

Horti Hesperidum
Studi di storia del collezionismo
e della storiografia artistica

Rivista telematica semestrale

LE IMMAGINI VIVE
coordinamento scientifico di Carmelo Occhipinti

L'età medievale
a cura di Carmelo Occhipinti

Roma 2015, fascicolo I, tomo II

UniversItalia

Il presente volume riproduce il fascicolo II (tomo I) del 2015 della rivista telematica
semestrale *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*.
Cura redazionale: Filippo Spatafora

Direttore responsabile: CARMELO OCCHIPINTI
Comitato scientifico: Barbara Agosti, Maria Beltramini, Claudio Castelletti, Francesco Grisolia,
Valeria E. Genovese, Ingo Herklotz, Patrick Michel, Marco Mozzo,
Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Ilaria Sforza
Autorizzazione del tribunale di Roma n. 315/2010 del 14 luglio 2010
Sito internet: www.horti-hesperidum.com/

La rivista è pubblicata sotto il patrocinio di



Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
Dipartimento di Studi letterari, Filosofici e Storia dell'arte

Serie monografica: ISSN 2239-4133

Rivista Telematica: ISSN 2239-4141

Prima della pubblicazione gli articoli presentati a *Horti Hesperidum* sono sottoposti in
forma anonima alla valutazione dei membri del comitato scientifico e di *referee* sele-
zionati in base alla competenza sui temi trattati.
Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non
individuate.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© Copyright 2015 - UniversItalia – Roma

ISBN 978-88-6507-792-4

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di
questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo
di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro.

INDICE

CARMELO OCCHIPINTI, <i>Editoriale</i>	5
ILARIA SFORZA, <i>Introduzione</i>	13

TOMO I

SIMONE CAPOCASA, <i>L'immagine divina tra Oriente e Occidente. Note sull'iconografia della Dea Madre</i>	39
GIULIA ROCCO, <i>Scene di culto divino e di rituali sacri nel mondo greco tra il Geometrico e l'Orientalizzante</i>	65
RITA SASSU, <i>La dea di Samos. Origini, forme e luoghi del culto di Hera presso il santuario extraurbano</i>	99
ILARIA SFORZA, <i>«Immortali e immuni da vecchiaia per sempre». Sui cani di Alcino in Odissea 7, 91-94</i>	133
ELENA CASTILLO RAMÍREZ, <i>L'odio contro i tiranni: canalizzazione della violenza collettiva nella distruzione delle immagini del leader politico nella Roma imperiale</i>	153
CHIARA BORDINO, <i>Émpsychoi eikónes. Contemplare il martirio attraverso l'immagine e la parola dall'età paleocristiana all'iconoclastia</i>	183
ANASTASIA PAINESI, <i>The influence of ancient ekphrásis on the painters of the Renaissance: Rosso Fiorentino's Shipwreck of Ajax Minor in the Francis I gallery at the palace of Fontainebleau</i>	235
ABSTRACTS.....	259

TOMO II

KATHARINA WEIGER, <i>Le 'immagini vive' di una Crocifissione e la partecipazione dell'osservatore</i>	9
ULRICH HOFFMANN, "O inanimato Corpo". <i>Trasformazioni e duplicazioni del corpo nell'immagine animata del Filocolo boccaccesco e negli adattamenti tedesco di Floire und Blanche-flor</i>	47
MARIANNE GILLY-ARGOUD, <i>L'incarnation vivante dans les images de sacrements: l'interaction dévotionnelle à travers les porteurs de l'eucharistie dans l'iconographie alpine tardo-médiévale</i>	95
ELENA FILIPPI, <i>L'antropologia di Nicola da Cusa e il tema della «viva imago Dei». Riflessi nella cultura figurativa del Quattrocento</i>	135
FRANCESCA CORSI, <i>Ogier le Danois: dalla corte di Carlo Magno a eroe della Danimarca</i>	177
DONATELLA GAVRILOVICH, <i>Dall'evocazione del testo poetico allo spazio scenico parlante: la sperimentazione sinestetica in Russia</i>	187
ABSTRACTS	211

EDITORIALE

CARMELO OCCHIPINTI

Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua. Ma fattosi più da vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente; e stata così un buono spazio senza parlare, all'ultimo gli disse: «Chi sei?»

G. LEOPARDI, *Dialogo della natura e di un islandese*

Poco prima che si chiudesse l'anno 2013, nel sito internet di «Horti Hesperidum» veniva pubblicato il *call for papers* sul tema delle «Immagini vive».

Nonostante la giovane età della rivista – giravano, ancora, i fascicoli delle sole prime due annate –, sorprendentemente vasta fu, da subito, la risposta degli studiosi di più varia formazione: archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti. In poche settimane, infatti, il nostro *call for papers* si trovò a essere rilanciato, attraverso i siti internet di diverse università e istituti di ricerca, in tutto il mondo. Risonanza di gran lunga inferiore, nonostante l'utilizzo degli stessi canali, riuscivano invece a ottenere le analoghe iniziative di lì a poco condotte da «Horti Hesperidum» su argomenti specialisticamente meglio definiti come quello della *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* (1567) di Lodovico Guicciardini (a proposito dei rapporti artistici tra Italia e Paesi nordici nel XVI secolo), e del *Microcosmo della pittura* (1667) di

Francesco Scannelli (a proposito del collezionismo estense nel XVIII secolo).

Evidentemente era il tema in sé, quello appunto delle «Immagine vive», a destare una così inaspettata risonanza. Tanta risonanza si dovrebbe spiegare – mi sembra – in ragione di una nuova e sempre più diffusa esigenza, molto sentita ormai da parte degli studiosi di storia artistica (sollecitati, più o meno consapevolmente, dagli accadimenti del mondo contemporaneo): l'esigenza, cioè, di indagare certa qualità 'attiva' che le immagini avrebbero posseduto nel corso della storia, nelle epoche, nei luoghi e nei contesti sociali e religiosi più diversi prima che esse diventassero, per così dire, gli 'oggetti' – in un certo senso 'passivi' – della moderna disciplina storico-artistica, prima cioè che le stesse immagini si 'trasformassero' in 'reperti', diventando, così, non necessariamente qualcosa di 'morto' (rispetto a una precedente 'vita' perduta), bensì diventando, in ogni caso, qualcosa di 'diverso' da ciò che originariamente esse erano state. Già per il solo fatto di essere 'guardate' sotto una prospettiva disciplinare come quella della storia dell'arte, che è vincolata a proprie istanze di astrazione e di scientificità (in funzione, per esempio, delle classificazioni o delle periodizzazioni), le immagini non hanno fatto altro che 'trasformarsi': ma è vero che, per loro stessa natura, le immagini si trasformano sempre, per effetto della storia e degli uomini che le guardano, e dei luoghi che cambiano; tanto più, oggi, le immagini continuano a trasformarsi per effetto dei nuovi *media* i quali, sottraendole a qualsivoglia prospettiva disciplinare, ce le avvicinano nella loro più imprevedibile, multiforme, moderna 'vitalità'.

