sunflowers* (1888, National Gallery, London), which appeared in *Les XX* exhibition in Bruxelles in 1890. It also presented a considerable selection of portraits, among which two versions of *Berceuse*, *The Postman Joseph Roulin* (1889, not mentioned in the catalogue), *Portrait of Trabuc*, *an Attendant at Saint-Paul Hospital* (1889), and the second version of the *Portrait of Père Tanguy* (1887-8). Finally, it featured three self-portraits and the first version of *Bedroom in Arles* (1888).

¹⁰ The section dedicated to Cézanne included six still lifes with fruits, eight portraits, among them the *Portrait of Madame Cézanne* (1879 ca.), and a pool of landscapes including two views of Sainte-Victoire (now at the Yokohama Museum and the Hermitage Museum, St. Petersburg).

room did not properly reflect his input.¹¹ Even Munch, who together with Picasso was the only living artist who had a whole room, had his work presented more coherently.

The air of primitivism and exotic imagery of Gauguin was approached in a remarkable way. Richard Reiche, one of the main organisers, sought to envision Gauguin's work as if it could be linked to the German tradition, underlining how its decorative qualities influenced young German artists.¹² The glass design by Prikkers was claimed to be an example of how Gauguin's approach could push the artist to rediscover the rich gothic heritage of his country.

The notion that German artists had been adapting Gauguin's style to Nordic lands was one of the conceptual threads that tied the exhibition together¹³ but did not have any significant effect on the way artists from the German section were perceived. The real impact of Gauguin's art consisted of a growing fascination with exotic lands and travel that artists such as Max Pechstein and Emil Nolde expressed in the following phases of their careers (McGavran 2012, 118). It is significant that, despite the ambition to present the 'development' of modern art, no painting of Gauguin could reveal any immediate link to Impressionism. Ultimately, this way of treating Gauguin was more of a symptom of the increasing need to rethink national heritage in Germany than anything else.

Several critics honoured Picasso, whose work covering the years 1903-11 was shown, while artists such as August Macke were astonished to finally see him in such a setting. This glimpse was followed by a large-scale show at Heinrich Thannhause's *Moderne Galerie* in 1913 organised through the efforts of Daniel-Henry Kahnweiler, which presented over a hundred works (Vernerey-Laplace, Ivanoff 2020, 81). Yet, only six pieces by Matisse were shown in the French room at Sonderbund, possibly because the organisers hoped to diminish his presence by making his impact on German art less visible

¹¹ For instance, Cuno Amiet, whose pieces were featured in the Swiss section and who was, however, mainly influenced by van Gogh, remembered that the master of Aix was decidedly underrepresented in the installation (Stamm 2012, 63).

¹² The ability to evoke 'gothic' motifs was attributed to Gauguin as early as in Octave Mirbeau's account for *Le Figaro* in 1890 (10 August). The overview of his work in Cologne, however, featured the *Painter of Sunflowers* (1888), three canvases depicting Breton peasants and a landscape from the same years and was dominated by the major works of his Tahiti period, including *Nevermore* (1897), *Where Are You Going?* (1892), and *Barbarian Poems* (1896).

¹³ The same applied to the van Gogh display that, in fact, received feedback that fully synchronised with the idea of his art bridging the French and German traditions, which was embodied in the organisers' project (Cestelli Guidi 1992, 26). Moreover, this line was thoroughly accentuated throughout the itinerary and was easier to acknowledge within the German section, where even an unprepared visitor could immediately recognise his influence on the younger generation.

since the idea of the show was to stress its Nordic roots (Cestelli Guidi 1992, 27). That said, it should also be noted that the editions that preceded the Cologne Sonderbund included many Fauvist paintings.

The younger German artists were located right after the tribute section dedicated to Munch in a rather chaotic set-up that undermined the homogeneity of the exhibition. It included representatives of the progressive groups, such as the Expressionist Rhineland painters, Die Brücke, and Der Blaue Reiter, which also advertised its upcoming almanac in the Sonderbund catalogue next to the list of monographic publications by Julius Meier-Graefe. However, while being broad in quantitative terms, this part was naturally overshadowed by the retrospective section. Despite the efforts of the committee, the overall response to the exhibition highlighted the disproportionate dominance of French art instead of the promised “international review” (Reiche 1912, 3) of the joint progressive movement. In terms of commercial success, the preferences were likely distributed in the same manner,¹⁴ although this aspect remains insufficiently researched.

3 Transformations of Roger Fry’s Project

There were several pictures in Sonderbund that had previously appeared in Roger Fry’s *Manet and the Post-Impressionists*, organised at the Grafton Galleries in 1910.¹⁵ The concept and some of the choices of the Cologne committee echoed the latter, notably in terms of drawing a family tree of contemporary painting with Cézanne, Gauguin, and especially van Gogh. Together with the one Fry organised in 1912, all three exhibitions accommodated both the fashion for the tribute rooms that had previously spread in Paris salons and progressive European galleries and a general quest for a conceptual framework to apply to new French art.

Back in 1910, Fry’s attempt to formulate his version of it was attacked as speculation and sophism. Examples of innovative modern painting styles were rarely displayed in London on such a scale before the exhibition; generally, visual arts in Edwardian England tend-

¹⁴ As testimonies, for example, we have a purchase certificate issued to a Münster collector, Franz Werner Kluxen, which forms part of a bulk of letters from Walter Klug that appeared on auction in Germany in 2014. Klug was an associate at the Galerie Abels in Cologne and supervised the sales at the Sonderbund exhibition (Aust 1961, 281).

¹⁵ For example, van Gogh’s *La Berceuse* (Augustine Roulin) (1889, Metropolitan Museum of Art, New York) and *Portrait of the Postman Joseph Roulin* (1889, Barnes Foundation, Philadelphia). The Sonderbund exhibition featured different versions of these paintings: *La Berceuse* (1888, Kröller-Müller Museum, Otterlo), *La Berceuse* (1889, Stedelijk Museum, Amsterdam), and *Portrait of the Postman Joseph Roulin* (1889, Kröller-Müller Museum, Otterlo).

ed to prefer historical pastiches that transmitted a dignified mood and recalled the art of the masters of previous epochs (Birchenough 2008, 61; Spalding 1980, 153). At the turn of the century, Impressionism had just started entering the critical discourse in Britain, yet was often stigmatised or underestimated (Nicolson 1951, 11). Paul Durand-Ruel had brought an extensive exhibition of French Impressionists to London in 1905, also arranging it at the Grafton. The audience welcomed most of it but ignored Cézanne, who was presented with ten artworks (Bullen 1988a, 48).¹⁶ The first show by Fry had an immense impact on art and collecting, and numerous studies are dedicated to it.¹⁷ However, it influenced in a more straightforward way art criticism in Britain and the very language by which it operated. It had been increasingly moving towards describing the formal qualities of painting, as the number of publications remarking the radicalism of new art in both positive and negative terms has multiplied rapidly.

This first exhibition was structured around the triad of Cézanne, van Gogh, and Gauguin. In the first room, there were eight works by Manet, whose figure was known and appreciated by British art lovers and used by Fry to lure a hesitant public. The rest of the artists were portrayed as the followers of these four masters and were represented by just a few works each. Fry did not want to assume the risk of giving a broader showing of Cubist production, although he regretted that only a modest number of works by Picasso and especially Matisse were shown.

Matisse, owing to the absence of a well-known collector, is quite inadequately represented, and Picasso should have been seen in bigger and more ambitious works. (Fry 1910a, 402)

Even after the show, Fry had not yet determined what theoretical grounding he should attribute to the art he presented, a sentiment which emerged in his impressions on the Cologne exhibition in 1912. He visited the Sonderbund and wrote an exhaustive review on it for

¹⁶ Prior to this, private galleries that featured modern French painting in London were limited to the Chenil Gallery in Chelsea and the Carfax Gallery, which then began to support the Camden Town Group. British artists, even those who travelled to Paris and were exposed to the recent French art, hesitated to produce any articulated feedback on what they saw there, as did their Irish and Scottish colleagues. The artists who were interested in the legacies of van Gogh and Gauguin united at the Allied Artists' Association following the organisational scheme of the Société des Artistes Indépendants in Paris. Some of its members later aligned with the Camden Town Group.

¹⁷ See, for example, Nicolson 1951; Bullen 1988b; Gruetzner Robins 1997, 15-45; 2010, and Bruneau-Rumsey 2009. One of the 2010 issues (vol. 152, no. 1293) of *The Burlington Magazine* was entirely dedicated to the subject.

The Nation, approving the presence of some pictures (including Gauguin's *Barbarian Poems*, which was reproduced on the promotional poster and cover of the catalogue of the 1910 show) that had appeared in London two years before (Fry 1912a, 798). Faced with the fact that the artists were presented under the aegis of Expressionism – which was then an umbrella term for more or less the same phenomenon for which he had earlier coined the term Post-Impressionism – he, interestingly, did not use one term or the other. Instead, he vaguely referred to it as simply 'modern art' or the 'movement'. Besides the passage in which Fry, as one could expect, dwells on the formal qualities of Cézanne's painting, two issues are striking in this article: namely, Fry's hidden patriotism and the way he criticised German art.

It would be almost comic, if it were not rather deeply pathetic, to go from the Sonderbund exhibition, with its hundreds of imitative variation on the art of Van Gogh, Matisse, and Derain [...]. I understand that some of their better painters, such as Erbsloh and Nolde, are not seen at their best at Cologne, but it was with real regret that I had to confirm the opinion which successive exhibitions at the Indépendants and the Autumn Salon had created in my mind, that there is as yet no sign of any definitive creative talent in Germany with the possible exception of one man, Wilhelm Lehmbruch [Lehmbruck], the sculptor, whose work always impressed me by its classic beauty and restraint. (Fry 1912a, 799)

It is therefore not surprising he did not consider including German artists in his forthcoming exhibition.

Fry was surely disappointed by not seeing, although expectedly for him, any British artists. Moreover, he speaks of the exhibition as if the countries were responsible for sending the art there, as happened in World Fairs. However, this was not the case at the Sonderbund, where artworks were provided by gallerists and (mainly) German collectors.

In further writings published in these years, Fry builds an argument in favour of a narrative in which art moves towards a break from the mimetic functions (Fry 1910b, 537).

There is no immediately obvious reason why the artist should represent actual things at all, why he should not have a music of line and colour [...]. Particular rhythms of line and particular harmonies of colour have their spiritual correspondences, and tend to arouse now one set of feelings, now another. (Fry 1911, 862)

The matrix of this interpretative scheme, together with the romanticising rhetoric, is much indebted to the influence of Meier-Graefe (Falkenheim 1980, 19). Fry's formalist approach, which sought to give



Figure 3 Cover for the catalogue of the *Second Post-Impressionist Exhibition*, 1912. Photograph by the Author

to art criticism a solid analytic base, was inextricably combined with his idealism concerning the act of aesthetic contemplation (Twitchell 1987, 42). The same rigour was applied in the way he structured the timeline he drew throughout his two exhibitions. In preparation for the Second Post-Impressionist Exhibition, Fry was much more eager to insist on the linearity of contemporary art development than he was in the previous show. He sought to place one master after another and to structure his narrative as a vital evolution of expressive means.

The adjustments he made at the Second Post-Impressionist Exhibition, which opened in October 1912 and lasted, with a three-week break, until January 1913,¹⁸ might have been at least partly informed by what he had seen in Cologne. This time he sought not only to present Post-Impressionism as a key artistic phenomenon that was part of a progressive historical perspective but also to introduce its representatives among British artists, demonstrating their works as belonging to global aesthetic progression [fig. 3]. Fry's general tone moved from stressing the value of pictorial expression beyond the norms of the past to claiming that its main power was the ability to translate 'spiritual experiences' into artistic forms, and then towards the idea of art that was "an equivalence, not a likeness of nature" (Fry 1912b, 27)

¹⁸ The attendance doubled for the second exhibition. The rearrangement, which was made in January, can be approximately reconstructed from the updated catalogue. See Fry, Bell, Anrep 1913.

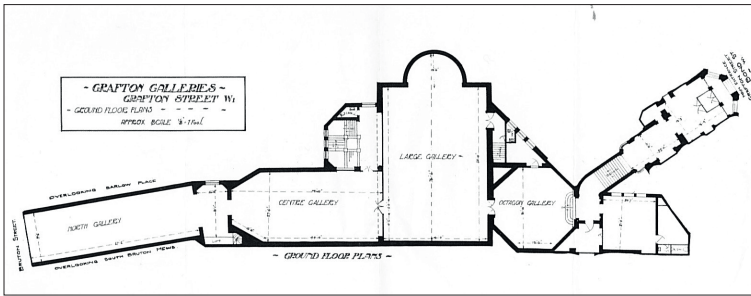


Figure 4 Layout of the Grafton Galleries, London (Altshuler 2008, 86)

and aimed at creating forms rather than imitating them. The show was divided into three sections by a loose geographical criterion, although virtually set aside in the display, that remotely alluded to the traditional structures at World Fairs, as was the case at the Sonderbund exhibition. Fry chose the French artists, delegating the British section to Clive Bell and the Russian one to Boris Anrep.¹⁹ As to the retrospective accents, the masters celebrated in the previous edition as the pioneers of Post-Impressionism were presented in a timeline of photographic reproductions, except for Cézanne. Fry had now concluded that Cézanne exceeded van Gogh in his revolutionising of art forms and was more discreet and diverse (Fry 1912a, 798). The impact of his legacy was underscored by the British section, where most of the works were preoccupied with the formal questions associated with his art. The linkage between contemporary art and Cézanne was essential to Fry. It supported his hypothesis of the 'classic spirit' that added order to his discussion of Post-Impressionism, making it more systematic by exalting the genealogies of expressive means.

Fry's path to modern art lay through the Old Masters, to whom he had previously dedicated his work. Even if Fry borrowed the tone characterising Cézanne as a pillar of tradition from Denis and other French commentators of the mid-1900s, this earlier experience played a crucial role in the way he approached the art of Cézanne (Shiff 1984, 144). The Octagonal Gallery of the Grafton [fig. 4] contained a large set of watercolours of the artist and several paintings, including *Le Château Noir* (1900-4), which previously appeared in 1907 posthumous retrospective at the Salon d'Automne [fig. 5]. After a rehang in January 1913, due to the transfer of a significant part of the show to the New York Armory Show, they were integrated with approximately another 30 pieces.

¹⁹ The ideas expressed by Anrep in the introductory text were then repeated in his article published in the Russian literary magazine *Apollon* (1913).



Figure 5 Paul Cézanne. *Le Château Noir*. 1900-04. National Gallery of Art, Washington (Gift of Eugene and Agnes Ernst Meyer). Courtesy of the National Gallery of Art

There was also a major effort put into evidencing the Fauves (six by André Derain, eight by Maurice de Vlaminck) in comparison to both Fry's first project and Sonderbund (Bruneau-Rumsey 2009, 69). Matisse was presented with about thirty works, and *La Danse* (1909 version) was a real highlight of the show. There is a reason to believe that the artist and his new gallery Bernheim-Jeune could also have a special interest in providing more pieces because of the scarcity of Matisse's recent presence in Cologne and in the face of the growing acclaim that Picasso had been receiving (Gruetzner Robins 1997, 78). Cubism played an important role in the display. The contribution of Kahnweiler, who had hesitated to provide artwork from his stock for Fry's first exhibition, was very substantial this time. Picasso had sixteen pieces shown - for example, from the African period and the early Cubist years - while Braque had four paintings.

The geographical range of Fry's project was considerably narrower and more perplexing than the diverse overview of the Sonderbund. If the reasoning behind the selection of British artists was clear, it is hard to say exactly why he swept new German art aside, if not because he personally thought it had not yet achieved great heights. Moreover, the motivation for the Russian section in the catalogue probably could be slightly confusing to the regular visitor. Most likely the reason lies in the way he theorised over Cézanne's work. He em-

phasised its 'decorative' and synthetic nature, which made Fry seriously consider him and Gauguin as 'proto-Byzantines' in his earlier writings (Verdi 2009, 544). The appeal to the Byzantine and Scythian roots and generally primitivist aesthetic among Russian artists like Natalia Goncharova and Nicholas Roerich surely seemed persuasive to Fry, as they conformed to the expectation of the public for Oriental and archaic imagery from Russian arts (Protopopova 2008, 90) and fit the idea of Byzantine cherished by Fry and his circle.²⁰ Being more of an aesthetic category than a real historical reference, it helped him articulate the cause of the transcendent value that united the great art of the past with the great art of the day and translate it into his exhibitions and criticism.

4 Modernist Canons and the Use of History

Overall, as much as these two exhibitions varied in approach, both tentatively sought to present a systematic overview of the latest artistic phenomena, which were then mainly marketed by private dealers. They emphasised a coherent development of modern art by giving it an international outlook and addressed similar, although often contradictory problems, such as defining the tradition that contemporary art succeeded and the role of decorative potential in the arts. At the time a critically elaborated canon could have an immediate impact on both the work of contemporary artists and the flow of the aesthetic thought. What was truly innovative about both of them was that they were characterised by resourceful use of history, although they had some important precursors, such as the Vienna Secession of 1903 (Jensen 1996, 3), to which Meier-Graefe, incidentally, served as an advisor. It celebrated Impressionism in a retrospective display while it was not yet canonical, tracing its roots to Tintoretto and Velázquez, among other artists, who were shown as the 'great forebears of Impressionism' (Huemer 2018).

Both exhibitions were commercial and rhetorical tools were crucial to positioning the art they promoted in a way that would line up its legitimising ancestry. In the case of Fry's project, it was evident that his version of the modern movement was constituted by a denial of Impressionism. It was instead something that had to be overcome, probably because it was getting increasingly 'institutionalised' by

²⁰ Byzantine art was a shared fascination of the Bloomsbury Group and served as an important element in their theories of aesthetic modernism, a forebear of its sincere, i.e., non-imitative expressive means. See Berkowitz 2018.

juste milieu settings like the New English Art Club.²¹ Meanwhile, at the Sonderbund exhibition, the term ‘expressionist painters’, interestingly, was applied to both German and international artists and virtually emphasised the defiance to the Impressionistic language and a dialogue with the art of remote epochs (Washton Long 1995, 16). In comparison to Sonderbund, the 1912 London exhibition, in a closer look, seems even less credible as envisioning a global picture of progressive art because of its major link to national schools as the main critical category (Jensen 2012). Still, one can surely admit that, despite this, both of them contributed immensely to the diffusion, by museums and the art historical discipline, of the pattern according to which modernism was a straightforward and universal process.

Bibliography

Primary Sources

- Anrep, B. (1913). “Po povodu londonskoi vystavki s uchastiem russkikh khudozhnikov” (On the Exhibition in London Featuring Russian Artists). *Apolon*, 2, 39-48.
- Fry, R. (1910a). “The Post-Impressionists – II”. *Nation*, 3 December, 402-3.
- Fry, R. (1910b). “A Postscript on Post-Impressionism”. *Nation*, 24 December, 536-7.
- Fry, R. (1911). “Post-Impressionism”. *The Fortnightly Review*, 89(533), 856-67.
- Fry, R. (1912a). “The Exhibition of Modern Art at Cologne”. *The Nation*, 31 August, 798-9.
- Fry, R. (1912b). “The French Group”. Fry, R.; Bell, C.; Anrep, B. (eds), *Second Post-Impressionist Exhibition = Exhibition Catalogue* (London, Grafton Galleries, 5 October 1912-31 December 1912). London: Ballantyne & Company, 25-9.
- Fry, R.; Bell, C.; Anrep, B. (eds) (1912). *Second Post-Impressionist Exhibition = Exhibition Catalogue* (London, Grafton Galleries, 5 October 1912-31 December 1912). London: Ballantyne & Company.
- Fry, R.; Bell, C.; Anrep, B. (eds) (1913). *Second Post-Impressionist Exhibition. Rearrangement = Exhibition Catalogue* (London, Grafton Galleries, 4 January 1913-31 January 1913). London: Ballantyne & Company.
- Fry, R.E.; Sutton, D. (ed.) (1972). *Letters of Roger Fry*. 2 vols. London: Chatto & Windus.
- Meier-Graefe, J. (1908). *Modern Art. Being a Contribution to a New System of Aesthetics*. Transl. by F. Simmonds and G.W. Chrystal. 2 vols. London: William Heinemann; New York: G.P. Putnam’s Sons. Transl. of: *Die Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst. Ein Beitrag zur Modernen Ästhetik*. Stuttgart: Hoffmann, 1904.

