

LE PORTE DELL'INVISIBILE

THE DOORS OF
THE INVISIBLE



LE PORTE DELL'INVISIBILE

THE DOORS OF
THE INVISIBLE

A cura di edited by Silvia Cavalchi

KANDINSKIJ, KLEE, MALEVIČ
alla luce del pensiero di Pavel Florenskij
in Light of the Thought of Pavel Florensky



FONDAZIONE
PALAZZO MAGNANI
REGGIO EMILIA



Corraini Edizioni

12

L'AVANGUARDIA ROVESCATA

Roberto Cresti

THE REVERSED AVANT-GARDE

62

LE TRAME INVISIBILI. PAVEL FLORENSKIJ E LO SPAZIO-TEMPO DELL'ESPERIENZA ESTETICA

Emilio Ferrario

THE INVISIBLE THREADS. PAVEL FLORENSKY
AND THE SPACE-TIME OF AESTHETIC EXPERIENCE

102

PAVEL FLORENSKIJ E IL DIBATTITO IN RUSSIA INTORNO ALL'ICONA, 1910-1919

Valentina Parisi

PAVEL FLORENSKY AND THE DEBATE IN RUSSIA ON THE ICON,
1910-1919

128

DALLE GEOMETRIE MULTIDIMENSIONALI A UNA NUOVA IDEA DI SPAZIO

Luigi Grasselli

FROM MULTIDIMENSIONAL GEOMETRIES TO A NEW CONCEPT OF SPACE

144

VASILIJ KANDINSKIJ E L'ALTRO

John E. Bowlt

WASSILY KANDINSKY AND THE OTHER

166

APPUNTI PER UNA BIOGRAFIA

Nicoletta Misler

NOTES TOWARDS A BIOGRAPHY

186

GEOMETRIE DELL'ESTETICA DI PAVEL A. FLORENSKIJ

Lubomír Žák

THE GEOMETRIES OF PAVEL A. FLORENSKY'S AESTHETICS

204

PAVEL FLORENSKIJ E LA METAFISICA DELL'ICONA

Oleg Tarasov

PAVEL FLORENSKY AND THE METAPHYSICS OF THE ICON

238

NUOVE PROSPETTIVE SULLA PROSPETTIVA

James Bradburne

NEW PERSPECTIVES ON PERSPECTIVE

264

CATALOGO DELLE OPERE

CATALOGUE OF WORKS

346

TIMELINE 1830-1937

Silvia Cavalchi

362

BIOGRAFIE

BIOGRAPHIES

Silvia Cavalchi



PAVEL FLORENSKIJ E IL DIBATTITO IN RUSSIA

INTORNO ALL'ICONA, 1910-1919

Valentina Parisi

**PAVEL FLORENSKY
AND THE DEBATE IN RUSSIA
ON THE ICON, 1910-1919**

¹ Dal greco μανδύλιον, telo venerato dalle comunità cristiane orientali che recava la raffigurazione acheropita (ossia non realizzata da mano umana) del volto di Cristo.

² Su questo vero e proprio *Drang nach Osten* che coinvolse Persia e Asia centrale, ma anche India e Giappone, si veda J. Sharp, *Russian Modernism between East and West: Natal'ia Goncharova and the Moscow Avant-Garde*, Cambridge University Press, Cambridge (MA) 2006 e *L'avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, catalogo della mostra a cura di J.E. Bowl, N. Misler, E. Petrova, Palazzo Strozzi, Firenze (27 settembre 2013-19 gennaio 2014), Skira editore, Milano 2013.

³ I Vecchi Credenti o scismatici erano i discendenti dei seguaci dell'arciprete Avvakum, che nel XVII secolo si era opposto alle riforme ecclesiastiche introdotte dal patriarca Nikon. Sul ruolo fondamentale svolto dalle famiglie di Vecchi Credenti nella riscoperta della pittura d'icona si veda N. Gurianova, *Re-Imagining the Old Faith: Larionov, Goncharova, and the Spiritual Traditions of Old Believers*, in L. Hardiman, N. Kozicharov (a cura di), *Modernism and the Spiritual in Russian Art. New Perspectives*, Open Book Publishers, Cambridge 2017, pp. 129-148.

All'apparenza non sembrerebbero esistere modi convincenti per riunire su un'unica superficie pittorica un'icona e una cartina geografica. Eppure, un espediente più che brillante lo trovò Michail Larionov, allorché tra il 1910 e il 1912 dipinse *Natura morta con anfora e icona*. Una tavoletta di legno raffigurante l'Arcangelo Michele nell'atto di reggere il *mandylion*¹ spicca sullo sfondo di un drappo giallo ricamato a fiori blu, accanto a un'anfora di terracotta di chiara ascendenza ellenica, mentre sulla destra, a far da contrappeso, troneggia una mappa incorniciata della Russia, realizzata nelle medesime tonalità giallo-turchine della stoffa che adorna negligenemente l'altra metà del quadro. Quello che, a un primo sguardo, potrebbe apparire un semplice interno domestico si rivela in realtà un messaggio cifrato. Larionov trasforma qui il genere convenzionale della natura morta importato dall'Italia e dai paesi fiamminghi in una sorta di manifesto delle aspirazioni “autoctone” e neo-primitiviste di un'intera generazione di artisti che aveva cessato di guardare a Occidente e che cercava nella tradizione locale (e ancora più a est) un nuovo punto di riferimento². In quest'ottica, l'icona viene “cooptata” all'interno della composizione non tanto come oggetto devozionale, quanto piuttosto come modello per una pittura che si voleva autenticamente “russa”. Da qui l'accostamento alla carta geografica che, significativamente, inquadrava al suo centro l'area corrispondente all'antica Scizia, ossia a quelle pianure sarmatiche abitate da popolazioni che Erodoto definiva barbare e in cui invece Larionov (insieme alla moglie Natal'ja Gončarova, ma anche a David e Vladimir Burljuk, nonché ad Aleksandr Blok) ravvisava i suoi progenitori ideali. E il fatto che Michail, rampollo di una famiglia di Vecchi Credenti³, nonché appassionato collezionista di icone, tra tante immagini ne avesse scelto proprio una del suo santo patrono, fa ben capire quale ruolo intendesse riservare per sé all'interno di questa corrente neo-primitivista d'avanguardia.

Che tale definizione all'epoca non fosse percepita come un ossimoro lo dimostra l'autorevole giudizio di Henri Matisse, giunto a Mosca, via San Pietroburgo, il 23 ottobre 1911 per sovrintendere all'installazione delle tele monumentali *La danza* e *La musica* nella villa dell'imprenditore Sergej Ščukin, che gliel'aveva commissionate. L'esperienza forse più intensa del suo soggiorno moscovita fu la visita alla collezione di icone della Galleria Tret'jakov. Il'ja Ostrouchov, che in tal occasione gli fece da guida, aveva già riferito il 25 ottobre ad Anna Botkina:

On the face of it, there would seem to be no convincing way of bringing together on a single painted surface an icon and a geographical map. And yet Mikhail Larionov struck upon an incredibly brilliant expedient when, between 1910 and 1912, he painted *Still Life with Amphora and Icon*. A wooden panel depicting the Archangel Michael holding the *mandylion*¹ stands out against the background of a yellow cloth embroidered with blue flowers, next to a terracotta amphora of clearly Greek lineage, while on the right, by way of counterweight, a framed map of Russia takes pride of place, executed in the same yellow and deep-blue tones as the fabric that casually drapes the other half of the picture. What at first glance might appear a simple domestic interior actually proves to be a coded message. Here Larionov transforms the conventional genre of the still life, imported from Italy and the Low Countries, into a sort of manifesto for the “indigenous” and neo-primitivist aspirations of an entire generation of artists who, having ceased to look westward, were seeking a new point of reference in local tradition (and even further east).² Seen in this light, the icon is “co-opted” into the composition not so much as a devotional object but rather as a model for a painting that purported to be authentically “Russian”. Hence its juxtaposition with the map, which significantly framed at its centre the area corresponding to ancient Scythia, namely those Sarmatian plains inhabited by peoples Herodotus called barbarian but in whom Larionov (along with his wife Natalya Goncharova, as well as David and Vladimir Burliuk, and Aleksandr Blok) discerned his ideal progenitors. And that Mikhail, the scion of an Old Believer³ family and a passionate collector of icons, should have chosen from among so many images precisely one of his patron saint makes it perfectly clear what role he intended to reserve for himself within this neo-primitivist avant-garde movement.

That such a definition was not perceived as an oxymoron at the time is borne out by the authoritative judgement of Henri Matisse, who arrived in Moscow via St Petersburg on 23 October 1911 to oversee the installation of the monumental canvases *La danse* and *La musique* in the mansion of the entrepreneur Sergei Shchukin, who had commissioned the works. Perhaps the most intense experience of his Moscow stay was the visit to the icon collection of the Tretyakov Gallery. Ilya Ostroukhov, who acted as his guide on that occasion, had already reported to Anna Botkina on 25 October:

¹ From the Greek μανδύλιον, a cloth venerated by Eastern Christian communities that bore the acheiropoieton (i.e., not made by human hands) image of the face of Christ.

² On this veritable *Drang nach Osten* that involved Persia and Central Asia, but also India and Japan, see J. Sharp, *Russian Modernism between East and West: Natalya Goncharova and the Moscow Avant-Garde*, Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2006, and *The Russian Avant-Garde, Siberia and the East*, exhibition catalogue edited by J.E. Bowl, N. Misler, E. Petrova, Palazzo Strozzi, Florence (27 September 2013–19 January 2014), Milano: Skira editore, 2013.

³ The Old Believers or Schismatics were the descendants of the followers of Archpriest Avvakum, who in the seventeenth century had opposed the ecclesiastical reforms introduced by Patriarch Nikon. On the fundamental role played by Old Believer families in the rediscovery of icon painting, see N. Gurianova, “Re-Imagining the Old Faith: Larionov, Goncharova, and the Spiritual Traditions of Old Believers”, in L. Hardiman, N. Kozicharov (eds.), *Modernism and the Spiritual in Russian Art. New Perspectives*, Cambridge: Open Book Publishers, 2017, pp. 129–148.

⁴ Cit. in A. Kostenevič, N. Seměnova, *Matiss v Rossii*, Avangard, Moskva 1993, p. 24. Per “Cattedrale” s’intende l’*Uspenskij sobor*, o cattedrale della Dormizione, la principale del Cremlino. La “Sacrestia” è invece quasi sicuramente quella della Lavra della Trinità e di San Sergio di Sergiev Posad, località nei pressi di Mosca dove visse e operò lo stesso Florenskij (si veda il suo scritto *Progetto di Museo della Lavra della Trinità e di San Sergio*, in P.A. Florenskij, *Stratificazioni. Scritti sull’arte e la tecnica*, a cura di N. Misler, Diabasis, Reggio Emilia 2008, pp. 171-179). Infine, *Sadko* è l’omonima opera di Nikolaj Rimskij-Korsakov, ispirata al folklore russo. Molto probabilmente, Matisse aveva già visto a Parigi le icone appartenenti alla collezione di Nikolaj Lichačëv incluse nel 1906 nella mostra organizzata da Sergej Djagilev (futuro impresario dei Balletti Russi) e Alexandre Benois nell’ambito del *Salon d’Automne*.