Il fatto è che, immersi come siamo nella civiltà nuova del digitale – la civiltà delle immagini virtuali, de-materializzate, de-contestualizzate che a ogni momento vengono spinte fin dentro alla nostra più personale esistenza quotidiana per ricombinarsi imprevedibilmente, dentro di noi, con i nostri stessi ricordi, così da sostanziare profondamente la nostra stessa identità – ci siamo alla fine ridotti a non poter più fare a meno di questo flusso magmatico che si muove sul *web* e da cui veniamo visceralmente nutriti, e senza il quale non riusciremmo proprio a decidere alcunché, né a pensare, né a scrivere, né a comunicare, né a fare

ricerca. In questo modo, però, le immagini che per via digitale, incessantemente, entrano per così dire dentro di noi sono immagini del tutto prive della loro materia, del loro stesso corpo, perché internet, avvicinandocene, ce le impoverisce, ce le trasforma, ce le riduce a immateriali parvenze. Ma così diventa addirittura possibile – ed è questo per molti di noi, come lo è per molti dei nostri studenti, un paradosso davvero mostruoso – diventa possibile, dicevo, studiare la storia dell'arte senza quasi che sentiamo più il bisogno di andare a vedere le opere d'arte, quelle vere, senza cioè riconsiderarle concretamente in rapporto, per esempio, all'esperienza nostra del 'paesaggio' di cui esse sono state e continuano a essere parte: non può che venirci fuori, ormai, una storia dell'arte fatta di opere ridotte alla parvenza immateriale la quale, distaccatasi dalle opere d'arte 'vere', non conserva di esse alcuna idea di fisicità, né possiede la benché minima capacità di coinvolgimento emotivo che derivava anticamente dalla 'presenza', dalla 'corporeità', dal rapporto col 'paesaggio' e col 'contesto', nonché dalle tradizioni e dai ricordi che, dentro quel 'paesaggio', dentro quel 'contesto', rivivevano attraverso le immagini, vivevano nelle immagini. La storia dell'arte ha finito per ridursi, insomma, a una storia di immagini 'morte', staccate cioè dai contesti culturali, religiosi, rituali da cui esse provenivano: in fondo, è proprio questo tipo di storia dell'arte, scientificamente distaccata dalla 'vita', a rispecchiare bene, nel panorama multimediale e globalizzato che stiamo vivendo, il nostro attuale impoverimento culturale.

In considerazione di quanto detto, questa miscellanea sulle «Immagini vive» è stata pensata anzitutto come raccolta di testimonianze sugli orientamenti odierni della disciplina storico-artistica la quale – oggi come non mai afflitta, per di più, dall'arido specialismo accademico che l'ha ridotta alla più mortificante inutilità sociale –, ambisce, vorrebbe o dovrebbe ambire, alla riconquista dei più vasti orizzonti della storia umana, nonché alla ricerca dei legami profondi che uniscono il passato al presente e, dunque, l'uomo alla società e le civiltà, seppure lontane nello spazio o nel tempo, l'una all'altra.

Ebbene questi due fascicoli della V annata (2015) di «Horti Hesperidum», ciascuno diviso nei due tomi che ora finalmente presentiamo, raccolgono i contributi di quanti, archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti, abbiano voluto rispondere al nostro *call for papers* intervenendo su argomenti sì molto diversi, però tutti collegati a un'idea medesima: quella di verificare, nel passato come nel presente, una certa qualità 'attiva' che sia storicamente appartenuta, o appartenga, alle immagini.

Esattamente come lo enunciavamo nel sito internet di «Horti Hesperidum», alla fine del 2013, era questo il contenuto del nostro *call for papers*:

La rivista semestrale «Horti Hesperidum» intende dedicare il primo fascicolo monografico del 2015 al tema delle “Immagini vive”. Testimonianze letterarie di varie epoche, dall'antichità pagana all'età cristiana medievale e moderna, permettono di indagare il fenomeno antropologico dell'immagine percepita come presenza “viva”, capace di muoversi, parlare, interagire con gli uomini.

Saranno prese in particolare considerazione le seguenti prospettive di indagine:

1. Il rapporto tra il fedele e l'immagine devozionale
2. L'immagine elogiata come viva, vera, parlante, nell'*ekphrasis* letteraria
3. L'iconoclastia, ovvero l'“uccisione” dell'immagine nelle rispettive epoche

Ora, una siffatta formulazione – cui ha partecipato Ilaria Sforza, antichista e grecista – presupponeva, nelle nostre intenzioni, le proposte di metodo già da noi avanzate nell'*Editoriale* al primo numero di «Horti Hesperidum» (2011), dove avevamo cercato di insistere sulla necessità di guardare alle opere d'arte secondo un'ottica diversa da quella più tradizionalmente disciplinare che, in sostanza, si era definita, pure nella molteplicità degli indirizzi metodologici, tra Otto e Novecento. Allora, infatti, ci chiedevamo:

Ma sono pienamente condivisibili, oggi, intenzioni di metodo come le seguenti, che invece meritano la più rispettosa storicizzazione? Ri-

muovere ogni «ingombro leggendario», auspicava Longhi, che si frapponesse tra lo storico e le opere. Considerare queste ultime con il dovuto distacco scientifico. Guardarle «in rapporto con altre opere»: evitare cioè di accostarsi all'opera d'arte – come però sempre accadeva nelle epoche passate – «con reverenza, o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo». Negare, in definitiva, «il mito degli artisti divini, e divinissimi, invece che semplicemente umani». Queste affermazioni, rilette oggi alla luce di nuove esigenze del nostro contemporaneo, finiscono per suonare come la negazione delle storie dell'arte in nome della storia dell'arte. Come la negazione degli uomini in nome dello storico dell'arte. Come la negazione dei modi di vedere in nome della *connoisseurship*. Come la negazione, in definitiva, della stessa 'storia' dell'arte. Infatti la storia ha davvero conosciuto miracoli e prodigi, maghi e stregoni, opere orribilmente belle, sovrumane, inspiegabili, e artisti terribili e divini. Lo storico di oggi ha il dovere di rispettare e comprendere ogni «ingombro leggendario», senza rimuoverlo; dovrebbe avere cioè il dovere di sorprendersi di fronte alle ragioni per cui, anticamente, a destar «meraviglia», «paura», «terrore» erano i monumenti artistici del più lontano passato come anche le opere migliori degli artisti di ogni presente. Quell'auspicato e antiletterario distacco scientifico ha finito in certi casi per rendere, a lungo andare, la disciplina della storia dell'arte, guardando soprattutto a come essa si è venuta trasformando nel panorama universitario degli ultimi decenni, una disciplina asfittica, non umanistica perché programmaticamente tecnica, di uno specialismo staccato dalla cultura, dalla società, dal costume, dalla politica, dalla religione».

