

Fondazione  
*1563*

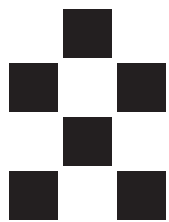
COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

**BELLA TAKUSHINOVA**

La fortuna del Barocco  
nella Russia del Novecento  
Personaggi, esposizioni, saggistica







Fondazione  
*1563*

COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

**XI – QUALE BAROCCO? FORTUNA DEL BAROCCO NELLE COLLEZIONI  
E NEGLI ALLESTIMENTI DEI MUSEI EUROPEI E AMERICANI  
NEL CORSO DEL NOVECENTO**

**Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo**

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

T: +39 011 15630569 – F: +39 011 15630576 – info@fondazione1563.it

Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2021-2023

Presidente: Dott. Piero Gastaldo

Vicepresidente: Prof.ssa Blythe Alice Raviola

Consiglieri: Dott.ssa Luisa Papotti, Dott. Stefano Benedetto, Prof. Béla Kapossy

Segretario Generale: Dott.ssa Laura Fornara

Direttore esecutivo: Dott.ssa Elisabetta Ballaira

**Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco**

Direzione Scientifica: Prof.ssa Michela di Macco

Borse di Altì Studi 2023

Tema del Bando 2023: *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*

Coordinamento scientifico: Prof.ssa Maria Beatrice Failla

Assegnatari: Bruno Carabellese, Antonio Cipullo, Sara Concilio, Bella Takushinova

Cura editoriale 

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 9788899808587

11.4 Bella Takushinova, *La fortuna del Barocco nella Russia del Novecento. Personaggi, esposizioni, saggistica*

© 2025 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Altì Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2023 – XI EDIZIONE

Con la pubblicazione degli esiti delle borse di Alti Studi sul Barocco per l'anno 2023, che qui si presentano, si completa – all'interno della Collana digitale Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco (ASECB) – il percorso dedicato al progetto di ricerca *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*.

Avviato nel 2021 e coordinato scientificamente dalla professoressa Maria Beatrice Failla (Università degli Studi di Torino), *Quale Barocco?* si colloca nel quadro del consolidato Programma di studi sull'Età e la Cultura del Barocco della Fondazione 1563, attivo dal 2012, rappresentandone una declinazione pienamente coerente con le direttrici già esplorate – come il ruolo delle esposizioni, dei musei e delle figure di critici e intellettuali quali chiavi interpretative – e al contempo introducendo un approccio innovativo, fondato su una definizione puntuale del campo di studio, dedicato alla fortuna del Barocco nel XX secolo, e su un impianto progettuale pluriennale, che ne ha garantito continuità e profondità.

Per le borse bandite nel 2023, la domanda di ricerca riproposta dalle due edizioni precedenti ha guidato le studiose e gli studiosi verso indagini di ampio respiro, capaci di intrecciare cronologie e geografie complesse, in un dialogo costante tra Europa, Stati Uniti, per spingersi fino in Russia. Le ricerche hanno affrontato temi che spaziano dalla ricezione critica delle opere alle trasformazioni degli ordinamenti museali, dalla storia delle esposizioni alle dinamiche del collezionismo e del mercato internazionale, dall'esame della letteratura scientifica al ruolo del restauro nella fruizione e nella ridefinizione del gusto.

Su queste direttrici le borsiste e i borsisti del 2023 hanno lavorato con rigore, dedizione e spirito di iniziativa, mettendo in luce nuove prospettive, dati inediti e interpretazioni in grado di arricchire il quadro delineato nel corso del progetto *Quale Barocco?*. I risultati presentati non costituiscono soltanto l'esito dell'ultima edizione delle borse, ma segnano la conclusione di un ciclo di ricerche che, pur nella diversità degli approcci, si configura come un corpus coerente e unitario.

La Fondazione 1563 rivolge un sentito ringraziamento alle borsiste, ai borsisti e alla coordinatrice scientifica per il contributo apportato al progresso degli studi sull'età e la cultura del Barocco e per aver consolidato, attraverso questo percorso, un modello virtuoso di formazione avanzata, collaborazione accademica e produzione di conoscenza. Ci auguriamo che questi saggi rappresentino non solo un traguardo significativo, ma anche un punto di avvio per ulteriori riflessioni e per il proseguimento delle carriere delle ricercatrici e dei ricercatori che la Fondazione ha avuto il piacere di sostenere.

Il Presidente  
*Piero Gastaldo*



**BELLA TAKUSHINOVA**

La fortuna del Barocco  
nella Russia del Novecento  
Personaggi, esposizioni, saggistica

**Prefazione**

**MARIA BEATRICE FAILLA**



**Bella Takushinova** ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia dell'Arte presso l'Università della Campania Luigi Vanvitelli nel 2021, pubblicando la sua prima monografia *I russi e il Grand Tour nel Regno di Napoli. Viaggi, diplomazia, collezionismo* nel 2023. Ha vinto diversi premi per ricerche inedite, tra cui quello dell'Accademia Pontaniana (2024). I suoi studi vertono sui rapporti culturali tra la Russia e l'Italia, sul collezionismo artistico tra il Settecento e l'Ottocento e, più recentemente, sulla fortuna della cultura figurativa barocca, sia nazionale che di importazione, nella Russia del Novecento.

# SOMMARIO

IX	Prefazione di Maria Beatrice Failla
1	<b>La fortuna del Barocco nella Russia del Novecento. Personaggi, esposizioni, saggistica</b>
3	Premessa
7	1. Dall'«età d'oro» all'«epoca d'argento»
7	1.1 «Decadenza o Rinascita?». Il Simbolismo russo
14	1.2 Dall'Eclettismo <i>fin de siècle</i> al Neobarocco
22	1.3 Il <i>Mondo dell'Arte</i>
29	2. Lomonosov e l'età di Elisabetta. La mostra del 1912
29	2.1 All'alba del Novecento: eventi e protagonisti
43	2.2 «Il fiore selvatico in una sofisticata cornice straniera»: la mostra del 1912
54	2.3 Una mostra “principalmente artistica”: la saggistica
63	3. Il Barocco al tempo della Russia sovietica
63	3.1 «Uno stile effimero e fastoso»: tra aste e primi studi
73	3.2 L'anti-decadenza del Barocco
79	3.3 Barocco locale – Barocco di importazione: ricerche parallele
89	4. Dalla fine del Novecento agli anni Duemila
89	4.1 Abbracciare un secolo: l'esposizione del 1984
92	4.2 Due mostre a confronto e sviluppo degli studi
98	4.3 Quale Barocco per la “nuova” Russia?
107	<b>Immagini</b>
217	<b>Abbreviazioni bibliografiche</b>
265	<b>Indice dei nomi</b>



## Prefazione

Prima ancora che ineccepibile per accuratezza e ricchezza di dati, come di fatto è, il libro di Bella Takushinova, dedicato alla fortuna del Barocco nella Russia del Novecento, è una testimonianza di metodo per apprendere come relativizzare fenomeni, periodizzazioni e cronologie di ricezione.

Il volume si inserisce nel progetto *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento* e ne costituisce uno degli assi portanti, ampliando l'indagine sulla riscoperta della cultura figurativa del Sei e Settecento attraverso un decisivo spostamento dello sguardo verso la Russia, osservata lungo un arco cronologico che dalla fine dell'Ottocento giunge sino alla contemporaneità.

L'opera si colloca nel nuovo corso di monografie promosso dal Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, sviluppando in maniera organica gli esiti del progetto di ricerca *Quale Barocco?*, dedicato ai processi di rivalutazione critica della cultura figurativa barocca nel Novecento. Al centro delle ricerche emerge il ruolo svolto dalle pratiche espositive, dagli allestimenti museali e dai nuovi accostamenti visivi nel determinare forme inedite di percezione e di lettura dell'arte barocca, intesa come autentico motore di modernità. Il volume affronta dunque non soltanto la storia della critica e della letteratura artistica, ma anche i dispositivi visivi e museografici che hanno contribuito a ridefinire la ricezione del Barocco tra XX e XXI secolo.

La ricerca si struttura attorno a due esposizioni cardine, entrambe tenutesi a San Pietroburgo e poste ai poli cronologici dell'indagine: *Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia* del 1912 e *Arte russa dell'epoca barocca* del 1984.

La prima, promossa nell'ambito dell'attività dell'associazione *Mondo dell'Arte*, rappresentò il culmine delle iniziative espositive prerivoluzionarie dedicate all'arte russa ed europea del XVIII e XIX secolo. Curata da oltre cinquanta specialisti presso l'Accademia imperiale di Belle Arti di San Pietroburgo, la rassegna si distinse tanto per la ricchezza delle opere quanto per la modernità delle soluzioni allestitivo, improntate a una museografia fortemente scenografica e immersiva.