²¹ The New English Art Club’s merely stylistic appropriation of Impressionism also provoked the discontent of younger generation that gathered in alternative circles such as the Fitzroy Street Group. However, in 1910 letter to Duncan Grant, Fry referred to it as “so far the only one that offers much chance [to exhibit]” (Fry [1910] 1972, 1, 337).

Reiche, R. (1912). "Vorwort". *Internationale Kunst-Ausstellung des Sonderbundes westdeutscher Kunst-freunde und Künstler zu Köln* = Exhibition Catalogue (Cologne, Städtischen Ausstellungshalle am Aachener Tor, 25 May 1912-30 September 1912). Köln: M. DuMont Schauberg, 3-7.

Secondary Sources

- Altshuler, B. (1994). *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*. New York: Harry N. Abrams.
- Altshuler, B. (2008). *Salon to Biennial. 1863-1959*. Vol. 1 of *Exhibitions that Made Art History*. London; New York: Phaidon.
- Altshuler, B. (2013). *Biennials and beyond. 1962-2002*. Vol. 2 of *Exhibitions that Made Art History*. London; New York: Phaidon.
- Aust, G. (1961). "Die Ausstellung des Sonderbundes 1912 in Köln". *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 23, 275-92.
- Berkowitz, E.S. (2018). *Bloomsbury's Byzantium and the Writing of Modern Art*. [PhD Dissertation]. New York: City University of New York.
- Birchenough, T. (2008). "The Camden Town Group. British Art of the Early 20th Century through the Prism of One Movement". *The Tretyakov Gallery Magazine*, 2(19), 58-65.
- Bruneau-Rumsey, A.-P. (2009). "Les expositions postimpressionnistes et leur réception". Botella-Gaudichon, S. et al. (éds), *Conversation anglaise. Le groupe de Bloomsbury*. Paris: Gallimard, 63-73.
- Brzyski, A. (ed.) (2007). *Partisan Canons*. Durham; London: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv125jnz7>.
- Bullen, J.B. (1988a). "English Criticism and French Post-Impressionist Painting". Crossley, C.; Small, I. (eds), *Studies in Anglo-French Cultural Relations*. London: Palgrave Macmillan, 47-67. https://doi.org/10.1007/978-1-349-07921-6_4.
- Bullen, J.B. (1988b). *Post-Impressionists in England*. London: Routledge.
- Cestelli Guidi, A.M. (1992). "Colonia 1912. La mostra del Sonderbund". *Ricerche di Storia dell'Arte: Berlino, Colonia, Parigi, Praga. Strutture espositive pubbliche e private delle avanguardie storiche in Europa*, 47, 19-33.
- Falkenheim, J. (1980). *Roger Fry and the Beginnings of Formalist Art Criticism*. Ann Arbor: University of Michigan Research Press.
- Feilchenfeldt, W. (1988). *Vincent van Gogh and Paul Cassirer, Berlin. The Reception of van Gogh in Germany from 1901 to 1914*. Zwolle: Waanders.
- Gahtan, M.W.; Pegazzano, D. (eds) (2018). *Monographic Exhibitions and the History of Art*. New York; London: Routledge.
- Gordon, D.E. (1974). *Modern Art Exhibitions, 1900-1916: Selected Catalogue Documentation*. 2 vols. München: Prestel.
- Groom, G. (2006). "Vollard and German Collectors". Rabinow, R.A. (ed.), *Cézanne to Picasso. Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde* = Exhibition Catalogue (New York, Metropolitan Museum of Art, 14 September 2006-7 January 2007; Chicago, Art Institute of Chicago, 17 February 2007-13 May 2007; Paris, Musée d'Orsay, 11 June 2007-16 September 2007). New York: Metropolitan Museum of Art, 231-42.
- Gruetzner Robins, A. (ed.) (1997). *Modern Art in Britain 1910-1914* = Exhibition Catalogue (Barbican Art Gallery, London, 20 February 1997-26 May 1997). London: Merrell Holberton Publishers.
- Gruetzner Robins, A. (2010). "'Manet and the Post-Impressionists'. A Checklist of Exhibits". *The Burlington Magazine*, 152(1293), 782-93.

- Huemer, C. (2018). "Historicizing the Avant-Garde. The 1903 Impressionist Exhibition at the Vienna Secession". *Database of Modern Exhibitions (DOME). European Paintings and Drawings 1905-1915*. <https://exhibitions.univie.ac.at/blog/historicizing-the-avant-garde-the-1903-impressionist-exhibition-at-the-vienna-secession-by-christian-huemer>.
- Jensen, R. (1996). *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. Princeton: Princeton University Press.
- Jensen, R. (2012). "Review of *Internationalism and the Arts in Britain and Europe at the Fin-de-Siècle*, by Brockington, G. (ed.)". *Connections. A Journal for Historians and Area Specialists*, 21 September. www.connections.clio-online.net/publicationreview/id/reb-14574.
- Joyeux-Prunel, B. (2005). 'Nul n'est prophète en son pays...' ou la logique avant-gardiste. *L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914* [PhD Dissertation]. Paris: Université Paris 1; Panthéon Sorbonne.
- Makela, M.M. (1990). *The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*. Princeton: Princeton University Press.
- McGavran, S. (2012). "Gauguin auf der Sonderbundausstellung. Die Verdeutschung 'des großen Barbaren'". Schaefer 2012a, 110-20.
- Moffett, K. (1973). *Meier-Graefe as Art Critic*. Munich: Prestel-Verlag.
- Nicolson, B. (1951). "Post-Impressionism and Roger Fry". *The Burlington Magazine*, 93(574), 10-15.
- Paret, P. (1980). *The Berlin Secession. Modernism and Its Enemies in Imperial Germany*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Paret, P. (2001). *German Encounters with Modernism, 1840-1945*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Protopopova, D. (2008). "Primitivism in British Modernism. Roger Fry and Virginia Woolf on French Post-Impressionists, African Sculpture, and the Ballets Russes". *Moveable Type*, 4, 85-104. <https://doi.org/10.14324/111.1755-4527.036>.
- Schaefer, B. (ed.) (2012a). *Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes* = Exhibition Catalogue (Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, 31 August 2012-30 December 2012). Köln: Wienand Verlag.
- Schaefer, B. (2012b). "Die Sonderbundausstellung 1912". Schaefer 2012a, 36-57.
- Selz, P. (1957). *German Expressionist Painting*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520341500>.
- Shiff, R. (1984). *Cézanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*. Chicago: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226237770.001.0001>.
- Simmons, S. (2004). "'To Stand and See within'. Expressionist Space in Ernst Ludwig Kirchner's Rhine Bridge at Cologne". *Art History*, 27, 250-81. <https://doi.org/10.1111/j.0141-6790.2004.02702003.x>.
- Simon, H.-U. (1976). *Sezessionismus. Kunstgewerbe in literarischer und bildender Kunst*. Stuttgart: Metzler Studienausgabe.
- Spalding, F. (1980). *Roger Fry, Art and Life*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- Stamm, R. (2012). "'Wir wenigen Menschen, die diese Dinge gesammelt haben'. Die Leiher der Sonderbundausstellung". Schaefer 2012a, 58-69.
- Storm, E. (2008). "Julius Meier-Graefe, El Greco and the Rise of Modern Art". *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung*, 20, 113-33.

- Twitchell, B. (1987). *Cézanne and Formalism in Bloomsbury*. Ann Arbor: University of Michigan Research Press.
- Verdi, R. (2009). "Roger Fry's 'Cézanne, a Study of His Development', 1927". *The Burlington Magazine*, 151(1277), 544-7.
- Vernerey-Laplace, D.; Ivanoff, H. (eds) (2020). *Les artistes et leurs galeries. Paris-Berlin, 1900-1950*. Vol. 2: *Berlin*. Mont-Saint-Aignan: Les presses universitaires de Rouen et du Havre.
- Washton Long, R.-C. (1995). *German Expressionism. Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. Berkeley: University of California Press.

Hybrid as a Canon

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

Tra il foglio vuoto e lo schermo

Type e token alla prova dell'arte post-mediale

Francesco Ragazzi

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract What kind of entities are works of art from an ontological point of view? This question has become canonical in the framework of analytic philosophy. One way of answering the puzzle seemed to be conclusive. It is the hypothesis that all, or the majority of artworks can be identified with types embedded into tokens. To begin with, I will survey how the type-token distinction transitioned from semiotics to ontology. Secondly, I will consider how some contemporary art forms contributed to questioning this approach to the ontology of artworks. Lastly, I will suggest how the nature of types and tokens should be reassessed in order to properly describe artworks in their historical and socially construed nature.

Keywords Art ontology. Type-token distinction. Post-media condition. Richard Wollheim. Joseph Margolis. Artie Vierkant.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Dalla semiotica all'ontologia. – 3 Post, No, Meta: i turbamenti del medium. – 4 Ripensare il *type*.

1 Introduzione

Che cosa sono le opere d'arte? A partire dagli anni Cinquanta dello scorso secolo, un numero sempre crescente di filosofi più o meno vicini alla galassia analitica si è dato il compito di rispondere a questa domanda. Determinare con quale genere di entità ontologiche si identifichino i tantissimi fenomeni che riconosciamo come artisticamente rilevanti è diventato perciò uno degli scopi che caratterizzano l'Estetica contemporanea.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

Open access

Published 2020-12-22

© 2020  Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/014

277

La difficoltà nel rispondere alla domanda, lo si vedrà anche nel corso di queste pagine, sta nell'estrema varietà di forme con cui le arti si sono evolute nel tempo. Proprio questa varietà è stata considerata il fattore che ha impedito di definire in modo univoco e condiviso la nozione di arte. Si potrebbe anzi dire che proprio il fallimento di un progetto definitorio in senso standard abbia spostato l'attenzione di alcuni filosofi dai problemi legati al concetto generale di arte verso le questioni relative alla natura degli oggetti che intuitivamente comprendiamo sotto di esso. Interrogarsi sull'ontologia degli artefatti piuttosto che sulla nozione di arte è stato, per alcuni, una strategia utile a individuare condizioni almeno necessarie affinché qualcosa sia considerato artisticamente rilevante pur in mancanza di condizioni che siano allo stesso tempo necessarie e sufficienti (così ad esempio Wollheim [1968] 2015; Margolis 1965).

Curiosamente, il dibattito che si è generato ha preso una piega non dissimile da quel *Les beaux arts réduits à un même principe* che l'abate Charles Batteux scrisse nel 1746 e che molti considerano il primo tentativo moderno di definire il sistema delle arti nella sua interezza. Nell'uno e nell'altro caso infatti, a una buona teoria si chiede di descrivere i generi di entità che tradizionalmente riconosciamo come arte - pittura, scultura, letteratura, teatro, etc. - unificandoli sotto uno o pochi principi e categorie generali (Thomasson 2004). Se però l'abate Batteux utilizzava un principio funzionale per classificare i fenomeni artistici - il principio secondo cui tutti gli oggetti d'arte sono imitazioni più o meno riuscite del bello naturale - la maggior parte dei filosofi analitici ha adottato criteri più propri di un'ontologia descrittiva e non valutativa.¹

La domanda circa la natura ontologica delle opere d'arte ha avuto nel corso degli anni diverse risposte, tanto che per cercare di risolvere il dilemma sono state utilizzate tutte o quasi le categorie a disposizione: dai particolari ai generi, alle classi e così via. Tra tutte le soluzioni proposte però, ce n'è una che per molto tempo è sembrata particolarmente efficace: quella secondo cui tutte o un gran numero di opere d'arte sarebbero identificabili come *type* di *token*, tipi astratti incorporati in occorrenze concrete.

L'uso delle categorie *type* e *token* è diventato in qualche modo canonico nella filosofia analitica dell'arte. E questa canonicità è evidente considerando non solo la mole di autori che hanno utilizzato questo binomio nelle proprie teorie (Stevenson 1957, 1958; Meager 1958; Margolis 1958, 1959; Khatchadourian 1960; Wollheim [1968] 2015; Dipert 1993; Davies 2004), ma anche considerando i molti anni che separano i primi tentativi di confutazione (Bacharach 1971) dagli ultimi (Rohrbaugh 2003). Inoltre, interi capitoli o ampi para-

¹ Per una chiarificazione di cosa si intenda per principio funzionale, rinvio a Davies 1991.

grafi sul tema compaiono nei principali manuali di Estetica a orientamento analitico pubblicati negli ultimi vent'anni (Levinson 2003; Kivy 2004; D'Angelo 2008).

Nella prima parte di questo saggio tratterò brevemente la storia di come le categorie *type* e *token* sono passate dall'essere strumenti semiotici al diventare il perno di teorie ontologiche. Particolare attenzione verrà data alle ragioni che hanno garantito l'affermazione di tali teorie nel panorama analitico. Il motivo principale di un simile successo sarà trovato nel fatto che l'uso del binomio *type-token* è in grado di fornire un principio di individuazione e distinzione a ciascuno dei generi tradizionalmente inclusi nel sistema dell'arte. Nella seconda parte dell'articolo descriverò invece alcune esperienze artistiche recenti che si sono gradualmente discostate da questa visione - che potremmo chiamare mediale - del sistema dell'arte, generando formati nuovi rispetto a quelli già esistenti e codificati. Attraverso di loro verificherò l'efficacia della teoria nel contesto contemporaneo. Considererò criticamente l'idea che è spesso alla base dell'uso del binomio *type-token* in ambito artistico: la convinzione che l'arte sia distinta in generi o media aventi caratteristiche ontologiche stabilite. Nella parte conclusiva del mio testo, infine, proporrò una concezione delle categorie *type* e *token* che mi pare meglio adattarsi allo stato dell'arte nell'epoca contemporanea. La mia proposta sarà di ripensare l'origine pragmatista dell'uso di questo binomio nella filosofia analitica dell'arte.

2 Dalla semiotica all'ontologia

La storia delle categorie *type* e *token* è di per sé piuttosto breve. Il primo a introdurle in filosofia fu Charles S. Peirce, in un saggio dal titolo *Prolegomena to an Apology for Pragmaticism* (1906), un compendio delle teorie semiotiche dell'autore. Nell'articolo, per prima cosa, il filosofo ci avverte che quella fondata sulla coppia categoriale *type-token* è l'unica classificazione, tra dieci possibili, utile a chiarire la natura stessa dei segni. Le altre servono invece a definire la relazione dei segni con gli oggetti (*dynamical objects*) cui essi si sostituiscono.

Sebbene l'esempio che Peirce utilizzerà per illustrare la distinzione coinvolga solo i segni linguistici, secondo il filosofo anche tutti gli altri generi di segno posseggono la doppia natura di *type* e *token*. Ma lasciamo che sia l'esempio stesso a guidarci:

Una maniera comune di valutare la quantità di materia in un manoscritto o in un libro stampato consiste nel contarne il numero di parole. In media ci saranno circa venti 'the' in una pagina, che appunto contano come venti parole. Però in un altro senso della parola 'parola' c'è solo un 'the' nella lingua inglese; ed è impossi-

bile che questa parola giaccia visibile su una pagina o sia pronunciata da qualsivoglia voce. (Peirce 1906, 505; trad. dell'Autore)

Come il passo citato evidenzia, esistono due modi di considerare un segno. Da un lato il segno potrà essere contato come un oggetto o evento singolo concretamente presente alla nostra percezione, mentre dall'altro esso sarà compreso come quella singola entità astratta che si ripete più volte incarnandosi in diverse occorrenze concrete. Nel primo caso il segno è definito *token*, mentre nel secondo caso lo stesso segno è definito *type*. È questa doppia natura a rendere possibile, per esempio, il principio economico e ricorsivo dei codici linguistici.

Type e *token* sono dipendenti l'uno dall'altro. Un tipo deve essere incarnato in almeno una occorrenza concreta per poter essere espresso e pensato, viceversa sarà solo in relazione al *type* corrispondente che uno o più *token* prenderanno un significato determinato. La relazione si configura in questo modo perché tipi e occorrenze hanno, secondo il quadro teorico di Peirce, statuti ontologici distinti. I *token* sono le uniche unità a esistere in senso proprio. I *type* invece, pur essendo reali, non hanno alcuna esistenza. Infatti, in opposizione sia a una concezione mentalista che platonista dei segni, Peirce ritiene che i tipi non siano né stati mentali né enti universali, ma regole di denotazione che si fondano su associazioni abituali. Nel caso del linguaggio, queste associazioni sono determinate socialmente e sono caratterizzate quindi da un certo grado di convenzionalità.

Un terzo elemento si aggiunge infine alla diade così costituita. Si tratta del tono (*Tone*), che Peirce definisce come una caratteristica significativa indeterminata del segno. È un tono, ad esempio, la particolare inflessione della voce che un parlante adotta nel pronunciare una frase. Sebbene il filosofo non se ne accorga o non lo dichiari, è proprio questo terzo carattere a rendere più complessa l'identificazione dei *type* e dei *token*. Un *token* come «Sì, certo!» detto ironicamente non potrà essere ricondotto allo stesso *type* di un «Sì, certo!» affermato con assoluta sincerità: sebbene abbiano una forma identica, le due esclamazioni veicolano significati opposti.² Nonostante l'importanza pragmatica del tono - basti pensare alla nozione di forza illocutoria in Austin (1962) - l'elemento verrà di fatto espunto da tutte le filosofie dell'arte ispirate alle categorie della semiotica peirciana, non senza generare qualche difficoltà.

Nell'accezione di Peirce possono essere considerati segni non solo le singole parole, ma anche i testi presi nella loro interezza. È proprio a partire da questa considerazione che Charles Stevenson utilizzò per primo *type* e *token* nel campo della filosofia dell'arte. Nel suo

² Per un'analisi critica della distinzione *type-token* nella teoria semiotica di Peirce, si veda Hilpinen 2012.

On What Is a Poem (1957), il filosofo applicò le due categorie per definire il rapporto che un componimento letterario intrattiene con le sue diverse espressioni e traduzioni. Seguendo la semiotica di Peirce, osserva Stevenson, l'identità di una poesia può essere identificata da una sequenza ordinata e significante di parole, le quali si incarneranno a loro volta in occorrenze di diversa natura: manoscritto, stampa su pagina, recitazione orale, e così via. La sequenza stabilita, che consiste appunto in una regola di successione, equivale nel suo complesso alla poesia-*type*, mentre le diverse forme che la esprimono materialmente saranno identificate come i suoi *token*.

A questo livello di analisi, Stevenson sembra abbracciare una concezione fonologico-ortografica del rapporto tra *type* e *token* (Kaplan 1990, 95-8). L'identità delle varie espressioni di uno stesso componimento letterario sarà data infatti dal rispetto di una certa sequenza di suoni o lettere associate a un significato.

A questo stadio, la teoria sembra descrivere bene quelle che sono le comuni concezioni e pratiche sociali riguardo le arti letterarie. Ciò è evidente soprattutto nel caso della poesia, dove rispettare pedissequamente una certa successione di parole sembra essere fondamentale: buona parte dell'interesse che i versi poetici suscitano è dovuta al loro ritmo, alla loro metrica. Seguendo questa concezione però, un problema sorge se si considera il fenomeno della traduzione. Tradotta in lingua straniera infatti, la sequenza ritmica delle sillabe che formano una poesia non può essere rispettata. Va quindi a cadere il principio di identità che lega quella poesia con tutte le sue versioni non in lingua originale. Si genera così un paradosso: accettando la teoria, saremmo costretti a considerare ogni traduzione come un'opera originale - il che sarebbe assurdo se consideriamo quelli che sono i nostri costumi sociali. Per ovviare alla difficoltà, Stevenson introduce allora una nuova categoria semiotica: il *megatype*, che consiste in una regola meno stringente di identificazione dei *token*. Tale regola è infatti fondata solo sul significato di un testo e non sulle sue caratteristiche formali. Le versioni inglesi, arabe o giapponesi di una poesia di Petrarca saranno quindi considerate tutte occorrenze di uno stesso megatipo, veicolando esse lo stesso significato del componimento originale ma non gli stessi fonemi.