In effetti, dalla cultura figurativa contemporanea provengono segnali ineludibili – gli odierni storici dell'arte non possono non tenerne conto – che ci inducono a muoverci in ben altra direzione rispetto alle indicazioni enunciate da Roberto Longhi nelle sue ormai lontane *Proposte per una critica d'arte* (1950) alle quali ci riferivamo nell'appena citato *Editoriale* di «Horti Hesperidum» del 2011. Pensiamo, per esempio, a quanto si verificava in seno alla 55^a Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia (2013), quando artisti e critici dovettero condividere il bisogno di ritrovare la fede – quella fede che, anticamente, era così sconfinata – nel 'potere' delle immagini, e di ritrovare, tentando di recuperarla dal nostro passato, «l'idea che l'immagine

sia un'entità viva, pulsante, dotata di poteri magici e capace di influenzare, trasformare, persino guarire l'individuo e l'intero universo»: d'altronde una tale idea non la si poteva affatto ritenere estranea alla tradizione culturale da cui noi stessi proveniamo nonostante che la modernità 'illuministica' abbia tentato di cancellarla, respingendola come vecchia, come appartenente a una «concezione datata, offuscata da superstizioni arcaiche».

Così, persino sulle pagine del catalogo della stessa Biennale del '13 (come pure su quelle dell'11, dove era fatta oggetto di rimpianto addirittura la potenza mistica di cui in età medievale era capace la 'luce', contro il buio introdotto da una deprecata età dei 'lumi'), l'urgenza di un rinnovato sguardo sul passato e sulla storia era già di per sé un fatto sorprendente e audace: tanto più se, per contrasto, ripensiamo all'altrettanto audace rifiuto del passato che lungo il XX secolo fu provocatoriamente mosso, in nome della modernità, da parte delle avanguardie e delle neo-avanguardie.

Del resto, «la parola 'immagine' contiene nel suo DNA, nella sua etimologia, una prossimità profonda con il corpo e con la morte: in latino l'*imago* era la maschera di cera che i romani creavano come calco per preservare il volto dei defunti»: ma visto che gli uomini del nostro tempo se ne sono dimenticati, serviva ricordare ai visitatori della Esposizione Internazionale che il mistero primigenio della scultura funeraria era, ed è, quello «di opporre alla morte, all'orizzontalità informe, la verticalità e la rigidità della pietra»³.

Di fronte a questa nuova disponibilità dei 'contemporaneisti' nei confronti della 'storia', gli storici dovrebbero, da parte loro, tornare a cercare nel contemporaneo le motivazioni della loro stessa ricerca. Sottratte alle rispettive dimensioni rituali, magiche, funerarie, devozionali e religiose – quelle dimensioni che la civiltà moderna, multimediale e globalizzata ha tentato di annul-

¹ *La Biennale di Venezia. 55ª Esposizione d'arte. Il palazzo enciclopedico*, a cura di M. Gioni, Venezia, Marsilio, 2013, p. 25.

² *Ibidem*, p. 25.

³ *Ibidem*, p. 26.

lare definitivamente – le immagini sono diventate vuoti simulacri, come paiono esserlo quando le si vedono esposte, scientificamente classificate, dietro le vetrine o dentro le sale dei musei al cui interno esse hanno finito per arricchirsi di significati nuovi, certo, ma diversi da quelli che molte di esse possedevano al tempo in cui – citiamo sempre dal catalogo dell'esposizione del '13 – «magia, miti, tradizioni e credenze religiose contavano quanto l'osservazione diretta della realtà»⁴.

⁴ *Ibidem*, p. 28.

DALL'EVOCAZIONE VISIVA DEL TESTO POETICO
ALLO SPAZIO SCENICO PARLANTE:
LA SPERIMENTAZIONE SINESTETICA IN RUSSIA

DONATELLA GAVRILOVICH

All'arte sacra la pittura russa restò fedele fino al XVII secolo, quando lentamente s'infiltrarono nelle raffigurazioni dei soggetti religiosi elementi profani, che contribuirono ad ambientare la narrazione in contesti simili a scene di vita reale. Durante il Settecento grazie all'opera di apertura verso la cultura occidentale, promossa dallo zar Pietro I il Grande e continuata dai suoi successori, la pittura russa subì una profonda trasformazione. Si svilupparono il ritratto, la pittura storica e paesaggistica e fiorì l'arte della decorazione teatrale sotto l'influsso diretto di valenti artisti francesi, fiamminghi e italiani, invitati ad operare presso la corte imperiale. Questo processo di laicizzazione e di ammodernamento non determinò la scomparsa dell'arte sacra, che continuò ad esistere parallelamente ai rivolgimenti di gusto e di

stile dell'arte secolare. Nell'ultimo quarto dell'Ottocento alcuni dei migliori allievi, diplomati all'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo e alla Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca, furono chiamati a lavorare come assistenti dei pittori di icone, impegnati nei primi restauri dei cicli di affreschi medievali conservati nelle più importanti cattedrali ortodosse. Tra costoro vi fu Michail Vrubel¹, uno dei maggiori esponenti del Modernismo in Russia e promotore del passaggio all'arte non figurativa. Nel 1884 egli fu invitato dal famoso archeologo e storico dell'arte Adrian Prachov (1846-1916) a partecipare ai restauri della decorazione parietale interna della Chiesa di San Cirillo del XII secolo a Kiev. Prachov gli affidò il compito di sostituire alcuni degli affreschi perduti con nuove composizioni e di creare *ex-novo* l'iconostasi marmorea imponendogli di imitare lo stile bizantino, di cui Vrubel studiò la tecnica musiva e le opere durante il suo soggiorno a Venezia, Ravenna e Torcello tra il 1884 e il 1885. Ritornato in patria, eseguì i lavori richiesti che si protrassero con intervalli fino al 1889. L'iconostasi, per la quale nel 1885 Vrubel dipinse quattro icone (*S. Cirillo*, *S. Atanasio*, *Cristo* e *Madonna con Bambino*), suscitò il plauso e l'ammirazione dei colleghi perché egli era riuscito a resuscitare la sacralità viva e parlante delle antiche immagini religiose.