⁵ Cit. in J. Flam (a cura di), *Matisse on Art*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1995, p. 178.

⁶ “[...] все новые художники так или иначе грешат византизмом”, A. Benois, *Chudožestvennye pis'ma 1908-1917, gazeta “Reč”*. T. 1: 1908-1910, Sad iskusstv, Sankt-Peterburg 2006, p. 431.

⁷ “Матисс возводит ошибки и промахи в систему, в теорию [...] Уже возврата к ‘правильному’ рисунку, к ‘верной’ краске для него не может быть. Всякий такой возврат был бы компромиссом [...]”, *ibidem*.

⁸ P.A. Florenskij, *La prospettiva rovesciata* [Obratnaja perspektiva, 1919], in *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, Casa del libro, Roma 1983, p. 74.

[...] Ieri sera è stato da noi. Avreste dovuto vedere il suo entusiasmo per le icone! Non se n’è letteralmente staccato per tutta la serata, assaporandole e ammirandole una per una. E con quale *finesse*! [...] Alla fine ha dichiarato che, solo per queste icone, sarebbe valsa la pena venire anche da una città più lontana di Parigi, e che per lui adesso le icone contano di più di Fra Beato [Angelico, *V.P.*]. [...] Oggi mi ha telefonato Sergej Ivanovič [Ščukin, *V.P.*] per dirmi che Matisse ha passato letteralmente la notte in bianco, da tanto era impressionato [...]. Domani lo porterò alla Cattedrale, alla Sacrestia e in una cappella di Vecchi Credenti. La sera al *Sadko*⁴.

Pur non escludendo che nelle esclamazioni ammirate di Matisse ci fosse una buona dose di cortesia nei confronti dei suoi anfitrioni che lo accompagnavano da un capo all’altro della città, resta comunque verosimile il fatto che il pittore francese avesse ravvisato nell’esempio fornitogli dalle icone una implicita conferma circa la giustezza della strada da lui intrapresa: “Ti arrendi molto meglio quando vedi i tuoi sforzi avvalorati da una tradizione tanto antica. Ti aiuta a scavalcare di slancio il fossato”⁵. E questa strada lo stava già portando – proprio come nella pittura di icone – verso il rifiuto della prospettiva rinascimentale e un uso espressivo del colore, estraneo a qualsiasi finalità illusionistica. A tale proposito, è significativo come tali soluzioni stilistiche all’epoca fossero per lo più percepite come “pecche”. Ancora nel 1910, Alexandre Benois osservava come “tutti i nuovi pittori in un modo o nell’altro peccassero di bizantinismo”⁶ e come le origini di quel neo-primitivismo che prometteva di diventare una tendenza diffusa nell’arte d’inizio secolo andassero rintracciate proprio nella pittura matissiana: “Matisse eleva gli errori e i fallimenti a sistema, a teoria [...] e per lui ormai non esiste più la possibilità di tornare al disegno ‘esatto’, al colore ‘giusto’. Perché qualsiasi ritorno in tal senso sarebbe un compromesso [...]”⁷.

Alla luce di questo, e consimili giudizi, si capisce perché nel 1919 Pavel Florenskij si sentisse in dovere di sottolineare come le “trasgressioni dell’unità prospettica entro la rappresentazione iconica”⁸ non fossero affatto da considerarsi degli errori, bensì un effetto intenzionale, corrispondente a una visione del mondo ben precisa. Pur nella sua indubbia originalità, la riflessione florenskijana sull'icona va infatti inquadrata in quel dibattito critico che aveva accompagnato la graduale riscoperta della pittura antico-russa, avvenuta soltanto agli albori del Novecento. Dopo secoli in cui l'icona russa era stata negletta, tacciata di “primitivismo” e di

[...] Yesterday evening he visited us. You should have seen his enthusiasm for the icons! He literally couldn’t tear himself away from them the whole evening, savouring and admiring them one by one. And with what finesse! [...] In the end he declared that for these icons alone it would have been worth his while coming even from a city farther away than Paris, and that for him now they matter more to him than Fra Beato [Angelico, *V.P.*]. [...] To-day Sergei Ivanovich [Shchukin, *V.P.*] telephoned me to say that Matisse had stayed up all night, he was so deeply impressed [...]. Tomorrow, I’m taking him to the Cathedral, to the Sacristy and to an Old Believer chapel. In the evening, to *Sadko*.⁴

Even if Matisse’s admiring exclamations contained a healthy dose of courtesy towards the hosts escorting him across the city, it is still highly probable that the French painter saw the icons as an implicit confirmation of his own artistic path: “You yield that much more readily when you see your efforts confirmed by such an ancient tradition. It helps you vault over the ditch.”⁵ And this path was already leading him, just as in icon painting, towards the rejection of Renaissance perspective and an expressive use of colour, alien to any illusionistic purpose. In this regard, it is significant that such stylistic solutions were at the time mostly perceived as “flaws”. As late as 1910, Alexandre Benois observed that “one way or another, all new artists are guilty of Byzantinism”⁶ and that the origins of that neo-primitivism which promised to become a widespread tendency in the art of the new century were to be traced precisely to Matisse’s work: “Matisse elevates mistakes and blunders into a system, a theory [...]. A return to ‘exact’ design, to ‘right’ colour, is no longer possible for him. Any such return would be a compromise [...]”⁷.

Considering this and similar judgements, one can understand why in 1919 Pavel Florensky felt obliged to stress that the “transgressions of perspectival unity within the iconographic representation”⁸ were not to be considered errors, but an intentional effect, corresponding to a well-defined worldview. For all its undoubted originality, Florensky’s reflection on the icon must in fact be situated within that critical debate which had accompanied the gradual rediscovery of early Russian painting, which occurred only at the dawn of the twentieth century. After centuries in which the Russian icon had been neglected, blamed for its “primitivism” and its “ignorance” of the most elementary laws of perspective; and after nineteenth-century attempts to “correct” it, devising a new sacred painting more in keeping with academic canons,⁹ critics in the first decade of the new century such

⁴ Quoted in A. Kostenevich, N. Semyonova, *Matiss v Rossii*, Moskva: Avangard, 1993, p. 24. The “Cathedral” refers to the *Uspensky sobor*, or Cathedral of the Dormition, the principal church of the Kremlin. The “Sacristy” is almost certainly that of the Trinity-St Sergius Lavra in Sergiev Posad, a locality near Moscow where Florensky himself lived and worked (see his essay *Progetto di Museo della Lavra della Trinità e di San Sergio* [Project for a Museum of the Trinity-St Sergius Lavra], in P.A. Florensky, *Stratificazioni. Scritti sull’arte e la tecnica*, edited by N. Misler, Reggio Emilia: Diabasis, 2008, pp. 171–179). Finally, *Sadko* is the opera of the same name by Nikolai Rimsky-Korsakov, inspired by Russian folklore. Most probably, Matisse had already seen in Paris the icons from Nikolai Likhachev’s collection included in the 1906 exhibition organised by Sergei Diaghilev (the future impresario of the Ballets Russes) and Alexandre Benois as part of the *Salon d’Automne*.

⁵ Quoted in J. Flam (ed.), *Matisse on Art*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995, p. 178.

⁶ “[...] все новые художники так или иначе грешат византизмом”, A. Benois, *Chudožestvennye pis'ma 1908-1917, gazeta “Reč”*. T. 1: 1908-1910, Sankt-Peterburg: Sad iskusstv, 2006, p. 431.

⁷ “Матисс возводит ошибки и промахи в систему, в теорию... Уже возврата к ‘правильному’ рисунку, к ‘верной’ краске для него не может быть. Всякий такой возврат был бы компромиссом [...]”, *ibid*.

⁸ P.A. Florensky, “La prospettiva rovesciata” [Reverse Perspective; orig. ed. Obratnaja perspektiva, 1919], in *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, edited by N. Misler, Roma: Casa del libro, 1983, p. 74 (English translation based on the Italian edition).

⁹ “Since the late seventeenth century, many Greek and Old Russian icons had been irretrievably destroyed by force or neglect. Many others were endlessly over-painted under the influence of secular and religious European art, with their mimetic and illusionistic qualities, which were cherished by the reformed Church and state authority as the only canon accepted in society”. N. Gurianova, “Re-Imagining the Old Faith”, op. cit., p. 139.

9 “Since the late seventeenth century, many Greek and Old Russian icons had been irretrievably destroyed by force or neglect. Many others were endlessly over-painted under the influence of secular and religious European art, with their mimetic and illusionistic qualities, which were cherished by the reformed Church and state authority as the only canon accepted in society”, N. Gurianova, *Re-Imagining the Old Faith*, cit., p. 139.

10 “В конце XIX столетия у древнего русского искусства еще не было своего зрителя, который мог бы принять это искусство как некий специфически художественный феномен; не было своей публики, своей сочувствующей и соответствующей среды. Около 1910 года этот зритель появился, эта публика нашлась, эта среда сложилась”, P. Muratov, *Drevnerusskaja zhivopis’*. *Istorii, otkrytiya i issledovaniya*, Ajris-press, Moskva 2005, p. 28.

11 Nel 1905 la nuova legge sulla tolleranza religiosa aveva consentito ai Vecchi Credenti di aprire le porte fino ad allora sigillate delle loro chiese. Si veda M. Taroutina, *The Icon and the Square. Russian Modernism and the Russo-Byzantine Revival*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania 2018, pp. 165-166.

“ignoranza” delle più elementari leggi prospettiche; dopo che nell’Ottocento si era tentato addirittura di “correggerla”, elaborando una nuova pittura sacra più rispondente ai canoni accademici⁹, nel primo decennio del nuovo secolo critici come Aleksandr I. Uspenskij, Vladimir Trutovskij e Aleksandr Novickij l’avevano sottratta a un’interpretazione meramente iconografica, cominciando a discuterne i valori specificamente *pittorici*. E lo avevano fatto non più sulle pagine delle pubblicazioni specialistiche di archeologia, come era avvenuto fino ad allora, bensì su quelle delle riviste artistiche che si stavano incaricando di delineare il nuovo volto della modernità. E se questa progressiva rivalutazione interessò dapprima le icone della cosiddetta Scuola di Stroganov (risalenti al XVII secolo), che meno “offendevano” l’occhio contemporaneo con la “scorrettezza” della propria maniera, poiché profondamente influenzate da modelli occidentali, ben presto si cominciò ad apprezzare anche quelle più antiche, riferibili alla Scuola di Novgorod (FIGURA 1). Come osserverà lo storico dell’arte Pavel Muratov:

Alla fine del XIX secolo, l’arte russa antica non aveva ancora un suo spettatore in grado di recepirla in quanto fenomeno specificamente artistico; non aveva né un pubblico che la comprendesse, né un ambiente adeguato. È stato intorno al 1910 che è apparso questo spettatore e che si sono formati questo pubblico e quest’ambiente¹⁰.