Com'è già possibile vedere nel caso della letteratura, la complessità e una certa componente di convenzionalità delle pratiche sociali umane rendono impossibile un'applicazione semplicistica o meccanica delle categorie peirciane. Questo è ancora più vero se si prendono in esame quelle teorie che estendono l'uso di *type* e *token* da un lato al sistema generale delle arti e dall'altro all'ontologia.

Lo spostamento del binomio peirciano dalla semiotica all'ontologia è dovuto in particolare a due filosofi che tra la fine degli anni Cinquanta e la fine dei Sessanta gettarono le basi per il dibattito che si articolò nei decenni successivi. Senza un saggio influente come *The*

Identity of a Work of Art di Margolis (1959) o un libro come *Art and Its Objects* di Wollheim ([1968] 2015) la filosofia analitica dell'arte non sarebbe stata la stessa.

Nel suo articolo del 1959 Margolis critica direttamente le posizioni di Stevenson, imputando loro una costitutiva inefficacia nel distinguere opere d'arte vere e proprie da altri generi di fenomeni testuali. La difficoltà sorge proprio a causa della natura solo semiotica della teoria contestata. Infatti, fondandosi esclusivamente su un principio di identità semantico-formale, essa non comprende i componimenti letterari come oggetti di interesse estetico ma solo come sequenze fonetiche significanti. In questo senso, l'uso delle categorie *type* e *token* non è dirimente nel differenziare un testo letterario da un insieme qualsiasi di parole.

Ciò che Margolis crede manchi alla teoria di Stevenson è l'affermazione del carattere necessariamente intenzionale delle opere d'arte. Secondo il filosofo, quando noi guardiamo un artefatto non vi riconosciamo solo una forma significante, bensì un medium cui attribuire un certo progetto estetico (*aesthetic design*). Tale riconoscimento, specificherà Margolis in un saggio successivo (1977), è reso possibile dal fatto che l'oggetto in questione, senza modificare le proprie caratteristiche materiali, acquista nuove proprietà culturali se messo in relazione con altri oggetti e comportamenti umani. Il fatto stesso che Marcel Duchamp, per esempio, si limiti a presentare un badile come una scultura,³ fa emergere dall'attrezzo attributi che non sono riconducibili alla sua mera cosalità.

Per Margolis ogni opera d'arte si compone di un *type* - un ente astratto culturalmente determinato - il quale è espresso da uno o più *token*, cioè insiemi di proprietà intelligibili e artisticamente rilevanti che si incarnano in oggetti o fenomeni naturali. Due sono gli aspetti originali di questa concezione. Da un lato c'è il fatto che il *token* non si identifica mai direttamente con l'oggetto materiale, ma costituisce un'entità già artisticamente individuata: come nella semiotica di Peirce, sebbene solo l'oggetto esista fisicamente, l'insieme delle proprietà che emerge da esso è reale e non riducibile ai suoi attributi materiali. Dall'altro lato c'è l'idea che l'identità del *type* dipenda da comportamenti e abitudini sociali. In questo senso il *type* ha certamente un valore normativo nella determinazione dei *token* di un'opera d'arte, ma questo valore è sempre relativo a una certa rete di relazioni culturali: può quindi cambiare nel corso della storia.

Se Joseph Margolis è il capostipite di una visione emergentista dell'opera d'arte, più difficile stabilire in che modo Richard Wollheim definisca il binomio *type e token* nella propria filosofia. Poiché in *Art*

³ Marcel Duchamp, *In Advance of the Broken Arm*, pala da neve in legno e ferro galvanizzato, 132 × 35 cm, 1915.

and Its Objects le due categorie sono introdotte per esclusione di altre entità ontologiche, si dovrà cercare altrove per farsi un'idea più precisa.

In un saggio di poco precedente intitolato *Minimal Art* (1965), il filosofo inglese considera l'ipotesi che uno scrittore cerchi di far passare per poesia un foglio di carta del tutto bianco. Wollheim rifiuta categoricamente questa possibilità, sostenendo che se una poesia del genere fosse accettata come valida si sarebbe costretti a riconoscere come occorrenza di quella poesia qualsiasi foglio bianco sia stato prodotto successivamente a essa - il che sarebbe controintuitivo. Ma l'esperimento mentale non finisce qui. Continua Wollheim: se invece di proporre l'opera-foglio come poesia l'artista l'avesse concepita come una scultura, questa si avrebbe potuto essere contata a tutti gli effetti nel novero delle opere d'arte. La ragione di ciò starebbe nel fatto che quello specifico foglio bianco, in quanto artefatto scultoreo, sarebbe inequivocabilmente individuato come la sola occorrenza valida dell'opera.

Da questo breve esperimento mentale si capisce meglio quale natura Wollheim pensa abbiano i *type* e i *token* che identificano le opere d'arte. Nel caso delle arti letterarie, i *type* sono pensati come entità formali del tutto astratte, cioè radicalmente separate da ogni situazione contestuale. È proprio per questo motivo che l'ipotesi del foglio bianco come poesia è giudicata assurda. È infatti l'identificazione di un certo *type* con l'insieme delle proprietà essenziali di tutte le sue occorrenze valide - separate quindi da ogni contesto contingente - l'unica ragione per cui, accettando di considerare poesia un foglio bianco, saremmo anche costretti ad accettare qualunque pagina bianca prodotta dopo di esso come occorrenza valida di quell'opera. Forse, saremmo perfino obbligati a considerare ogni silenzio come una versione recitata di quel componimento. I *token* che istanziano *type* di componimenti letterari non potranno dunque che identificarsi con strutture testuali percepibili dai sensi. Nel caso delle arti plastiche invece, le cose diventano più semplici. L'identità dell'opera d'arte è data immediatamente dalla struttura materiale dell'oggetto con cui essa si identifica: il foglio-scultura rimarrà l'unico artefatto vero e proprio in un mondo di semplici pagine vuote.

Secondo Wollheim sono le caratteristiche dei media attraverso cui è espresso l'uno o l'altro genere d'arte a fare la differenza: la riproducibilità e dunque l'idealità della poesia da un lato, la materialità di un *ready-made* dall'altro lato. Ciò che non cambia, affinché un artefatto sia identificato correttamente da un punto di vista ontologico, è l'individuazione di una struttura interna - materiale o immateriale - a cui l'artefatto equivalga univocamente.

Come si può notare già da queste poche considerazioni, quella di Richard Wollheim è certamente una visione mediale del sistema dell'arte. Si fonda cioè sull'idea che la domanda circa la natura ontologica dei fenomeni artistici possa essere scomposta in domande me-

no generali riguardanti la natura dei media tradizionalmente classificati: «What is a poem? a painting? a piece of music? a sculpture? a novel?» (Wollheim [1968] 2015, 1). Una visione simile è comune anche al pensiero di Joseph Margolis. Quello che le teorie di entrambi promettono è una tassonomia esaustiva dei generi che contribuiscono ad articolare la nozione di arte. Vediamo nel dettaglio.

Si è già detto che per Wollheim ([1968] 2015) le opere d'arte visiva non riproducibili si identificano immediatamente con gli oggetti materiali che le costituiscono. Invece per Margolis (1959) ogni membro di questa classe di artefatti è individuato da un *type* a cui corrisponde una e una sola occorrenza primaria (*prime instance*). Si noti bene: questa è l'unica differenza tra le classificazioni proposte dai due filosofi. Proseguendo con la disamina dei media si incontrano poi le arti letterarie, i cui membri posseggono anch'essi occorrenze primarie - nel caso dei *Promessi Sposi*, ad esempio, la prima versione manoscritta del libro, sulla base della quale tutte le altre copie vengono stampate. Le occorrenze primarie delle opere di letteratura hanno però un peso ontologico ben diverso da quelle delle arti visive: l'incenerimento della *Gioconda* di Da Vinci conservata al Louvre implicherebbe la distruzione dell'opera in quanto tale, mentre così non sarebbe se a venire bruciata fosse solo la prima versione manoscritta dei *Promessi Sposi*. Non sono dotate di occorrenze primarie ma di notazioni primarie (*prime notation*) le opere musicali che siano state trascritte su uno spartito dal loro autore; si può tuttavia dare il caso di melodie prive di notazione, come accade in molte produzioni di musica folk. A partire dalle arti musicali, le tassonomie di Wollheim e Margolis si spingono a catalogare media con un grado sempre maggiore di indeterminazione. Le opere architettoniche possono avere un'ontologia comune tanto alle arti visive che a quelle letterarie: il Colosseo si identificherà per esempio con la sola costruzione che si trova nel centro di Roma, mentre il prototipo di una graziosa villetta a schiera potrà essere riprodotto all'infinito e ovunque nel mondo. Anche le opere teatrali hanno qualcosa in comune coi membri delle arti letterarie: il testo della sceneggiatura di una commedia funzionerà come occorrenza primaria dell'opera; invece tutti gli altri elementi che la costituiranno saranno lasciati all'interpretazione del regista, dello scenografo, degli attori, etc. Rimangono infine le arti coreutiche, le quali sono dotate di metodi notazionali più vaghi, anch'essi più aperti all'interpretazione dell'esecutore.

La completezza della classificazione proposta e la capacità descrittiva di tutti i fenomeni artistici standard sono le due caratteristiche che hanno garantito alle teorie *type-token* di entrare nel canone della filosofia analitica dell'arte. La strada aperta da Margolis e Wollheim promette infatti di raggiungere due risultati importanti pur nell'assenza di una definizione del concetto di arte. Da un lato l'ontologia dei due filosofi permette di adottare un criterio omo-

geneo di identificazione di tutti gli artefatti esistenti: la natura di ognuno può essere ricondotta alla triade formata da tipo, occorrenza, oggetto o evento fisico. Dall'altro lato, viene individuato un principio di differenziazione altrettanto omogeneo: ciò che distingue le opere d'arte visiva, letteraria, musicale, coreutica, e così via, è sempre e solo il diverso genere di relazione tra *type* e *token* che identifica ogni membro di ciascuna classe.

Le ontologie di Margolis e Wollheim sembrano descrivere in modo omogeneo e completo tutte le espressioni attraverso cui l'arte si manifesta. Proprio per questo, anche dopo che le teorie dei due filosofi sono state contestate in taluni o talaltri aspetti, l'uso delle categorie *type* e *token* è sembrato risolutivo e ha goduto di ampio successo. Almeno fino ai primi anni del Duemila il binomio tipo-occorrenza è sembrato quello che meglio riusciva a descrivere la nostra quotidiana esperienza delle arti. Non bisogna dimenticare tuttavia che le teorie di Wollheim e Margolis si fondano su due presupposti impliciti. Il primo è la convinzione che l'arte sia in effetti divisa in media o generi e che tale distinzione sia costante nel tempo. Il secondo è che ciascun medium abbia caratteristiche ontologiche definite: gli artefatti appartenenti a uno stesso genere artistico sono individuati, in questo quadro teorico, dal medesimo rapporto tra *type* e relativi *token*. La verifica di questi due assunti nel contesto dell'arte degli ultimi cinquant'anni sarà oggetto dei prossimi paragrafi.

3 Post, No, Meta: i turbamenti del medium

La concezione mediale dell'arte accettata da Joseph Margolis e Richard Wollheim si inserisce di certo in una temperie più ampia. Ho già nominato l'abate Batteaux e il suo tentativo di sistematizzare i fenomeni artistici attraverso un principio in grado di accomunarli. Comincia forse da lì quell'interrogazione sulle condizioni di possibilità dei media che ha raggiunto il suo apice nel XX secolo, nell'epoca in cui l'arte iniziò ad assumere forme sempre più autonome e autoriflessive. È però un altro il riferimento più pertinente per capire il contesto storico entro cui l'Estetica analitica si è andata affermando. Impossibile pensare al ruolo che la concezione mediale dell'arte ha giocato nei Paesi di lingua inglese senza nominare il critico americano Clement Greenberg. Canonica è infatti la sua interpretazione dell'avanguardia come quel momento nella storia dell'arte in cui ogni medium è arrivato a distinguersi dagli altri per mostrare, da se stesso, le proprie condizioni materiali di esistenza (1939). Secondo Greenberg, per esempio, l'astrattismo delle opere di Jackson Pollock ebbe la funzione di smascherare la convenzionalità di ogni rappresentazione prospettica, esibendo la piattezza della superficie pittorica come qualità es-

senziale propria di ogni dipinto (Greenberg [1960] 1995).⁴ Le tassonomie di Margolis e Wollheim rispondono con categorie ontologiche a questo genere di impostazione teorica, interrogandosi anch'esse sulle condizioni necessarie a rendere opera d'arte un certo oggetto e individuando un principio di distinzione tra i media. Le teorie dei due filosofi, d'altra parte, nascono entrambe in un momento storico in cui Greenberg detiene il monopolio della critica d'arte negli Stati Uniti.

Se dovessi dire quando questo monopolio è terminato, penserei alla seconda metà degli anni Settanta. Da un lato perché in quel periodo emergono forme d'arte del tutto nuove, che non compaiono nelle classificazioni tradizionali. Dall'altro lato perché un gruppo di critici riuniti attorno alla rivista *October* inizia a rileggere le posizioni di Greenberg in senso critico. Tra questi Benjamin Buchloh, Hal Foster e Rosalind Krauss. È in particolare quest'ultima a ripensare il concetto di medium per adattarlo al nuovo scenario dell'arte occidentale.

In una serie di saggi - in Italia raccolti in un volume intitolato *Reinventare il medium* - Krauss (2005) evidenzia prima di tutto come la nozione di medium non coincida con le sole caratteristiche fisiche del supporto materiale in cui l'opera è incorporata, ma includa anche proprietà di tipo relazionale. Condizione di possibilità del *dripping* di Pollock, secondo Krauss (1999, 155-79), non è solo la piatezza delle superfici su cui il colore viene fatto sgocciolare, bensì il loro orientamento nello spazio. L'aspetto finale di *Autumn Rythm* e opere simili è determinato dal fatto che, nel realizzare le tele, il pittore non le appoggiasse in verticale su di un cavalletto ma direttamente sul pavimento, così da poterci girare attorno.⁵

Persino nel caso della pittura, la più materica tra le arti, il medium non coincide solo con le caratteristiche fisiche del supporto in cui è incorporato ma anche con disposizioni relazionali: nel caso delle tele di Pollock, l'essere poste in orizzontale piuttosto che in verticale rispetto a un piano. Questa scoperta, ci dice ancora Krauss (2005, 2009), è stata il punto di partenza per il lavoro di molti artisti contemporanei, i quali hanno iniziato a considerare come medium delle loro opere fenomeni dalla natura sociale: regole, convenzioni, abitudini, grammatiche.

Per la saggista, l'illustrazione perfetta di questa tendenza è *Twenty-six Gasoline Stations*, un libro d'artista di Ed Ruscha (1963) che raccoglie ventisei fotografie in bianco e nero di pompe di benzina.⁶ L'opera nasce dalla volontà dell'artista di rispettare una specifica regola durante un viaggio in automobile compiuto tra l'Oklahoma e Los

⁴ Per una interpretazione in questo senso del pensiero di Greenberg si veda anche Foster 1996.

⁵ Jackson Pollock, *Autumn Rythm (Number 30)*, smalto su tela, 267 × 526 cm, 1950.

⁶ Edward Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations*, libro d'artista, edizione di 400, 17,9 × 14 cm, 1963.

Angeles. Mentre il soggetto della serie fotografica è un certo paesaggio minore americano, il mezzo tramite cui viene espresso è la norma impersonale decisa dall'artista. Nel progetto di Ruscha, questa norma ha la doppia funzione di unire i ventisei scatti del libro e di rispondere alle altrettanto impersonali architetture che sulle pagine del libro sono rappresentate.

A partire dagli anni Settanta, il concetto di medium non è stato però solo riformato e ampliato in senso relazionale. In un altro libro intitolato *Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-medium Condition*, Krauss (1999) sostiene che con l'affermarsi dell'arte concettuale la nozione stessa di medium sia stata messa in secondo piano e almeno in parte oltrepassata. Gli artisti contemporanei hanno lavorato sempre meno a svelare la natura di un singolo medium, interrogandosi invece sul significato dell'arte come idea generale. Personalità come Joseph Kosuth o Marcel Broodthaers hanno oltrepassato la distinzione tra pittura e scultura nelle arti visive, gettando le basi per la nascita dell'installazione come genere nuovo e, dal punto di vista di Greenberg, spurio.

Proprio l'installazione è secondo Krauss il formato che contraddistingue l'era postmediale poiché non è identificabile con un singolo medium, bensì con un dispositivo che mette più media alla volta in relazioni interdipendenti.⁷ Certo, nessuna delle forme d'arte descritte da Krauss sembra funzionare da controesempio alle tesi di Margolis e Wollheim: anche un'installazione che preveda la compresenza di più media può essere idealmente distinta in parti che rientrino nella tassonomia ontologica standard. L'analisi della teorica aiuta però a capire almeno due cose. In primo luogo aiuta a osservare come molti artisti contemporanei, contro Greenberg, abbiano scelto di lavorare a forme d'arte che nella classificazione standard sarebbero più vicine al teatro o alla danza. Come quest'ultime infatti, le opere postmediali sono identificate in modo più vago dal punto di vista ontologico avendo occorrenze spesso determinate da una buona dose di interpretazione. In secondo luogo le argomentazioni di Krauss aiutano a comprendere come ogni medium ecceda le qualità fisiche del supporto materiale in cui esso si incorpora, estendendosi a elementi di carattere contestuale o relazionale. Questa nuova concezione del medium contrasta almeno in parte con la teoria di Wollheim, e in particolare con l'idea che il *type* di un'opera d'arte sia un'entità indipendente da ogni contingenza.

La debolezza insita nella concezione di Wollheim diventa evidente se dal postmediale di Rosalind Krauss ci si sposta a valutare un'al-

⁷ Rosalind Krauss utilizza l'opera di Marcel Broodthaers intitolata *Musée d'art moderne. Département des Aigles* (1968-1972) come caso di studio per spiegare le peculiarità dell'arte nell'era postmediale.

tra classe di artefatti. Questa volta è il poeta e saggista Craig Dworkin ad averli raggruppati sotto un unico nome: quello di *no medium*.

In un saggio intitolato appunto *No Medium*, Dworkin (2013) utilizza quest'etichetta per descrivere una serie di opere composte di vuoti, pause, cancellazioni e silenzi. Alcuni degli esempi citati nel libro hanno una somiglianza smaccata con la poesia-pagina bianca che Wollheim aveva immaginato nel proprio esperimento mentale. Già nel primo capitolo Dworkin menziona infatti un cospicuo numero di opere letterarie fatte solo da fogli lasciati intonsi in maggiore o minor quantità. Una bibliografia minima di questa antiletteratura comprende: Jiri Valoch, *Book About Nothing* (1970); Barrie Nichol, *A Condensed History of Nothing* (1970); Idris Shah, *The Book of the Book* (1969); Ed Sanders, *A Valorium Edition of the Entire Extant Works of Thales! The Famous Milesian Poet, Philosopher, Physicist, Mathematician, Cosmologist, Urstoff-Freak, Absent-Minded Professor and Madman* (1964). Casi del tutto analoghi sono inoltre presenti nelle altre arti. Tra tutti si ricorderà la celeberrima *4'33"* (1952) di John Cage: un'opera musicale che nonostante sia fatta solo di pause consta di tre movimenti, differenti versioni dal vivo, registrazioni e spartiti.⁸

Poiché queste opere esistono e sono comunemente accettate come arte, per forza di cose esse rappresentano altrettanti controesempi alla teoria di Richard Wollheim. L'evidenza della loro realtà ci obbliga a ripensare la natura del *type* che il filosofo ritiene vera e forse anche l'impostazione mediale della sua teoria. Ma come?

Dworkin non è un pensatore analitico e mentre scrive non entra nel merito dello specifico dibattito di cui mi sto occupando ora. Tuttavia l'autore sembra indicare una strada alternativa tanto a Greenberg quanto a Wollheim quando enfatizza la dimensione sociale e plurale dell'arte:

Nessun medium può essere considerato in se stesso. I media (sempre e necessariamente multipli) diventano comprensibili solo nel contesto sociale perché non sono cose ma attività: commerciali, comunicative e sempre interpretative (Dworkin 2013, 28; trad. dell'Autore)

Naturalmente, anche nell'ambito della filosofia analitica non sono passati inosservati i cambiamenti che a diversi livelli sono avvenuti nell'arte dagli anni Settanta in avanti. Sono due in particolare i tentativi di riformare il sistema teorico di Wollheim che mi sembrano cercare di comprendere i fenomeni artistici come risultati di un'attività. Entrambi si muovono però in una prospettiva anti-contestualista e dunque opposta a quella di Dworkin.