In particolare, si lodò l'icona della *Madonna con Bambino* (fig. 1), eseguita su lamiera zincata con colori ad olio e applicazioni di doratura. Il dipinto, costruito secondo i canoni dell'iconografia bizantina della Vergina Immacolata (tipologia *Theotokos Panachrantá*)², aveva catturato subito l'interesse degli artisti e degli storici dell'arte russa, per l'insolita espressività del soggetto sa-

¹ Vrubel, Michail Aleksandrovič (1856-1910) fu pittore e scenografo. Dal 1880 al 1884 seguì contemporaneamente i corsi di legge all'Università e quelli di pittura all'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo. Il suo interesse per l'arte bizantina e la fervida immaginazione lo portarono fuori dal realismo populista verso uno stile modernista. L'originalità della sua ricerca in campo formale e cromatico aprì la via all'arte non-figurativa. Nel 1889 si trasferì a Mosca e lavorò per il Circolo Mamontov come pittore, scenografo e ceramista.

² Questa particolare iconografia della Madonna in trono con Bambino benedicente in grembo apparve a Bisanzio tra i secoli XI-XII. Cfr. BURKE 2008, p. 1.

cro rispetto al modello tradizionale³. Vrubel' aveva innestato nello stereotipo compositivo vetero-russo la moderna vitalità dello studio dal vero: i volti della Madonna e del Bambino benedicente erano, infatti, quelli della giovane moglie di Prachov, Emilija Prachova, e della sua figlioletta⁴. Questa contaminazione tra sacro e profano apriva una nuova via nella ricerca formale, traghettando la pittura russa al di là delle secche dell'imperante realismo e del populismo dei *Peredvižniki* (Ambulanti), dominante ormai da un decennio anche in ambito accademico. La strada additata portava al recupero del contenuto spirituale, radicato profondamente nella religiosità pagana e poi cristiana della cultura e della tradizione russa, e schiudeva le porte a quella sperimentazione sinestetica che trovò la sua più alta espressione nell'astrattismo lirico di Vasilij Kandinskij.

Il motivo dell'entusiasmo di critici e artisti per l'opera di Vrubel' e la rapida fama da lui conquistata trovano una spiegazione solo tenendo presente la situazione culturale della Russia ottocentesca, vessata dalla greve interpretazione materialista della filosofia positivista. Proprio nell'introduzione a *Lo spirituale nell'Arte*, pubblicato a Monaco nel 1911 ma di cui la stesura fu iniziata già nel 1904⁵, Kandinskij scrisse:

La nostra anima, che, dopo un lungo periodo di materialismo, è al suo primo risveglio, porta in sé i germi della disperazione che viene dalla totale mancanza di fede, da mancanza di scopo o di meta. L'incubo delle concezioni materialistiche, che nella vita dell'universo hanno fatto un giuoco malvagio e senza scopo, non è ancora passato. L'anima prossima a destarsi sente ancora forte l'impressione di questo incubo. Solo una debole luce appare, come un puntino isolato, nell'enorme cerchio del nero. Questa debole luce è come un barlume, che l'anima

³ Cfr. KOGAN 1980, p. 544.

⁴ Presso la Gallerija Tret'jakov di Mosca è conservata la serie dei bellissimi disegni preparatori, eseguiti da Vrubel' a matita e sanguigna.

⁵ La studiosa tedesca Hahl-Koch è stata la prima a dimostrare che esistono ben nove manoscritti di *Lo spirituale nell'Arte*, compilati tra il 1904 e il 1911, prima in lingua tedesca e poi in quella russa. I primi manoscritti trattano il tema *Die Fabersprache* (Il linguaggio dei colori) e sono datati 1904. Kandinskij raccolse per molti anni gli appunti, prima di portare a compimento l'opera nel 1910. HAHL-KOCH 1993, p. 172.

non ha quasi il coraggio di vedere, nel dubbio che essa, la luce, sia sogno, e il cerchio del nero, realtà. Questo dubbio e il persistere delle sofferenze causate dalla filosofia materialistica distinguono nettamente l'anima nostra da quella dei "primitivi"⁶.

La concezione antimaterialista della pittura moderna di Vrubel' fu il primo segnale di una rinascita e giunse ai suoi contemporanei con un'immediatezza che invece mancò al pensiero filosofico dell'iniziatore del Simbolismo in Russia, Vladimir Solov'ëv, il quale sarebbe riuscito ad esercitare una grande influenza tra gli intellettuali, risvegliandone gli interessi religiosi, solo a partire dal primo decennio del XX secolo⁷. La forza comunicativa, l'impatto emozionale dell'immagine pittorica superò di gran lunga l'eloquio scritto. La ritualità sacra del gesto del pittore di icone che diventa strumento nelle mani di Dio, che digiuna e purifica carne e spirito prima di iniziare il suo lavoro, fu resuscitata da Vrubel'. Egli mostrò che il sacro non era relegato in un mondo antico, custodito e disperso nel profumo d'incenso delle cattedrali ortodosse, ma vivo e presente tuttora negli animi semplici che la Fede illumina. Per questo motivo l'aver preso a modello della Madonna e Bambino persone reali, incastonate nella canonicità dell'arte vetero-russa, non suscitò scandalo ma entusiasmo. La Luce del Vero si rivelava con tutta la sua energia spirituale anche attraverso forme di una realtà quotidiana inaspettata. Nell'arte italiana, naturalmente, tutto questo era stato sperimentato da tempo; ma per l'arte russa rappresentava una novità senza precedenti. La *Madonna con Bambino* dell'iconostasi della Chiesa di S. Cirillo a Kiev parlava di nuovo attraverso l'intensità del suo sguardo, colmo di tristezza per il vuoto spirituale di quell'età moderna. Ma il messaggio, che quei volti trasmettavano al riguardante, era pieno di una speranza di resurrezione dipinta con la forza della disperazione e con la volontà del riscatto.

⁶ KANDINSKY 1989, p. 36

⁷ Cfr. TSCHIŽEWSKIJ 1965, pp. 314-317.