Di segno differente risultò invece la mostra del 1984 all'Ermitage, concepita in un contesto critico ormai profondamente mutato. Pur caratterizzata da una maggiore sobrietà espositiva e da un numero più contenuto di opere, essa perseguì un obiettivo scientifico più ambizioso: ricostruire, su basi filologiche, l'evoluzione del Barocco russo tra la seconda metà del XVII e la prima metà del

XVIII secolo. Tanto l'allestimento della prima era incentrato su raffinate ed evocative forme di ambientazione, quanto l'impianto museografico della seconda esposizione, privo di effetti teatrali, concentrava l'attenzione sulle opere e sulla loro funzione nel delineare la periodizzazione e lo sviluppo dello stile nel contesto russo. In tale prospettiva, la mostra segnò il culmine di un lungo percorso storiografico avviato nei primi decenni del Novecento e consolidatosi attraverso studi che avevano progressivamente definito il concetto di "Barocco russo".

Uno degli aspetti più rilevanti del volume risiede nella capacità dell'autrice di fungere da tramite culturale tra Europa orientale ed Europa occidentale, affrontando con rigore questioni centrali quali l'influenza del Barocco sull'arte popolare russa, la nascita dell'arte secolare di corte, il ruolo di San Pietroburgo quale laboratorio culturale e l'apporto dei maestri europei attivi in Russia nel primo Settecento. In questo quadro, il Barocco viene interpretato come il linguaggio attraverso cui la Russia assimilò la tradizione classica dell'Europa occidentale, favorendo il passaggio dall'antica cultura figurativa russa all'arte della modernità.

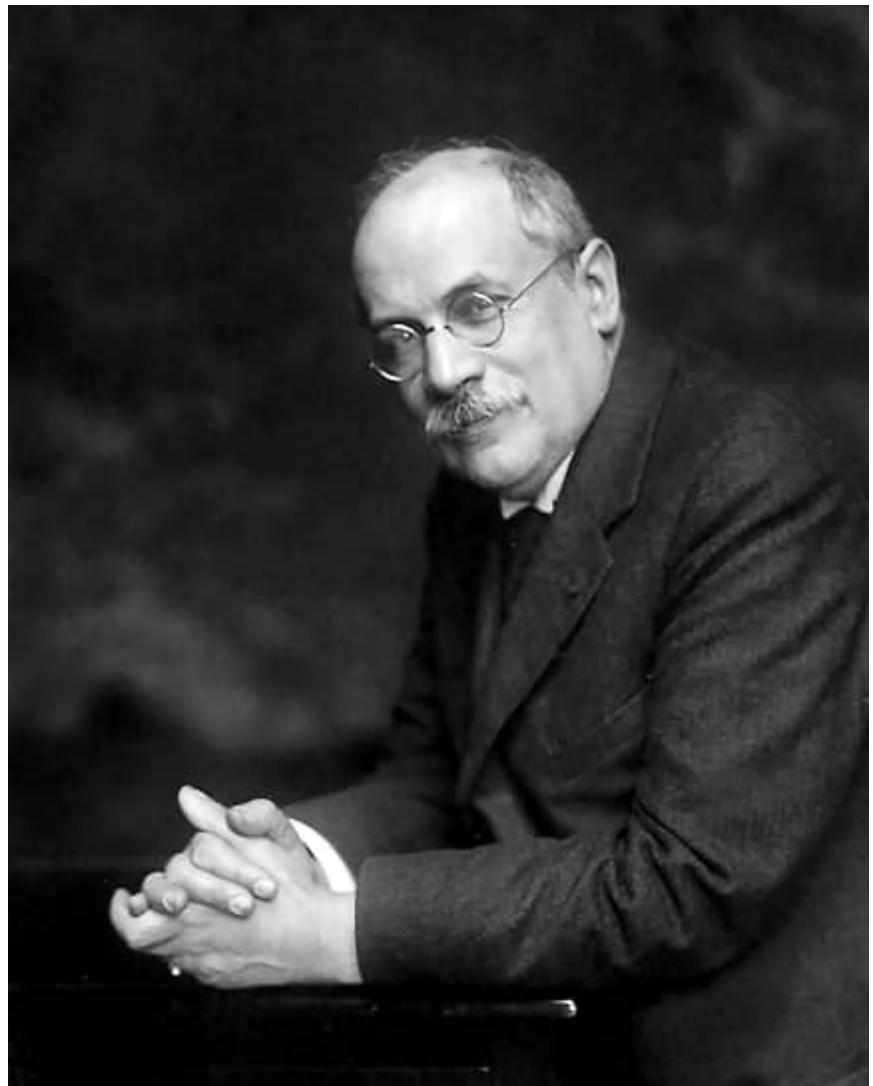
Il volume segue inoltre l'evoluzione degli studi sul Barocco russo dalla fine del Novecento agli anni Duemila, evidenziando come, soprattutto dopo l'apertura del Paese all'Occidente negli anni Novanta, si siano intensificate le collaborazioni internazionali e i progetti espositivi condivisi tra Russia ed Europa. Significative, in tal senso, risultano la mostra torinese *San Pietroburgo: 1703-1825. Arte di corte dal Museo dell'Ermitage*, curata da Silvana Pettenati, e le iniziative sviluppatesi nell'ambito dell'Anno incrociato dei musei tra Russia e Italia del 2021-2022.

Nel suo insieme, il lavoro di Bella Takushinova si distingue per ampiezza documentaria, solidità metodologica e capacità di intrecciare storia della critica, cultura espositiva e museografia. Ne emerge un contributo di particolare rilievo non solo per gli studi sul Barocco russo, ma più in generale per la comprensione dei processi di ricezione, reinterpretazione e costruzione storiografica della cultura figurativa europea nel corso del Novecento.

MARIA BEATRICE FAILLA

«[...] “barocco”. In questo appellativo c'è qualcosa di polemico e beffardo. Invece l'arte “dopo Raffaello” è ancora così bella, ricca di autentica ispirazione e di misteriosa magia artistica che questo appellativo non è più usato nel suo senso dispregiativo originario. Possiamo guardare con tristezza ai tempi più luminosi dell'infanzia e della giovinezza della storia umana, ma il tragico di questa “età matura” ispira profondo rispetto. Coloro che riescono a penetrare in questo mondo contraddittorio e a comprenderne le contraddizioni, perdoneranno i suoi compromessi e rimarranno stupiti dalla vera bellezza di questo “declino”».

ALEXANDRE BENOIS, *Guida alla Pinacoteca dell'Ermitage Imperiale*  
San Pietroburgo 1910, p. 70



## **Ringraziamenti**

Questa ricerca non sarebbe stata possibile senza la borsa della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura. A questa Istituzione va tutta la mia gratitudine. Desidero inoltre ringraziare le professoresse Michela di Macco e Miriam Failla che mi hanno guidato in ogni fase della stesura del presente lavoro, arricchendolo con preziosi consigli di carattere metodologico. Vorrei esprimere inoltre la mia gratitudine alla dottoressa Serena Quagliaroli per il suo costante sostegno nell'affascinante impresa del blog *Barocca-mente*. Un sentito ringraziamento va anche alle dottoresse Elisabetta Ballaira e Maria Francesca Bocasso per la loro assistenza in tutte le questioni organizzative.

Questa pubblicazione è inoltre il frutto di molte ore di appassionato confronto con la professoressa Rosanna Cioffi, alla quale devo la mia formazione scientifica e alla quale esprimo la mia più profonda riconoscenza. Ringrazio ancora il direttore del Dipartimento dell'arte dell'Europa occidentale dell'Ermitage, Sergej Androsov, citato più volte in queste pagine, per la sua estrema generosità, umana e professionale.

È stato un vero piacere condividere questa esperienza con i miei colleghi: Sara Concilio, Bruno Carabellese e Antonio Cipullo.

Un ultimo pensiero va alla mia famiglia e, in particolare, a mia sorella Asida che è stata indispensabile per reperire il materiale bibliografico, spesso disponibile solo in Russia.