⁸ Per una breve storia dell'opera e delle sue versioni si veda Dworkin 2013, 143.

Il primo tentativo a cui penso, che in realtà è il più recente, è quello formulato da Gregory Currie (1989) e successivamente ripreso da David Davies (2004) con argomentazioni diverse ma connesse. I due filosofi sostengono che le opere d'arte non siano da identificare con gli oggetti o gli eventi che materialmente si incontrano in un museo, a un concerto o tra le pagine di un libro. Al contrario, le manifestazioni fisiche di qualunque opera sono secondo entrambi il risultato di una catena di azioni. È solo questa catena causale a essere a tutti gli effetti l'opera d'arte, non altro.

La differenza tra le argomentazioni di Currie e Davies è una, ma sostanziale, e riguarda lo statuto ontologico dei fenomeni artistici così intesi. Mentre il primo considera l'insieme ordinato di azioni come un'entità astratta e atemporale (*action-type*) che poi si incarna in una o più occorrenze, invece il secondo ritiene che le azioni da identificare con una certa opera siano quelle svolte dall'artista (*action-token*) che possono poi essere idealmente replicate.

Entrambe le versioni della teoria hanno dei punti deboli che mi sembrano difficilmente aggirabili.⁹ Tra tutti ne cito uno. Come osserva Thomasson (2004, 83-8) le ipotesi di Currie e Davies richiedono di abbandonare radicalmente la concezione oggi condivisa di cosa sia un'opera d'arte. Quando siamo davanti a un quadro, per esempio, non vediamo la serie di azioni che il pittore ha compiuto per realizzare l'oggetto, ma una tela bagnata dal colore. Se quindi accettassimo l'idea che tutte le opere d'arte sono un insieme ordinato di attività, saremmo costretti a pensare alla tela solo come a un indice delle azioni che, loro sì, si identificherebbero con l'opera d'arte. Sposando la posizione di Currie e Davies saremmo costretti a credere di non vedere di fronte a noi l'opera in sé e per sé, bensì l'oggetto attraverso cui ricostruirla inferenzialmente (Levinson 1992, 216-17). Saremmo insomma costretti a rinunciare all'idea che l'arte possa essere percepita direttamente.

Il secondo tentativo di pensare gli artefatti come risultato di un'attività è quello che fa Wolterstorff (1975) mentre cerca di riformare le tesi di Margolis e Wollheim. L'ontologia dell'arte che il filosofo propone è certamente tra gli edifici teorici più articolati che il pensiero analitico abbia saputo formulare in questo campo. Per parte mia cercherò solamente di illustrare come l'autore provi a risolvere il problema della poesia-pagina bianca che ha messo in scacco l'ipotesi del *type* come entità astratta.

Wolterstorff parte dal constatare che secondo la teoria di Wollheim un *type* condivide con i propri *token* le proprietà fondamentali dell'opera con cui esso si identifica (e viceversa). Com'è affermato in *Art and Its Objects* infatti, questa sarebbe la caratteristica che distingue

⁹ Per una critica articolata alla teoria di Currie si veda lo stesso Davies (2004, 127-45).

tipi e occorrenze da tutte le altre categorie ontologiche standard come generi ed esempi, classi ed elementi (Wollheim [1968] 2015, 49). Contro questa concezione, Wolterstorff oppone i molti casi in cui occorrenze valide di un certo *type* non condividono con esso alcune o molte di queste proprietà necessarie. Per esempio, una sinfonia di Mozart suonata particolarmente male o canticchiata a mezza voce avrà poco in comune con l'esecuzione ideale di quella stessa sinfonia. O ancora: mentre dal punto di vista del *type* è necessario che la sinfonia cominci con una certa nota, dal punto di vista dei *token* può darsi che certe esecuzioni dello stesso brano inizino per errore con una nota diversa. Dall'esistenza di fenomeni come questi, prosegue il filosofo, si dovrà desumere che un certo *type* non è individuato dalle proprietà necessarie che sono condivise tra tutte le sue occorrenze, bensì da quei predicati che sono attribuibili necessariamente alle sole occorrenze ben formate (*properly formed tokens*). Individuare il *type* in termini di predicati e non di proprietà significa per Wolterstorff comprendere tale entità come un genere normativo (*norm kind*) che include tra i suoi esempi le occorrenze corrette dell'opera con cui esso si identifica (Wolterstorff 1975, 131). Sulla base della normatività del *type* sarà quindi possibile stabilire la maggiore o minore correttezza di tutte le occorrenze relative a una stessa opera.

Veniamo ora alla poesia-pagina bianca. Come si ricorderà, la difficoltà di Wollheim nel trattare questo caso emerge perché il filosofo concepisce il *type* come un'entità separata da ogni contingenza. Non avendo quel componimento letterario una struttura linguistica, la teoria di Wollheim non è in grado di attribuire all'opera le proprietà contestuali che distinguono le sue occorrenze valide da un semplice foglio vuoto. Wolterstorff invece, pur concependo il *type* come astratto, lo identifica con il genere che include tutte le occorrenze corrette di quella certa opera. Sebbene la poesia-pagina bianca non possieda struttura linguistica, tutte le occorrenze valide del componimento letterario possiedono criteri di correttezza che le identificano come tali. È un *token* valido della poesia un foglio vuoto che sia intenzionalmente pubblicato da una casa editrice, o inserito in un'antologia, o ancora recitato in silenzio a un festival di letteratura, etc; non è un *token* valido della poesia il foglio lasciato nel carrello di una stampante, o inserito in una risma venduta in cartoleria, o appartenente a un quaderno appena iniziato, etc.

Grazie a questa capacità di enunciare un criterio formale di correttezza, la teoria di Wolterstorff risulta vincente su quella di Wollheim. Ora però, al di là del formalismo, rimane da chiedersi come venga stabilito quali siano le occorrenze corrette di un certo artefatto. Secondo il filosofo l'operazione si articola in due fasi (1975, 136). In primo luogo l'autore dell'opera deve determinare le condizioni di correttezza che ritiene valide per ciò che sta creando. In secondo luogo dovrà certificare che tali condizioni siano proprio quelle che desidera per

l'opera che ha creato. Un compositore, per esempio, può registrare le sue volontà su uno spartito, ma può anche scegliere modi più vaghi per svolgere la stessa attività. Entrambe le fasi sono comunque condizionate dallo stato dell'arte in cui l'artista si trova a produrre la propria opera: egli non potrà stabilire condizioni di correttezza che siano impossibili da rispettare nel momento in cui le determina.

Così come Currie e Davies, anche Wolterstorff cerca di ancorare la stabilità ontologica di un'opera d'arte a una qualche forma di attività. Tale attività è però concepita unicamente come quella esercitata dal soggetto che crea l'artefatto. A differenza di ciò che pensa Wolterstorff, vorrei ora mostrare come la validità di un'occorrenza di una certa opera d'arte abbia a che fare con un processo collettivo più che individuale, storico più che puntuale. Sebbene l'artista abbia un ruolo fondamentale nel determinare le modalità di esistenza di ciò che produce, alcuni fenomeni recenti mi spingono infatti a credere che egli (o ella) non sia l'unico attore che partecipa al gioco.

Che un'opera d'arte veda individuato il proprio statuto ontologico non solo nel momento della propria creazione ma anche nel tempo futuro della propria trasmissione ai posteri mi sembra provato da alcuni processi storici che riguardano l'avvento di internet e le trasformazioni che esso ha causato nel campo della produzione audiovisiva. Dal punto di vista della nostra classificazione, internet sembra infatti essere una tecnologia del tutto particolare. Per prima cosa, proprio come le installazioni studiate da Krauss, anche il web permette la compresenza di più media su un unico piano di realtà: basti pensare alla homepage di un quotidiano online dove convivono, competono e si supportano reciprocamente testi, fotografie, grafici, video e così via. Se usato per fare arte, internet può essere quindi il luogo di convergenza e forse di collasso dell'intero sistema dei media tradizionali. È certamente un'entità postmediale. Non è tuttavia solo il carattere sincronico a rendere internet diverso. Come ha notato Manovich (2013), una seconda caratteristica che contraddistingue la rete è quella di implicare la traduzione di tutti gli altri media preesistenti in un nuovo codice: il codice binario del linguaggio digitale. Proprio grazie a questa qualità, sostiene ancora Manovich, internet può essere definito come un *metamedium*, un medium in grado di comprendere e assorbire tutti gli altri in un nuovo e omogeneo ambiente linguistico.

Il carattere metamediale di internet ha avuto senza dubbio un impatto particolare sul modo di vivere l'esperienza cinematografica. Per prima cosa, opere che prima erano disponibili solo in pellicola sono state tradotte in formati digitali, i quali sono considerati dal pubblico di oggi del tutto equivalenti ai loro predecessori analogici. Inoltre, la moltiplicazione delle piattaforme dove fruire i film ha fatto sì che il grande schermo e la sala venissero considerati elementi sempre meno costitutivi dell'esperienza cinematografica. Infine, l'imme-

diata disponibilità e la malleabilità delle opere digitalizzate hanno reso normali e diffuse le pratiche di citazione e remix. Tutti questi cambiamenti hanno avuto degli effetti sulla definizione del cinema come genere d'arte e di intrattenimento. Un segno tangibile di questi effetti nel discorso pubblico è il dibattito che ha segnato le recenti edizioni dei principali festival internazionali: sono ammissibili o meno in concorso le opere audiovisive che siano state prodotte per Netflix senza prima passare dalla sala cinematografica?¹⁰

Le trasformazioni che sono avvenute nel cinema come genere e apparato produttivo hanno, io credo, delle implicazioni non solo a livello sociale ma anche a livello ontologico. Come abbiamo appena visto, la transizione dal supporto analogico a quello digitale porta con sé la necessità di stabilire la validità di un nuovo insieme di occorrenze con caratteristiche materiali nuove: ai *token* di un'opera in pellicola si affiancheranno ora *token* che si incarnano in file formato WMV3 o similari. Ma chi decide della loro correttezza in questo caso? È qui che la teoria di Wolterstorff mi sembra dimostrare la sua debolezza. Risulta infatti impossibile che a effettuare la scelta sia il creatore dell'opera. Può darsi il caso, per esempio, che il regista di un certo film sia morto molti anni prima di vedere attuata la rivoluzione digitale. Come avrebbe potuto quindi prendere una decisione su qualcosa che non poteva nemmeno immaginare?

Un'obiezione a questa critica consiste nel sostenere che, accettando i nuovi formati di una certa opera come validi, non si stia facendo altro che interpretare la volontà dell'artista: in mancanza di una specifica indicazione contraria, si suppone che prevalga in lui o lei la volontà di trasmettere la propria opera piuttosto che la filologia riguardo le modalità della sua presentazione. Si suppone insomma che le proprietà dell'opera perdute nella transizione dall'analogico al digitale verrebbero giudicate inessenziali. Il cinema, in fin dei conti, è un genere d'arte riproducibile: come i libri così anche i film si suppone possano transitare da un supporto all'altro senza perdere il loro significato.

Ci sono almeno due modi, mi sembra, per rispondere a questa obiezione. Il primo è sottolineare come molti registi che hanno fatto la storia del cinema si siano opposti alla digitalizzazione delle loro pellicole. Peter Kubelka, padre del cinema strutturale, ha dichiarato per esempio che preferirebbe vedere la sua opera estinguersi piuttosto che cedere alla sua digitalizzazione. Kubelka ritiene infatti essenziali al mezzo cinematografico le qualità formali e materiali della proiezione in pellicola (Urbano Ragazzi 2018). È dunque impossibile inferire che tutti gli altri *film-maker* del passato non avrebbero

¹⁰ Per una panoramica del rapporto tra Netflix e i più importanti festival occidentali, si veda Walters 2020.

avuto la stessa opinione se avessero avuto la possibilità di esprimersi. D'altra parte, è già successo altre volte che le volontà postume di un autore non venissero rispettate. In ambito filosofico, Michel Foucault impedì che si pubblicassero suoi saggi autografi dopo la morte, eppure i suoi corsi al Collège de France - tutti pubblicati postumi - rappresentano oggi una fonte fondamentale e accessibile per studiare il pensiero del filosofo francese. Al di là degli *escamotages* legali attraverso cui la pubblicazione dei corsi fu permessa, la decisione sembra comunque far dipendere lo statuto ontologico dei saggi da considerazioni di tipo assiologico, relative cioè al valore culturale che viene attribuito a quegli scritti. Lo stesso potrebbe dirsi se immaginassimo che Georges Méliès resuscitasse apposta per comunicarci la sua contrarietà al cinema digitale. Siamo sicuri che il suo parere sarebbe sufficiente per modificare pratiche sociali, economiche e culturali ormai consolidate?

Allontanandosi dal panorama dei nuovi media, un secondo modo di rispondere alla critica consiste nell'osservare come l'interpretazione dello statuto ontologico di certi artefatti abbia subito mutazioni anche nell'antichità. Partendo dalle ricerche di Rhys Carpenter, l'archeologa Sismondo Ridgway (1984) sostiene che la pratica della copia nella cultura romana sia stata per molto tempo fraintesa. Winkelmann e gli altri autori che inaugurarono lo studio moderno dell'arte ellenica hanno interpretato le repliche romane della statuaria e della pittura greche come forme derivate e minori. Questi primi archeologi si sono interessati agli artefatti romani considerandoli solo sostituti imperfetti di opere originali andate perdute. Sull'onda di questa convinzione, per almeno due secoli la cultura artistica del Peloponneso è stata giudicata superiore e popolata da grandi personalità autoriali, mentre la cultura romana è stata derubricata a surrogato. L'errore di Winkelmann, secondo Ridgway, è stato quello di aver applicato categorie moderne allo studio dell'arte antica, tanto da travisare del tutto il senso del fenomeno della copia nel mondo antico. Dice la studiosa che categorie come quelle di autore o di originale acquistarono rilevanza solo a partire dal XV secolo, avendo invece un valore decisamente relativo se non nullo nel mondo classico. In questa diversa configurazione del sistema delle arti, conclude Ridgway, pittura e scultura erano considerate generi i cui artefatti possedevano un'identità indipendente dal loro primo creatore: erano replicabili e adattabili secondo le circostanze. La trasmissione di una certa forma veniva insomma giudicata il parametro più rilevante nell'identificazione di un'opera d'arte. Originalità e autorità non erano ancora, per così dire, stati inventati.

Le conclusioni a cui arriva Ridgway sono utili alla nostra critica di Wolterstorff per tre ragioni. Da un lato gli studi dell'archeologa dimostrano come la natura ontologica degli artefatti antichi si sia trasformata nel corso della storia, accordandosi di volta in volta a siste-

mi di pensiero diversi da e successivi a quello di partenza. Dall'altro lato essi evidenziano come, sebbene l'ontologia originaria degli artefatti greci e romani sia stata ricostruita, il nostro modo di trattare quegli stessi oggetti non è cambiato: non li replichiamo liberamente come avrebbero fatto i loro creatori, ma li proteggiamo come opere d'arte uniche e irripetibili secondo il valore etico che attribuiamo alla conservazione del passato. Infine, le scoperte di Ridgway ci spingono a muovere contro Wolterstorff la stessa critica che la studiosa muove contro Winkelmann. Il filosofo decide di ancorare la stabilità ontologica delle opere d'arte alle condizioni imposte dagli artisti che le hanno realizzate perché prende per assoluto un sistema di pensiero in cui l'autorialità è considerata un valore fondamentale. Wolterstorff non riesce insomma a riconoscere la relatività storica delle categorie che utilizza.

4 Ripensare il *type*

In queste pagine ho cercato di mostrare perché molti filosofi analitici abbiano creduto che le categorie *type* e *token* fossero risolutive nello spiegare l'ontologia delle opere d'arte. Ho cercato in particolare di far vedere come l'uso di questo binomio, almeno in un primo tempo, si sia adattato a una concezione mediale dell'arte: una concezione secondo cui l'arte è l'insieme di diversi media i cui oggetti sarebbero a loro volta caratterizzati da proprietà omogenee e distintive. Nel corso della mia analisi, tuttavia, ho messo in discussione questo modello, confrontando un ampio ventaglio di teorie analitiche con opere o fenomeni dell'arte recente che mi sembra possano funzionare da altrettanti controesempi. Ciò che spero di aver fatto emergere è che chi si occupa di ontologia dell'arte oggi deve confrontarsi con uno scenario completamente cambiato, uno scenario in cui il concetto stesso di medium è messo in discussione da più parti e in diversi modi, sia dai critici d'arte che dagli artisti. La domanda a cui vorrei rispondere ora è se le categorie *type* e *token* possano essere ripensate a partire da questo cambiamento.

Per ripensare il ruolo del binomio *type-token* nell'ontologia dell'arte vorrei partire dal considerare un'opera che mi sembra tanto l'emblema quanto l'apice di un modo di intendere l'arte specifico della nostra epoca. Si tratta della serie *Image Objects*, iniziata dall'americano Artie Vierkant nel 2011 e tuttora in corso. L'opera ha una gestazione e una forma del tutto particolari.

In principio *Image Objects* nasce come un file del computer attraverso cui Vierkant compone una pittura digitale astratta. Ciascuna versione del file giudicata interessante dall'artista viene salvata e in seguito stampata su lastre di alluminio. Alcune lastre sono piatte e vengono pensate per essere allestite a parete come se fossero dipin-

ti o fotografie, altre invece sono piegate in diversi modi e vengono appoggiate a terra in un modo che le rende simili a tradizionali sculture. Ma non è tutto. Una volta che questi oggetti vengono allestiti negli spazi di un museo o di una galleria aperta al pubblico, sono fotografati dall'artista o da un professionista con un dispositivo digitale. Queste immagini delle opere tuttavia, che sono pubblicate su riviste e piattaforme online, non rappresentano mere documentazioni di ciò che è in mostra: prima di essere diffuse sono a loro volta modificate dall'artista tramite programmi di elaborazione grafica. L'esperienza dell'esposizione diverge quindi a seconda che il visitatore veda l'allestimento dal vivo oppure online. Ci si domanda quale sia lo statuto di queste fotografie: opere del tutto nuove, riproduzioni, schizzi preparatori o altro ancora? Al di là di quale sia la risposta più giusta a questa domanda, i file modificati dall'artista sono stampati ancora una volta su lastre di alluminio, le quali verranno esposte pubblicamente nell'occasione successiva. Il processo può continuare così all'infinito.

Attraverso questo complicato processo di produzione Artie Vierkant realizza oggetti dall'identità ambigua, ma è lui stesso a indicare il modo corretto di interpretare il suo lavoro. In un saggio pubblicato online dal titolo *The Image Object Post-Internet* l'artista scrive:

Nella temperie Post-Internet, si dà per scontato che l'opera d'arte risieda in egual misura nella versione dell'oggetto che si incontra in galleria o in un museo, nelle immagini o altre forme di rappresentazione disseminate su internet e su pubblicazioni cartacee, nelle copie illecite dell'oggetto e nelle loro rappresentazioni, nelle variazioni prodotte da qualunque altro autore tramite *editing* o ricontestualizzazione (Vierkant 2010, 5. Trad. dell'Autore).

Nello stesso saggio Vierkant definisce questa specie di ubiquità dell'opera d'arte «mancanza di fissità nella strategia rappresentativa» (*lack of fixity in representational strategy*) e la considera una proprietà di molti oggetti prodotti dalla generazione di artisti di cui anche lui fa parte. Post-Internet è esattamente il nome che viene dato a questa generazione, a chi come Vierkant lavora considerando normale l'esistenza della rete e delle sue dinamiche di produzione e diffusione di contenuti.¹¹ Ma cosa ha a che fare questo con le categorie *type e token*?

Se volessimo definire *Image Objects* in base al binomio *type e token* ci troveremmo davanti a un dilemma. Avremmo infatti la possibilità di scegliere tra diverse opzioni che paiono essere tutte valide.

¹¹ Per un approfondimento del significato dell'espressione Post-Internet, si veda Arcey, Peckham 2014.