Dal «cerchio del nero» ebbe il coraggio di uscire alla luce anche l'altra componente religiosa e culturale del popolo russo per secoli soffocata e vessata: il mito pagano e biblico. Quando nel ceto mercantile e negli ambienti intellettuali slavofili crebbe l'esigenza di riscoprire e di affermare una propria identità nazionale in opposizione alla cultura occidentale, le antiche divinità pagane, gli eroi dei poemi epici e delle fiabe russe divennero il soggetto di composizioni pittoriche, letterarie, musicali e teatrali. La sperimentazione, avviata nell'ambito del circolo artistico del poliedrico mecenate Savva Mamontov⁸ tra il 1878 e il 1904, ebbe il merito di coagulare le ricerche sinestetiche di personalità emergenti e preminenti in ogni campo dell'arte, del teatro, della letteratura, della musica lirica e sinfonica, ponendo le basi per quel rinnovamento che determinò la fioritura del cosiddetto 'Rinascimento' e poi dell'Avanguardia storica in Russia⁹.

Tra il 1879 e il 1881 Mamontov commissionò al pittore Viktor Vasnecov¹⁰ una serie di dipinti su temi mitologici e fiabeschi che, realizzati su tele di grande formato, suscitarono una grande emozione per la loro espressività e monumentalità nella cerchia dei giovani artisti slavofili. I *bogatyri*, eroici guerrieri dell'antica Rus' e protagonisti delle *byliny*, i poemi epici della tradizione orale, apparvero nelle tele di Vasnecov e di Vrubel' in tutta la loro gigantesca statura, fisica e morale. Gli antichi custodi della Santa Russia, di cui vigilavano gli sterminati spazi con coraggio e saggezza, furono richiamati a nuova vita dal sogno di questo grup-

⁸ Mamontov, Savva Ivanovič (Yalotorovsk 1841-Mosca 1918) fu il primo regista russo, maestro di suo nipote Konstantin Stanislavskij. Mecenate, cantante, scrittore, scultore dilettante e azionista delle ferrovie statali, egli proveniva da una ricca famiglia di commercianti siberiani, che nel 1848 si trasferirono a Mosca. Nel 1873 fondò il Circolo artistico che ebbe sede presso la sua casa di Mosca e la tenuta di Abramcevo, dove s'incontrarono i maggiori esponenti delle arti figurative, della musica e del canto dando vita dal 1878 alle prime rappresentazioni domestiche sperimentali. Nel 1885 fondò l'Opera Privata Mamontov.

⁹ Cfr. GAVRILOVICH 2011, pp. 24-91.

¹⁰ Vasnecov, Viktor Michajlovič (1848- 1926) fu pittore di genere del movimento degli Ambulanti, entrato nel 1878 nel Circolo Mamontov creò un nuovo filone pittorico, che lo rese celebre, imperniato su temi mitologici, fiabeschi, religiosi e storici. Fu anche scenografo e architetto. Le sue ricerche espressive lo portarono a inventare lo stile modernista russo.

po di patrioti moscoviti desiderosi di scuotersi di dosso il giogo della cultura occidentale che aveva imposto loro per ben due secoli la lingua francese insieme a usanze e costumi stranieri, acuendo il distacco tra l'*intelligencija*, le classi alte e il popolo, unico depositario dell'identità, dei valori e delle tradizioni patrie. Nel 1899 fu inaugurata a San Pietroburgo una mostra personale di Vasnev, in cui il pittore espose tra le opere già note un dipinto del 1897, intitolato *Gamajun, uccello profetico* (fig. 2). Il soggetto dell'opera era il mitico uccello biblico dal volto umano dell'antico paradiso slavo, dal cui becco usciva sangue, simbolo di predizione del futuro. Gamajun era considerato l'intermediario tra il mondo terreno e l'aldilà e raccontava agli uomini le sue profezie, difficilmente comprensibili a causa del rumore di tempesta che nel sottofondo accompagnava le sue parole¹¹: il rumore del tempo che scorre. Il dipinto di Vasnev suscitò una grande emozione tra gli intellettuali e gli artisti pietroburghesi, perché egli era riuscito non solo a rappresentare con sensibilità moderna uno dei personaggi più misteriosi e affascinanti del patrimonio culturale vetero-russo, ma anche a rendere viva e parlante la sua 'icona'. Nello stesso anno il poeta simbolista Aleksandr Blok dedicò a questo dipinto una poesia intitolata *Gamajun, uccello profetico (Il quadro di V. Vasnev)*. Gamajun parla di sangue e di vittorie e con bellissimo volto parla d'amore e le labbra risuonano di predizioni veritiere:

On waters, spread without end,
 Dressed with the sunset so purple,
 It sings and prophesies for land,
 Unable to lift the smashed wings' couple [...]
 The charge of 'Tartars' hordes it claims,
 And bloody set of executions,
 Earthquake, and hunger and the flames,
 The death of justice, crime's intrusion...
 And caught with fear, cold and smooth,
 The fair face flames as one of lovers',

¹¹ MARCHESINI 2012, p. 64.

But sound with prophetic truth
The lips that the bloody foam covers! [...] ¹²

Gamajun era l'icona del rumore del tempo. L'immagine biblica, riportata alla vita nel 1899 dal dipinto di Vasnecov, rimase impressa a lungo nella mente e nel retaggio culturale dei contemporanei. Nel 1925 il letterato Osip Mandel'stam pubblicò un libro di memorie, in cui descriveva il ricordo di quell'epoca buia e tormentata, dipingendola a sprazzi con una narrazione costruita su visioni ritagliate e sovrapposte per associazioni. Lo intitolò *Šum vremeni* ovvero *Il rumore del tempo* ¹³. Il titolo, scelto da Mandel'stam per il suo libro, sarebbe incomprensibile senza il riferimento a Gamajun e all'eco prodotta dal quadro dell'artista moscovita.

Ma la cerchia di coloro che rimasero impressionati dall'opera di Vasnecov, non si limitava ai soli letterati. Prendendo a prestito il nome dell'uccello profetico, l'attrice Vera Komissarževskaja firmava le sue lettere 'Gamajun' tra il 1900 e il 1903. Ella si sentiva strumento nelle mani di Dio e recitare era per lei un officio sacro.

Non tutto è provvisorio ed esteriore, ecco ora, in questo momento *l'eternità* Vi parla attraverso me. Sì, sì, l'eternità, perché raramente la mia anima è così concentrata, come ora, ed è così perspicace da vedere tutto, essa può solamente in *quegli* istanti, ed io sento, che devo ancora vivere e *fare qualcosa di grande*, e questa consapevolezza non è suscitata da qualcosa di superficiale, di umano, no, questa è la voce dell'Altissimo, e pecca colui che non risponde al mio appello in quel momento ¹⁴.