*A Rosanna Cioffi, mia maestra*



La fortuna del Barocco nella Russia del Novecento  
Personaggi, esposizioni, saggistica



## Premessa

Indagare la fortuna del Barocco in Russia durante uno dei secoli più controversi della sua storia si è rivelata una grande sfida. Le maggiori difficoltà della ricerca vertono attorno ad alcuni fattori fondamentali, tra cui, solo per citarne alcuni: l'avvento assai tardivo di questo movimento in Russia rispetto all'Europa occidentale; la sua convivenza, durante la fase iniziale, con i preesistenti stili nazionali di matrice tardo-medievale, nonché la profonda commistione delle sue caratteristiche principali con quelle del Rococò, diffusosi in Russia nella prima metà del XVIII secolo.

Questo studio si propone di fornire una panoramica concisa dell'evoluzione del pensiero critico sul Barocco prima nell'Impero russo, poi nell'Unione Sovietica e, infine, nella Russia odierna. Tale obiettivo si persegue attraverso l'esame di due mostre tenutesi a San Pietroburgo in due periodi diametralmente opposti. La prima, intitolata *Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia*, si inaugurò nel 1912, poco prima del crollo dell'impero zarista. La seconda, *Arte russa dell'epoca barocca*, ebbe luogo nel 1984, qualche anno prima della dissoluzione dell'URSS. Le citate rassegne sono state le uniche esposizioni, nel corso di tutto il Novecento, dedicate esclusivamente all'età barocca in Russia, ossia al periodo che si estende dalla seconda metà del XVII secolo agli anni Cinquanta del XVIII.

La prima mostra, incentrata sull'epoca della zarina Elisabetta Petrovna e dello scienziato Michail Lomonosov, si presentò come il culmine di una serie di esposizioni di successo dedicate all'arte russa ed europea del XVIII e XIX secolo. Queste ultime, inaugurate sia in Russia che in Europa nel corso del primo decennio del Novecento, erano state promosse dai membri dell'associazione *Mondo dell'Arte*, il primo movimento artistico russo che abbia avuto un raggio internazionale. La mostra del 1912, curata da oltre cinquanta specialisti e tenutasi presso l'Accademia imperiale di Belle Arti di San Pietroburgo all'indomani della Prima guerra mondiale e della Rivoluzione d'ottobre, si rivelò di particolare interesse non solo per l'estrema ricchezza della collezione d'arte esposta in quell'occasione, ma anche per le scelte allestitivo moderne ed efficaci, che saranno analizzate in dettaglio sulle pagine della presente ricerca.

L'esposizione del 1984, inaugurata presso l'Ermitage, fu decisamente meno rappresentativa in termini di opere offerte all'attenzione del pubblico. Tuttavia, essa abbracciò un periodo della produzione artistica barocca più ampio rispetto alla rassegna del 1912. Si distinse da quest'ultima, inoltre, per l'allestimento e, soprattutto, per la curatela; aspetti che rispecchiarono un approccio museografico ormai profondamente cambiato nel corso di oltre settant'anni di studi.

Occorre precisare che entrambe le mostre non si concentrarono esclusivamente sulla produzione artistica nazionale. A questo proposito, è opportuno fare una breve nota storica.

Lo stile barocco penetrò in Russia dai territori dell'attuale Polonia e Ucraina a partire dalla metà del Seicento, sovrapponendosi a stili nazionali preesistenti di matrice bizantino-medievale.

Un'ulteriore svolta si ebbe all'inizio del XVIII secolo, grazie ai viaggi di Pietro il Grande in Europa occidentale e al reclutamento di artigiani inglesi, olandesi, tedeschi, francesi e italiani. A questa influenza si deve la seconda fase dello sviluppo dello stile barocco in Russia, con il predominio della versione olandese, soprattutto nell'architettura. Nel campo pittorico, invece, i russi furono introdotti agli ultimi sviluppi durante i primi due decenni del XVIII secolo, attraverso il contatto diretto con maestri italiani, tra cui l'artista romano Tommaso Redi. In effetti, l'evoluzione della ritrattistica russa all'inizio del XVIII secolo risale all'apprendistato di alcuni artisti russi a Firenze e all'influenza delle opere di Anton Domenico Gabbiani e Niccolò Cassana; ma anche di maestri precedenti, come Justus Sustermans.

Tuttavia, l'apice del Barocco si raggiunse in Russia tra gli anni Quaranta e Sessanta del Settecento, durante il regno della figlia di Pietro il Grande, Elisabetta. La produzione artistica di quel periodo fu caratterizzata dalla confluenza di stili del tardo Barocco italiano e del Rococò francese, aspetti dovuti alla presenza a San Pietroburgo di numerosi artisti provenienti dalle citate zone geografiche. Tra questi ultimi troviamo sia pittori che soggiornarono nella capitale russa per brevi periodi, come i veneziani Bartolomeo Tarsia e Francesco Fontebasso, sia artisti, la cui attività si protrasse per diversi anni, come Pietro Rotari, Antonio Rinaldi, Giuseppe Valeriani. Nonché maestri stranieri naturalizzati russi, come Francesco Bartolomeo Rastrelli, autore di gran parte della *facies* architettonica di San Pietroburgo, dove era giunto da Parigi nel secondo decennio del Settecento insieme col padre Carlo, scultore, scenografo e architetto alla corte di Luigi XIV.

La scelta di questa città per entrambe le mostre non fu, dunque, casuale. Proprio la costruzione di San Pietroburgo, avviata nel 1703, non solo coincise con lo sviluppo del Barocco in Russia ma, per certi versi, ne accelerò notevolmente il processo.

Alla luce di tali precisazioni, risulta evidente la molteplicità delle tematiche trattate dalle due mostre: l'influenza del Barocco sull'arte popolare russa, la nascita e lo sviluppo dell'arte secolare di corte, la storia di San Pietroburgo, l'arte dei maestri europei operanti in Russia nel primo Settecento e, infine, il grado di influenza esercitato da questi ultimi sull'evoluzione dell'arte locale. Questi e molti altri aspetti della storia russa, non sempre ben noti al grande pubblico, hanno comportato un carattere necessariamente narrativo per alcuni aspetti di questa ricerca.

Sebbene incentrato solo su due mostre, questo saggio ripercorre l'attività espositiva e l'evoluzione degli studi sul Barocco in Russia nel corso di tutto il XX secolo: facendo dialogare, dialetticamente, opere, artisti e contesto storico. Il lavoro si apre con una riflessione sull'attività dei primi simbolisti e sul loro interessamento all'arte di epoche precedenti e, in particolare, alla produzione tardo barocca del XVIII secolo. Alla luce di tale inquadramento, si prende in esame la mostra *Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia*. Successivamente, si analizza lo sviluppo del pensiero critico sul Barocco al tempo dell'Unione

Sovietica, individuando alcuni maestri fondatori della moderna storia dell'arte russa. Da tali premesse, si giunge alla mostra del '84, in sintonia metodologica con i coevi studi internazionali. Allo stesso periodo risale l'inizio di una ricca attività espositiva dell'arte barocca europea, proveniente dalle collezioni russe. Un fenomeno che si è protratto, con grande successo, fino ai giorni nostri, come si può evincere, seppure a volo d'uccello, dall'esempio del panorama espositivo della produzione barocca italiana nella parte finale del presente saggio.



# 1. Dall'“età d'oro” all'“epoca d'argento”

## 1.1. «Decadenza o Rinascita?». Il Simbolismo russo

Per comprendere le ragioni di una mostra sul Barocco in Russia all'alba del XX secolo, occorrerà delineare brevemente il contesto socio-culturale a cavallo tra Ottocento e Novecento. Tale premessa ci permetterà di capire il legame tra l'interesse per l'estetica barocca, promosso dai primi simbolisti russi, e la crisi dell'arte europea della fine dell'Ottocento.

Come in Francia, anche in Russia, fu la letteratura il catalizzatore delle più significative trasformazioni culturali, filosofiche e artistiche tra il XIX e l'inizio del XX secolo. E se la prima metà dell'Ottocento entrò nella storia sotto il nome di “secolo d'oro” della cultura russa con la grande letteratura di Puškin, Tolstoj e Dostoevskij, la seconda metà registrò una profonda crisi culturale, verificatasi nel Paese parallelamente ai significativi cambiamenti sociali.

L'Impero russo degli ultimi decenni dell'Ottocento registrava un grave stato di arretratezza. La necessità di un'emancipazione sociale cresceva insieme con l'urgenza di un rinnovamento tecnico e scientifico; sullo sfondo di una continua ricerca di identità nazionale, avviata sin dall'inizio del secolo con una disputa tra slavofili e occidentalisti.