Essenziale per la riscoperta di queste icone (appartenenti di regola alle collezioni dei Vecchi Credenti)¹¹ fu paradossalmente, a detta di Aleksej Griščenko, la nuova sensibilità che si stava diffondendo in Russia sotto l’influenza delle correnti della coeva pittura francese (fauvismo e cubismo). Secondo Griščenko – a sua volta pittore, nonché autore del volume *Russkaja ikona kak iskusstvo zhivopisi* (L’icona russa come arte pittorica) uscito a Mosca nel 1917 – la conoscenza di tali tendenze, veicolata dall’intensa attività collezionistica di Ščukin e di Ivan Morozov (entrambi nati in famiglie di Vecchi Credenti), avrebbe innescato una sorta di “influenza inversa”, per cui quest’esperienza del “nuovo” e dello “straniero” avrebbe spinto a un recupero delle forme della tradizione patria. In particolare, l’abbandono di una concezione mimetica della pittura avrebbe consentito di guardare con occhio diverso alle deformazioni anatomico-prospettiche e, in generale, alla “scorrettezza” degli antichi maestri. Rielaborando idee da lui già esposte nel corso della conferenza del 1915 *Kak i počemu podošli my k russkoj ikone?* (Come e perché ci siamo

as Aleksandr I. Uspensky, Vladimir Trutovsky and Aleksandr Novitsky had rescued it from a purely iconographic interpretation, beginning to discuss its specifically *painterly* values. Moreover, they did so no longer within the pages of specialist archaeological publications, as had been the case until then, but in the art journals that were busy defining the new face of modernity. If this progressive reappraisal initially focused on the icons of the so-called Stroganov School (dating from the seventeenth century), which less “offended” the contemporary eye with the “incorrectness” of their manner, since they were profoundly influenced by Western models, soon appreciation also spread to the older icons attributable to the Novgorod School (FIGURE 1). As the art historian Pavel Muratov would observe:

At the end of the nineteenth century, old Russian art still had no spectator capable of receiving it as a specifically artistic phenomenon; it had neither a public that understood it nor an adequate milieu. It was around 1910 that this spectator appeared and that this public and this milieu were formed.¹⁰

Paradoxically, according to Aleksei Grishchenko, the new sensibility spreading in Russia under the influence of contemporary French painting (Fauvism and Cubism) was essential to the rediscovery of these icons, which as a rule belonged to the collections of the Old Believers.¹¹ According to Grishchenko, himself a painter and the author of the volume *Russkaia ikona kak iskusstvo zhivopisi* (The Russian Icon as the Art of Painting), published in Moscow in 1917, familiarity with these trends, conveyed by the intense collecting activity of Shchukin and Ivan Morozov (both born into Old Believer families), had triggered a kind of “reverse influence”, whereby this experience of the “new” and the “foreign” had prompted a recovery of the forms of native tradition. In particular, the abandonment of a mimetic conception of painting had made it possible to look with a different eye at the anatomical and perspectival distortions and, in general, at the “incorrectness” of the old masters. Reworking ideas he had already put forward in his 1915 lecture *Kak i pochemu podoshli my k russkoj ikone?* (How and Why We Approached the Russian Icon), Grishchenko wrote: “Young Russian artists visit the collections of the new French painting and [...] those of the old icons with equal existential curiosity.”¹²

This convergence had occurred a couple of years earlier, in 1913, when the peak of Shchukin’s collecting activity (conceived as an inventory of his collection in catalogue form,

10 “В конце XIX столетия у древнего русского искусства еще не было своего зрителя, который мог бы принять это искусство как некий специфически художественный феномен; не было своей публики, своей сочувствующей и соответствующей среды. Около 1910 года этот зритель появился, эта публика нашлась, эта среда сложилась”, P. Muratov, *Drevnerusskaja zhivopis’*. *Istorii, otkrytiya i issledovaniya*, Moskva: Ajris-press, 2005, p. 28.

11 In 1905 the new law on religious tolerance had allowed Old Believers to open the doors of their previously sealed churches. See M. Taroutina, *The Icon and the Square. Russian Modernism and the Russo-Byzantine Revival*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2018, pp. 165–166.



FIG. 1
Il principe Boris, Novgorod, XV secolo, tempera su legno, 97 x 47,7 cm. Collezione I. Ostrouchov
Prince Boris, Novgorod, 15th century, tempera on wood, 97 × 47.7 cm. I. Ostroukhov Collection

¹² “Молодые русские художники с одинаковым жизненным интересом посещают собрания новой французской живописи и [...] собрания древних икон”, А. Griščenko, *Russkaja ikona kak iskusstvo živopisi*, Izdanie Avtora, Moskva 1917, p. 241.

¹³ Sulla collezione di Ostrouchov, si veda O. Tarasov, *How Divine Images Became Art: Essays on the Rediscovery, Study and Collecting of Medieval Icons in the Belle Époque*, Open Book Publishers, Cambridge 2024, pp. 68-70.

¹⁴ “[...] свойственная этим иконам значительная степень ‘абстрактности’, и крупные пятна открытых, чистых цветов, и структура пространства, чуждая иллюзионизму, — все это многими воспринималось как чересчур ‘современное’, как явный анахронизм”, М. Taroutina, *The Icon and the Square*, cit., p. 113.

¹⁵ “Между коллекцией Шукина и собранием иконъ Остроухова – безцѣннымъ и рѣдкимъ – для молодыхъ художниковъ несомнѣнно существуютъ общія точки касанія не въ отношеніи исторіи, а въ отношеніи сущности живописи. [...] Современный настоящій художникъ подаетъ руку древнему русскому художнику вопреки всякимъ историческимъ справкамъ и наставленіямъ. [...] Содержание сознанія стараго и новаго художника –разное, совершенно не схожее, но направленіе ихъ і общее; аналогичныя цѣли, стремленія быть живописцемъ прежде всего, пользоваться методомъ живописной пластики – вотъ что сблизило современнаго художника и древняго иконописца, вотъ гдѣ настоящій ключъ отвѣта на вопросъ: почему подошли мы къ русской иконѣ”, А. Griščenko, *Russkaja ikona kak iskusstvo živopisi*, cit., pp. 241, 248.

avvicinati all’icona russa?), Griščenko scriveva: “I giovani artisti russi con altrettanta curiosità esistenziale visitano le collezioni della nuova pittura francese e [...] quelle delle antiche icone”¹².

Tale convergenza era avvenuta un paio d’anni prima, nel 1913, allorché l’apice dell’attivismo di Ščukin (*sub specie* di rendiconto della propria collezione in forma di catalogo, grazie all’aiuto dello storico dell’arte Jakov Tugen’chold) era coinciso con l’apertura della Mostra di arte antico-russa, organizzata dall’Istituto imperiale archeologico di Mosca, in occasione delle celebrazioni per il trecentesimo anniversario della dinastia dei Romanov. Generalmente interpretata come la prima rassegna che permise a un ampio pubblico di apprezzare l’arte religiosa medievale russa, l’esposizione del 1913 fu in realtà il punto di arrivo di un lungo processo di valorizzazione estetica dell’icona iniziato già nel decennio precedente. Cruciale in questo senso fu la campagna di ripulitura dei tesori appartenenti alle collezioni private di Ostrouchov, Lichačëv e Stepan Rjabušinskij¹³. Tali operazioni di restauro non solo innescarono una rivalutazione dell’icona come esempio di pittura “alta”, ma svelarono all’improvviso, soprattutto per quanto riguardava la Scuola di Novgorod, “l’elevato grado di ‘astrazione’ caratteristico di queste icone, le ampie campiture di colori puri, la loro costruzione spaziale estranea alle leggi dell’illusionismo – tutto ciò veniva percepito come fin troppo contemporaneo, come un vero e proprio ‘anacronismo’”¹⁴ rispetto all’idea preconcetta che si aveva allora del Medioevo.

A torto o a ragione, l’icona veniva dunque recepita sullo sfondo di quanto emergeva dalle coeve ricerche pittoriche d’avanguardia. Come osservava Griščenko:

Tra la collezione di Ščukin e la raccolta di icone di Ostrouchov – inestimabile e rara – esistono indubbiamente punti di contatto per i giovani artisti, non dal punto di vista storico, ma per quanto riguarda l’essenza stessa della pittura. [...] L’artista contemporaneo autentico tende la mano a quello antico russo, contrariamente a ogni riferimento storico e a ogni insegnamento. [...] Il contenuto della coscienza dell’artista antico è diverso da quello dell’artista moderno (anzi, del tutto dissimile), ma la loro direzione è comune; analoghi obiettivi, l’aspirazione ad essere anzitutto pittori e a utilizzare il metodo della plastica pittorica: ecco che cosa avvicina l’artista contemporaneo all’antico pittore d’icone, ecco dove sta la vera risposta alla domanda: perché ci siamo avvicinati all’icona russa?¹⁵

with the assistance of the art historian Yakov Tugendhold) coincided with the opening of the Exhibition of Old Russian Art, organised by the Imperial Archaeological Institute of Moscow on the occasion of the celebrations for the tercentenary of the Romanov dynasty. Generally interpreted as the first exhibition that allowed a broad public to appreciate medieval Russian religious art, the 1913 exhibition was in fact the culmination of a long process of aesthetic reappraisal of the icon that had begun in the previous decade. Crucial in this respect was the campaign to clean the masterpieces belonging to the private collections of Ostroukhov, Likhachev and Stepan Ryabushinsky¹³. These restoration operations not only triggered a reappraisal of the icon as an example of “high” painting, but suddenly revealed, especially with regard to the Novgorod School, “the high degree of ‘abstraction’ characteristic of these icons, the broad fields of pure colour, their spatial construction alien to the laws of illusionism, all of which was perceived as altogether too contemporary, as a veritable ‘anachronism’”¹⁴ challenging the period’s preconceived notions of the Middle Ages.

Rightly or wrongly, the icon was thus viewed in the light of contemporary avant-garde pictorial experiments. As Grishchenko observed:

Between the Shchukin collection and Ostroukhov’s priceless and rare assemblage of icons, there are undoubtedly points of contact for young artists, not from a historical point of view, but as regards the very essence of painting. [...] The authentic contemporary artist extends a hand to his early Russian predecessor, defying all historical documentation and academic dogma. [...] The consciousness of the early artist differs fundamentally from that of the modern painter (indeed, they are entirely dissimilar), yet they share the same direction; analogous objectives, the aspiration to be above all painters and to employ the method of pictorial plasticity: this is what brings the contemporary artist close to the old icon painter, this is where the true answer lies to the question: why did we approach the Russian icon?¹⁵

Grishchenko’s position was shared by the critic Vsevolod Dmitriev, who traced the reasons for the aesthetic reappraisal of the icon precisely to the spread of the most recent tendencies radiating from France:

If we were to debate who was the miraculous surgeon that opened the eyes of the wider artistic community to the Russian icon, we would find that a fundamental role was played by contemporary

¹² “Молодые русские художники с одинаковым жизненным интересом посещают собрания новой французской живописи и...собрания древних икон”, А. Grishchenko, *Russkaya ikona kak iskusstvo zhivopisi*, Moskva: Izdanie Avtora, 1917, p. 241.