Dapprima potremmo considerare ciascun artefatto esposto da Vierkant in museo o in galleria come un singolo oggetto fisico oppure come un tipo individuato da un'unica occorrenza; ciascuna fotografia ritoccata e pubblicata online sarebbe allora il *token* di un *type* distinto dagli altri. Questa prima opzione enfatizzerebbe la somiglianza che le opere tridimensionali di Vierkant hanno con dipinti e sculture standard, mentre le fasi online del progetto diventerebbero paragonabili a riproduzioni non accurate oppure a bozzetti preparatori. Volendo invece sottolineare l'aspetto digitale di *Image Objects* potremmo identificare tutti gli oggetti fisici come occorrenze valide di uno stesso *type*, essendo essi il frutto di modifiche allo stesso file. Il file sarebbe a quel punto il codice che registra l'evoluzione nel tempo del tipo così individuato. Infine, in terzo luogo, se preferissimo sottolineare gli aspetti performativi del progetto, potremmo identificare l'opera con un'unica singolarità astratta coincidente con il processo necessario a generare tanto gli oggetti quanto le immagini. Né le descrizioni di Vierkant, né alcuna caratteristica o proprietà intrinseca ad *Image Objects* ci spingerebbe a dire con certezza che una delle tre opzioni sia assolutamente giusta o sbagliata.

L'opera di Vierkant ci pone in uno stato di indecidibilità. Tuttavia non utilizzerò questa indecisione come prova per rifiutare l'uso delle categorie *type* e *token* in ontologia dell'arte. Vorrei invece provare a sfruttare *Image Objects* come mezzo per aggiornare il modo in cui intendiamo questa fortunata coppia categoriale.

Per prima cosa osservo che noi possiamo in effetti prendere una decisione circa il modo di identificare la serie di Vierkant. L'ho fatto io stesso nel momento in cui ho enfatizzato taluni o talaltri aspetti dell'opera per formulare le tre opzioni proposte nel paragrafo precedente. Implicitamente, anche un gallerista o un curatore fanno la stessa cosa nel momento in cui scelgono di trattare gli oggetti e le immagini digitali che Vierkant produce in questo o quest'altro modo. Il gallerista tenderà per esempio a valorizzare l'unicità di ogni singolo oggetto per aumentarne il valore commerciale, mentre l'esperto di performance o di arte processuale sarà più interessato a considerare l'intera catena di azioni come un'unità. È dunque la pratica sociale in cui *Image Objects* viene presa di volta in volta a definire la sua identità dal punto di vista ontologico.

Questo stato di cose ha, in secondo luogo, ricadute importanti sul modo in cui intendiamo tanto la natura del *type* quanto la definizione dei *token* che ad esso si riferiscono. Riconoscere la necessità di considerare la pratica sociale entro cui un'opera è coinvolta al fine di attribuirle un'identità ontologica implica che la definizione della coppia categoriale *type-token* debba essere ripensata. Da un lato il *type* non potrà più essere visto come una struttura astratta e del tutto separata dalla contingenza. La sua identità ideale dovrà essere invece intesa come relativa, cioè dipendente da una rete di comportamenti col-

lettivi potenzialmente mutevole nel tempo. Il *type* in questo senso non è più pensato come un'entità assoluta, ma è piuttosto costruito da un insieme costante di interazioni sociali. Dall'altro lato, seguendo l'indicazione di Margolis, le occorrenze che si riferiscono a uno stesso tipo non potranno essere identificate con le sole manifestazioni materiali in cui si incarnano. Dovranno invece essere pensate come costituite dalle proprietà relazionali e contestuali che emergono dalla materia nello spazio sociale. Come abbiamo visto infatti, uno stesso oggetto incluso in *Image Objects* può essere identificato come occorrenza di un *type* in molti modi diversi a seconda del punto di vista adottato.

In terzo luogo, definire *type* e *token* nella maniera in cui ho appena fatto credo permetta di comprendere in senso più radicale la stretta co-dipendenza delle due categorie. Anche in questo quadro teorico ciascun tipo mantiene infatti forza normativa rispetto alla validità delle proprie occorrenze. Tale forza normativa non è però da intendersi come assoluta. Potrà infatti sempre darsi il caso in cui nuovi modi di adoperare quelle stesse occorrenze emergano in un certo contesto sociale. Potrà per esempio accadere, come immagina Strawson (1959, 231), che la capacità tecnica di riprodurre dipinti del passato raggiunga un tale livello di perfezione da rendere la pittura un genere d'arte riproducibile come la musica o la letteratura. L'emergere di nuove pratiche avrà dunque degli effetti sull'identità stessa del tipo a cui le occorrenze si riferiscono.

In quarto luogo, questa circolarità che si instaura tra le identità di un tipo e delle sue occorrenze non mi sembra essere viziosa, ma virtuosa. Implica infatti un continuo sviluppo di proprietà nuove sia per quanto riguarda il *type* che per quanto riguarda i relativi *token*. La stessa cosa si può dire inoltre dei diversi media entro cui le opere d'arte sono classificate. La definizione delle loro caratteristiche ontologiche non potrà più essere identificata singolarmente e univocamente come avveniva nel caso del modello proposto da Wollheim, ma dovrà essere raggiunta nella comprensione di pratiche sociali multiple, storiche e interconnesse.

Le conclusioni a cui sono arrivato attraverso l'analisi di *Image Objects* non sono in effetti distanti dalle idee che Joseph Margolis ha espresso in materia di *type* e *token* e che ho brevemente riassunto all'inizio di questo saggio. Anche il filosofo, ben prima e meglio di me, ha infatti concepito il *type* come un'entità sì astratta ma allo stesso tempo dipendente da pratiche e abitudini intenzionali e in divenire. Come osserva Thomasson (2004, 88-91) questa prospettiva ha il pregio di evitare rigide dicotomie circa la natura delle opere d'arte: per esempio quelle tra platonismo e materialismo o tra realismo e irrealismo. Più in generale, essa mi sembra recuperare il senso pragmatista con cui le categorie *type* e *token* sono state pensate in origine. Mi sembra concepire le opere d'arte come una forma della vita umana, del suo sviluppo, della sua incessante evoluzione.

Bibliografia

- Archev, K.; Peckham, R. (2014). *Art Post-Internet = Catalogue of exhibition* (Ullens Center for Contemporary Art, 1 March-11 May 2014). https://archive.org/details/art_post_internet/mode/2up.
- Austin, J. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
- Bacharach, J.E. (1971). «Type and Token and the Identification of a Work of Art». *Philosophy and Phenomenological Research*, 31(3), 415-20.
- Batteau, C. [1746] (2011). *Les beaux arts réduits à un même principe*. Genève: Slatkin Reprint.
- Currie, G. (1989). *An Ontology of Art*. London: Palgrave Macmillan.
- D'Angelo, P. (ed.) (2008). *Introduzione all'estetica analitica*. Bari: Laterza
- Davies, S. (1991). «Functional and Procedural Definitions of Art». *Journal of Aesthetic Education*, 24 (2), 99-106.
- Davies, D. (2004). *Art as Performance*. Oxford: Blackwell
- Dipert, R. (1993). *Artifacts, Art Works, and Agency*. Philadelphia: Temple University Press.
- Dworkin, C. (2013). *No Medium*. Cambridge: MIT Press
- Foster, H. (1996). *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT Press.
- Greenberg, C. (1939). «Avant-Garde and Kitsch». *The Parisian Review*, 6(5), 34-49.
- Greenberg, C. [1960] (1995). «Modernist Painting». *The Collected Essays and Criticism*, 4, 85-93.
- Hilpinen, R. (2012). «Types and Tokens: On the Identity and Meaning of Names and Other Words». *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 48(3), 259-84.
- Kaplan, D. (1990). «Words». *The Aristotelian Society Supplementary Volume*, 64, 93-119.
- Khatchadourian, H. (1960). «Works of Art and Physical Reality». *Ratio*, 2(2), 148-61.
- Kivy, P. (ed.) (2004). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Hoboken: Blackwell Publishing Ltd.
- Krauss, R. (1999). «The Crisis of the Easel Picture». Karmel, P.; Varnedoe, K. (eds), *Jackson Pollock: New Approaches*. New York: The Museum of Modern Art, 155-79.
- Krauss, R. (2000). «A Voyage on the North Sea». *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson.
- Krauss, R. (2005). *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*. Milano: Bruno Mondadori.
- Krauss, R. (2009). «The Guarantee of the Medium». Arppe, T. et al. (eds), *Writing in Context: French Literature, Theory and the Avant-Gardes*. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 139-45. *Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences* 5.
- Levinson, J. (1992). «Critical Notice of Gregory Currie's An Ontology of Art». *Philosophy and Phenomenological Research*, 52(1), 215-22.
- Levinson, J. (ed.) (2003). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Manovich, L. (2013). *Software Takes Command*. London: Bloomsbury Academic.
- Margolis, J. (1958). «The Mode of Existence of a Work of Art». *Review of Metaphysics*, 12(1), 26-34.
- Margolis, J. (1959). «The Identity of a Work of Art». *Mind*, 68, 34-50.
- Margolis, J. (1965). *The Language of Art and Art Criticism: Analytic Questions in Aesthetics*. Detroit: Wayne State University Press.

- Margolis, J. (1977). «The Ontological Peculiarity of Works of Art». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36(1), 45-50.
- Meager, R. (1958). «The Uniqueness of a Work of Art». *Proceedings of the Aristotelian Society*, 59, 49-70.
- Peirce, C.S.S. (1906). «Prolegomena to an apology for pragmatism». *Monist*, 16, 492-546.
- Rohrbaugh, G. (2003). «Artworks as Historical Individuals». *The European Journal of Philosophy*, 11(2), 177-205.
- Sismondo Ridgway, B. (1984). *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of the Originals*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Stevenson, C.L. (1957). «On "What Is a Poem?"». *The Philosophical Review*, 66(3), 329-62.
- Stevenson, C.L. (1958). «On the "Analysis" of a Work of Art». *The Philosophical Review*, 67(1), 33-51.
- Strawson, P. (1959). *Individuals: An Essay in Descriptive Metaphysics*. London: Routledge.
- Thomasson, A. (2004). «The Ontology of Art». Kivy, P. (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Hoboken: Blackwell Publishing Ltd, 78-92.
- Urbano Ragazzi, F. (2018). «Contro il cinema digitale», *not.neroeditions.com*, 18 giugno. <https://not.neroeditions.com/intervista-peter-ku-belka/>.
- Vierkant, A. (2010). «The Image Object Post-Internet». *jstchillin.org*. <http://jstchillin.org/artie/vierkant.html>.
- Walters, E. (2020). «Cinematic Art in All Its Forms»: *Netflix and the Film Festival Network* [tesi di laurea]. Boston: Boston University.
- Wollheim, R. (1965). «Minimal Art». *Arts Magazine*, 39(4), 26-32.
- Wollheim, R. [1968] (2015). *Art and Its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolterstorff, N. (1975). «Toward an Ontology of Artworks». *Nous*, 9(2), 115-42.

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

From Ancient to Digital Situating Blackness in *Salambo* (Domenico Gaido, 1914)

Jan De Lozier

University of California, Los Angeles, USA

Abstract The Italian production company Pasquali e Compagnia adapts the French writer Gustave Flaubert's 1862 novel *Salammô* into a '\$100,000 Spectacle'. Despite the grandiose production values, a leading character named Spendius is not identified in the film's credits. The record of Spendius on film, literally 'pellicola' or 'with a skin', continues to dissolve as compressed portions of the film reappear as pixels on YouTube. This paper analyses Spendius' transnational character by situating him in an absent, yet present spectrum of media.

Keywords Speculative cinema. Postcolonial studies. Film studies. Videographic criticism. YouTube. Italian Studies.

In 2013 a low resolution video appears on YouTube entitled *Salambo* (Domenico Gaido, 1914) hosted by the Cinemafrika channel.¹ The video is a digital moving image file displaying Pasquali e Compagnia's film from 1914. *Salammô* features the protagonist Spendius, the first actor of African descent to appear in the nascent 'Italian' film industry. The titular *Salammô* derives from the French writer Gustave Flaubert whose 1862 novel bears the same name, *Salammô*. Flaubert's novel paratextually situates his story with the ancient historian Polybius and his *magnum opus Histories*, a work that discusses Medi-

¹ Cinemafrika. *Salambo* (Domenico Gaido, 1914). YouTube, March 20, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=5AGqLgxJIMI&t=3s>.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

Open access

Published 2020-12-22

© 2020 Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/015

301

terranean events that occur between 264 and 146 BCE. Flaubert travels to Carthage to read the ancient account and adapt the events into his literary realist style which

strives for formal perfection, so the presentation of reality tends to be neutral, emphasising the values and importance of style as an objective method of presenting reality. (Kvas 2020, 159)

Such realist literature is often found in early silent cinema, where an audience's familiarity with a story aids in the understanding of the 'new' medium of film.

This process of adaptation – from history to literature, literature to cinema, cinema to video – accumulate and distinguish the narrative as reproducible, ambivalent to the particularities of a medium. These repetitive, strategic efforts to condition, then recondition, culture serve as a basis of a Western-based canon. Each passed down narrative desires to fit within a scopical, linear trace, negating many plural, heterogeneous perspectives. Visualised in the production and reproduction of certain bodies in performance, the sense of sight guides this process, whether by reading or watching the narrative unfold on screen. As a challenge to this vision, I will trace the absence, yet presence of Blackness in the character Spendius through CinemAfrica's readily accessible scenes on YouTube, a pedagogical tool that further opens access and flattens the locations of the canon (McKittick 2014). My use of the media platform disrupts the established reverence of the archive. This institutionally-kept space – usually under lock and key – is a systematic organisation and fundamentally excludes many knowledges, restricting the potential of information collection. To conceal this truth, archives are often arranged by materials and ordered by chronological events to give the effect of 'fully' showing a 'complete' 'history'. YouTube disrupts this process as *Salambò* the film transforms into an open source, truncated – and therefore incomplete – fragment, beginning *in medias res*. The reproduction of the archived film eliminates the need for cinematic 'wholeness' as well as the other standards of 'completion' that are apart of 'linear' storytelling.

The film on YouTube video takes on a new title: *Salambo* (Domenico Gaido, 1914) – of discussion later in this paper. The video highlights the role of Spendius who is an unknown actor as he does not appear in the film's final credits, which are also absent from the YouTube. Without his name, the audience cannot differentiate his character and his personhood. Spendius is bound to his role as an accomplice with Matho. The two are foes of Carthage, yet Matho is determined to reunite with the high priestess Salambò, the daughter of the Carthaginian general Hamilcar Barca. The actress Suzanne De Labroy plays Salambò while Matho is the performance of Mario Guaita-Ausonia.

Such obtuse crediting stabilises and solidifies the named actors and actresses as professionals, allowing them to be both recognisable and traceable. Without this convention, Spendius the actor is both present and absent. His personage is solely bound to his performance, which reenacts a fugitive slave experience from Campania in the Roman Empire. This is not the first time Spendius is designated by place rather than name. The Ancient *Histories* of Polybius locate Spendius as a “slave deserter from the Romans” (Hoyos 2007). This network of absence points to the iterative, and reiterative, process of naming and exclusion in Western media.

The repetitive mention of Spendius’ flight “from the Romans” is timely for the film’s 1914 production. Following the recent Risorgimento and unification of Italy in 1861, the architects of the nation rallied for irredentism by political warfare. Italy united by the idea that ‘lost’ and ‘unredeemed’ territories were a part of the archival histories and legends that exist in Italy, and thus, should be reclaimed. In flight ‘from’ the Roman Empire, Spendius absconds notions of fidelity to one’s own *patria*. As SA Smythe describes:

During the height of Italian nationalism [...] the period of Risorgimento, a rallying cry was used by poets and political agitators who saw Italy as a successor to the Roman Empire and wished to expand during the “Partition of Africa”. (Smythe 2018, 5)

Italy’s more recent invasion and temporary rank in Libya from 1911 to 1912 clarifies the intentions of the nation to self-define by expansion and possess a ‘fourth shore’.

Director Domenico Gaido excites this legacy of the Italo-Turkish War, intensifying the internal anxieties that still “haunt” Italy (Welch 2017). The humanist motifs of love and war, transnational loyalty, camaraderie, and heroic bravery produce a ‘contingent’ story of Italy, offering the *potentia* (potentials) of an Italian-Libya rather than the *potestas* (restrictions) of contemporary national geography (Braidotti 2013, 26). The film is a part of a larger geocinematic practice that reactivates “the memories, fantasies, and imaginary” of colonial culture (Lombardi, Romeo 2015, 367). The media expresses familiar, yet far landscapes with sets of Carthaginian ruins that mirror the sites found along the surrounding Mediterranean Sea. The oceanic and arid sets are visual cues for the audience to approximate and stabilise the multiple semblances of Italy. The film’s presentation of a hot, dry yet warm and wet climate closes the distances between Italy, the Peninsula, and Carthage, of Northern Africa. Alessandra di Maio describes this distance as,

the proximity that exists has always existed between Italy and Africa, separated but also united by the Mediterranean and docu-

mented in legends, myths, histories, even culinary traditions and visual arts and religion. (Raeymaekers 2017)²

The creation of North African sets is a part of how “the formation of the modern Italian nation” takes shape “more easily outside of Italy than within” (Ponzanesi 2012, 53). Italy begins to define its own Italianness through the totalising discourse of unification – an idea does more to exclude identities than liberate them.³

Equally apart of this dispersion of Italianness is the distribution of the silent film *Salambò*. The dissemination of *Salambò* acts as yet another stabilising method in the quest of re-establishing the ties between the Roman Empire to the Italian nation. *Salambò* circulated internationally despite the infancy of both the nation and the cinema. In the United States, the film became known as *Salambò, The \$100,000 Spectacle* highlighting the grand production values Americans admired. The film’s retitling, and inter-titles, are a product of the World Film Corporation, a short-lived American production and distribution company who played a significant role in early American cinema. The solicited showing of *Salambò* in the United States identifies Americans as supportive allies of colonial media.

The silent nature of the film further aids the distribution of the film, both in Italy and abroad. The silence deters from the circulating *questione della lingua* or the dispute between dialect/multilingualism and the standardisation of Tuscan-Italian. Without auditory communication “the space of the *question* remains a difficult, but nevertheless vibrant and defining aspect of Italy’s collective psyche” (Nathan 2010, 37).⁴ Lyric-less orchestral music replaces the silence to further help the audience navigate the film. Music also hid the distracting whirl of the projector, aiding the audiences ability to transport into the narrative. The accompaniment could vary with each distributive showing and the sound heard in the YouTube representation of *Salambò* is not the Italian original, but sources from an American showing.

The film is further removed from its original form as it leaves the status of a silent film to transform into a digital transcription. This clarification distinguishes the presence of pixels instead of *pellicola*, Italian for ‘with the skin’ and more commonly known as ‘film’. The reappearance of the silent film on YouTube is a disguised attempt to

² Alessandra di Maio’s quote derives from a 2014 conference entitled *Black Italia* at New York University’s Villa La Pietra lectures.

³ Locus of poststructuralist theory, which to John Simons demonstrates only “the totalising effect of theoretical discourse *per se*”, and “has the effect of closing off thinking rather than liberating it” (2002, 66).

⁴ As Vetri Nathan suggests, the *questione* of recent emergence remains ‘la questione dell’immigrazione’, the mirror, or subsequent parallel, of colonialism.

seem as an old media, however, this is not the case. Instead, the YouTube clip does not appear as a “direct representation of the real”, but is instead, a “representation of a representation” (Altman 2007, 17), a ghost of the past’s moving images. The digital form is familiar, yet new, emphasising how new technologies, such as digitalisation, are first measured against previous notions of representative technology, such as film.

YouTube hosts the silent film under the name *Salambo* (Domenico Gaido, 1914). Such retitling distinguishes the priority of naming the director as if complicit in the 20th century creation of an ‘auteur’ cinema. Alan O’Leary defines the canon of cinema as an “analogy with the received litany of literary greats, implied with an analytical focus on the director-as-auteur and which asserted Italian cinema’s national vocation” (O’Leary 2017, 6). CinemAfrica also includes the year, 1914, in accordance with the organisational methods of the standard model of film. This tactic identifies the cinematic adoption of literary standards as well as the internet’s reproduction of any organisational, chronological specifications.