A quest'attrice, definita 'uccello di procellaria' e 'Giovanna d'Arco' della scena russa, il primo fotografo professionista operante in Russia, Helène de Mrosovsky (Elena Mrozovskaja,

¹² La traduzione dal russo in inglese della poesia di BLOK 1994.

¹³ Cfr. MANDEL'STAM 1980.

¹⁴ KOMISSARŽEVSKAJA 1964, Lettera n. 86, p. 82. Traduzione dal russo dell'autrice del saggio.

1892-1941), dedicò più di un servizio. Tornata in patria nel 1894, dopo due anni di apprendistato presso Nadar a Parigi, Helène de Mrosovsky aprì un suo studio a San Pietroburgo scegliendo a soggetto dei suoi ritratti fotografici artisti, registi, cantanti e attori. Per Vera Komissarževskaja, in particolare, la fotografa ebbe una spiccata predilezione. I suoi occhi grandi ed espressivi, la naturalezza delle pose la rendevano soggetto fotografico ideale. A seguito del ripetuto successo nei teatri di provincia (1895) e al Teatro Aleksandrinskij a San Pietroburgo (1896) dell'interpretazione scandalosamente 'vera' e non da *ingénue comique* del personaggio dell'adolescente Rozi in *La battaglia delle farfalle* di H. Sudermann, Helène de Mrosovsky realizzò un servizio fotografico molto particolare, di cui rimangono circa 50 foto. Ogni scatto documenta uno stato d'animo diverso, seguendo le varie fasi del processo recitativo dell'attrice. Una sorta di filmato-video *ante litteram!* Alcune di queste fotografie riportano, in basso manoscritte ad inchiostro, le battute che Rozi-Komissarževskaja (fig. 3) stava pronunciando, mentre la fotografa la immortalava nelle diverse pose recitative. Una sorta di *balloon* che con discrezione cercava di dare voce a quel volto così espressivo, da farne sentire il suono al riguardante. In quel torno di tempo in cui il Simbolismo stava affermandosi in Russia e che di lì a breve avrebbe portato i poeti della seconda generazione alla scoperta della duplicità del reale, l'icona dipinta pareva essere più vera della riproduzione meccanicamente esatta della realtà. La prima, infatti, non aveva bisogno dell'intermediazione della parola per evocare suoni e parole, mentre l'altra, pur documento dell'esistere terreno, ne necessitava. La ricerca sinestetica, avviata proprio in quegli anni in Russia, aveva stimolato la contaminazione tra le arti nel processo creativo: la musica sinfonica e lirica dei grandi compositori russi, da Musorgskij a Rimskij-Korsakov fino poi a Stravinskij, 'dipingeva' quadri musicali di una bellezza fino ad allora sconosciuta mediante il pregnante e originale colorismo, desunto dal patrimonio folcloristico patrio. Prendendo spunto dalla mostra postuma di acquarelli e dipinti dell'architetto Viktor Hartmann, Modest Musorgskij compose già nel 1874 la famosa *suite* per

pianoforte *Quadri di un'esposizione*, orchestrata per la prima volta nel 1891 da Rimskij-Korsakov, che Vasilij Kandinskij mise in scena al Teatro Municipale della Bauhaus a Dessau nel 1928, sperimentando la sua idea di 'arte totale' quale grande composizione scenica. Le radici di questa sperimentazione affondavano nell'*humus* di quel circolo mamontoviano, in cui crebbe e si formò il giovane artista durante i soggiorni estivi tra Achtyrka e Abramcevo. Lì conobbe i suoi maestri Il'ja Repin, Vasilij Polenov, Viktor e Apollinarij Vasnecov e si esercitò con i suoi coetanei: Vrubel', Valentin Serov e Aleksandr Golovin¹⁵. Furono loro che resero partecipe Kandinskij delle ricerche condotte su suono e colore sia nell'ambito della pittura da cavalletto, sia nell'ambito della rappresentazione teatrale di opere liriche. I toni e i timbri cromatici venivano modulati sulla tavolozza nel tentativo di visualizzare le peculiarità espressive di quelli musicali, al fine di renderne visivamente la sonorità. L'accesso nazionalismo musicale e la ricchezza cromatica della partitura dell'opera *Sadko* di Rimskij-Korsakov, messa in scena nel 1897 a San Pietroburgo dall'Opera Privata di Mamontov, ispirò Vrubel' che proprio in questa occasione avviò la ricerca sulle affinità espressive di tono e timbro cromatico e sonoro. Fino ad allora, il suo studio fu volto alla trasposizione emotiva ed emozionale del testo poetico in immagine pittorica. Traendo spunto da testi epici, mitologici e drammatici russi e occidentali (si ricordino, ad esempio, gli splendidi dipinti di *Amleto e Ofelia* del 1883 o *Pan* del 1899), egli aveva innalzato il personaggio mitologico antico e moderno nella dimensione rarefatta e trascendentale della sacra icona ortodossa, giungendo ad altezze vertiginose nel famoso quadro *Demone seduto*, protagonista del poema romantico di Michail Lermontov, dipinto nel 1890. Lo spazio parcellizzato della composizione, che richiama per la stesura delle pennellate e per la vibrazione cromatica degli accostamenti di tono e timbro le tessere di pasta vitrea degli antichi mosaici bizantini, sembrava coagularsi d'energia inerte nella monumentale figura del Demone, espressione di quell'anelito di rinascita spirituale e

¹⁵ Cfr. GAVRILOVICH, pp. 99-104.

di evasione cosmica. È la luce che egli cerca di rappresentare come suono, onda visiva energetica che la musica dell'opera *Sadko* di Rimskij-Korsakov contribuì a visualizzare nell'ambito della sua ricerca. Il pittore stesso scrisse di aver finalmente trovato «il suo tono madreperlaceo» nei quadri musicali del mare di Rimskij-Korsakov¹⁶. Nell'acquarello, che egli sostituì gradualmente all'olio in un processo di rarefazione della materia, egli giunse a rappresentare l'ultimo stadio visibile della corporeità del colore stesso. Vrubel' comprese che la partitura musicale era equiparabile al disegno, architettura compositiva, mentre la natura sonora, incorporea della musica poteva essere trasposta nell'incorporeità delle tinte dell'acquarello.