¹³ On Ostroukhov’s collection, see O. Tarasov, *How Divine Images Became Art: Essays on the Rediscovery, Study and Collecting of Medieval Icons in the Belle Époque*, Cambridge: Open Book Publishers, 2024, pp. 68–70.

¹⁴ “[...] свойственная этим иконам значительная степень ‘абстрактности’, и крупные пятна открытых, чистых цветов, и структура пространства, чуждая иллюзионизму, — все это многими воспринималось как чересчур ‘современное’, как явный анахронизм”, М. Taroutina, *The Icon and the Square*, op. cit., p. 113.

¹⁵ “Между коллекцией Шукина и собранием иконъ Остроухова – безцѣннымъ и рѣдкимъ – для молодыхъ художниковъ несомнѣнно существуютъ общія точки касанія не въ отношеніи исторіи, а въ отношеніи сущности живописи. [...] Современный настоящій художникъ подаетъ руку древнему русскому художнику вопреки всякимъ историческимъ справкамъ и наставленіямъ. [...] Содержание сознанія стараго и новаго художника –разное, совершенно не схожее, но направленіе ихъ і общее; аналогичныя цѣли, стремленія быть живописцемъ прежде всего, пользоваться методомъ живописной пластики — вотъ что сблизило современнаго художника и древняго иконописца, вотъ гдѣ настоящій ключъ отвѣта на вопросъ: почему подошли мы къ русской иконѣ”, Grishchenko, *Russkaya ikona kak iskusstvo zhivopisi*, op. cit., pp. 241, 248.

16 “Если же спорить о том, кто был чудодейственным хирургом, открывшим глаза широким художественным кругам на отечественную икону, то, пожалуй, важнейшую роль сыграло здесь французское искусство и его современные представители. [...] После ‘открытия’ японцев, западных примитивов, переход к ‘открытию’ примитивов отечественных и естественен и необходим”, V. Dmitriev, recensione a N.K. Rerich, *Sobranie sočinenij. Kniga pervaja*, in “Apollon”, n. 4, 1914, pp. 68-69.

17 “[...] какой-нибудь ‘Никола Чудотворец’ или какое-либо ‘Рождество Богородицы’ XIV века помогает нам понять Матисса, Пикассо, Лефоконье или Гончарову. И, в свою очередь, через Матисса, Пикассо, Лефоконье и Гончарову мы гораздо лучше чувствуем громадную красоту этих ‘византийских’ картин, то, что в них есть юного, мощного и живительного”, A. Benua, *Chudožestvennye pis'ma 1908-1917, Ikony i novoe iskusstvo*, in “Reč”, 5 aprile 1913, n. 93, p. 4.

18 Sul valore semantico della *riza*, si veda O. Tarasov, *Spirituality and the Semiotics of Russian Culture: From the Icon to Avant-Garde Art*, in *Modernism and the Spiritual in Russian Art*, cit., p. 116.

19 O. Tarasov, *How Divine Images Became Art*, cit., p. 86.



FIG. 2
A. Rublëv, *Trinità*. Fotografia, 1906
A. Rubliov, *The Trinity*. Photograph, 1906

La posizione di Griščenko era condivisa anche dal critico Vsevolod Dmitriev, che faceva risalire le ragioni della rivalutazione estetica dell’icona proprio alla diffusione delle tendenze più recenti giunte dalla Francia:

Se poi volessimo discutere su chi sia stato il miracoloso chirurgo che ha aperto gli occhi di ampie cerchie artistiche di fronte all’icona russa, un ruolo fondamentale l’hanno svolto l’arte francese contemporanea e i suoi esponenti [...]. Dopo la “scoperta” del Giappone e dei primitivi occidentali, era del tutto naturale e necessario che scopriissimo anche i nostri primitivi¹⁶.

Evidentemente liberatosi delle proprie riserve nei confronti della “inesatta” pittura d’icone, Benois si spinse ad attribuirle finanche una inattesa funzione “didattica”:

[...] Un S. Nicola Taumaturgo o una qualsiasi Natività della Vergine del XIV secolo ci aiutano a comprendere meglio Matisse, Picasso, Le Fauconnier o Gončarova. E, a sua volta, attraverso Matisse, Picasso, Le Fauconnier e Gončarova percepiamo più intensamente l’immensa bellezza di questi quadri bizantini, e ciò che contengono di giovane, potente e vivificante¹⁷.

Ma la scoperta della stupefacente “modernità” delle icone fu resa possibile anche dalla loro letterale “estrazione” dalle *rizy* metalliche in cui erano tradizionalmente inserite. Così avvenne nel caso della *Trinità* di Andrej Rublëv (FIGURE 2 E 3), fra l’altro più volte “ritoccata” nel corso dei secoli XVII e XVIII, nel tentativo di avvicinarla alle convenzioni illusionistiche della pittura rinascimentale occidentale. Le fotografie scattate nel corso del restauro del 1904-1906 la mostrano quasi interamente “inglobata” nella sua *riza* dorata, eccezion fatta per i volti, le mani e i piedi degli angeli.

Liberate sia dagli strati di pittura accumulatisi nei secoli, sia dai rivestimenti metallici che le sottraevano in maniera sostanziale allo sguardo dello spettatore¹⁸, le icone si trasformavano in oggetti artistici finalizzati alla contemplazione estetica, ossia in veri e propri “quadri bizantini” finalmente leggibili nella loro interezza, densi di pregevoli contenuti formali, ma del tutto sradicati dall’ambiente che li aveva originati e, pertanto, desacralizzati. In altri termini, “[...] old icons were being swiftly transformed from objects of ecclesiastical antiquity into priceless masterpieces of medieval painting”¹⁹. In questo senso, l’Esposizione del 1913 svolse un ruolo cruciale, poiché per la prima volta “[...] large-scale medieval Russian icons were hung in a separate display; in

French art and its proponents [...]. After the “discovery” of Japan and the Western primitives, it was entirely natural and necessary that we should also discover our own primitives.¹⁶

Having evidently shed his reservations about the “imprecise” nature of icon painting, Benois went so far as to attribute to it an unexpected “didactic” function:

[...] A St Nicholas the Wonderworker or any Nativity of the Virgin from the fourteenth century helps us to understand Matisse, Picasso, Le Fauconnier or Goncharova better. And, in turn, through Matisse, Picasso, Le Fauconnier and Goncharova we perceive more intensely the immense beauty of these Byzantine paintings, and what they contain that is young, powerful and life-giving.¹⁷

But the discovery of the astonishing “modernity” of the icons was also made possible by their literal “removal” from the metal *riza* in which they were traditionally set. This was true of Andrei Rublyov’s *Trinity* (FIGURES 2 AND 3), which had moreover been “touched up” several times over the course of the seventeenth and eighteenth centuries in an attempt to bring it closer to the illusionistic conventions of Western Renaissance painting. The photographs taken during the 1904–1906 restoration show it almost entirely “engulfed” in its gilded *riza*, with the exception of the faces, hands, and feet of the angels.

Freed both from the layers of paint accumulated over the centuries and from the metal coverings that substantially removed them from the viewer’s gaze,¹⁸ the icons were transformed into art objects intended for aesthetic contemplation. They became, in effect, “Byzantine paintings” – finally legible in their entirety and rich in formal qualities yet wholly uprooted from their original environment and thus desacralised. In other words, “[...] old icons were being swiftly transformed from objects of ecclesiastical antiquity into priceless masterpieces of medieval painting.”¹⁹ In this sense, the 1913 Exhibition played a crucial role, since for the first time “[...] large-scale medieval Russian icons were hung in a separate display; they were exhibited in a way that – until then – had been reserved for the paintings of named Russian and foreign artists.”²⁰

Larionov offered a completely different evaluation of the icon when, in that same year, 1913, he decided to organise, on the basis of his own collection (as well as those of Nicolai V. Bogoyavlensky, Nicolai M. Bocharov, Aleksei I. Pribylovsky and Ivan D. Vinogradov), an exhibition (*Vystavka ikono-*

16 “Если же спорить о том, кто был чудодейственным хирургом, открывшим глаза широким художественным кругам на отечественную икону, то, пожалуй, важнейшую роль сыграло здесь французское искусство и его современные представители. [...] После ‘открытия’ японцев, западных примитивов, переход к ‘открытию’ примитивов отечественных и естественен и необходим”, V. Dmitriev, review of N.K. Roerich, “Sobranie sochinenii. Kniga pervaja”, in *Apollon*, No. 4, 1914, pp. 68–69.

17 “[...] какой-нибудь ‘Никола Чудотворец’ или какое-либо ‘Рождество Богородицы’ XIV века помогает нам понять Матисса, Пикассо, Лефоконье или Гончарову. И, в свою очередь, через Матисса, Пикассо, Лефоконье и Гончарову мы гораздо лучше чувствуем громадную красоту этих ‘византийских’ картин, то, что в них есть юного, мощного и живительного”, A. Benua, “Chudožestvennye pis'ma 1908-1917, Ikony i novoe iskusstvo”, in *Rech'*, 5 April 1913, No. 93, p. 4.

18 On the semantic value of the *riza*, see O. Tarasov, “Spirituality and the Semiotics of Russian Culture: From the Icon to Avant-Garde Art”, in *Modernism and the Spiritual in Russian Art*, op. cit., p. 116.



FIG. 3
A. Rublëv, *Trinità*. Dopo il restauro di V.P. Gur'janov. Fotografia, 1906
A. Rubliov, *The Trinity*. After restoration by V.P. Guryanov. Photograph, 1906

20 Ivi, p. 106.

21 Inaugurata il 24 marzo nella sala espositiva di via Bol’shaja Dmitrovka 11 a Mosca – e quindi in contemporanea alla Mostra di arte antico-russa, che si era aperta a metà febbraio.

22 A. Parton, *Keys to the Enigmas of the World: Russian Icons in the Theory and Practice of Mikhail Larionov, 1913*, in “InCoRM Journal”, vol. 4, Spring–Autumn 2013, p. 15.