This titling is deceptive, however, as the video is not film, but is a new form of digital media. Unlike the 1914 film, *Salambo* (Domenico Gaido, 1914) is the product of CinemAfrica and is time-stamped to 2013 on YouTube. In addition, the video is now available in perpetuity, accessible in an array of spaces where Internet is available, rather than in the dark, ticketed expense of the theatre or the inaccessible archive. Spendius’ moving image is able to be paused and/or repeated, slowed or fast-forwarded. Each viewing of *Salambo* (Domenico Gaido, 1914) destabilises the need for a singular, original image and disrupts a ‘linear’ understanding of chronological viewing.

Spendius’ reappearance on the digital screen powerfully situates the flight, the fugitive, and the fungible in media. As previously mentioned, Spendius is in flight from the Roman Empire. The video shows the aftermath of his flight as he remains at risk of recapture. Spendius uses his fugitive danger as a generative source of power, deploying his body as a fungible source of safety through disguise. Spendius conceals his identity with at least four different veils, each saving him from the threat of recapture.⁵ Spendius uses each veil to conceal himself from sight and ‘pass’ as someone else or no-one at all. The veil aids Spendius in removing notions of difference between himself and his adversaries.

Spendius’ commitment to visual disguise protects his identity and ultimately allows him to ‘trasumanar’ in the Dantean sense,

⁵ The veil itself is a larger motif within the narrative as the holy veil of the high priestess Salambò represents the possession of Carthage’s power. This holy veil is called ‘zai’mph’ which carries double-meaning as ‘that one could not see’.

‘to transhumanise’, ‘to pass beyond the human’. Spendius’ fungibility as the soothsayer within the Temple of Tanit allows him to mimic the all-knowing oracle who prophesied for Tanit, the God of Carthage. Spendius locks himself within the hidden interior of the soothsayer’s chamber and is thus without the need for yet another disguising veil. Instead, his disguise becomes his semblance between the contours of his agape expression and full eyes with those of Tanit. Spendius additionally uses his voice as a method of deception, speaking through Tanit to dispel anxious worshippers. The inter-titles recite Spendius’ prophecy as ‘Matho the Brave, the husband of Salambo shall govern in Carthage so sayeth Tanit’. Though the inter-titles are a product of the Americanisation of the film by the World Film Corporation and are not original, the titles elucidate Spendius’ transformation on screen. Though Spendius’ voice is silent on film, his body becomes a symbol of boundarylessness, transition, and transhumanism.⁶

Each of Spendius’ disguises are not optional, however. Instead, they are critical methods for Spendius to transgress those who oppress him. When Spendius conceals himself, he demonstrates the “vulnerability of the captive body as a vessel for the uses, thoughts, and feelings of others” (Hartman 1997, 19). Spendius’ body continues not to act for himself, but for reuniting lovers Matho and Salambo. In the full-feature film, Spendius’ disguises successfully bring the two together. In return for his co-conspiring loyalty, Matho rewards Spendius and relinquishes him from his fugitive state. However, on YouTube, his body is in continual reference to who or what he can pass for and how he can produce resolution for others.

Beyond Black theorisations of fungibility, other critics have noted the repetitive use of disguise and deception also create an “imposter figure” (Snorton 2017, 64). This accounts for Spendius’ continual need to ‘pass’ in order to be safe, which asserts “an order of power/domination that kept black beings subjugated on the global scale of imperialism” (94). From this understanding, Spendius’ acting remains a “variegated site of Black knowledge production, Black resistance and possibilities of new consciousness” (Smythe 2018, 7). Spendius’ presence on YouTube reproduces the fluidity of Mediterranean relations, yet binds him to his relations rather than independence. He moves as a boundaryless figure on a video platform that exists as a boundary object, that is, “an object (e.g. image, document, device) that makes possible the coming together of various stakeholders around a common issues” (Dávila 2017, 509). YouTube’s status as a boundary object is in Cinemafrika’s user-defined uploading. The organisation is one of many YouTube stakeholders who each

⁶ For more on Black fungibility, see Hartman 2008; Spillers 1987.

agrees to the more general components of [this] representation, but finds specific components within the representation that suits his/her particular agenda [...]. People can share, use and contribute to some kind of representation of a given issue and agree to its main features, but find more precise features that relate to his/her goals. (Dávila et al. 2017, 509)

Salambo (Domenico Gaido, 1914) visually communicates the move away from “the indexical claims of visualization” (509). Instead, the video aims to acknowledge the “social, political, economic, cultural, technological and environmental actants” (509) left out of the canon. The remediated film also communicates the ‘poor’ condition of the *pellicola* and pixelation. The YouTube *Salambo* (Domenico Gaido, 1914) unfolds as a series of ‘poor’ or ‘power image[s]’, as termed by Hito Steyerl. ‘Poor’ or ‘power images’ are “copies of poor quality, of low resolution and definition” (Baldacci 2019, 29). These images show

both the hidden social mechanisms and political forces that rule today’s visual economy as well as create an alternative circuit that fosters the reappearance and recirculation of excluded or marginalized visual materials creating new networks and debates. (Baldacci 2019, 32)

‘Power images’ express how low resolution, fragmentary, and uncredited performances continue in marginal status, even as film enters the accessible form of YouTube. The digital video is a compression of an already poor-quality film. Such compressions reduce the qualitative expression of movement as they only updated parts and sections of the original moving-image at a time. These parcelled compressions are visible in quality of the video as it appears tinted, splotched, and in ruin and decay.

Artists Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi generate meaning from fragmented and poor quality films by remediating found footage. Their intervention disrupts colonial narratives of ‘progress, speed, and Conquest’ by reassembling discontinuous pieces of moving images.⁷ Their act unshackles footage that is incomplete, unknown, and fragmented from obscure status. Cinemafrica’s YouTube channel works in this same vein by opening both the spaces and temporalities of visualising African Diaspora media. The relatively low-subscriptions and followers of their channel does unveil how disregarded subjects and media continue to recirculate as fragmentary and marginal. However, the video *Salambo* (Domenico Gaido, 1914)

⁷ For more on Gianikian and Ricci Lucchi, see Welch 2017.

remains indifferent to any classifications, such as notoriety and completion, that an archive or canon might require.

Thus, even as Spondius' remains without identifiable credits and the truncated video only stitches together certain scenes, *Salambo* (Domenico Gaido, 1914) remains an expressive source of Blackness in Italian media. The singularity of Spondius' performance reveals the later homogenisation of moving images by the Italian film industry, namely the monotony of white actors. Spondius' performance is itself a compilation of 'impersonations', each mocking the fabrication of a hierarchical, imperial society. With the present virtual scholarship likening Academics to "recorded actors and actresses [with] conference papers as monologues" (Gallop 1995, 5), the University system is also a crucial player in creating knowledge around diverse, expressive media, such as *Salambo* (Domenico Gaido, 1914).⁸ Returning clips and parcelled footage to a contemporary audience, YouTube provides Cinemafrika the opportunity to not only mimic a video archive database, but further threaten the preexisting archive from which the content is excluded. The YouTube website is an aspect of Dr. Leonardo De Franceschi's course offering at Università Roma Tre as the 'about' section details,

Qui trovate trailer o brevi estratti da film in programma o consigliati per il corso di Teorie e Pratiche Postcoloniali del Cinema e dei Media, tenuto da Leonardo De Franceschi all'Università Roma Tre.⁹

De Franceschi, and Cinemafrika at large, aim to document and discern African and Diaspora involvements in Italian Cinema. The site offers open access to their cinematic findings, a tandem act that continues to decolonise the locations of cinema as well as register African presence in Italian national cinema. As an open source and in an educational setting, their channel displays how digitisation releases new modes of moving-image production and circulation, even retroactively reassigns new meanings to old images.

Despite these academic efforts, Spondius' presence in *Salambo* (Domenico Gaido, 1914) is difficult to trace and often hides, as if returning to its limited, archival form. A YouTube search for 'Salambo', the title in American English, offers a list of similar and recommended titles. Videos with a greater number of viewers – and therefore monetary support through advertisements – appear first. Videos

⁸ This paper was originally presented simultaneously via live interface and recorded video. This presentation style is one of the many ways to interrupt a linear, chronological historiography.

⁹ Cinemafrika. *Salambo* (Domenico Gaido, 1914). YouTube, March 20, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=5AGqLgxJIMI&t=3s>.

emerge such as the 1960 French film *The Loves of Salammbo*, video commentaries discussing Gustave Flaubert's *Salammô*, the PC video game entitled *Salambô: Battle for Carthage*, clips from *Salammô* the opera, and cooking tutorials to make the French 'salambo' pastry, which was popularised during the time of Flaubert's famous novel. The search also locates a collection of bands and musicians who bear the name 'Salambo'.

After a long scroll through multiples of these titles, the eventual result is CinemAfrica's clip *Salambo* (Domenico Gaido, 1914). This search exhibits how viewership and advertising are equally tied to the systemic marginalisation of media. With a popular and familiar title, *Salambo* (Domenico Gaido, 1914) offers both a promise and a threat; the video may promise a familiar narrative, however, it threatens the expectations set by previous representations of the story. In the previous adaptations of history to literature, literature to film, film to video, a traceable, linear repetition occurs; this reoccurrence of narrative continues to distance and disregard the perspectives that are not complicit with Western standards, such as Spendius' character. The latest digital iteration of *Salambo* (Domenico Gaido, 1914) on YouTube disrupts these methods as it opens and flattens the locations of archival footage, unfetters in fragmentary status, and expresses the fluid transnationalism that comprises a Mediterranean experience.

Spendius' performance articulates black absented presences which are often "the unspeakable, the unwritten, the unbearable, the unutterable, the unseeable and invisible, the uncountable and unindexed, outside the scourge, that which cannot be seen or heard or read but is always there" (McKittrick 2014, 22). Instead, Spendius demonstrates a more transMediterranean understanding of Italianness. Spendius' moving image is able to repeat, through increased - and/or continuous - viewership, as well as circulating and creating knowledge of the video's existence. These aspects challenge the need for an 'original' and a 'singular' edition and engage in the "Black Radical Tradition and Black imaginative practices" of showing "the way to use fragments of our past, (mis)remembered histories, to envision new futures" (Smythe 2018, 7). These practices underline how it is not only up to Pasquale Compagnia and the World Film Corporation to distribute and acknowledge narratives, but rather, viewers, too are actants of recirculating '(mis)remembered' media.

The video format hosted by YouTube provides a new media litany that illuminates and associates media, disregarding chronological viewing and linear historiography. *Salambo* (Domenico Gaido, 1914) is "vague enough" video for users to "invest in a particular representation of data to the extent that they can agree on the general contours of the issue being represented" (Dávila et al. 2017, 510). In this situated 'vagueness', *Salambo* (Domenico Gaido, 1914) engages an "inter-

pretive and participatory” space of visualisation, rather than “simply representing data” (McKittrick 2014, 16-28). This distinction clarifies how digital videos are “communicative rather than representational” or informational rather than symbolic (Cubitt 2007, 306). *Salambo* (Domenico Gaido, 1914) is the exchange of coded information for video; from there, it is up to videographic criticism to participate and embrace heterogeneous and expressive media.

Bibliography

- Altman, R. (2007). *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press.
- Baldacci, C. (2019). “Recirculation the Wandering of Digital Images in Post-Internet Art”. *Re-. An Errant Glossary*. Berlin: ICI Berlin.
- Bhabha, H. (1984). “Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse”. *Discipleship. A Special Issue on Psychoanalysis*, 28, 121-31. <https://doi.org/10.2307/778467>.
- Braidotti, R. (2013). *Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Cubitt, S. (2007). “Precepts for Digital Artwork”. Marchessault, J.; Lord, S. (eds), *Fluid Screens. Expanded Cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 304-19. <https://doi.org/10.3138/9781442684355-018>.
- Dávila, P. et al. (2017). “Expressive Cartography, Boundary Objects and the Aesthetics of Public Visualization”. *Leonardo*, 50(5), 509-10. https://doi.org/10.1162/LEON_a_01233.
- Dindorf, L.A.; Büttner-Wobst, T.; Paton, W.R. (1922). *Polybius: The Histories*. London: William Heinemann Ltd; New York.
- Raeymaekers, T. (2017). “The Racial Geography of the Black Mediterranean”. *The Dreaming Machine*, 1, 30 November. <http://www.thedreamingmachine.com/the-racial-geography-of-the-black-mediterranean-timothy-raeymaekers>.
- Epstein, M. (1993). “Postcommunist Postmodernism. An Interview”. *Common Knowledge*, 2(3), 103-18.
- Gallop, J. (1995). *Pedagogy. The Question of Impersonation (Theories of Contemporary Culture)*. Bloomington (IN): Indiana University Press.
- Hartman, S.V. (1997). *Scenes of Subjection. Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*. Oxford: Oxford University Press.
- Hartman, S. (2008). “Venus in Two Acts”. *Small Axe*, 12(2), 1-14. <https://doi.org/10.1215/-12-2-1>.
- Hoyos, D. (2007). *Truceless War. Carthage's Fight For Survival, 241 to 237 BC*. Leiden: Brill. <https://doi.org/10.1163/ej.9789004160767.i-294>.
- Kvas, K. (2020). *The Boundaries of Realism in World Literature*. Lanham, MD; Boulder, CO; New York; London: Lexington Books.
- Lombardi-Diop, C.; Romeo, C. (2015). “Italy’s Postcolonial ‘Question’. Views from the Southern Frontier of Europe”. *Postcolonial Studies*, 367. <https://doi.org/10.1080/13688790.2015.1191983>.
- McKittrick, K. (2014). “Mathematics Black Life”. *The Black Scholar*, 44(2), 16-28. <https://doi.org/10.1080/00064246.2014.11413684>.
- Nathan, V. (2010). “Mimic-Nation, Mimic-Men. Contextualizing Italy’s Migration Culture through Bhabha”. Duncan, D. et al. (eds), *National Belongings*.

- Hybridity in Italian Colonial and Postcolonial Cultures*. New York: Peter Lang Publishing, Editors, 41-62.
- O’Leary, A. (2017). “What Is Italian Cinema?”. *California Italian Studies*, 7(1). <https://escholarship.org/uc/item/7z9275bz>.
- Pinkus, K. (1995). “Selling the Black Body”. *Bodily Regimes. Italian Advertising Under Fascism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 22-81.
- Ponzanesi, S. (2012). “The Postcolonial Turn in Italian Studies. European Perspectives”. *Postcolonial Italy. Challenging National Homogeneity*, 51-69. https://doi.org/10.1057/9781137281463_4.
- Simons, J. (2002). *Animal Rights and the Politics of Literary Representation*. New York: Palgrave.
- Smythe, S. (2018). “The Black Mediterranean and the Politics of Imagination”. *Middle East Report*, 286, 3-9.
- Snorton, R.C. (2017). *Black on Both Sides. A Racial History of Transidentity*. Minneapolis: University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/minnesota/9781517901721.001.0001>.
- Spillers, H. (1987). “Mama’s Baby, Papa’s Maybe. An American Grammar Book”. *Diacritics*, 17(2), 64-81.
- Steyerl, H. (2008). “Politics of the Archive. Translations in Film”. *Borders, Nations, Translations. Monogr. no transversal texts*, 6, 43-4.
- Steyerl, H. (2016). “In Defense of the Poor Image”. Babias, M. (ed.), *Beyond Representation. Essays 1999-2009*. Berlin: Neue Berliner Kunstverein, 160-6.
- Welch, R. (2017). “Anachronism, Displacement, Trace. ‘Scarred Images’ and the Postcolonial Time Lag”. *California Italian Studies*, 7, 2-27.
- Wynter, S. (2003). “Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom. Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation. An Argument”. *New Centennial Review*, 3, 286. <https://doi.org/10.1353/ncr.2004.0015>.

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

Timur Novikov. L'attualità del passato

Maria Redaelli

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This contribution focuses on the activity of Timur Novikov (1958-2002) and his dynamic approach to Western or national patterns, to classicism or avant-gardism. His artistic activity stands as the perfect case study when discussing appropriations and negations in the development of an artistic canon. The focal point for interpreting Novikov's dynamical activity is his trademark parodic approach to his work, through the use of the so-called *stjeb*, and in the text this aspect will be analysed on the basis of Linda Hutcheon's theory of parody ([1985] 2000). Examining Novikov's career, taking and denying different aesthetic canons, is essential to understand the development of Russian contemporary art.

Keywords Timur Novikov. Parody. Post-Soviet art. Post-Soviet society. Nostalgia.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Prendere e lasciare. – 2.1 Oggetto Zero. – 2.2 Tre volte nuovo. – 2.3 L'interpretazione di un ruolo. – 2.4 Genio ed eroe. – 3 *Steb* e parodia. – 4 Conclusioni.

I valori dell'arte sono eterni perché non esiste il tempo nel paese del bello, ma nel nostro mondo lo osserviamo da diversi lati, come se girassimo attorno al bello, contemplandolo ora da una parte, ora dall'altra. Ma lui è sempre lo stesso, nella sua interezza, perché la categoria del tempo gli è estranea. Prima, cent'anni fa, l'ideale del bello era inteso come accessibile alla comprensione, poi il bello ci ha voltato le spalle. (Timur Novikov, *Tajnyj kul't*, 1993; trad. dell'Autore)

1 Introduzione

La vita e l'attività artistica di Timur Novikov¹ si muovono secondo una logica di appropriazioni e negazioni, di citazioni e di rifiuti di diversi canoni estetici. Nella Leningrado dei cambiamenti sociali, politici e culturali, la figura di

1 Timofej (Timur) Petrovič Novikov nasce a Leningrado nel 1958 e muore prematuramente all'età di 44 anni per complicazioni legate all'AIDS.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

Open access

Published 2020-12-22

© 2020 Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/016

313

Novikov diviene ben presto un punto di riferimento per gli artisti (e per i giovani in generale) alla ricerca di una nuova identità nazionale. Artista a tutto tondo dalla personalità eclettica, Novikov fonda alcuni gruppi artistici dando avvio a tendenze espressive originali. La sottocultura giovanile di Leningrado - dal 1991 San Pietroburgo - si permea grazie a lui dei linguaggi dell'avanguardia russa e della contemporaneità occidentale, nonché della ricerca della forma classica dell'era prerivoluzionaria.

È opinione di molti² che Novikov sia stato una figura chiave per l'arte russa della fine degli anni Ottanta e degli anni Novanta. La sua arte era il riflesso dei cambiamenti epocali che la Russia andava affrontando. La sua attività inizia infatti proprio durante l'epoca di Brežnev³ facendo parte di un gruppo di stampo avanguardista e fondandone poi uno proprio. Mentre Gorbačev è al potere con il suo programma di 'ristrutturazione' (*perestrojka*) del paese, Timur Novikov invoca la libertà dell'arte russa dal dominio estetico dell'Occidente. Negli ultimi anni della sua vita, Novikov sente la necessità di ristabilire i valori della sovranità imperiale russa, anticipando in qualche modo l'approccio geopolitico di Putin, il quale nel 2005 definisce la dissoluzione dell'Unione Sovietica come il più grande disastro del XX secolo (Stodol'ski 2006).⁴ D'altronde, come suggerisce Boym:

La Russia post-sovietica era uno dei luoghi più controversi, eccitanti e contraddittori del mondo, in cui la libertà radicale, l'imprevedibilità e la sperimentazione sociale coabitavano con il fatalismo, la sopravvivenza di istituzioni politiche sovietiche, il ritorno alla religione e ai valori tradizionali. (Boym 2003, 79)

Il contributo si propone quindi di passare in rassegna i diversi stadi del percorso artistico di Timur Novikov e di dimostrare come le dinamiche della sua creazione possano essere analizzate sulla base della teoria della parodia elaborata da Linda Hutcheon (2000), superando il concetto di ironia postmoderna.

² Si vedano in proposito Andreeva 2000, 2011; Degot' 2000; Mazin, Turkina 2002; Stodol'ski 2011; Chlobystin 2017.

³ Un periodo denominato successivamente da Gorbačev '*zastoj*' ('stagnazione') per rilevare lo stato di arresto del processo di liberalizzazione conseguente al periodo della destalinizzazione chruščeviana, detto anche '*ottepel'*' ('disgelo') dal titolo del racconto di Il'ja Erenburg pubblicato dalla rivista *Novyj Mir* nel 1954.