Nel campo delle arti si manifestò un conflitto tra gli esponenti del realismo d'ispirazione francese e quelli aderenti alla tradizione tardo-neoclassica, ancora molto viva nell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo. Nel 1863, quattordici tra i migliori studenti dell'Accademia boicottarono il tradizionale concorso per l'assegnazione della Grande medaglia d'oro a causa della riluttanza degli organizzatori ad aggiornare il tema del concorso alle tendenze moderne. Il gruppo lasciò bruscamente l'istituzione per fondare la Società degli Artisti di San Pietroburgo. Questa prima organizzazione indipendente nella storia dell'arte russa, fondata a scopo di lucro e di assistenza reciproca, diede origine ai cosiddetti *peredvižniki*, ovvero i pittori itineranti. Il periodo di massimo splendore di questo movimento, la cui vena creativa era alimentata da una solida base filosofica ispirata al populismo russo<sup>1</sup>, si colloca tra gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento.

Tra i rappresentanti di questo significativo movimento figurano: Ivan Šiškin, Il'ja Repin, Ivan Kramskoj, Vasilij Surikov e Isaac Levitan. La loro produzione artistica fu indissolubilmente legata alla grande letteratura del primo Ottocento e alle più importanti tappe storiche, in particolare all'abolizione della servitù della gleba nel 1861. Un evento epocale che risvegliò l'interesse degli artisti per la vita degli strati più poveri e sfruttati della popolazione dello sconfinato Impero degli Zar. A questo proposito, merita

---

<sup>1</sup> L'*opus magnum* sul populismo russo in lingua italiana è ancora l'opera di Franco Venturi, costituita dai tre volumi di *Il populismo russo*, le cui prime edizioni risalgono al 1952 e al 1972: I. *Herzen, Bakunin, Černyševskij*, II. *Dalla liberazione dei servi al nihilismo*, III. *Dall'andata nel popolo al terrorismo*. Per l'ultima edizione rimando a VENTURI 2021. Si consiglia inoltre la consultazione di VENTURI 2001.

una menzione il dipinto di Il'ja Efimovič Repin (1844-1930): *I trasportatori di barche del Volga* (fig. 1), una delle tante opere dei realisti russi che ricevettero recensioni favorevoli alla terza *Exposition Universelle* del 1878. Una manifestazione in cui si affermò il primato indiscusso di un nuovo tipo di arte socialmente impegnata. Come si legge nel catalogo della mostra:

[...] l'Exposition universelle de 1878 a été l'occasion de l'une des plus importantes manifestations artistiques qui se soient produites en ce siècle-ci. Elle nous a fourni la preuve triomphante de cet irrésistible mouvement qui emporte l'art moderne vers la représentation respectueuse et sincère des choses de la nature et le pousse au dédain des traditions académiques et des formules d'école [...] Ainsi se sont accomplies les prédictions jadis faites par les réalistes; l'Art tend à s'individualiser et à s'émanciper chaque jour davantage et, sur les ruines des académies et des genres, le vieux traditionalisme agonise. [...] Dans ce concert des revendications de la jeune Europe artistique, la Russie a jeté une note retentissante<sup>2</sup>.

Tuttavia, questa fortuna artistica non durò a lungo. La crisi del Realismo si fece sentire in Russia, come in Europa, nell'ultimo ventennio del XIX secolo, dando inizio alla prima fase del Modernismo russo noto come Simbolismo. Quest'ultimo, a sua volta, segnò la fine dell'"età d'oro" della grande letteratura russa e l'inizio della cosiddetta "epoca d'argento", termine comunemente utilizzato per indicare la cultura russa del periodo che va dall'ultimo decennio del XIX secolo agli anni Venti del Novecento<sup>3</sup>. Come in Francia, anche in Russia il Simbolismo maturò nell'ambito letterario, trovando un terreno più fertile nella poesia. «Un pensiero pronunciato è una menzogna», scrisse nel 1830 il poeta Fëdor Tjutčev nella celebre poesia *Silentium!*, e i primi simbolisti russi, nel tentativo di far combaciare l'empirico e l'intuitivo nei loro versi, ne fecero il loro motto.

I giovani poeti erano influenzati soprattutto dai francesi. Nel 1893 Valerij Brjusov scrisse la sua prima lettera a Paul Verlaine, nella quale parlava della sua missione di diffondere il Simbolismo in Russia, mentre uno dei più noti esponenti del Decadentismo russo, Konstantin Bal'mont, si dedicò alle traduzioni di Baudelaire. I poeti russi erano attratti dai nuovi principi artistici espressi in un celebre articolo di Jean Moréas del 1886, nel quale egli proclamava la validità della pura soggettività e dell'espressione di un'idea rispetto alla descrizione realistica del mondo naturale<sup>4</sup>. Lo storico delle avanguardie russe Dmitrii Sarab'janov ne ha scritto nel catalogo della mostra veneziana del 1992 dedicata al Simbolismo russo: «L'arte

---

<sup>2</sup> *L'art russe all'Exposition Universelle 1878*, p. 160.

<sup>3</sup> L'espressione "Età d'oro della nostra letteratura" fu usata per la prima volta dal critico letterario Pëtr Pletnëv (1792-1866) nel 1825 in riferimento alla poesia russa del primo ventennio del XIX secolo. In seguito, il termine è stato esteso a tutta la grande letteratura di Puškin, Lermontov, Tolstoj, Dostoevskij, Gogol' e Turgenev, nonché ad altri classici russi dell'Ottocento. Il termine "epoca d'argento della poesia russa", a sua volta, è tradizionalmente utilizzato dai filologi russi per riferirsi al periodo che va dall'ultimo decennio del XIX secolo ai primi due o tre decenni del XX secolo, e si lega principalmente al Simbolismo russo.

<sup>4</sup> Moréas dichiarava che l'arte del nuovo tipo «ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales». «[...] l'art», concludeva l'autore, «ne saurait chercher en l'objectif qu'un simple point de départ extrêmement succinct». Cfr. MORÉAS 1886.

degli anni a cavallo del secolo fu dominata dall'idea della più completa “autosufficienza”. I paladini di questa lotta per l'affermazione dell'arte pura furono i poeti simbolisti»<sup>5</sup>.

Una caratteristica dei simbolisti russi fu la distanza dal Decadentismo di fine secolo. Essi respinsero il concetto di decadenza e le accuse di estetismo mosse loro dai realisti. «Ho ricevuto Baudelaire. Non vale la pena leggerlo. Serve solo a farsi un'idea del livello di decadenza morale della fine del secolo»<sup>6</sup>, scrisse Lev Tolstoj in una lettera alla moglie del 1892, a proposito di *Les fleurs du mal*, censurati in Russia fino al 1906. Cinque anni dopo, nel 1897, lo scrittore pubblicò il suo trattato filosofico intitolato *Che cos'è l'arte?*<sup>7</sup>. Difensore convinto della funzione morale dell'arte, egli denunciava la decadenza spirituale delle classi più alte della società a lui contemporanea<sup>8</sup>. Si leggano queste sue parole:

Gli uomini del nostro tempo e della nostra società ammirano Baudelaire, Verlaine, Moréas, Ibsen, Maeterlinck in poesia, Monet, Manet, Puvis de Chavannes, Burne-Jones, Stuck, Böcklin in pittura, Wagner, Liszt, Richard Strauss in musica, ecc. e non sono più in grado di comprendere né l'arte più alta né quella più semplice.

Tra le classi più elevate, a causa della perdita della capacità di farsi contagiare dalle opere d'arte, le persone crescono, si educano e vivono senza l'effetto addolcente e fertilizzante dell'arte e quindi non solo non si avvicinano alla perfezione, non diventano più gentili, ma al contrario, con l'elevato sviluppo dei mezzi esterni, diventano più selvagge, più rozze e più crudeli.

Questa è la conseguenza della mancanza di una funzione morale nell'arte della nostra società<sup>9</sup>.

Le accuse di Tolstoj non rimasero senza risposta. Nell'articolo *L'eterna lotta*, incentrato sulla questione del rapporto tra etica ed estetica nell'arte, il noto impresario Sergej Džagilev, paragonando la moralizzazione di Tolstoj al sillogismo aristotelico di Ferdinand Brunetière<sup>10</sup>, dichiarò che, sebbene «la lotta tra

---

<sup>5</sup> Cfr. SARAB'JANOV 1992, p. 40.

<sup>6</sup> TOLSTOJ 1955, p. 265.

<sup>7</sup> Per la traduzione italiana si veda TOLSTOJ 1997.