23 “В царствовании ассирийского царя Гамураби была устроена выставка лубков XIX-го и XX-го столетий русских, китайских, японских, французских и других. Они вызвали такой подъем ощущений порядка искусств, что время было убито вневременным и внепространственным. Возникающее ощущение царило как самодовлеющая бесконечность. (Из неизданной истории искусств). Поль Сезан живописец жил при Рамзес II-м. Творец писца Хеабад Рандай жил, работал, и умер в Экс в Провансе. [...] Должно быть совершенно безразлично когда возник лубок вообще, а русский лубок в частности. [...] Самое удивительное, самое современное учение футуризм может быть перенесено в Ассирию или Вавилон, а Ассирия с культом богини Астарты, учение Заратустры, в то, что называется нашим временем”, *Vystavka ikonopisnykh podlinnikov i lubkov organizovannaia M.F. Larionovym*, catalogo della mostra a cura di M. Larionov, Chudožestvennyj salon na Bol’soj Dmitrovke 11, Moskva (24 marzo -7 aprile 1913), Moskva 1913, pp. 5-6.

other words, they were exhibited in a way that – until then – had been reserved for the paintings of named Russian and foreign artists”²⁰.

Una valutazione diversa è quella che all’icona attribuì Larionov, allorché, in quello stesso 1913, decise di organizzare sulla base della propria collezione (nonché di quelle di Nikolaj V. Bogojavlenskij, Nikolaj M. Bočarov, Aleksej I. Pribylovskij e Ivan D. Vinogradov) una mostra (*Vystavka ikonopisnykh podlinnikov i lubkov*)²¹ in cui 129 icone originali erano ecletticamente accostate a stampe popolari non necessariamente russe: la selezione comprendeva infatti anche *images d’Épinal*, nonché incisioni persiane, tatarе, cinesi e giapponesi. Pur vantando una notevole erudizione nel campo della pittura d’icone, Larionov scelse provocatoriamente un’impostazione a-storica, seguendo un principio analogico e concependo la propria esposizione come un *continuum* spazio-temporale, dove “sequential time is revealed as a fallacy and all epochs coexist and intersect”²². Tale prospettiva veniva ribadita anche nella premessa “fanta-storica” al catalogo, dove, in termini spiazzanti, l’artista affermava il primato dell’affinità formale tra oggetti artistici su qualsiasi considerazione d’ordine cronologico:

Durante il regno del re assiro Hammurabi fu allestita una mostra di stampe del XIX e XX secolo provenienti da Russia, Cina, Giappone, Francia e altri paesi. Esse suscitarono un tale empito, una tale esplosione di impressioni artistiche che il tempo sembrò dissolversi in un’eternità senza tempo e senza spazio. La sensazione prodottasi dominava come un’infinità autosufficiente. (Da una storia dell’arte inedita). Il pittore Paul Cézanne visse sotto Ramses II. Il creatore dello scriba Heabad Randai visse, lavorò e morì ad Aix-en-Provence. [...] Non dovrebbe avere alcun’importanza quand’è nato il *lubok* in generale, e il *lubok* russo in particolare. [...] La cosa più sorprendente è che il futurismo, la corrente artistica più moderna, possa essere trasportato nell’Assiria o a Babilonia, e che l’Assiria, con il suo culto della dea Astarte e la dottrina di Zarathustra, possa essere trasferita in quella che chiamiamo la nostra epoca²³.

Tuttavia, la sola soppressione della linearità temporale non bastava: negando che si potesse pensare all’arte in termini “evolutivi”, Larionov mirava al contempo a eliminare qualsiasi distinzione tra “alto” e “basso”, tra copia e originale. Di contro al “riscatto” della pittura di icone e alla canonizzazione dei suoi antichi “capolavori”, riscoperti e restaurati, l’artista insisteva sulla sua vicinanza all’arte popolare: l’iconografia

pisnykh podlinnikov i lubkov)²¹ in which 129 original icons were eclectically juxtaposed with popular prints not necessarily Russian: the selection included *images d’Épinal* alongside Persian, Tatar, Chinese and Japanese engravings. Despite possessing considerable erudition in the field of icon painting, Larionov provocatively adopted an ahistorical approach, following an analogical principle and conceiving his exhibition as a spatio-temporal *continuum*, where “sequential time is revealed as a fallacy and all epochs coexist and intersect.”²² This perspective was reaffirmed in the “fantasy-historical” preface to the catalogue, where, in disconcerting terms, the artist asserted the primacy of formal affinity between artistic objects over any chronological consideration:

During the reign of the Assyrian king Hammurabi an exhibition was held of nineteenth- and twentieth-century prints from Russia, China, Japan, France, and other countries. They aroused such an intense momentum, such an explosion of artistic impressions, that time was obliterated by a suspension of time and space. The resulting sensation reigned supreme as an autonomous infinity. (From an unpublished history of art.) The painter Paul Cézanne lived under Ramses II. The creator of the scribe Heabad Randai lived, worked and died in Aix-en-Provence. [...] It should be of no importance when the *lubok* in general, and the Russian *lubok* in particular, was born. [...] The most surprising thing is that Futurism, the most modern artistic current, can be transported to Assyria or Babylon, and that Assyria, with its cult of the goddess Astarte and the doctrine of Zarathustra, can be transferred to what we call our own era.²³

Yet the suppression of temporal linearity was not sufficient in itself; by denying that art could be conceptualised in “evolutionary” terms, Larionov aimed to eliminate any distinction between “high” and “low”, between copy and original. In contrast to the “redemption” of icon painting and the canonisation of its ancient “masterpieces”, rediscovered and restored, the artist insisted on its proximity to popular art: sacred iconography and its subjects, repeated *ad libitum* over the centuries, had much more in common with the mass-produced popular prints (*lubki*)²⁴ than anyone dared admit. It was no accident, then, that the preface closed with a barb at the “rival” exhibition (still open at the time) and its fetishization of originals:

If we knew with absolute certainty that no copy exists and never has existed, that it can exist only in the imagination, but that in

19 O. Tarasov, *How Divine Images Became Art*, op. cit., p. 86.

20 Ibid., p. 106.

21 Opened on 24 March in the exhibition hall at 11 Bol’shaya Dmitrovka Street in Moscow, and thus concurrently with the Exhibition of Old Russian Art, which had opened in mid-February.

22 A. Parton, “Keys to the Enigmas of the World: Russian Icons in the Theory and Practice of Mikhail Larionov, 1913”, in *InCoRM Journal*, Vol. 4, Spring–Autumn 2013, p. 15.

23 “В царствовании ассирийского царя Гамураби была устроена выставка лубков XIX-го и XX-го столетий русских, китайских, японских, французских и других. Они вызвали такой подъем ощущений порядка искусств, что время было убито вневременным и внепространственным. Возникающее ощущение царило как самодовлеющая бесконечность. (Из неизданной истории искусств). Поль Сезан живописец жил при Рамзес II-м. Творец писца Хеабад Рандай жил, работал, и умер в Экс в Провансе. [...] Должно быть совершенно безразлично когда возник лубок вообще, а русский лубок в частности. [...] Самое удивительное, самое современное учение футуризм может быть перенесено в Ассирию или Вавилон, а Ассирия с культом богини Астарты, учение Заратустры, в то, что называется нашим временем”, *Vystavka ikonopisnykh podlinnikov i lubkov organizovannaia M.F. Larionovym*, exhibition catalogue edited by Mikhail Larionov, Chudožestvennyj salon na Bol’soj Dmitrovke 11, Moscow (24 March–7 April 1913), Moscow 1913, pp. 5–6.

24 On the genre of the lubok, see *Il lubok. Stampe russe tra Ottocento e Novecento*, exhibition catalogue, ex Chiesa La Maddalena, Bergamo (25 August–18 September 2011), Milano: Mazzotta, 2011.

²⁴ Sul genere del lubok si veda *Il lubok. Stampe russe tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra, ex Chiesa La Maddalena, Bergamo (25 agosto-18 settembre 2011), Mazzotta, Milano 2011.

²⁵ “Если бы знали совершенно определенно, что копии нет и никогда не было, что она может существовать только в представлении, но реально никогда не осуществлялась и не может осуществиться – тогда бы никто ни ценил того, что называется оригинальным произведением. Такое чудо живописного мастерства и одухотворенности как иконы Смоленской Богоматери XIII-го века и Архангел Михаил, на выставке древне-русского искусства, не лишены того, что называется копией и лубочностью”, *ivi*, pp. 9-10.

²⁶ “ругими явлениями архаической и/или низовой культурной традиции, которая в контексте полемик с западной и западнической эстетикой трактовалась как ‘национальная’” I. Ševelenko, “Suzdal’skie bogomazy”, “novgorodskoe kvatročento” i russkij avan gard, in “Novoe literaturnoe obozrenie”, n. 124, 6, 2013, p. 168.

²⁷ “Тончарова десять лет работает религиозные вещи и говорит о красоте иконы. К чему же это привело? Сейчас все спохватились, и пошло грандиозное опошление в лице А. Бенуа, С. Маковского, Врангеля и др.”, Varsanofij Parkin (I. Zdanevič, M. Larionov), *Oslinyj chvost i Mišen’*, Moskva 1913, p. 77.

²⁸ “Да мы-то пять лет о чем ‘кричим – до хрипоты’, как вы сами говорите, – да на что мы указываем? Что вам надо смотреть иконы – и тогда вы многое в нашем творчестве поймете”, D. Burljuk, *Galdjašie “benua” i Novoe Russkoe Nacional’noe Iskusstvo*, Knigopečatnja Šmidt, Sankt-Peterburg 1913, p. 10.

sacra e i suoi soggetti, ripetuti *ad libitum* nel corso dei secoli, avevano in comune con le stampe popolari prodotte in serie (*lubki*)²⁴ molto più di quanto non si osasse ammettere. Non a caso, la prefazione si chiudeva con una frecciata all’esp-
sizione “concorrente” (all’epoca ancora aperta) e alla sua feticizzazione degli originali:

Se sapessimo con assoluta certezza che non esiste e non è mai esistita alcuna copia, che essa può esistere solo nell’immagina-
zione, ma che in realtà non si è mai concretizzata, né mai potrà concretizzarsi, allora nessuno apprezzerrebbe ciò che viene de-
finito opera originale. Un tale miracolo di maestria pittorica e spiritualità come le icone della Madonna di Smolensk del XIII secolo e dell’Arcangelo Michele, esp-
oste alla mostra di arte russa antica, non sono prive di ciò che viene definito copia e *lubočnost’*²⁵.