⁴ Dal messaggio del 25 aprile 2005 del presidente della Federazione Russia Vladimir Putin all'Assemblea Federale: «Innanzitutto, occorre riconoscere che il crollo dell'Unione Sovietica è stato la più grande catastrofe geopolitica del secolo» (<http://krem-lin.ru/events/president/transcripts/22931>; trad. dell'Autore).

2 Prendere e lasciare

Nel testo verranno ripercorse le tappe fondamentali della carriera di Novikov a partire dalla fondazione dei Nuovi artisti (*Novye chudožniki*) nel 1982, un gruppo che si rifaceva al 'tuttismo' (*vsečestvo*) di Larionov e Zdanevič⁵ e che era al contempo influenzato da tendenze contemporanee occidentali come la *Graffiti Art* americana, la *Figuration Libre* francese, il *Punk* inglese e la *Transavanguardia* italiana. Erano anni in cui

tutti divennero storici dilettanti alla ricerca di buchi neri e degli spazi vuoti della storia. C'era quasi altrettanta euforia per il passato quanta ce n'era per il futuro dopo la rivoluzione e, dal momento che i tabù stavano scomparendo, il passato cambiava da un giorno all'altro. (Boym 2003, 75)

Così, nel 1989 Timur Novikov crea la Nuova accademia di belle arti (*Novaja akademija izjaščnych isskustv*) con l'intento di ristabilire i principi estetici della cultura classica considerando San Pietroburgo come l'ultimo baluardo dell'autentica bellezza. Verso la fine degli anni Novanta la sua inesauribile ricerca artistica porta alla concezione del Nuovo classicismo russo (*Novyj russkij klassicizm*) che si ispira alla cultura nazionale prerivoluzionaria, allo zarismo e al concetto di 'Ortodossia, autocrazia e nazionalismo' (*Pravoslavie, samoderžavie, narodnost'*).

2.1 Oggetto Zero

Per poter costruire un nuovo futuro occorre ripartire da zero, e Novikov ne è consapevole.

La sua carriera artistica comincia con la partecipazione al gruppo nonconformista di Leningrado *Letopis'* (Cronache) che tra il 1978 e il 1981 organizza mostre di arte non ufficiale in appartamenti privati. Gli artisti di *Letopis'*, riuniti intorno a Boris (Bob) Košeločov, creavano opere principalmente neo-primitiviste, un fattore determinante considerata la fascinazione di Novikov per l'idea di *vsečestvo* (tuttismo) formulata da Michail Larionov e Il'ja Zdanevič e i suoi risvolti nella futura elaborazione di tale concetto. Inoltre, Timur Novikov e gli artisti che si riuniscono intorno alla sua figura saranno

⁵ Una dottrina secondo la quale era legittimo ispirarsi a tutte le opere già esistenti purché ci si liberasse dal 'giogo' delle correnti straniere (all'epoca di cubismo e futurismo) a favore dello sviluppo di un'arte propriamente nazionale. Per approfondire si veda Zdanevič 2014.

sempre accomunati all'Avanguardia per il loro modo di agire, più che per lo stile, in quanto mossi da uno spirito indipendente e da un'esistenza fuori dagli schemi.

Nel 1981 entra a far parte di TEII - *Tovariščestvo eksperimental'nogo izobrazitel'nogo iskusstva* (Associazione di Arte Visiva Sperimentale), la prima unione di artisti non ufficiali a Leningrado. L'anno seguente partecipa alla prima mostra autorizzata di TEII presso la *Dom Kul'tury* (Casa della Cultura) Kirov.

All'esposizione, su un pannello, vi è un foro rettangolare. Un'etichetta sottostante indica: 'Timur Novikov. Ivan Sotnikov. *Nol' ob'ekt* (Oggetto zero)' [fig. 1]. Si tratta di un'azione assurda e provocatoria che sancisce i principi artistici e l'inizio della ricerca estetica di Timur Novikov e dei suoi 'adepti'.⁶ L'evento non passa inosservato e genera uno scandalo che Novikov e i suoi risolvono andando a Mosca, creando la *Nol' Kul'tura* (Cultura Zero) e finti apparati burocratici di stampo sovietico i cui 'atti' giustificano e difendono *Oggetto zero* (Stodol'ski 2006).⁷ L'opera, o piuttosto il gesto - gli organizzatori della mostra lo definiscono una 'non opera d'arte' [fig. 2] - si inserisce secondo Andreeva (2011) in prospettiva storica rispetto al *Černyj kvadrat* (Quadrato Nero) di Kazimir Malevič che nel 1915 aveva discusso la via a un nuovo terreno artistico. Il pertugio creato da Novikov e Sotnikov purtuttavia si discosta da quel «simbolo di indivisibilità del dipinto, del non lavoro, di permanenza nell'eternità, in paradiso» (Andreeva 2011, 326; trad. dell'Autore) che alludeva alla possibilità di accedere a una quarta dimensione rappresentata dall'opera dell'artista dell'Avanguardia.

2.2 Tre volte nuovo

Con un cognome parlante *à la Gogol'*, Timur Novikov non poteva che essere portatore di novità. Nel 1982 fonda il gruppo dei *Novye chudožniki* (Nuovi artisti), una comunità basata su rapporti di amicizia e sulla possibilità di comunicare ed esprimersi. Tra gli artisti che ne facevano parte si ricordano Sergej Bugaev-Afrika, Oleg Kotelnikov, Evgenij Kozlov e Georgij Gur'janov. Anticipando l'allentamento del rigore che si è verificato progressivamente durante gli anni Ottanta con la *perestrojka*, i Nuovi artisti sperimentano un modo di esistere emancipato e auto-organizzato; intendono trasformare tutti gli aspetti della cultura alternativa in arte per le masse occupandosi di arte visiva, film, teatro, musica, design e moda; dipingono le loro opere in luoghi pubblici e costruiscono fondali e scenografie per

⁶ Utilizzando l'espressione di Degot' (2000, 194).

⁷ Per approfondire si veda anche Andreeva 2011, 322-6 e Kotlomanov 2012.



Figura 1 Aleksandr Rec, Ivan Sotnikov e Timur Novikov in 'Oggetto Zero'. DK Kirov. Leningrad.
12-13 ottobre 1982. Archivio di Timur Novikov



Figura 2 Anonimo, 'Oggetto Zero'. Veduta generale. DK Kirov. Leningrad.
12-13 ottobre 1982. Archivio di Timur Novikov

palcoscenici: mirano a dimostrare che chiunque può creare un'opera d'arte. Il loro lavoro e la loro vitalità anarchica si contraddistinguono per una spiccata libertà gestuale – chiaramente ispirata al Primitivismo – e sono al contempo mossi dallo stesso spirito di rinnovamento e di trasformazione che caratterizzava i nuovi movimenti giovanili internazionali. Grazie all'amicizia con la cantante americana Joanna Stingray [fig. 3], che a partire dal 1984 visiterà sovente Leningrado, i Nuovi artisti entrano in contatto in maniera tangibile con gli sviluppi artistici contemporanei occidentali instaurando finanche legami simbolici con artisti come Andy Warhol e John Cage.⁸

La collaborazione con la rock band Kino – della quale G. Gur'janov è stato il batterista per molti anni – e l'orchestra sperimentale Pop (Populjarnaja) Mechanika permette ai Nuovi artisti di raggiungere un pubblico più vasto sia localmente che all'estero.

Con il progredire degli anni Ottanta il gruppo accresce la propria popolarità e il consenso da parte di una comunità sempre più grande. Ciò, forse unitamente ai cambiamenti che stava affrontando l'Unione Sovietica, fa sì che Novikov e il suo circolo si presentino in una forma diversa [fig. 4] e fondino nel 1989 la *Novaja akademija* (Nuova accademia) alla quale segue, nel 1993, l'istituzione del museo presso quella che ancora oggi è la galleria indipendente Puškinskaja-10. «La prima ondata di conservatorismo» nasce come «accademia alternativa dell'avanguardia» (Novikov 1998a; trad. dell'Autore) con il medesimo obiettivo: far coincidere la cultura elitaria con quella popolare.

Gli anni '90 stanno volgendo al termine. Il neo-accademismo è attualmente il fenomeno più eccitante della cultura russa. Tutti gli altri stili e movimenti moderni sono semplicemente code di comete che attraversano altri decenni. (Novikov 1998a; trad. dell'Autore)

L'estetica neoaccademica, ricercando l'immagine e la forma bella, rappresenta «una delle forme postmoderne di protezione contro il modernismo rivoluzionario» (Mazin, Turkina 2002). I canoni artistici di riferimento sono in questo caso quelli dell'antica Grecia e di Roma ma anche e specialmente quelli della San Pietroburgo imperiale, aspirando a far rivivere la grandezza della cultura classica di cui la città – secondo Novikov – è l'ultimo baluardo. È interessante notare come l'idea della Nuova accademia sia sopraggiunta in seguito al suo viaggio a New York, un momento che marca la delusione da parte di Timur Novikov verso le pratiche artistiche contemporanee occidentali e che

⁸ Andy Warhol inviò ai Nuovi artisti il suo libro *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again)* (1975) e lattine autografate di zuppa Campbell e ricevette in cambio un collage di Oleg Kotel'nikov; John Cage riprodusse con loro la performance *Water Music* in occasione di un suo viaggio a Leningrado nel 1988.



Figura 3 Anonimo, Timur Novikov, Joanna Stingray, Georgij Gur'janov, Sergej Bugaev (*Afrika*) nella galleria ASSA. 1986. Archivio di Timur Novikov



Figura 4 Andrej Muštavinskij, I professori della Nuova Accademia Oleg Maslov, Ol'ga Tobreluts, Timur Novikov, Bella Matveeva, Viktor Kuznecov, Andrej Chlobystin sullo sfondo della tela monumentale di O. Maslov e V. Kuznecov 'Il trionfo di Omero' nelle sale studio della Nuova Accademia presso il Castello Michajlovskij. Dicembre 1999. Archivio di Timur Novikov

segna altresì l'inizio della più autentica espressione di sé dell'artista che negli *States* aveva sperimentato un modo di vivere davvero libero.

I nuovi contatti, l'eliminazione dei confini culturali e l'accresciuto studio dell'esperienza occidentale hanno gradualmente privato l'arte tardo-sovietica dell'"alterità". Allo stesso tempo, l'arte occidentale ha cessato di essere irraggiungibile per gli artisti 'ristrutturati',⁹ le 'leggende' e le 'fiabe' sono diventate una realtà volgare. L'arte dell'URSS è stata posta di fronte a una scelta, ma non ha avuto il tempo di compierla: in Russia c'è stata una rivoluzione democratica. La nuova Russia ha decisamente rotto con il passato sovietico. Il nuovo governo è stato posto di fronte al problema dell'eredità culturale, dalla cui soluzione dipendeva quale sarebbe stata l'arte russa. [...] e noi ora possiamo osservare più attentamente: chi siamo e dove andiamo? (Novikov 1998b; trad. dell'Autore)

Poiché «tradizione e rivoluzione si incorporano a vicenda e si fondano sul loro opposto» (Boym 2003, 22), negli ultimi anni della sua vita Novikov prosegue nella sua ricerca estetica rivoluzionaria, sebbene tale percorso artistico possa apparire appunto come un'involuzione o come una controrivoluzione. Timur Novikov elabora allora quello che chiama *Novyj russkij klassicizm* (Nuovo classicismo russo), rifacendosi agli ideali della Russia prerivoluzionaria e ai valori di 'Ortodossia, autocrazia e nazionalismo', probabilmente amareggiato dal nuovo assetto istituzionale e dall'andamento della vita culturale russa.

Il forte aumento dei prezzi degli oggetti d'antiquariato e, soprattutto, l'arte nazionale 'da manuale' del periodo presovietico (I. Ajvazovskij, I. Šiškin, I. Repin ecc.) hanno dimostrato l'orientamento di questi investimenti. Il 'rifiuto' del passato socialista-comunista ha influenzato la percezione dell'avanguardia nazionale come parte di questa esperienza 'negativa'. 'Il ritorno ai valori tradizionali' è forse l'unica impostazione ideologica espressa dal finora 'inutile' Cremlino. Nelle arti visive tale direttiva è stata confermata dal sostegno governativo a maestri 'tradizionalisti' come I. Glazunov, S. Prisekin, V. Klykov, S. Andrižaka, A. Šilov. (Novikov 1998b; trad. dell'Autore)

È verosimile che l'attività di Novikov, connotata dall'idea di 'nuovo', sia stata condizionata da quel fenomeno che ha investito la vita culturale di una Russia alla ricerca di un'identità, poiché spaesata dalla mancanza tanto di una cultura dominante ufficiale, quanto di una non ufficiale (Barker 1999b, 30).

⁹ Novikov costruisce l'aggettivo riferendosi all'epoca della *perestrojka* ('ristrutturazione').

2.3 L'interpretazione di un ruolo

La dedizione al cambiamento culturale epocale di Novikov, con l'obiettivo finale di convertire la cultura alternativa a cultura di massa, è dimostrata dal suo impegno in diversi ambiti. Infatti, sin dal 1978, Novikov si occupa anche di curatela, oltre che di creazione artistica. Celebre e quasi mitologica è l'attività della galleria ASSA¹⁰ (1980-87) presso il suo appartamento, in ulica Voinova 24 [fig. 5]. Tiene lezioni, seminari, partecipa a conferenze e scrive saggi di critica d'arte sotto lo pseudonimo di Igor' Potapov. Inoltre, ha avuto la lungimiranza di raccogliere e custodire le creazioni degli amici che grazie a lui erano diventati artisti. Guardando alle cose con la prospettiva del futuro, nel 1992 Novikov trasferisce gran parte della sua collezione al Museo russo di stato di San Pietroburgo. È grazie a lui quindi se molti nomi nella storia dell'arte russa degli anni Ottanta e Novanta si sono conservati.

Novikov ha davvero avuto il potere di espandere la cultura alternativa a cultura *pop* intervenendo persino nella vita notturna della gioventù pietroburghese con l'importazione in Russia dei *rave parties*, così come li aveva visti nei suoi viaggi in Occidente. Ora a promuovere la sperimentazione con le nuove tecnologie, le feste *rave* erano un'occasione unica di liberarsi dal grigiore della vita quotidiana e di esprimersi apertamente, tant'è che alle prime serate domestiche organizzate da Novikov e i suoi, chi si presentava vestito in maniera stravagante¹¹ pagava il prezzo del biglietto d'ingresso ridotto.

Come dimostrano le foto, Timur Novikov cambia spesso aspetto nel corso della sua vita e si presenta come la personificazione dei suoi ideali. Dai capelli lunghi e disordinati, i pantaloni e la giacca di jeans degli anni dei Nuovi artisti, all'eleganza aristocratica della Russia imperiale in tight, cilindro e bastone degli anni della Nuova accademia, fino alla tonaca e alla barba lunga durante il suo ultimo periodo di vita, quelli della promulgazione del Nuovo classicismo russo.

L'effetto di estetizzazione totale del travestimento è un elemento fondamentale per comprendere non solo il percorso artistico di Novikov ma l'intera nuova generazione nella mutata San Pietroburgo

10 Il nome della galleria è stato peraltro utilizzato come titolo per il film omonimo del 1987 diretto da Sergej Solov'ev che ha marcato un'intera generazione sotto il segno del *peremen* ('cambiamento') invocato dalla canzone di Viktor Coj che accompagna la pellicola. Per approfondire si veda Kalgin 2016.

11 Aspetto comune alla festa popolare in cui «uno degli elementi obbligatori [...] era il *travestimento*, cioè il *rinnovamento* dei vestiti e della propria immagine sociale» (Bachtin 1979, 92). Inoltre, «il comportamento, il gesto e la parola dell'uomo si liberano dal potere della posizione gerarchica (di ceto, di censo, di età, di proprietà) [...] L'*eccentricità* è una categoria particolare del senso carnevalesco del mondo [...] essa permette ai lati nascosti della natura umana di rivelarsi e di esprimersi in una forma concreto-sensibile» (Bachtin 1968, 160-1).



Figura 5 Anonimo, Galleria ASSA. Ul.Voinova 24, kv.84. Leningrad. 1986. Archivio di Timur Novikov

che con la dissoluzione dell'Unione Sovietica sperimenta nuove forme di controllo e di limitazione e al contempo la possibilità di una «creatività simbolica» attraverso «l'appropriazione creativa» simultanea di elementi appartenenti alla cultura ufficiale e non ufficiale (Jurčak 1999, 78).

L'appropriazione delle vesti altrui, che siano personaggi famosi reali¹² o l'incarnazione dei valori che si intende promuovere, rappresenta la volontà di superare qualsiasi vincolo, sia esso spaziale, temporale, di ruolo o di genere.

Secondo Lotman «l'abito è sempre un testo che si rivolge a qualcuno» (Lotman 1994, 64) e

l'abbigliamento umano è un linguaggio della comunicazione sociale, caratterizzato da grande mobilità e variabilità, capace di esprimere una molteplicità di significati e [...] subordinato alle intenzioni dell'uomo. (55)

Inoltre, come ricorda nel suo articolo Kalinina (2019, 208), intervenendo sull'aspetto esteriore della popolazione, la moda ha il potere

12 Come nel caso di Vladislav Mamyshev-Monro (1969-2013) artista performativo *cross-dresser* il cui nome deriva dalla sua appropriazione dell'immagine di Marilyn Monroe con la quale era solito presentarsi al pubblico. Le sue celebri fotografie nei panni di Caterina II, Elisabetta I, di Nicola II, Pietro I, Ljubov' Orlova, Greta Garbo - e in quelli di molti altri personaggi famosi - esploravano «the ironic possibility of sporting new identities from the East and the West as a way to negotiate the changing circumstances of post-Soviet Russia» (Bryzgel 2013, 92).

di agire sui sentimenti negativi, sugli sconvolgimenti di una certa società - nel caso della Russia il trauma del collasso dell'Unione Sovietica - cancellandoli attraverso la rimozione dei simboli del passato cui il vestiario appartiene.

2.4 Genio ed eroe

Timur Novikov ambisce a rendere la sua produzione artistica parte integrante della società nel contesto dei cambiamenti che la Russia stava affrontando, ma la sua poliedrica attività è di fatto parte della sottocultura e rimane perciò estranea alla cultura di massa. Anche questa componente dunque identifica la dinamica dialogica duale del prendere e del lasciare, dell'incorporare e dell'allontanare. L'arte di Novikov si realizza infatti tra alcune 'figure accoppiate':¹³ popolo e aristocrazia, *pop* e *underground*, massa ed *élite*, collettivo e individuale. Tale caratteristica rientra nella visione estetizzante della vita quotidiana se si considera che compiere la totalità estetica è possibile solo nell'esperienza dell'altro - considerato il rapporto dialogico io-altro (Bachtin 1988, 33-9) -, vivendo la «coscienza come se inglobasse il mondo, se lo abbracciasse, e non come se fosse contenuta in esso» (36).

Da questo punto di vista, l'attività di Novikov può essere associata all'approccio dei simbolisti russi che, nella seconda metà del XIX sec., pensarono all'arte come creatrice di vita, di nuove realtà (Young 2012, 177).¹⁴ Chodasevič (2006, 15) rileva che con il «*žiznetvorčeskij metod*» (metodo di creazione della vita) i simbolisti ricercavano «il genio che riuscisse a unire arte e vita».

Il genio fa di più: non basta intuire, bisogna anche rendere le cose comunicabili, cioè commensurabili colle cose attuate; anzi attuare in modo ideale quello cui la vita si ricusa di concedere la pienezza d'un avvenimento. [...] il genio sa tradurre la propria intuizione delle cose possibili nel linguaggio comune in guisa da costruirne un simulacro della vita in certo qual senso più veritiero e più filosofico della realtà. (Ivanov 1934, 349)

Nella pratica dell'estetizzazione della vita quotidiana vi è un'idea di immortalità: la vita sulla quale abbia agito l'arte diviene un fenomeno culturale destinato alla memoria della collettività. A ciò si lega la creazione dei miti che «si selezionano in base al principio di costruzione di una nuova struttura estetica» (Šklovskij 1982, 123).

¹³ Utilizzando il termine di Bachtin (1968, 164).

¹⁴ Si veda anche Masing-Delic 1994.