<sup>8</sup> «L'arte è uno dei due strumenti del progresso umano. Attraverso la parola, l'uomo comunica il pensiero, mentre con le immagini dell'arte comunica il sentimento a tutti gli uomini, non solo del presente, ma anche del passato e del futuro. L'uso di questi due mezzi di comunicazione è peculiare dell'uomo; pertanto, la corruzione di almeno di uno di essi non può non avere conseguenze nefaste per la società in cui tale corruzione si è verificata. Queste conseguenze sono duplici: in primo luogo, l'assenza nella società di quell'attività che dovrebbe essere svolta dallo strumento e, in secondo luogo, l'attività dannosa dello strumento corrotto. Ed è proprio ciò che è successo con la nostra società. Il processo comunicativo dell'arte è stato corrotto e, di conseguenza, la società delle classi superiori è stata privata in larga misura dell'attività che dovrebbe essere svolta da tale organo. Da un lato, abbiamo le imitazioni d'arte, che servono solo a divertire e corrompere le persone e, dall'altro, le opere d'arte insignificanti, considerate le più alte, che si sono diffuse in quantità enorme nella nostra società, traviando la maggior parte delle persone. Queste opere hanno privato le persone della capacità di lasciarsi affascinare dalle vere opere d'arte e di provare quei sentimenti superiori che hanno permesso all'umanità di sopravvivere e che possono essere trasmessi solo dall'arte. Tutto ciò che di meglio l'umanità ha realizzato nell'arte rimane estraneo alle persone che hanno perso la capacità di lasciarsi contagiare dall'arte ed è sostituito da false imitazioni dell'arte o da un'arte insignificante che viene presa per vera». Cfr. TOLSTOJ 1983, pp. 183-184. D'ora in avanti, le traduzioni italiane dal russo sono a cura di chi scrive, salvo diversa indicazione.

<sup>9</sup> TOLSTOJ 1983, p. 184.

<sup>10</sup> Ferdinand Brunetière (1849-1906) è stato uno storico e scrittore francese. Conservatore convinto, fu definito “il Boileau del XIX secolo” per il suo classicismo rigoroso. Una profonda preoccupazione morale lo portò a convertirsi al cattolicesimo in età avanzata.

utilitaristi e ammiratori dell'arte per l'arte» fosse sempre esistita, la «stretta tendenza utilitaristica nell'arte è un'invenzione del XIX secolo»:

Nel caratterizzare l'estetica moderna, entrambi <Tolstoj e Brunetière> sottolineano la ricerca del piacere come principio guida dell'arte degli ultimi secoli, e quindi negano la nozione di bellezza come misura del valore relativo delle opere artistiche. Entrambi si risentono della libertà incontrollata dell'arte e vogliono frenarla, esigendo dalla creatività un servizio religioso e pubblico. [...] Per me è del tutto incomprensibile pretendere dall'arte un servizio pubblico sulla base delle prescrizioni stabilite per essa. [...] Per predicare una sorta di esercizio della virtù al posto dell'arte, è necessario isolare completamente questa attività dall'estetica e lasciarla prosperare nel regno delle notazioni morali e pedagogiche, isolandola dall'arte, che le è estranea. [...] Il grande potere dell'arte risiede proprio nel fatto che è fine a se stessa, è utile a se stessa, ed è, soprattutto, libera<sup>11</sup>.

Queste parole di Djagilev furono precedute dal suo celebre articolo *La nostra presunta decadenza*, nel quale polemizzò con coloro che cercavano di affibbiare l'etichetta di “decadenti” agli artisti della fine del secolo decimonono:

Dov'è quella rinascita di cui noi tutti saremmo la decadenza? [...] Torniamo indietro di qualche pagina e vediamo cosa ci hanno lasciato coloro che hanno dichiarato con tanta audacia la nostra rovina... Ci hanno lasciato l'eterna lotta dei loro personali e superati interessi. Ci hanno lasciato un secolo composto da un mosaico di tendenze contraddittorie ed equivalenti, in cui le scuole litigavano con le scuole e le generazioni con le generazioni, in cui la forza e il significato di intere tendenze erano determinati non dalle epoche ma dagli anni. [...] Quale oscurità inarticolata parla del nostro declino? Non c'è e non ci può essere la decadenza, perché non abbiamo nulla da cui cadere, perché per osare proclamare una caduta, si sarebbe dovuto creare prima un grande edificio, dal quale sarebbe stato possibile per noi cadere e infrangerci contro le sue pietre. Quale tempio del genio umano stiamo distruggendo? Mostrateci, dateci questo tempio, perché noi stessi lo stiamo cercando con ansia, per poterlo scalare e poi, non riuscendo a reggerci, poterne a nostra volta cadere senza paura e con la consapevolezza della nostra passata grandezza<sup>12</sup>.

Djagilev non fu l'unico a portare avanti queste idee. Due anni prima della pubblicazione del passo sopracitato, nel 1896, il pittore e storico dell'arte russo Igor' Grabar' aveva scritto un articolo dedicato alle correnti artistiche contemporanee intitolato: *Decadenza o Rinascita?*. In esso, l'autore, riconoscendo nel pittore statunitense James McNeill Whistler «il più grande degli artisti moderni», affermò che questi era riuscito a «trovare l'ultimo anello della catena che i secoli hanno spezzato, la catena che d'ora in poi collega l'epoca di Velázquez con l'arte dei nostri giorni»<sup>13</sup>. Appellandosi al libro di Whistler *The Gentle Art of Making Enemies* (London 1890), scritto in risposta alla famosa causa per diffamazione intentata dal critico John Ruskin<sup>14</sup>, Grabar' concluse il suo articolo con la difesa degli artisti d'avanguardia:

---

<sup>11</sup> DJAGILEV 1899<sup>a</sup>, pp. 12, 14.

<sup>12</sup> DJAGILEV 1899<sup>b</sup>, pp. 4, 11.

<sup>13</sup> GRABAR' 1897, p. 314.

<sup>14</sup> In una recensione della mostra inaugurale alla Grosvenor Gallery nel 1877, egli definì il celebre dipinto di Whistler *Nocturne in Black and Gold – The Falling Rocket* (ca. 1872-1875) «un vaso di vernice sbattuto in faccia al pubblico». Cfr. *Letter LXXIX*, in RUSKIN 1877, p. 201.

I nostri tempi non sono giorni di decadenza, non sono giorni di passioni meschine di artisti meschini, ma giorni di brillante rinascita, giorni di speranza e di aspirazione. Perché tutte queste lamentele, questi eterni piagnistei? Bisogna essere ciechi per trascurare le piccole cose insignificanti a cui il nostro tempo rende omaggio, senza notare le grandi cose che ci ha portato. Fermiamoci, dimentichiamo questa nota minore che non serve a nessuno, e guardiamo di più, pensiamo di più prima di pronunciare i nostri fatali giudizi. [...] Ora che siamo arrivati a un momento di tale rinascita, in cui appaiono i fratelli minori dei grandi maestri del passato, non deve essere lontano il momento in cui appariranno persone in grado di fare un passo avanti e di andare oltre i vecchi maestri. Chi saranno queste persone tanto attese e in quale direzione faranno il loro passo in avanti, è impossibile dirlo. Ma abbiamo tutti gli elementi per sperare e aspettarcelo. Aspettiamo, dunque<sup>15</sup>.

Per i simbolisti russi “un significativo passo in avanti”, citato da Grabar', fu compiuto dal filosofo Vladimir Solov'ëv (1853-1900). Nel suo pensiero idealistico si riflette il *leitmotiv* della teoria simbolista russa e della sua opposizione al Decadentismo attraverso il suo essere legato all'idea della trasfigurazione mistica di ascendenza religiosa. La libera riflessione del filosofo sul Cristianesimo si basava sull'aspirazione all'unità universale e al raggiungimento della “vita eterna” e della “creatività eterna” mediante la perfezione morale e sociale dell'uomo. Secondo Solov'ëv, questa trasformazione dell'umanità in senso magico-naturalistico richiedeva un lavoro “teurgico”, consistente in una metafisica dell'unità di misticismo, belle arti e tecnica: «la comunicazione con il mondo superiore per mezzo dell'attività creativa interiore», fino alla rivelazione di *Sofia*, l'Eterno Femminino, la Divina Sapienza, il principio organizzatore del creato. Secondo il filosofo, il compito dell'arte consiste nello spiritualizzare la materia e nell'immortalare la bellezza insita nella natura<sup>16</sup>. Attraverso l'atto creativo si raggiunge la realtà superiore, obiettivo espresso nella formula del poeta simbolista Vjačeslav Ivanov come *a realibus ad realiora*<sup>17</sup>. E se il significato del processo cosmogonico è il superamento del caos naturale e la sua trasformazione nella forma finale di unità armoniosa, allora l'artista diventa un conduttore della volontà divina e delle sue aspirazioni, un motore peculiare del progresso. In questo contesto, i simbolisti sono gli intermediari tra Dio e l'uomo, tra l'ideale e il reale:

L'artista, ispirato, incarnando le proprie contemplazioni in forme sensibili, è il legame, o il mediatore, tra il mondo delle idee eterne o delle immagini primordiali e il mondo dei fenomeni materiali. La creatività artistica, in cui la contraddizione tra l'ideale e il sensibile, tra lo spirito e la materia viene abolita, è l'immagine terrena della creatività divina, in cui tutti gli opposti vengono eliminati e la divinità si manifesta come principio di perfetta unità<sup>18</sup>.