Lo scritto di Larionov era sintomatico dell’orientamento neo-primitivista, che assimilava tra di loro icone, stampe popolari e insegne di botteghe, includendole indifferenzia-
tamente in quella tradizione culturale arcaica “bassa” che “nel contesto della polemica contro l’estetica occidentale o occidentalizzante si definiva autenticamente ‘nazionale’”²⁶. Altrimenti detto, non si faceva distinzione tra le icone e altri oggetti artistici prodotti in serie, o sorti spontaneamente “dal basso”, né tantomeno si specificava a quale tipologia di icone ci si riferisse; come osserva Irina Ševelenko, per gli esponenti neo-primitivisti di quella che in seguito si chia-
merà “avanguardia russa”, il termine “icona” si associava piuttosto a caratteristiche stilistiche quali la bidimensionalità dell’immagine, il rifiuto di un uso naturalistico del colore e, nel caso di Gončarova, la pervicace ricerca di un effetto “antigrizioso”. Proprio alla pittura di Gončarova faranno riferimento Il’ja Zdanevič e lo stesso Larionov, polemizzan-
do con gli “attardati” estimatori dell’icona, che ne avevano improvvisamente “scoperto” i valori estetici *soltanto* dopo l’esposizione del 1913: “Gončarova è da dieci anni che dipinge opere religiose e parla della bellezza dell’icona. E qual è il risultato? Adesso, a un tratto, si sono svegliati tutti e ne è venuta fuori una grandiosa banalizzazione, impersonata da A. Benois, S. Makovskij, Vrang-
el’, eccetera”²⁷. E David Burljuk – insorgendo contro Benois che aveva rilevato come i futuri-
sti avessero messo da parte il loro furore antipassatista per andare a scuola dagli antichi maestri – gli faceva eco: “[...] Ma se è da cinque anni che ‘gridiamo fino a sgolarci’, come scrive lei, e che cos’è che diciamo? Che dovete guardare le icone – e allora capirete molto meglio la nostra arte”²⁸.

reality it has never materialised, nor ever will, then no one would prize what is called an original work. Such miracles of painterly mastery and spiritual presence as the thirteenth-century icons of the Smolensk Mother of God and the Archangel Michael, on display at the Exhibition of Old Russian Art, are by no means devoid of what is called copy and *lubočnost’*.²⁵

Larionov’s text was symptomatic of the neo-primitivist move-
ment, which conflated icons, popular prints, and shop signs by indiscriminately incorporating them into an archaic, “low” cultural tradition. “In the context of contemporary polemics against Western or Westernising aesthetics, this tradition was defined as authentically ‘national’.”²⁶ No distinction was drawn between icons and other serially produced artistic objects, or arising spontaneously “from below”, nor did the artists specify which type of icon they meant; as Irina Shev-
elenko observes, for the neo-primitivist exponents of what would later be called the “Russian avant-garde”, the term “icon” primarily signified stylistic characteristics such as the two-dimensionality of the image, the rejection of a natural-
istic use of colour and, in Goncharova’s case, the stubborn pursuit of an “anti-aesthetic” effect. Ilya Zdanevich and Larionov himself pointed precisely to Goncharova’s painting when polemicizing with the icon’s belated admirers, who had suddenly “discovered” its aesthetic values *only* after the 1913 exhibition: “Goncharova has been painting religious works and talking about the beauty of the icon for ten years. And what is the result? Now, all of a sudden, everyone has woken up, and the upshot is a grandiose banalisation, embodied by A. Benois, S. Makovsky, Wrangel, and so on.”²⁷ And David Burliuk, challenging Benois, who had noted that the Futurists had set aside their “anti-passatist” fury to go to school with the old masters, echoed him: “[...] But we’ve been ‘shouting ourselves hoarse’ for five years, as you write, and what is it we’re saying? That you should look at the icons, and then you’ll understand our art much better.”²⁸

There was no shortage, however, of critics who refused to see any connection whatsoever between the anti-academic experiments of the period and ancient icon painting. Among these was certainly Muratov, who from the pages of the jour-
nal he edited, *Sofiya*, castigated all “self-serving” (*nebesko-
rystnye*) references to the icon, reducible in his view to the claim that the latter had served (and continued to serve) as an example to young artists. This hypothesis presupposed an unbroken continuity of the Russian pictorial tradition, which Muratov categorically ruled out. Equally reluctant to

²⁵ “Если бы знали совершенно определенно, что копии нет и никогда не было, что она может существовать только в представлении, но реально никогда не осуществлялась и не может осуществиться – тогда бы никто ни ценил того, что называется оригинальным произведением. Такое чудо живописного мастерства и одухотворенности как иконы Смоленской Богоматери XIII-го века и Архангел Михаил, на выставке древне-русского искусства, не лишены того, что называется копией и лубочностью”, *ibid.*, pp. 9–10.

²⁶ “...другими явлениями архаической и/или низовой культурной традиции, которая в контексте полемик с западной и западнической эстетикой трактовалась как ‘национальная’”, I. Ševelenko, “Suzdal’skie bogomazy’, ‘novgorodskoe kvatročento’ i russkij avangard”, in *Novoe literaturnoe obozrenie*, 124, 2013, p. 168.

²⁷ “Тончарова десять лет работает религиозные вещи и говорит о красоте иконы. К чему же это привело? Сейчас все спохватились, и пошло грандиозное опошление в лице А. Бенуа, С. Маковского, Врангеля и др.”, Varsanofij Parkin (I. Zdanevič, M. Larionov), *Oslinyj chvost i Mišen’*, Moskva 1913, p. 77.

²⁸ “Да мы-то пять лет о чем ‘кричим – до хрипоты’, как вы сами говорите, – да на что мы указываем? Что вам надо смотреть иконы – и тогда вы многое в нашем творчестве поймете”, D. Burljuk, *Galdjašie “benua” i Novoe Russkoe Nacional’noe Iskusstvo*, Sankt-Peterburg: Knigopečatnja Šmidt, 1913, p. 10.

Tuttavia, non mancavano i critici che si rifiutavano di ravvisare un qualsivoglia legame fra le sperimentazioni antiaccademiche dell’epoca e l’antica pittura d’icone. Tra costoro rientrava certamente Muratov, che dalle pagine della rivista da lui diretta, “Sofija”, fustigava tutti i riferimenti “non disinteressati” (*nebeskorystnye*) all’icona, riassumibili a suo parere nell’affermazione che proprio quest’ultima fosse servita (e continuasse a servire) d’esempio ai giovani artisti. Tale ipotesi presupponeva una continuità ininterrotta della tradizione pittorica russa che Muratov escludeva categoricamente. Altrettanto riluttante ad avviarsi sulla strada di “rischiosi raffronti” tra antico e contemporaneo e di “parallelismi pressoché sacrileghi” era il suo collega Nikolaj Punin:

Senza dubbio, non si può parlare di Gauguin indicando la mano della Madre di Dio, né, contemplando le tonalità verdastre del Suo chitone, menzionare Cézanne [...]. Anche se gli artisti del XIX secolo, nelle loro profonde ricerche, si sono accostati alle questioni già risolte dalla pittura d’icone, gli impulsi spirituali della loro creatività sono talmente diversi che noi russi, che ancora oggi subiamo il forte influsso religioso della nostra antica cultura, non possiamo permetterci un rapporto tanto libero nei confronti delle nostre tradizioni più profonde²⁹.

Pur incarnando punti di vista fra loro incompatibili, i teorici sostenitori dell’orientamento “storicista” e gli artisti neo-primitivisti dividevano un punto in comune: per entrambi “la riscoperta dell’icona soddisfaceva il bisogno avvertito da tempo di ridefinire la profondità (l’antichità) e l’importanza della storia ‘nazionale’ in generale e della storia dell’arte ‘nazionale’ in particolare”³⁰. Programmatico in tal senso – almeno per quanto riguarda la fazione “storicista” – risultò *Vozrast Rossii* (L’età della Russia), l’articolo anonimo, ma con tutta probabilità ascrivibile a Muratov, che apriva il primo numero di “Sofija”:

La rivalutazione della pittura antico-russa, affermatasi in ampi strati della società russa grazie alla mostra tenutasi a Mosca l’anno scorso, ci porta inevitabilmente a riconsiderare i nostri schemi abituali circa l’età della Russia. La convinzione diffusa della sua “gioinezza” mal si accorda con il fatto ormai assodato che un’arte talmente splendida era già fiorita nei secoli XIV e XV. Un paese che ha conosciuto un passato simile non può considerarsi giovane, e non importa quali abissi lo separino da tale epoca. La Russia non è mai stata l’America, la cui scoperta ha coinciso con il periodo pietroburghese della nostra storia. E

embark on the path of “risky comparisons” between old and contemporary art and of “virtually sacrilegious parallels” was his colleague Nikolai Punin:

Undoubtedly, one cannot point to Gauguin while indicating the hand of the Mother of God, nor, contemplating the greenish tones of Her chiton, mention Cézanne [...]. Even if the artists of the nineteenth century, in their profound explorations, had approached questions already resolved by icon painting, the spiritual impulses behind their creativity are so different that we Russians, who to this day experience the strong religious influence of our ancient culture, cannot permit ourselves such a casual relationship with our most sacred traditions.²⁹

For all their mutually incompatible positions, the theorists who championed the “historicist” orientation and the neo-primitivist artists shared a common position: for both, “the rediscovery of the icon satisfied a long-felt need to redefine the depth (the antiquity) and the importance of ‘national’ history in general and of ‘national’ art history in particular.”³⁰ The anonymous article “Vozrast Rossii” (The Age of Russia), in all probability written by Muratov, which opened the first issue of *Sofiya*, was programmatic in this regard, at least for the “historicist” faction:

The reappraisal of old Russian painting, which has established itself in broad strata of Russian society thanks to the exhibition held in Moscow last year, inevitably leads us to reconsider our customary assumptions regarding the age of Russia. The widespread conviction of its “youth” sits ill with the now established fact that an art of such splendour had already flourished in the fourteenth and fifteenth centuries. A country that has known such a past cannot consider itself young, no matter what abysses separate it from that epoch. Russia was never America, whose discovery coincided with the Petrine period of our history. And the Rus’ of the Muscovite princes is not the only Rus’ that existed before Peter [the Great, *V.P.*]. Thanks to art, the image of a first Russia stands revealed, lighter, brighter and more chivalric.³¹

In other words, in the years immediately preceding the outbreak of the First World War, icon painting revealed itself to be “the best possible foundation for the ‘invention’ of a *contemporary* national tradition.”³² The difference is that for figures within the avant-garde, the icon was synonymous with an anti-illusionistic and anti-anatomical mode of representation, situated “outside spatial and linear perspective”

29 “[...] несомненно, нельзя, указывая на руку Божьей Матери, говорить о Гогене, созерцаая зеленоватые тона Ее хитона, называть Сезанна [...] Пусть даже художники XIX в. подошли в своих глубоких исканиях к проблемам живописи, разрешенным русской иконописью, но духовные импульсы их творчества настолько различны, что мы, русские, испытывая до сих пор высокое религиозное воздействие нашей давней культуры, не можем себе позволить столь свободного к нашим глубочайшим традициям отношения”, N. Punin, “Vystavka drevne-russkogo iskusstva. II”, in *Apollon*, No. 5, 1913, p. 40.

30 “[...] открытие иконописи утоляет давно назревшую потребность в переживании глубины (древности) и значительности ‘национальной’ истории вообще и ‘национальной’ художественной истории в частности”, I. Shevelenko, “‘Otkrytie’ drevnerusskoj ikonopisi v esteticheskoj refleksii 1910-ch godov”, in *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*, Vol. X, “*Vek nynešnjij i vek minuvšij*”: *kul’turnaja refleksija prošedšej epochi*, 2 Vols., Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006, 2, p. 266.