Effettivamente la figura di Novikov richiama anche quella dell'eroe romantico ribelle e avverso alla società, soprattutto all'inizio della sua carriera.¹⁵ Tale tipo di personaggio era peraltro il protagonista delle canzoni del gruppo rock Kino, un paradosso se si considera il loro salto dalla scena *underground* alla cultura di massa, divenendo oggetto di un vero e proprio fanatismo.

Tuttavia, occorre rimarcare che a partire dalla fondazione della Nuova Accademia, Timur Novikov professa il culto del bello associandosi in questo senso all'estetismo del decadentismo Europeo. Timur Novikov definisce Oscar Wilde «ideologo, propagandista e simbolo della bellezza» (Novikov 1993). Proprio allo scrittore e al suo amante Bosie, Novikov dedica la serie di collages su tessuto *Priključenija Oskara Uajl'da* (Le avventure di Oscar Wilde; 1992-1993) [fig. 6] e altre composizioni.

3 **Steb e parodia**

Come anticipato nell'introduzione, il contributo intende servirsi della teoria della parodia elaborata da Linda Hutcheon ([1985] 2000) per fornire un'analisi della carriera artistica di Timur Novikov.

«We are backward-looking explorers and parody is the central expression of our times» (Macdonald 1961, XV), citazione con la quale si apre il testo di Hutcheon (2000, 1), introduce l'idea di parodia come scoperta dei modelli del passato e la loro assimilazione nelle dinamiche culturali del presente. Precisamente per tale ragione, Hutcheon designa la parodia come «repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity» (6). D'altra parte, Šklovskij puntualizza che «la dissomiglianza del simile è parte delle leggi dell'arte» (Šklovskij 1982, 170) e in tal senso si può considerare la parodia come un sistema di rilevazione delle contraddizioni insite all'arte. Quest'ambivalenza della parodia per Bachtin (1968, 166) è caratteristica della sua «natura carnevalesca», per cui «la parodizzazione è la creazione di un *sosia sincronizzante*».

L'elemento della reiterazione come manifestazione della parodia è riscontrabile anche nella teoria di Tynjanov (1968a, 150) secondo il quale la parodia si rivela come «meccanizzazione di un determinato procedimento» che si può verificare sotto forma di ripetizione, di inversione o di spostamento del significato.

Per Frejdenberg inoltre «la parodia è l'imitazione del sublime attraverso il miserabile, la discrepanza di contenuto e forma, l'imitazione, la traduzione dal tragico al comico».¹⁶

¹⁵ Nella sua essenza sovversiva simile a Grigorij Pečorin, l'antieroe lermontoviano di *Un eroe del nostro tempo* piuttosto che a Evgenij Onegin, il 'dandy' misantropo di Puškin.

¹⁶ Tynjanov (1968a) e Bergson (1991) a tal proposito concordano sul fatto che se la parodia della tragedia è la commedia allora la parodia della commedia è la tragedia.



Figura 6 Anonimo, Timur Novikov e l'opera *Oscar Wilde in Grecia* in occasione della mostra *Culto segreto* presso il Palazzo di Marmo. 1992. Archivio di Timur Novikov

La parodia non denota un atteggiamento nostalgico nei confronti dei canoni estetici passati, quanto più un confronto con essi. Non si tratta quindi di riproporre forme e linguaggi estetici precedenti tali e quali: la parodia fornisce piuttosto la possibilità di stabilire un legame con essi. La distanza, la differenza che consegue dal confronto con il modello di riferimento, può scaturire con o senza ironia. Hutcheon avverte anche sul problema terminologico per cui i teorici, per affrontare il pluralistico postmodernismo, tendono a non utilizzare il termine di 'parodia postmoderna' a causa della connotazione di ridicolo che la permea, favorendo l'utilizzo della nozione più neutra di 'ironia' (Hutcheon 2000, 100-16).

Parody, which deploys irony in order to establish the critical distance necessary to its formal definition, also betrays a tendency toward conservatism, despite the fact that it has been hailed as the paradigm of aesthetic revolution and historical change. (68)

Secondo Dobrenko, invece, l'epoca post-sovietica è cultura della disintegrazione, intesa come una parodia della cultura rivoluzionaria (2011, 165) sicché «soviet and post-soviet history can be imagined as a process of permanent cultural erasure and reinscription» (166). Nel caso di Novikov però suddetto processo non si manifesta come *ostrac-*

nenie (defamiliarizzazione/straniamento)¹⁷ – per cui, come suggerisce la parola stessa, il passato viene riproposto come superato in maniera fredda – un'operazione di distanziamento dai risvolti ironici tipica delle opere postmoderne. Ciò che distingue la pratica di Novikov è piuttosto lo *steb*. *Steb* viene definito come «una sorta di oltraggio intellettuale pubblico, che consiste nell'abbattimento provocatorio e aggressivo, sull'orlo dello scandalo, di qualsiasi simbolo di altri gruppi» (Dubin 2001, 163), un tipo di umorismo peculiare del linguaggio di epoca tardo sovietica che si basa sull'estetica dell'assurdo (Jurčak 1999, 84). Lo *steb* si realizza mediante l'immedesimazione¹⁸ (o sovraindentificazione) dell'oggetto agendo come riproduzione grottesca della forma autoritaria (Jurčak 2005, 252) – sia essa il potere politico o il canone estetico – e allo stesso tempo decontestualizzandone i simboli. In quanto pratica artistica lo *steb* viene utilizzato già alla fine degli anni Settanta/Ottanta dai gruppi di Leningrado *Mit'ki* e Necrorealisti:

unlike Bakhtin's parody, the stioeb practiced by these groups performed a displacement of the symbolic order, creating in it zones that were in-between, without ever acknowledging this fact explicitly. In other words, stioeb was another strategy that neither supported nor opposed the discursive field that it engaged but rather deterritorialize it from within. (250)

Tale operazione può essere inscritta nella serie di «stratagemmi survivalistici» (Boym 2003, 75) che caratterizzano il fenomeno della «contromemoria» (74), espressione della sfiducia negli apparati burocratici che si manifestava in circoli informali di amici e conoscenti (75).

L'incorporazione da parte di Novikov di immagini e simboli di epoche precedenti nei suoi collage su tessuto acquisisce in questo senso una connotazione satirica. Non solo. Dimostrazione di questo tipo di approccio è anche la pratica del travestimento che, come visto in precedenza, assolve alla funzione di ridurre il divario tra modelli distanti sia geograficamente che temporalmente. Non deve quindi sorprendere la deviazione tradizionalista nell'evoluzione dell'arte post-sovietica pietroburghese:

il problema è nel fatto che un fenomeno nuovo ne sostituisce uno vecchio, ne occupa il suo posto e, pur non essendo sviluppo del vecchio, è allo stesso tempo il suo sostituto. (Tynjanov 1968a, 26)

17 «Personalmente penso che vi sia alienamento quasi ovunque vi sia un'immagine. [...] Lo scopo dell'immagine non è quello di approssimare il suo significato alla nostra comprensione, ma di creare una percezione specifica dell'oggetto, di creare una 'visione' di esso e non un 'riconoscimento'» (Šklovskij 1929, 17-18; trad. dell'Autore).

18 Bachtin peraltro definisce l'immedesimazione «il primo momento dell'attività estetica» (Bachtin 1988, 23).

La parodia ha una forza rivoluzionaria e allo stesso tempo conservativa se si considera

parody as operating as a method of inscribing continuity while permitting critical distance. It can, indeed, function as a conservative force in both retaining and mocking other aesthetic forms; but it is also capable of transformative power in creating new syntheses. (Hutcheon 2000, 20)

Affinché la cultura alternativa possa risultare accessibile, Novikov compie l'operazione necessaria di avvicinarla alla cultura di massa, realizzando così lo scopo ultimo della sua attività. Infatti, «parody prospers in periods of cultural sophistication that enable parodists to rely on the competence of the reader (viewer, listener) of the parody» (19).

4 Conclusioni

Come dimostrato, l'attività di Timur Novikov ha avuto un ruolo chiave nello sviluppo della cultura giovanile post-sovietica a San Pietroburgo. Per quanto possa sembrare un controsenso, la ripresa dei canoni passati denota lo spirito avanguardista di Timur Novikov e dei suoi. La parodia di Novikov, attraverso l'uso dello *steb*, assume un carattere di satira sociale e politica in quanto i simboli dei mutamenti vengono inglobati nella pratica artistica e rielaborati in modo originale. Utilizzando riferimenti quotidiani e popolari, l'arte diventa comprensibile a tutti. La nuova identità nazionale viene quindi ricercata nella riconnessione tra presente, passato e futuro, tra Est e Ovest, tra élite e popolo, tra margine e centro.

Gli anni '90 del XX secolo possono essere tranquillamente definiti come un nuovo Rinascimento. In diverse parti d'Europa gli artisti propriamente detti, ignorando la perplessità dei colleghi, tornano alla tradizione. Il postmodernismo è ora percepito come un periodo di transizione. Effettivamente fino a poco tempo fa, l'artista che dipingeva quadri nello spirito dell'arte classica, si è a lungo prostrato e scusato di fronte al critico: 'è uno scherzo, ironia, una simulazione', sperando nel perdono. Oggi, finalmente, può dimenticare la noiosa, poco interessante, e soprattutto non interessata al bello, cosiddetta critica d'arte. Abbiamo un Rinascimento, il che significa che si possono mostrare dipinti e sculture a atleti e modelli, ai lavoratori e agli agricoltori delle fattorie collettive. Loro capiranno. (Novikov, Gur'janov 1998; trad. dell'Autore)

Con queste parole, scritte dallo stesso Timur Novikov e da Georgij Gur'janov, si vuole ribadire che l'intento del contributo non è quello di

attribuire a Novikov e alla sua arte una connotazione ludica. Al contrario, a differenza dell'ironia e della giocosità che pervadono la pratica artistica postmoderna, Timur Novikov fonda la sua arte e la vita intera su una seria e consapevole ricerca estetica. Il risvolto comico «è dunque accidentale» (Bergson 1991, 42) e scaturisce dalla ripresa di immagini e gesti noti che interrompono l'automatismo quotidiano che Bergson definisce come «meccanizzazione della vita» (95). Inoltre, la comicità si genera nell'inversione di alto e basso, nel rendere auliche forme culturali 'basse' (Bergson 1991). Quella di Novikov e dei suoi è perciò una «serietà classica» che «non teme affatto il riso e la parodia» (Bachtin 1979, 134) e che, nonostante la vivacità e lo spirito sovversivo dei protagonisti, si distingue per l'impegno appassionato su più fronti con lo scopo ultimo di rivoluzionare un'intera generazione, un'intera epoca.

«Parody makes possible change – even radical change» (Hutcheon 2000, 99)¹⁹ e la parodia di Novikov ne è la prova.

Bibliografia

- Andreeva, E. (2000). «O kul'turnoj situacii 1990-ch godov, kak my v nee vošli i kuda my iz nee vyšli (Riguardo la situazione culturale degli anni '90, come ci siamo entrati e come ne siamo usciti)». *Moskovskij Chudožestvennij žurnal*, 28. <http://moscowartmagazine.com/issue/79/article/1716>.
- Andreeva, E. (2007). *Postmodernizm. Iskusstvo vtoroj poloviny XX – načala XXI veka* (Postmodernismo. L'arte della seconda metà del XX – inizio del XXI secolo). Sankt-Peterburg: Azbuka-Klassika.
- Andreeva, E. (2011). «Timur Novikov – Il'ja Kabakov: vse i ničto (Timur Novikov – Il'ja Kabakov: tutto e niente)». Andreeva, E. (ed.), *Vse i ničto. Simvoličeskie figury v iskusstve vtoroj poloviny XX veka* (Tutto e niente. Figure simboliche dell'arte della seconda metà del XX secolo). Sankt-Peterburg: Ivana Limbacha, 322-47.
- Bachtin, M. [1963] (1968). *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Torino: Einaudi.
- Bachtin, M. [1965] (1979). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Torino: Einaudi.
- Bachtin, M. [1979] (1988). *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. Torino: Einaudi.
- Barker, A.M. (ed.) (1999a). *Consuming Russia. Popular Culture, Sex, and Society since Gorbachev*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822396413>.
- Barker, A.M. (1999b). «The Culture Factory: Theorizing the Popular in the Old and New Russia». Barker 1999a, 12-45. <https://doi.org/10.1215/9780822396413-002>.
- Bergson, H. [1900] (1991). *Il riso. Saggio sul significato del comico*. Milano: Rizzoli.

¹⁹ Circoscrivendo l'approccio parodico di Novikov al senso carnevalesco del mondo bachtiniano si potrebbe altresì affermare che «il carnevale è la festa del tempo che tutto distrugge e tutto rinnova» (Bachtin 1968, 162).

- Bogdanova, P. (2015). «Igra v postmodernistskom kul'turnom pole/Acting in the postmodernism cultural field». *Gumanitarnye, social'no-ekonomičeskie i obščestvennye nauki*, 10(1), 17-19.
- Boym, S. [2001] (2003). «Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria». Modrzejewski, F.; Sznajderman, M. (a cura di), *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*. Milano: Mondadori, 1-88.
- Bryzgel, A. (2013). «Afrika and Monroe: Post-Soviet Appropriation, East and West». Beumers, B. (ed.), *Russia's New Fin de Siècle: Contemporary Culture Between Past and Present*. Bristol: Intellect, 83-98.
- Chlobystin, A. (2017). *Šizorevoljucija. Očerki peterburgskoj kul'turi vtoroj poloviny XX veka* (Schizorivoluzione. Saggi sulla cultura pietroburghese della seconda metà del XX secolo). Sankt-Peterburg: Borey Art Center.
- Chodasevič, V. [1939] (2006). *Nekropol': vospominanija* (Necropoli: memorie). Moskva: Vagrius.
- Degot', E. (2000). *Russkoe iskusstvo xx veka* (Arte russa del XX secolo), Moskva: Trilistnik.
- Dobrenko, E. (2011). «Utopias of Return: Notes on (post-)Soviet Culture and its Frustrated (post-)Modernization». *Studies in East European Thought*, 63(2), 159-71. <https://doi.org/10.1007/s11212-011-9142-2>.
- Dubin, B. (2001). «Kružovjy steb i massovyje kommunikacii: k sociologii kul'turnogo perechoda (Steb circolare e comunicazioni di massa: per la sociologia della transizione culturale)». Dubin, B. (ed.), *Slovo-Pis'mo-literatura. Očerki po sociologii sovremennoj kul'tury* (Parola-lettera-letteratura: saggi sulla sociologia della cultura moderna). Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 163-74.
- Frejdenberg, O. (1973). «Proischoždenie parodii (Origine della parodia)». *Trudy po znakovym sistemam*, 6, 490-7. <http://freidenberg.ru/Docs/Nauchnyetrudy/Stat'ji/Proisxozhdenieparodii?skip=0&view=#start>.
- Hutcheon, L. [1985] (2000). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Hutcheon, L. [1989] (2002). *The Politics of Postmodernism*. London; New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203129876>.
- Ivanov, V. [1909] (1934). «Dalle Sporadi. Del Genio». *Il Convegno: rivista di letteratura e di tutte le arti*, 15(8-12), 348-9.
- Jurčak, A. (1999). «Gagarin and the Rave Kids: Transforming Power, Identity, and Aesthetics in the Post-Soviet Night Life». Barker 1999a, 76-109. <https://doi.org/10.1215/9780822396413-004>.
- Jurčak, A. (2005). *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*. Princeton; Oxford: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400849109>.
- Kalgin, V. (2016). *Viktor Coj. Poslednij geroj sovremennogo mifa* (Viktor Coj. L'ultimo eroe del mito contemporaneo). Moskva: Ripol Klassik.
- Kalinina, E. (2019). «Fashionable Irony and Stioib: The Use of Soviet Heritage in Russian Fashion Design and Soviet Subcultures». Bernsand, N.; Törnquist-Plewa, B. (eds), *Cultural and Political Imaginaries in Putin's Russia*. Leida: Brill, 192-210. https://doi.org/10.1163/9789004366671_010.
- Kotlomanov, A. (2012). «Timur Novikov i "nulevyje". Peterburgskoe sovremennoe iskusstvo v poiskach identičnosti (Timur Novikov e gli "anni zero". L'arte contemporanea pietroburghese alla ricerca di un'identità)». *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta*, 15(2), 173-83.

- Lipovetsky, M. (2001). «Russian Literary Postmodernism in the 1990s». *The Slavonic and East European Review*, 79(1), 31-50.
- Lotman, J. M. (1994). *Cercare la strada. Modelli della cultura*. Venezia: Marsilio.
- Macdonald, D. (1961). *Parodies: An Anthology from Chaucer to Beerbohm*. London: Faber and Faber.
- Masing-Delic, I. (1994). «Creating the Living Work of Art: The Symbolist Pygmalion and his Antecedents». Paperno, I.; Delaney Grossman, J. (eds), *Creating life. Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Stanford: Stanford University Press, 51-82.
- Mazin, V.; Turkina, O. (2002). «Timur». *Moskovskij Chudožestvennij žurnal*, 45. <http://moscowartmagazine.com/issue/95/article/2103>.
- Novikov, T. (1993). «Tajnyj kul't (Culto segreto)». *Kabinet*, 4, 7-14. <https://timurnovikov.ru/library/knigi-i-stati-timura-petrovichanovikova/taynyy-kult>.
- Novikov, T. (1998a). «Avtobiografija (Autobiografia)». Novikov, T. (ed.), *Retrospektiva: 2.12.1998-1.2.1999* (Retrospektiva: 2.12.1998-1.2.1999). Sankt-Peterburg: Novaja Akademija. https://timurnovikov.ru/storage/docs/books/57_autobiography_ru.pdf.
- Novikov, T. (1998b). «Novyj Russkij Klassicizm (Il Nuovo Classicismo Russo)». *Chudožestvennaja Volja. K stoletiju 1898-1998*, 1, 2. <https://timurnovikov.ru/library/knigi-i-stati-timura-petrovichanovikova/novyj-russkij-klassicizm>.
- Novikov, T.; Gur'janov, Georgij (1998). «Sila krasoty (La forza della bellezza)». *Novij Mir Iskusstva*, 2, 6. <https://timurnovikov.ru/library/knigi-i-stati-timura-petrovichanovikova/sila-krasoty>.
- Rudova, L. (2000). «Paradigms of Postmodernism: Conceptualism and Sots-Art in Contemporary Russian Literature». *Pacific Coast Philology*, 35(1), 61-75. <https://doi.org/10.2307/3252067>.
- Stodol'ski, A. (2006). «Čto umiraet so smert'ju russkogo nonkonformista? Konstruirirovanie 'epoch' v nekrologach Timura Novikova (1958-2002) (Cosa muore con la morte di un non conformista russo? La costruzione di un'epoca nei necrologi di Timur Novikov (1958-2002))». Obatnin, G.; Pesonen, P. (eds), *Istorija i povestvovanie* (Storia e narrazione). Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 543-75.
- Stodol'ski, A. (2011). «A 'non-aligned' intelligentsia: Timur Novikov's neo-avantgarde and the afterlife of Leningrad non-conformism». *Studies in East European Thought*, 63(2), 135-45. <https://doi.org/10.1007/s11212-011-9140-4>.
- Tynjanov, J. [1929] (1968a). *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo libri.
- Tynjanov, J. (1968b). *Il problema del linguaggio poetico*. Milano: Il Saggiatore.
- Young, G. M. (2012). *The Russian Cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199892945.001.0001>.
- Šklovskij, V. (1929). «Iskusstvo, kak priem (L'arte come mezzo)». Šklovskij, V. (ed.), *O teorii prozi* (Sulla teoria della prosa). Moskva: Federacija, 7-23.
- Šklovskij, V. [1970] (1982). *Simile e dissimile. Saggi di poetica*. Milano: Mursia.
- Zdanevič, I. (2014). *Futurizm i vsečestvo 1912-1914* (Il futurismo e il tuttismo 1912-1914). Moskva: Gileja.

Si ringrazia Maria Novikova Savelyeva per la disponibilità nel fornire le immagini di archivio.

The volume includes papers presented
at the II International Conference of PhD students
of the Department of Philosophy and Cultural Heritage
of Ca' Foscari University of Venice and the State
Institute for Art Studies in Moscow *Taking and Denying:
Challenging Canons in Arts and Philosophy*
(23-25 September 2020).



Università
Ca' Foscari
Venezia