Infine, una caratteristica chiave del Simbolismo russo, così come di quello europeo, fu il suo essere permeato di un esplicito presentimento dei grandi cataclismi del XX secolo. «Il fine ultimo dell'arte è la

---

<sup>15</sup> GRABAR' 1897, p. 314.

<sup>16</sup> Sul suo pensiero filosofico, si rimanda a SOLOV'ËV 2006.

<sup>17</sup> Frase ispirata al *Faust* di Goethe: «Du regst und rührst ein kräftiges Beschließen / Zum höchsten Dasein immerfort zu streben» (II, Act I).

<sup>18</sup> *Poesija gr. A.K. Tolstogo* [Poesia del conte A.K. Tolstoj], in SOLOV'ËV 1990, p. 305.

ricreazione della vita [...] il fine ultimo della cultura è la ricreazione dell'umanità»<sup>19</sup>, scriveva il poeta, critico letterario e matematico Andrej Belyj (1880-1934), uno dei principali seguaci di Solov'ëv e teorico del Simbolismo. Una visione salvifica dell'arte di fronte alle catastrofi del Novecento, colta all'alba del secolo dal poeta Belyj:

Tutta l'arte è simbolica, presente, passata e futura. Qual è il significato del Simbolismo di oggi? [...] La vera novità che ci cattura nel Simbolismo è il tentativo di illuminare le contraddizioni più profonde della cultura moderna. Ora, sembra che stiamo rivivendo tutto il passato: l'India, la Persia, l'Egitto, la Grecia e il Medioevo si animano e ci passano davanti, così come le epoche a noi più vicine. Si dice che nelle ore più importanti tutta la vita passi davanti agli occhi dell'uomo; ora tutta la vita dell'umanità passa davanti ai nostri occhi; da ciò si può dedurre che per l'umanità sia giunto un momento importante della sua esistenza. In effetti, percepiamo qualcosa di nuovo, ma lo percepiamo nel vecchio; nell'abbondanza schiacciante del passato c'è la novità del cosiddetto Simbolismo. [...] Nell'arte di oggi sperimentiamo tutti i secoli e tutte le nazioni del passato; la vita che abbiamo vissuto ci sta passando davanti. Questo perché siamo di fronte a un grande futuro<sup>20</sup>.

A differenza della poesia, il Simbolismo nella pittura russa non ha seguito un percorso evolutivo lineare né ha dato vita a un qualsiasi raggruppamento stilistico ragionato: «A differenza degli scrittori, i pittori non avevano una propria piattaforma teorica [...] più spesso essi hanno creato intuitivamente, affidandosi ai propri sentimenti e alla propria sensibilità»<sup>21</sup>. Questa corrente artistica si è manifestata nella pittura russa in misura diversa e in una gamma di direzioni stilistiche molto varie. I primi motivi simbolisti trovarono il loro spazio nella variegata produzione artistica di Viktor Michajlovič Vasnetsov (1848-1926). Autore di un caleidoscopio di immagini realistiche di guerrieri eroici ispirati all'epica russa del Medioevo, di raffigurazioni di protagonisti delle fiabe tradizionali intrise di motivi folklorici (fig. 2) e di affreschi per alcune cattedrali sul tema della religione. Tuttavia, essendo legato al movimento degli artisti ambulanti, l'espressione artistica di Vasnetsov fu ostacolata dalla sua formazione di matrice realistica. La sua arte divenne l'anello di congiunzione tra gli stilemi della tradizione e quelli del Simbolismo russo, strettamente legato alla slavofilia e alla fede ortodossa<sup>22</sup>.

Un altro pittore simbolista fu Michail Vasil'evič Nesterov (1862-1942), anch'egli uno dei membri più noti del gruppo dei pittori itineranti. Fu fortemente influenzato dal simbolismo iconografico di ascendenza religiosa di Vasnetsov, ma anche da un classicismo, rielaborato in chiave neoimpressionistica e ispirato alle atmosfere al di fuori dello spazio e del tempo di Puvis de Chavannes. Nesterov affrontò più volte il tema dei vecchi credenti, dei santi (fig. 3) e degli eremiti in un periodo in cui la società

---

<sup>19</sup> *Problema kul'tury* [Il problema della cultura], in BELYJ 1994, p. 23.

<sup>20</sup> *Emblematika smysla. Predposylka k teorii Simvolizma* [Emblematika del significato. Prerequisiti della teoria del Simbolismo], in BELYJ 2010, pp. 57-58, 119.

<sup>21</sup> Per un confronto più approfondito si veda SARAB'JANOV 1992, pp. 39-47.

<sup>22</sup> GUSAROVA 2013.

contemporanea stava perdendo interesse nella religione, rivolgendosi piuttosto ai progressi scientifici e al misticismo.

Probabilmente, l'apice della pittura modernista russa fu raggiunto da Michail Aleksandrovič Vrubel' (1856-1910), il cui spirito simbolista fu compreso in un secondo momento, solo intorno al 1900 dai poeti che, affascinati dal suo drammatico destino<sup>23</sup>, lo considerarono un loro predecessore. La produzione di Vrubel', che non si è mai dichiarato appartenente a nessuna delle correnti simboliste, è intrisa di stilemi di ascendenza tardo-bizantina e neorinascimentale e si distingue per la sua multiformità.

Realizzò affreschi per numerose chiese, dipinse enormi tele di molti metri e piccoli quadri da cavalletto, fu decoratore di teatri, illustratore di libri e persino scultore. Sviluppò uno stile particolare, la cui peculiarità risiede nella frammentazione della superficie cromatica in spigoli vivi e taglienti, che assimilano gli oggetti a certe formazioni cristalline, richiamanti la struttura del mosaico. Tra le sue opere più note vi è una serie di dipinti dedicati all'illustrazione del poema *Il Demone* di Michail Lermontov (1814-1841) (fig. 4)<sup>24</sup>.

Vrubel' affermò che «in generale il termine “demone” non viene compreso, ma confuso con diavolo o demonio; diavolo in greco significa semplicemente ‘cornuto’ e demonio ‘calunniatore’; ma ‘demone’ significa ‘anima’ e rappresenta l'eterna lotta dello spirito umano ribelle, che cerca una riconciliazione delle sue passioni e la conoscenza della vita, ma non trova una risposta ai suoi dubbi né in terra né in cielo»<sup>25</sup>. Non a caso, le uniche parole pronunciate durante il funerale dell'artista, nell'aprile 1910, furono quelle del più grande poeta simbolista dell'“età d'argento”, Alexandr Blok: «Ci ha lasciato i suoi Demoni come incantatori contro il male viola, contro la notte. Di fronte a ciò che Vrubel' e i suoi simili rivelano all'umanità una volta ogni secolo, non posso che rimanere in soggezione. I mondi che hanno visto, noi non siamo in grado di vederli»<sup>26</sup>.

Gli anni a cavallo tra i due secoli si rivelarono un periodo in cui la cultura russa scoprì «la sorprendente profondità spirituale del suo recente passato» e affermò «il valore autonomo dell'arte, della letteratura e del pensiero»<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> Soggetto a una profonda crisi nervosa e a delle allucinazioni, passò gli ultimi anni della sua vita completamente cieco presso diverse cliniche psichiatriche di San Pietroburgo.

<sup>24</sup> L'opera, scritta tra il 1829 e il 1839 e pubblicata per intero nel 1856 in Germania, narra la storia del secolare vagabondaggio e della solitudine del Demone, “spirito dell'esilio”, cacciato dal cielo e incapace di placare la sua eterna angoscia con le passioni terrene.

<sup>25</sup> GOMBERG-VERŽBINSKAJA - PODKOPAEVA - NOVIKOV (a cura di) 1963, p. 304.

<sup>26</sup> Cfr. BLOK 1910.

<sup>27</sup> Cfr. STRADA 1992, p. 16.