A Vilnius, in Lituania, lavorò sulla stessa tematica Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911) nei grandi cicli della *Creazione del Mondo* (fig. 4) e delle *Sonate* dal 1904 in poi. Questo artista ancora così poco studiato aprì la strada, sulla scia dell'opera di Vrubel', all'arte non figurativa. Il 'rumore del tempo' si intrecciava nei suoi dipinti con l'onda melodica musicale nel disperato tentativo di liberare le infinite forze del proprio universo interiore e di legarle, impastandole di luce colorata, alla musica degli astri, alle forze primigenie della natura. Ma la musica è governata dal tempo che si fa ritmo e muove ogni cosa. A San Pietroburgo dove egli espose le sue opere nel 1909, il pittore Viktor Borisov-Musatov (1870-1905) aveva già sperimentato qualche anno prima la sonorità ritmica della composizione pittorica. Nel suo famoso quadro *La collana di smeraldi* (fig. 5), eseguito tra il 1903 e il 1904, le dame stilizzate in crinolina sono raffigurate in pose diverse, in modo da rendere visivamente la sensazione di un movimento musicalmente articolato. Benchè la cifra stilistica sia inconfondibilmente quella modernista, la composizione ritmica rimanda ancora una volta al modello della tradizione ieratica bizantina: una sorta di processione laica di Sante Vergini. Queste dame in crinolina, per tanti versi simili a quelle di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, procedono quasi flut-

¹⁶ ONUFRIEVA, p. 50.

tuando nello spazio non più dominato dal simbolico uso dell'oro dello sfondo, ma da un verde smeraldo che allude a una vegetazione ridotta a mero pannello decorativo. Il dialogo tra le duplici file di donne non esclude il riguardante che, rapito dalla soave ritmicità del loro procedere, entra musicalmente anche lui nel sistema ritmico-compositivo del dipinto.

Tra il 1908 e il 1910 a San Pietroburgo anche Aleksandr Golovin, regista scenografo e direttore artistico dei Teatri Imperiali, portava a maturazione la propria ricerca sulle corrispondenze tra suono e colore, iniziata nel 1898 nell'ambito del circolo artistico mamontoviano. Nella serie dei dipinti dedicati alla natura, eseguiti tra il 1908 e il 1910, le betulle, gli abeti, gli sterpi si trasformarono in un astratto motivo ornamentale dominato da un ritmo musicale, ordito mediante la fitta trama di linee colorate che s'intrecciavano l'una all'altra. «Il ritmo determina lo stile dell'opera, diventa il modo d'esprimere la sensazione musicale della natura»¹⁷. Parallelamente a questo filone di ricerca, Golovin prese ad esplorare le possibilità di resa cromatica del suono della voce umana. Naturalmente, fu favorito dal suo lavoro in teatro e, in modo particolare, dall'attività di ritrattista di attori e attrici in costume di scena felicemente avviata da tempo. In *Ritratto di F. I. Šaljapin nel ruolo di Oloferne*, eseguito nel 1908 in occasione della rappresentazione dell'opera lirica *Giuseppe* di A. Serov, Golovin cercò di esprimere mediante il color lampone, di cui era satura la tinta del costume indossato dal famoso basso, la densità ricca di sfumature della sua voce.

Golovin non raffigurò tutta la complessità dell'immagine, creata dal cantante. Egli mostrò solo il breve momento dell'azione, quando Šaljapin prende una nota alta, aiutandosi con l'ampio gesto del braccio sollevato. Ciò nonostante, nell'interpretazione dell'artista questo momento acquista il valore di una generica metafora: nel ritratto con piena forza risuona il basso potente šaljapiano, in esso è reso il grandissimo pathos della recitazione dell'attore, la scultoreità dei suoi movimenti che imitano la plastica degli antichi bassorilievi assiro-

¹⁷ Ivi, p. 66.

babilonesi. Soprattutto, in *Il ritratto di Šaljapin-Oloferne* è sintetizzata l'intera epoca del teatro lirico russo dell'inizio del XX secolo, con le sue tendenze alla stilizzazione, con la sua aspirazione a una drammaticità interiore delle forme musicali e del loro esteriore decorativismo¹⁸.

Nel 1912 Golovin eseguì un altro celebre ritratto del cantante, *Ritratto di Šaljapin nel ruolo di Boris Godunov* (fig. 6), per l'omonima opera di Musorgskij.

Il pittore lo dipinse su grande formato così che la figura statuarica del cantante acquistasse l'aspetto monumentale ed eroico del *bogatyr* e lo sguardo severo e la ieraticità del santo di un'icona bizantina. La potenza vocale di Šaljapin era ancora una volta espressa nel timbro e nel tono rosso lampone che aveva la funzione di evocare il suono, sollecitando così la percezione visiva del riguardante in un muto dialogo con il ritratto dipinto.

Lo studio della percezione visiva, intrapreso da Golovin fin dai primi del Novecento, aveva permesso al regista-scenografo di raggiungere inusitati risultati nel campo dell'illuminotecnica e dell'allestimento scenico grazie ai mezzi messi a sua disposizione dal Direttore dei Teatri Imperiali, Vladimir Tel'jakovskij, che ne seguiva con interesse i progressi. Se il dipinto è una porzione limitata di una superficie piana, la scena di un teatro è volumetrica e profonda; ma per lo spettatore che la guarda, essa non è poi così dissimile da un quadro. Golovin aveva dato prova di essere un maestro di grande valore nello studio della percezione visiva; e nel corso del tempo egli decise di ampliare la sua sperimentazione. Giunse così ad abbracciare l'intera scena teatrale, che trasformò in una complessa e grandiosa composizione musicale pittorica, in modo da interagire direttamente con gli spettatori. Per poter giungere a un tale risultato egli introdusse in teatro l'uso dell'energia elettrica, inventando la prima rudimentale consolle di controllo luci. L'idea di Golovin era di poter 'dipingere' con la luce elettrica, così da intensificare o attutire le tinte delle scene dipinte e dei costumi secondo lo stato d'animo che desiderava evocare nel farsi stesso dello spettacolo musica-

¹⁸.Ivi, pp. 52-53.

le. «Nelle ultime file della platea fu collocato il quadro di comando delle luci inventato da Golovin. La tastiera con una serie di pulsanti era collegata da cavi elettrici a innumerevoli strumenti d'illuminazione, fissati sulla scena. Solitamente Golovin stesso eseguiva su questo quadro di comando la sua partitura cromatica - luminosa dello spettacolo»¹⁹.