31 “Новый взгляд на древне-русскую иконопись, утверждению которого в более широких кругах общества так помогла прошлогодняя московская выставка, неизбежно ведет к изменению слишком привычных понятий о возрасте России. Распространенное мнение о молодости России плохо согласуется с тем несомненным отныне обстоятельством, что расцвет такого великого и прекрасного искусства, каким была русская живопись, был пережит в четырнадцатом и пятнадцатом веке. Страна, у которой было такое прошлое, не может считать себя молодой, какие бы пропости не отделяли ее от этого прошлого. Россия никогда не была Америкой, открытой в петербургский период нашей истории. И предшествовавшая этому периоду Русь московских царей вовсе не была единственной, существовавшей до Петра, Русью. [...] Благодаря искусству нам является теперь образ первой России, более рыцарственный, светлый и легкий”, [P. Muratov], “Vozrast Rossii”, in *Sofiya*, No. 1, 1914, pp. 3–4.

³¹ “Новый взгляд на древне-русскую иконопись, утверждению которого в более широких кругах общества так помогла прошлогодняя московская выставка, неизбежно ведет к изменению слишком привычных понятий о возрасте России. Распространенное мнение о молодости России плохо согласуется с тем несомненным отныне обстоятельством, что расцвет такого великого и прекрасного искусства, каким была русская живопись, был пережит в четырнадцатом и пятнадцатом веке. Страна, у которой было такое прошлое, не может считать себя молодой, какие бы пропасти не отделяли ее от этого прошлого. Россия никогда не была Америкой, открытой в петербургский период нашей истории. И предшествовавшая этому периоду Русь московских царей вовсе не была единственной, существовавшей до Петра, Русью. [...] Благодаря искусству нам является теперь образ первой России, более рыцарственный, светлый и легкий”, [P. Muratov], *Vozrast Rossii*, in “Sofija”, n. 1, 1914, pp. 3-4.

³² “[...] именно древнерусская иконопись оказывалась наилучшей из возможных основ для изобретения актуальной национальной традиции”, I. Ševelenko, “*Otkrytie*”, cit., p. 270. L'autrice si riferisce qui al concetto di “invenzione della tradizione”, elaborato dallo storico britannico Eric J. Hobsbawm.

³³ Nella trattazione malevičiana l'icona è ciò che permette agli artisti dell'avanguardia russa di rompere con le tendenze naturalistiche e “narrative” ottocentesche: “Tutte le concezioni sulla natura e il naturalismo dei *peredvižniki* [pittori ambulanti realisti, *V.P.*] furono demolite dal fatto che i pittori di icone, raggiunta una grande maestria tecnica, riproducevano il contenuto in una verità anti-anatomica, fuori dalla prospettiva spaziale e lineare”, K. Malevič, *Scritti*, a cura di Andrei B. Nakov, Feltrinelli, Milano 1977, p. 373.

³⁴ M. Taroutina, *The Icon and the Square*, cit., p. 131.

³⁵ I. Ševelenko, “*Suzdal'skie bogomazy*”, cit., p. 173.

la Rus’ dei principi moscoviti non è l’unica Rus’ esistita prima di Pietro [il Grande, *V.P.*]. Grazie all’arte ora ci è apparsa l’immagine della *prima* Russia, più lieve, luminosa e cavalleresca³¹.

In altri termini, negli anni immediatamente precedenti lo scoppio della Prima guerra mondiale, la pittura d’icone si rivelò “il miglior fondamento possibile per l’“invenzione” di una tradizione nazionale *attuale*”³². La differenza è che per gli esponenti dell’avanguardia pittorica l'icona era sinonimo di una rappresentazione anti-illusionistica e anti-anatomica, che si collocava “fuori dalla prospettiva spaziale e lineare” (come scriverà Kazimir Malevič)³³, mentre Punin e Muratov si riferivano agli esempi concreti di una tradizione storica precisa che, nel periodo “occidentalizzante” della Russia post-petrina, era stata rimossa dalla memoria culturale del paese.

Come due linee destinate fatalmente a incontrarsi, icona e avanguardia convergeranno infine all’indomani della Rivoluzione d’Ottobre, allorché nel febbraio 1918 Punin diventerà commissario del *Russkij muzej* (Museo Russo) di Pietrogrado. Dopo la chiusura durata per più di un anno a causa degli eventi rivoluzionari, il museo riaprirà al pubblico *soltanto* due sezioni, e cioè – emblematicamente – quella d’arte medievale e quella appena creata dedicata alle ultime tendenze (da Kandinskij a Vladimir Tatlin, da Larionov e Gončarova a Malevič). Le sale precedentemente riservate a maestri quali Viktor Vasnecov e Michail Nesterov furono occupate dalle opere più radicali dell’avanguardia, ormai percepita come l’erede diretta della tradizione medievale³⁴. Tant’è vero che si stava affacciando una generazione di giovani artisti persuasi come Aleksandr Rodčenko che la pittura russa non avesse derivato alcunché da quella occidentale e che traesse le sue origini dall’icona³⁵.

Questa *reductio* del passato artistico russo alla sola pittura d’icone richiamava alla mente il giudizio che aveva lasciato trapelare lo stesso Matisse, quando in visita alla Galleria Tre’tjakov, secondo la testimonianza di Ostrouchov, aveva passato in rassegna “senza particolare interesse il piano superiore per poi bloccarsi nella sala delle icone, dove aveva trascorso più di un’ora e mezzo”³⁶. Dunque, la situazione sembrava essersi capovolta rispetto a soli vent’anni prima, quando l'icona poteva essere apprezzata tutt’al più come testimonianza dell’intensa spiritualità che aveva permeato la Russia medievale, ma non certo come oggetto estetico. Ora, al contrario, si assisteva a una sua valorizzazione esclusivamente *pittorica* che ignorava la dimensione metafisica a essa connessa. E questa tendenza si rafforzerà ulteriormente negli

“IL QUADRATO non è una forma subconscia. È la CREAZIONE DELLA RAGIONE INTUITIVA. Il volto della nuova arte! Il quadrato è un vivo infante reale. Il primo passo della CREAZIONE PURA IN ARTE.”

Kazimir Malevič, *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo. Il nuovo realismo della pittura*, 1915

“The **SQUARE** is not a subconscious form. It is the **CREATION OF INTUITIVE REASON**. The face of the new art! The square is a living, regal infant. The first step of **PURE CREATION IN ART.**”

Kazimir Malevich, *From Cubism and Futurism to Suprematism. The New Pictorial Realism*, 1915

(as Kazimir Malevich would write),³³ whereas Punin and Muratov were referring to the concrete examples of a precise historical tradition that, in the “Westernising” period of post-Petrine Russia, had been erased from the country’s cultural memory.

Like two lines fated to meet, icon and avant-garde would finally converge in the aftermath of the October Revolution, when in February 1918 Punin became commissar of the *Russkij muzej* (Russian Museum) in Petrograd. Having been closed for over a year because of the revolution, the museum reopened to the public with only two sections – emblematically – that of medieval art and a newly created section devoted to the latest trends, ranging from Kandinsky, Vladimir Tatlin, Larionov, and Goncharova to Malevich. The rooms previously reserved for masters such as Viktor Vasnetsov and Mikhail Nesterov were taken over by the most radical works of the avant-garde, now perceived as the direct heir of the medieval tradition.³⁴ So much so that a generation of young artists was emerging, persuaded, like Aleksandr Rodchenko, that Russian painting had derived nothing from the Western tradition and drew its origins from the icon.³⁵

This *reductio* of the Russian artistic past to icon painting alone recalled the judgement Matisse himself had let slip when, visiting the Tretyakov Gallery, according to Ostroukhov’s testimony, he had surveyed “without particular interest the upper floor before coming to a halt in the icon room, where he spent more than an hour and a half.”³⁶ The situation, then, seemed to have reversed itself from only twenty years earlier, when the icon could be appreciated at best as a testament to the intense spirituality that had permeated medieval Russia, but certainly not as an aesthetic object. Now, by contrast, it was being valued exclusively for its painterly qualities, a shift that ignored its inherent metaphysical dimension. And this tendency would be further strengthened in the 1920s with the restoration school directed by Igor Grabar and the state-enforced transfer of icons from closed monasteries to the secular environment of Soviet museums.

Florensky took direct issue with this decontextualisation of the icon in his essay *Chramovoe dejstvo kak sintez iskusstv* (The Church Ritual as a Synthesis of the Arts), conceived in 1918 as a lecture and published in 1922 in the first issue of the journal *Makovets*. Here the priest developed reflections of extraordinary currency, which in certain respects seem to anticipate the radical critique of the museum as an institution which finds its most authoritative modern voice in Françoise Vergès.³⁷ Florensky appears surprisingly close

³² “[...] именно древнерусская иконопись оказывалась наилучшей из возможных основ для изобретения актуальной национальной традиции”, I. Ševelenko, “Otkrytie”, op. cit., p. 270. The author is referring here to the concept of the “invention of tradition”, as elaborated by the British historian Eric J. Hobsbawm.

³³ In Malevich’s treatment the icon is what allows the artists of the Russian avant-garde to break with the naturalistic and “narrative” tendencies of the nineteenth century: “All conceptions of nature and the naturalism of the *peredvizhniki* [itinerant realist painters, V.P.] were demolished by the fact that icon painters, having attained great technical mastery, reproduced the content in an anti-anatomical truth, outside spatial and linear perspective,” K. Malevich, *Scritti*, edited by Andrei B. Nakov, Milan: Feltrinelli, 1977, p. 373 (English translation based on the Italian edition).

³⁴ M. Taroutina, *The Icon and the Square*, op. cit., p. 131.

³⁵ I. Shevelenko, “Suzdal’skie bogomazy”, op. cit., p. 173.

³⁶ “[...] без особого интереса прошел верхний этаж и затрепетал в иконной комнате, где мы с ним провели часа полтора”, A. Kostenevich, N. Semyonova, *Matiss v Rossii*, op. cit., p. 26.

³⁷ F. Vergès, *Il museo come campo di battaglia. Programma di disordine assoluto* [*A Programme of Absolute Disorder: Decolonizing the Museum*], edited by D. Scotini, Milano: Meltemi editore, 2025.

36 “[...] без особого интереса прошел верхний этаж и затрепетал в иконной комнате, где мы с ним провели часа полтора”, A. Kostenevič, N. Semënova, *Matiss v Rossii*, p. 26.

37 F. Vergès, *Il museo come campo di battaglia. Programma di disordine assoluto*, a cura di D. Scotini, Meltemi editore, Milano 2025.

38 P.A. Florenskij, *Il rito ortodosso come sintesi delle arti*, in Id., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, cit., p. 58.

39 *Ibidem*.

40 *Ivi*, pp. 58-59.

41 *Ivi*, p. 58.

42 *Ivi*, p. 62.

43 *Ivi*, p. 63.

44 *Ibidem*.

45 *Ibidem*.