## 1.2. Dall'Eclettismo *fin de siècle* al Neobarocco

Alla fine del XIX secolo, in Russia si manifestò una straordinaria fioritura artistica che portò alla nascita delle prime riviste dedicate a questa produzione. Esse raggiunsero il loro apice all'inizio del secolo successivo e giocarono un ruolo di particolare rilievo anche per la nascita dell'interesse per l'estetica barocca.

La mancanza di periodici che si occupassero specificamente di critica artistica si fece sentire nell'ultimo ventennio dell'Ottocento. Così, nel periodico «Vsemirnaja illustratsiaja» («L'illustrazione universale»), si lamentava l'assenza di una adeguata pubblicistica di settore, nonostante l'alta richiesta da parte del pubblico, ragionando sulla vivacità della vita artistica nel Paese nel corso del 1895 e sull'altissimo numero delle mostre di pittori sia russi che stranieri:

Il numero di articoli d'arte presenti nei nostri periodici è piuttosto limitato. Sarebbe interessante conoscere il motivo di questa scarsità: i redattori li rifiutano o semplicemente non vengono scritti? Qualunque sia il motivo, sta di fatto che sono davvero pochi e, in più, tutti modesti, come se avessero paura di venire alla luce del sole, come se si sentissero fuori luogo qui. Probabilmente l'assenza di tali articoli spiega perché non abbiamo una rivista apposita sull'arte, anche se la sua assenza è molto, molto evidente per chi è interessato e impegnato nel mondo dell'arte<sup>28</sup>.

I pochi periodici della fine del secolo<sup>29</sup> potevano essere paragonati alle riviste francesi «Le Magasin pittoresque» e «L'Illustration» o alle britanniche «The Studio» e «The Savoy». A differenza delle riviste citate, nessuna delle riviste russe è riuscita a superare i sette anni di pubblicazione, eppure alcune di esse hanno dato un contributo significativo allo sviluppo della vita artistica in Russia, indirizzandola addirittura. Un esempio è la rivista «Mir Iskusstva» («Mondo dell'Arte»). La sua fondazione fu dovuta a un'omonima associazione di pittori (fig. 5), che includeva non solo simbolisti, ma anche esponenti dell'Art Nouveau e dell'Impressionismo. L'attività proficua e variegata dei membri del *Mondo dell'Arte* è al centro di studi ed eventi espositivi degli ultimi decenni, non solo in Russia e in Francia (terra d'origine di molti dei pittori dell'associazione), ma anche in Italia<sup>30</sup>.

I membri del *Mondo dell'Arte* erano uniti dall'idea della necessità di un profondo rinnovamento dell'arte russa contemporanea e della volontà di diffondere le principali tendenze artistiche che stavano prendendo piede nelle capitali europee. Proprio all'interno di questa associazione nacque l'interesse di alcuni artisti per l'arte e la cultura del primo Settecento, periodo in cui il Barocco raggiunse il suo apice nel Paese degli Zar con gli sfarzi della corte dell'imperatrice Elisabetta Petrovna (1709-1762) e il contributo degli artisti francesi e italiani operanti all'epoca a San Pietroburgo. Non a caso, molti dei membri

---

<sup>28</sup> M.F. 1896, p. 117.

<sup>29</sup> Tra queste, ad esempio, «Pčela» (1876-1878) («L'Ape»), «Khudožesvennyj žurnal» («Il giornale dell'arte») (1881-1887), «Vestnik izjašnykh iskusstv» («Bollettino delle belle arti») (1883-1890).

<sup>30</sup> Cfr. *Mir iskusstva/Mondo dell'arte* 1981.

della citata associazione parteciperanno attivamente all'allestimento della mostra del 1912 *Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia*<sup>31</sup>.

Tale sguardo retrospettivo sull'arte dei secoli precedenti orientò inevitabilmente i *miriskussniki*<sup>32</sup> verso la riscoperta del Barocco e del Rococò europeo e russo. Un'altra chiave di volta del *Mondo dell'Arte* fu la divulgazione delle arti decorative, della grafica, dell'artigianato popolare e, soprattutto dell'opera, del teatro e del balletto. Proprio queste ultime forme d'arte avrebbero assicurato la notorietà internazionale a diversi membri della giovane associazione.

Il *Mondo dell'Arte* nacque alla fine degli anni Novanta a San Pietroburgo da un circolo culturale frequentato da giovani “modernisti”, gli *amateurs* delle arti che scambiavano vicendevolmente le proprie competenze e passioni. Il promotore dell'attività fu Alexandre Benois (1870-1960) (fig. 6), futuro critico d'arte, prolifico scrittore di libri eruditi, direttore della pinacoteca dell'Ermitage, nonché pittore, grafico e scenografo di fama internazionale. Figlio d'arte di origine italo-francese, Benois nacque a San Pietroburgo nel 1870. Suo padre, Nicolas, era architetto imperiale e sua madre, Camilla, era figlia dell'architetto veneziano Alerto Cavos, autore degli interni dei teatri Bolshoj e Mariinskij, nonché nipote del direttore della Fenice di Venezia, Giovanni Cavos.

Non a caso, nella memoria collettiva, la figura di Benois è indissolubilmente legata alla scenografia. In questo campo, la sua passione per lo sfarzo e la ricchezza figurativa delle epoche passate trovò la sua massima espressione. Le sue scenografie (fig. 7) sono le testimonianze più eloquenti di questo suo amore per il favoloso e il bizzarro. Noto per aver contribuito, insieme al leggendario impresario Djagilev, alla nascita dei *Ballets Russes*, Benois fu seguace del sintetismo delle arti noto come *Gesamtkunstwerk*, termine utilizzato da Wagner nel suo saggio *Die Kunst und die Revolution* (1849). Il suo debutto nel campo della scenografia fu il balletto *Le Pavillon d'Armide* (1907), seguito da tutta una serie di rappresentazioni che ottennero un grande successo sia in patria che a Parigi. Benois, preciso nella ricostruzione delle epoche storiche, raggiunse l'apice della sua produzione scenografica con il balletto *Petruska*, presentato per la prima volta nel 1911 presso il Théâtre du Chatelet. Le scenografie di Benois, dal gusto estetico sobrio, ebbero grande successo: dal 1920 fu spesso a Milano, dove si occupò della realizzazione di numerosi balletti per il Teatro Lirico e per la Scala. Tra il 1947 e il 1958, negli anni della sua definitiva immigrazione in Italia, lavorò per la Scala, dove realizzò più di venti spettacoli con l'aiuto del figlio Nicola (1901-1988) (fig. 8).

L'attività professionale di quest'ultimo è quasi interamente legata all'Italia. Dopo essersi laureato presso l'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo, Nicola iniziò a lavorare con Oreste Allegri (1859-1954), “maestro di decorazione prospettica” e capo scenografo dei Teatri di Stato di Pietrogrado. Nel

---

<sup>31</sup> Mostra che analizzeremo approfonditamente nel prossimo capitolo.

<sup>32</sup> Il nome dato ai membri dell'associazione artistica *Mondo dell'arte* (in russo: *Mir Iskusstva*).

1924 visitò Parigi, dove Arturo Toscanini, direttore artistico del Teatro alla Scala, lo scelse come scenografo per l'edizione della *Chovanščina* di Modest Musorgskij, per la stagione 1925-1926. Si trasferisce poi in Italia, dove dal 1927 al 1932 collabora con il Teatro Reale dell'Opera di Roma e, dal 1932, è attivo a Milano, diventando lo scenografo principale della Scala nel 1937, carica che manterrà fino al 1970, rielaborando in chiave personale l'importante eredità stilistica del padre<sup>33</sup>. Nonostante l'impegno assunto alla Scala nel 1937, Benois continuò a lavorare per altri teatri italiani, come l'Arena di Verona, le Terme di Caracalla, il Maggio Musicale Fiorentino, La Fenice e il Teatro Massimo di Palermo. Collaborò inoltre con Luchino Visconti e, su richiesta dello stesso regista, creò numerosi gioielli con cristalli colorati, perle artificiali e diamanti falsi del produttore austriaco Swarovski<sup>34</sup>. Per la maggior parte della sua carriera, il soprano Maria Callas (fig. 9) indossò esclusivamente gioielli disegnati da Benois e dalla pittrice e scenografa Lila De Nobili e prodotti dall'artigiano milanese Ennio Marino Marangoni<sup>35</sup>.