Nel 1917 fu messo in scena *Il ballo in maschera* di M. Lermontov in collaborazione con il regista Vsevolod Mejerchol'd. Dalle prime prove ci si rese subito conto della difficoltà di far sentire in sala le parole; dovendo recitare in versi e non in prosa, la voce degli attori che proveniva dal palcoscenico o dal proscenio non arrivava in modo chiaro al pubblico. La proposta di Mejerchol'd di portare la recitazione sul bordo del proscenio non dette i risultati sperati: bisognava escogitare un modo per propagare in sala, distintamente, il suono della voce recitante in versi, privo dell'energia del canto e della parlata in prosa. Golovin risolse il problema, creando architettonicamente una vera e propria cassa di risonanza sul palcoscenico del teatro Aleksandrinskij: il portale scolpito! Questa maestosa costruzione, elevata fino alle centine e sormontata da palchetti, presentava due alte e massicce porte dalle cui ante, ornate di fregi bianchi su campitura dorata, uscivano gli attori.

L'architettura del prospetto, così imponente, aveva in realtà la funzione pratica di chiudere, in alto e in profondità, una parte considerevole del palcoscenico. Il fondale dipinto, inoltre, fu portato in avanti fino al livello della seconda quinta, costringendo gli interpreti a «recitar i versi» in un luogo strettissimo. L'idea geniale, escogitata da Golovin, fu di far risuonare la voce umana in uno spazio compresso simile a quello della cassa armonica di uno strumento a corde, come il violino o la chitarra. In questo modo il suono, chiuso nello spazio angusto creato dalla struttura architettonica del prospetto e dal fondale ravvicinato, rimbalzò dalla superficie dello sfondo in sala. «Incredibile, nuovo, inconcepibile! Un risultato meraviglioso: il verso risuonava splen-

¹⁹ Ivi, p. 128.

didamente, era possibile non soltanto ascoltare, ma anche sentire e al tempo stesso la scena sembrava volumetrica e di grandi dimensioni, cioè dava una certa illusione ottica»²⁰.

Il giovane Golovin, apprendista di un umile pittore d'icona, aveva serbato per anni come qualcosa di prezioso il lento procedere di un lavoro, ispirato da Dio. I colori impastati con la luce vibravano del suono che è musica dell'Universo. Studiando per anni la percezione visiva, la rifrazione della luce, le ombre e poi il suono, naturale e artificiale, il ritmo, egli aveva cercato di comprenderne le leggi. Era così giunto a costruire una scena architettonica simile ad un'iconostasi: una scena-icona vibrante di luce e del suono lirico della parola umana. Uno spazio scenico parlante.

²⁰ TIME 1960, p. 330.

Bibliografia

- BLOK 1994 = A. BLOK, *Gamajun, the Prophetic Bird (The picture by V. Vasnetsov)* La traduzione in inglese è di Yevgeny Bonver (1994). http://www.poetryloverspage.com/poets/blok/gamajun_prophetic_bird.html
- BURKE 2008 = R. BURKE, *Mariology: A Guide for Priests, Deacons, seminarians, and Consecrated Persons*, Queenship Publishing/Seat of Wisdom Books, Dallas 2008
- GAVRILOVICH 2011 = D. GAVRILOVICH, *Nel segno del colore e del corpo. Il regista-scenografo Aleksandr Golovin. Sperimentazione e riforma nella scena russa dal 1878 al 1917*, UniversItalia, Roma 2011
- GAVRILOVICH 2013 = D. GAVRILOVICH, *I maestri russi del giovane Vasilij Kandinskij: un percorso di ricerca*, in I. Schiaffini – C. Zambianchi, *Contemporanea. Scritti di Storia dell'Arte per Jolanda Nigro Covre*, Campisano Editore, Roma, 2013.
- HAHL-KOCH 1993 = J. HAHL-KOCH, *Kandinsky*, [ed. orig. 1993], trad. it. *Kandinsky*, Fabbri Editori, Milano, 1993.
- KANDINSKY 1989 = W. KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1989.
- KOMISSARŽEVSKAJA 1964 = V. F. KOMISSARŽEVSKAJA, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, a cura di A. Al'tšuller e prefazione di Ju. Rybakova, Iskusstvo, Leningrad-Moskva 1964.
- KOGAN 1980 = D. KOGAN, *Tvorčestvo Vrubel'ja*, Iskusstvo, Moskva 1980.
- MANDEL'STAM 1980 = O. MANDEL'STAM, *Il rumore del tempo-Feodosia-Il francobollo egiziano*, Einaudi, Torino 1980.
- MARCHESINI 2012 = I. MARCHESINI, *Per un recupero della "изящная словесность" osservazioni sul linguaggio poetico di Saša Sokolov*, in «Slavica Tergestina», vol. 14, OpenstarTs, rivista online Università di Trieste, marzo 2012
- ONUFRIEVA 1966 = S. ONUFRIEVA, *Golovin*, Iskusstvo, Leningrad, 1966.
- TIME 1960 = E. TIME, *A. Ja. Golovin (iz vospominanij)* in A. Golovin, *Vstreči i vpečatlenija. Pis'ma. Vospominanija o Golovine*, a cura di A. Movšenson e F. Syrkina, Iskusstvo, Leningrad-Moskva 1960.
- TSCIŽEWSKIJ 1965 = D. TSCIŽEWSKIJ, *Storia dello spirito russo*, Sansoni, Firenze 1965.

Didascalie

- Fig. 1. M. Vrubel', *Madonna con Bambino*. Particolare dell'Iconostasi, 1885. Olio su lamina di zinco con dorature. Kiev, Chiesa di S. Cirillo.
- Fig. 2. V. Vasnev, *Gamajun, uccello profetico*, 1897. Olio su tela. Machačkala (Russia), Museo Daghestaniano di Belle Arti.
- Fig. 3. Foto «Ah! come è dolce...». Vera Komissarževskaja nel ruolo di Rozi in *La battaglia delle farfalle* di Sudermann. 1896. San Pietroburgo, Teatro Aleksandrinskij.
- Fig. 4. M. K. Čiurlionis, *Creazione del Mondo*. 1905–1906. Vilnius, M. K. Čiurlionis National Museum of Art.
- Fig. 5. V. Borisov-Musatov, *La collana di smeraldi*. 1903-1904. Tempera su tela. Mosca, Galleria Statale Tret'jakov.
- Fig. 6. A. Golovin, *Ritratto del cantante Fëdor Šaljapin nel ruolo di Boris Godunov* nell'opera *Boris Godunov* di M. Musorgskij. 1912. Gouache, tempera, colore a colla, oro in foglietti sottilissimi, foglie d'argento. San Pietroburgo, Museo Russo Statale.



1



1bis



2





4



5



6