46 *Ivi*, p. 62.

anni Venti con la scuola di restauro diretta da Igor’ Grabar’ e con il trasferimento delle icone dai monasteri chiusi d’impero dai bolscevichi all’ambiente laico dei musei sovietici. Proprio con quest’operazione di decontestualizzazione dell’icona polemizzerà Florenskij nel saggio *Chramovoe dejstvo kak sintez iskusstv* (Il rito ortodosso come sintesi delle arti), concepito nel 1918 in forma di conferenza e pubblicato nel 1922 sul primo numero della rivista “Makovec”. Qui il sacerdote svilupperà riflessioni straordinariamente attuali, che sembrano anticipare per certi versi quella radicale messa in discussione dell’istituzione-museo che trova oggi in Françoise Vergès la sua voce più autorevole³⁷. Sorprendentemente vicino a chi chiede adesso la decolonizzazione dei musei europei appare infatti Florenskij, quando parla di “primitiva rapina artistico-archeologica”, ovvero di “quella *rabies museica*”³⁸ da cui è affetto chi è pronto “ad asportare un pezzettino di quadro, pur di avere la possibilità di collocarlo [...] proprio in una determinata casa chiamata Museo”³⁹. Alla base dell’idea stessa di museo pare sussistere un istinto *intrinsecamente* predatorio, a prescindere dal fatto che gli oggetti esposti siano frutto di razzia o meno; ed è pertanto “in nome degli interessi della cultura” che “si deve protestare contro i tentativi di strappare alcuni raggi del sole della creazione e, appiccicatavi sopra un’etichetta, metterli sotto una campana di vetro”⁴⁰. Per Florenskij, infatti, il museo è un dispositivo che annulla “l’oggetto artistico come cosa viva”⁴¹, poiché lo estrapola dal contesto che lo ha originato, ossia da quell’“intero fascio di condizioni”⁴² che gli permette di esistere in quanto tale; di conseguenza “in un museo noi non vediamo le icone, bensì solo le loro caricature”⁴³. E questo perché, malgrado l’opinione di critici come Benois, l’icona *non* è un quadro e, proprio per tale motivo, “muore e si altera in condizioni che potrebbero genericamente e astrattamente parlando, mostrarsi più favorevoli per un’opera di pennello”⁴⁴, quali ad esempio l’illuminazione “eguale, tranquilla, fredda”⁴⁵ e intensa di un museo. Al contrario, “destinata al gioco di una fiamma tremolante, agitata da ogni soffio di vento”⁴⁶, l’icona “rivive” nelle condizioni in cui il suo autore immaginava che sarebbe stata contemplata, ossia esposta alla luce flebile e vacillante di una lampada votiva. Alla mortificazione dell’icona in un ambiente museale a lei estraneo, Florenskij contrappose il progetto da lui elaborato, insieme a Pavel Kapterev, per trasformare la stessa Lavra della Trinità e di San Sergio in un museo. Un museo tuttavia assai particolare, “diffuso” come si direbbe oggi, dacché

to those who now demand the decolonisation of European museums when he speaks of “primordial artistic and archaeological plunder”, or of that *rabies museica*³⁸ afflicting those who are ready “remove a little piece of a painting, all for the sake of installing it [...] in one particular building on one particular street, called a Museum.”³⁹ At the basis of the very idea of the museum there would seem to lie an *intrinsically* predatory instinct, regardless of whether the objects on display are the product of plunder or not; and it is therefore “in the name of the interests of culture” that “one must protest against attempts to tear away certain rays of the sun of creation and, having stuck a label on them, place them under a bell jar.”⁴⁰ For Florensky, the museum is a device that effectively nullifies the artistic object “as a living entity”,⁴¹ since it removes it from the context that generated it, that is to say from that “entire bundle of conditions”⁴² that allows it to exist as such; consequently “in a museum we see not icons but merely caricatures of them.”⁴³ This is because, pace critics such as Benois, the icon is *not* a painting; for this very reason, it “dies and becomes altered under conditions which, generally and abstractly speaking, might seem the most favourable for works of the brush”,⁴⁴ such as for instance the “even, calm, cold and strong lighting”⁴⁵ of the museum. By contrast, “destined for the play of a flickering flame that moves with every breath of wind”,⁴⁶ the icon “comes to life” under the conditions in which its creator imagined it would be contemplated, that is, exposed to the feeble and wavering light of a votive lamp. Against the mortification of the icon in a museum environment alien to it, Florensky counterposed the project he devised, together with Pavel Kapterev, for transforming the Trinity-St Sergius Lavra itself into a museum. This was, however, a highly unusual museum, “diffuse” as one would call it today. The inventory of objects to be protected, drawn up in 1918 itself, included not only the churches of Sergiev Posad (with their icons) but also every possible view of the Lavra and its territory, as well as “the local woods, birds, reptiles and even butterflies.”⁴⁷ The Lavra was thus conceived as an enormous historical-artistic organism to be preserved in its totality and absolutely not reducible “to a single building in which all the rarities, noteworthy finds and artistic treasures would be gathered as in a glass jar.”⁴⁸ Once again, the extreme modernity of this approach is striking; on the one hand, it aligned with Florensky’s “militant” slogan “Decentralising the museum, bringing the muse-

38 P. Florensky, “Il rito ortodosso come sintesi delle arti” [*The Church Ritual as a Synthesis of the Arts*], in Id., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, op. cit., p. 58.

39 *Ibid*.

40 *Ibid.*, pp. 58–59.

41 *Ibid.*, p. 58.

42 *Ibid.*, p. 62.

43 *Ibid.*, p. 63.

44 *Ibid*.

45 *Ibid*.

46 *Ibid.*, p. 62.

47 P. Florensky, *Progetto di Museo della Lavra della Trinità e di San Sergio*, op. cit., p. 171.

48 *Ibid.*, p. 175.

⁴⁷ P.A. Florenskij, *Progetto di Museo della Lavra della Trinità e di San Sergio*, cit., p. 171.

⁴⁸ *Ivi*, p. 175.

⁴⁹ P.A. Florenskij, *Il rito ortodosso come sintesi delle arti*, cit., p. 60.

⁵⁰ F. Vergès, *Il museo come campo di battaglia*, cit., pp. 217-253.

⁵¹ “Уже икона не может быть тем смыслом, целью и средством, которым была раньше, она отошла в музей, где может еще спастись под новым смыслом не религиозного понятия, а искусства; но по мере нашего углублению в новый творческий смысл она потеряет и это значение, в нее ничто нельзя вложить, ибо она будет бездушным манекеном прошлой духовной и утилитарной жизни”, K.S. Malevič, *K voprosu izobrazitel’nogo iskusstva*, in Id., *Sobranie sočinenij v pjati tomach, tom 1: Stat’i, manifesty, teoretičeskie sočineniia i drugie raboty, 1913-1929*, Gileja, Moskva 1995, p. 212.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ N. Misler, *Il rovesciamento della prospettiva*, in P.A. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, cit., p. 27.

l’inventario degli oggetti da tutelare, stilato in quello stesso 1918, comprendeva non solo le chiese di Sergiev Posad (con le loro icone), ma anche tutte le possibili vedute della Lavra e del suo territorio, nonché “i legni locali, gli uccelli, i rettili e perfino le farfalle”⁴⁷. La Lavra era cioè concepita come un enorme organismo storico-artistico da preservarsi nella sua totalità e assolutamente non riducibile “a un unico edificio, nel quale si raccoglierebbero, come in un barattolo di vetro, tutte le rarità, i reperti degni di nota e i tesori artistici”⁴⁸.

Di nuovo colpisce l’estrema modernità di quest’approccio, che, se da una parte rispondeva allo slogan “militante” di Florenskij, “Decentralizzare il museo, portare il museo nella vita e la vita nel museo”⁴⁹, dall’altra pare anticipare sotto taluni aspetti il progetto per la creazione di una *Maison des civilisations et de l’unité réunionnaise* discusso da Vergès nel suo libro⁵⁰. Inutile dire che, nel caso della Lavra, si trattava di un’idea assolutamente utopica, destinata a infrangersi contro la realtà. Che l’icona musealizzata e statalizzata si sarebbe trasformata “nel manichino senz’anima della vita spirituale e utilitaria di un tempo”⁵¹ lo aveva intuito anche Malevič. Tuttavia, dalla sua constatazione del fatto che l’icona “non potesse più costituire quel valore, quello scopo e quello strumento che era stata in precedenza”⁵² non sembra trapelare alcuna forma di rammarico. Pur avendo trovato temporaneo rifugio nel museo, dove “ancora poteva trovare un nuovo significato, non più religioso, ma artistico”⁵³, a suo giudizio l’icona ortodossa era infatti destinata a essere spazzata via e rimpiazzata dalle nuove icone suprematiste della modernità. Comprensibile, dunque, l’ostilità di Florenskij per quegli artisti avanguardisti che, come osserva Nicoletta Misler⁵⁴, pur essendo giunti a esiti formali astratti proprio grazie alla riscoperta del mondo figurativo dell’icona, miravano altresì al suo “superamento”.

um out into life and bringing life into the museum,”⁴⁹ and on the other seems in certain respects to anticipate the project for a *Maison des civilisations et de l’unité réunionnaise* discussed by Vergès in her book.⁵⁰ Needless to say, in the case of the Lavra this was an absolutely utopian idea, destined to founder on reality. That the musealised and nationalised icon would be transformed into “the soulless mannequin of the spiritual and utilitarian life of the past”⁵¹ had also been sensed by Malevich. Yet from his observation that the icon “could no longer constitute the value, the purpose and the instrument it had been previously”⁵² there seems to emerge no trace of regret. Having found temporary refuge in the museum, where “it could still find a new meaning, no longer religious but artistic”,⁵³ the Orthodox icon was, in his view, destined to be swept away and replaced by the new Surrealist prematist icons of modernity. Florensky’s then, towards those avant-garde artists who, as Nicoletta Misler observes,⁵⁴ despite arriving at abstract formal outcomes precisely through the rediscovery of the icon’s figurative world, likewise aimed at its “supersession”.

⁴⁹ P. Florensky, *Il rito ortodosso come sintesi delle arti*, op. cit., p. 60.

⁵⁰ F. Vergès, *Il museo come campo di battaglia*, op. cit., pp. 217-253.

⁵¹ “Уже икона не может быть тем смыслом, целью и средством, которым была раньше, она отошла в музей, где может еще спастись под новым смыслом не религиозного понятия, а искусства; но по мере нашего углублению в новый творческий смысл она потеряет и это значение, в нее ничто нельзя вложить, ибо она будет бездушным манекеном прошлой духовной и утилитарной жизни”, K.S. Malevič, “K voprosu izobrazitel’nogo iskusstva”, in Id., *Sobranie sočinenij v pjati tomach, tom 1: Stat’i, manifesty, teoretičeskie sočineniia i drugie raboty, 1913-1929*, Moskva: Gileja, 1995, p. 212.

⁵² *Ibid*.

⁵³ *Ibid*.

⁵⁴ N. Misler, “Il rovesciamento della prospettiva”, in P. Florensky, *La prospettiva rovesciata ed altri scritti*, op. cit., p. 27.