Ma torniamo ai tempi della nascita dell'associazione *Mondo dell'Arte* e al giovanissimo Alexandre. Questi – autodidatta, i cui interessi spaziavano dal Rinascimento italiano ai maestri olandesi e fiamminghi, fino all'arte *fin de siècle*, con una netta predilezione per il tardo Barocco e il Rococò, – incarnava perfettamente gli orientamenti del clima artistico a lui contemporaneo, caratterizzati da una cultura eclettica. Dopo aver seguito dei corsi presso l'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo da studente libero, ne rimase deluso, come molti giovani di allora, della metodologia didattica rigida e antiquata. Ciò lo spinse a fondare una “società di autoeducazione”. Le riunioni di questi giovani intellettuali, interessati alla musica di Richard Wagner, ai pittori romantici tedeschi e ai preraffaelliti, erano caratterizzate, secondo lo stesso Benois, da “dilettantismo, versatilità ed enciclopedismo”. La fortuna del *Mondo dell'Arte*, nato dal circolo di questi giovani artisti e critici d'arte, fu talmente grande che, già nel primo ventennio del Novecento, Benois sentì la necessità di pubblicare *L'origine del Mondo dell'Arte* nel 1928<sup>36</sup>, in cui definì l'associazione come «un collettivo che [...] cercava di influenzare la società con vari mezzi, per risvegliare in essa l'atteggiamento desiderato nei confronti dell'arte, intesa nel senso più ampio, cioè con l'inclusione della letteratura e della musica»<sup>37</sup>. Alexandre ricordava nelle proprie memorie:

All'inizio ci incontravamo solo per conversazioni casuali, discussioni e scherzi, ma poi, nel 1890, abbiamo deciso di fondare una sorta di “società di autoeducazione”, in cui durante le “sedute” si tenevano conferenze

<sup>33</sup> Cfr. DEOTTO 2009.

<sup>34</sup> Sull'argomento, si rimanda a *Maria Callas & Swarovski* 2005.

<sup>35</sup> Sui Benois, si vedano almeno: *Mostra dei Benois* 1955; *Verdi visto dai Benois* 1967; *Mostra commemorativa di Alessandro Benois* 1960; *Alexandre Benois* 1970; *I giovani ottant'anni di Nicola Benois* 1981; *I Benois al Teatro alla Scala* 1988; *Teatro della ragione/teatro del desiderio* 1998.

<sup>36</sup> BENOIS 1928.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 6.

su vari argomenti, si eseguivano numeri musicali e si recensivano insieme riviste d'arte e libri stranieri, a cui ero abbonato in gran quantità<sup>38</sup>.

Tra le tematiche trattate durante le riunioni da questi giovani di ampissima cultura europea, ammiratori di Pietro il Grande e che si chiamavano scherzosamente tra di loro “i pickwikiani della Neva” e “Le Cénacle”<sup>39</sup>, vi furono: i caratteri stilistici dei grandi maestri della pittura, la pittura francese nel XIX secolo, le credenze nell'aldilà tra i diversi popoli, la storia dell'opera, ecc.

Uno dei più grandi amanti e conoscitori dell'arte europea del suo tempo, che non a caso, sarebbe diventato un critico di successo, fu il poco più che ventenne Benois, al quale fu chiesto di scrivere una voce sulla storia della pittura russa del XIX secolo per un'opera monumentale dello storico dell'arte tedesco Richard Muther, *Die Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert*<sup>40</sup>. Benois e i giovani membri della sua “società” apprezzavano la critica tagliente, da parte di Muther, all'Accademismo e alla scuola di Düsseldorf, nonché la predilezione del tedesco per i preraffaelliti inglesi, gli impressionisti francesi, Puvis de Chavannes e i nuovi artisti tedeschi, come Böcklin, Klinger, Stuck.

Col passare del tempo, le attività di questa “società di autoeducazione”, non essendo organizzate e fissate da alcuno statuto, cominciarono a entrare in crisi e, forse, l'intera impresa rischiò di svanire nell'oblio, lasciando che ogni membro si muovesse in direzioni diverse e non correlate, se a qualcuno di loro non si fosse presentata la possibilità di conoscere personalmente l'arte europea. Nella seconda metà degli anni Novanta del XIX secolo, il gruppo di amici ebbe modo di visitare, ciascuno per conto proprio, la capitale francese. Nel 1895, anche Benois partì per la Francia in qualità di consigliere artistico della principessa Maria Teniševa<sup>41</sup>, una nota mecenate e abile pittrice di smalti, il cui salotto era diventato il punto d'incontro di alcuni tra i più dotati artisti e scultori russi dell'epoca<sup>42</sup>.

Nella capitale francese, il giovane ebbe modo non solo di conoscere la produzione degli impressionisti quali Monet, Manet, Renoir e Degas, ancora poco noti in Russia, ma anche di approfondire la sua passione per il mondo barocco e rococò. La costante ricerca del bello nelle immagini del passato, filtrato dalla coscienza del presente, caratterizzò la sua produzione artistica di quel periodo, come si può notare

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>39</sup> Riferimento a *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (1836-1837) di Charles Dickens e a *La Comédie humaine* (1830-1856) di Honoré de Balzac.

<sup>40</sup> BENOIS 1894. L'opera fu successivamente tradotta anche in inglese: MUTHER (ed. by) 1907.

<sup>41</sup> A Benois spettava il compito di organizzare la sua vasta collezione di acquerelli, che pochi anni dopo sarebbe stata donata al Museo di Alessandro III, l'odierno Museo Russo di San Pietroburgo.

<sup>42</sup> Alle ricerche di Teniševa si deve il rilancio dell'attività dello smalto: furono sviluppate e prodotte oltre 200 tonalità di smalto opaco e fu ripristinato il metodo di produzione dello smalto “dentellato”. In Francia, Teniševa fu eletta membro effettivo della Société des Beaux-Arts e membro dell'Union des Arts Décoratifs et Appliqués di Parigi. Dopo l'esposizione delle sue opere a Roma, ricevette un diploma d'onore dal Ministero della Pubblica Istruzione italiano e fu eletta membro onorario della Società Archeologica Romana.

dalla serie di immagini dedicate a Versailles (fig. 10). Nell'autunno del 1896, Alexandre visitò per la prima volta la monumentale reggia, che sarebbe diventata uno scenario magnifico per la sua immaginazione:

Li raggiungevo uno stato vicino all'allucinazione, soprattutto quando, dopo averne ottenuto il permesso, vagavo per ore per le grandi sale del palazzo o per le stanze della "Soffitta Nord", dove era raccolta la più ricca collezione di ritratti di diverse epoche. Nelle giornate nuvolose e inclementi, che tanto amavo, si godeva una totale solitudine e questo non mi impediva di compiere pellegrinaggi verso quei personaggi con i quali ero entrato in contatto intimo attraverso la lettura di memorie e libri di storia. [...] Volevo ricreare nelle mie immagini il passato lussuoso di Versailles e abitare le sue ombre. Ma, poco a poco, ho imparato ad abbandonarmi direttamente al suo fascino e ho cominciato a percepire con maggiore intensità i suoi profumi composti, il fruscio delle sue foglie, lo scroscio delle sue acque, ricordi vagamente dolciastri<sup>43</sup>.

Ispirandosi alle antiche incisioni raffiguranti i sontuosi festeggiamenti alla reggia nel XVII secolo, Benois creò il famoso ciclo di immagini intitolato *Versailles*, che gli valse la fama internazionale<sup>44</sup>. Un album di grande raffinatezza, il cui frontespizio recava il motto di Luigi XIV *Nec pluribus impar*<sup>45</sup>. Un'opera in cui, da un lato, si riflette l'amore dell'artista per il mondo barocco e, dall'altro, una sottile ironia per i personaggi che lo abitarono. Benois scriveva della sua esperienza parigina:

Il mio lungo soggiorno a Parigi mi ha permesso di assimilare l'insegnamento degli impressionisti, di apprezzare il fascino di Degas e la bellezza di Delacroix, Corot, Daumier e Courbet. A Parigi ho rielaborato il mio atteggiamento nei confronti del passato. Ho condiviso con entusiasmo tutte le mie impressioni e scoperte con i miei amici. Prima di trasferirmi a Parigi, però, le mie conoscenze sull'arte contemporanea occidentale si basavano quasi esclusivamente sui libri (Muther ha avuto un'enorme influenza su di me nel 1893) e sul "sentito dire". L'esperienza personale era scarsa o nulla<sup>46</sup>.

Mentre Benois approfondiva la conoscenza dell'arte contemporanea europea e, in particolare quella francese, un altro membro della sua "società di autoeducazione", Sergej Djagilev (1872-1929) (fig. 11), partì per l'Europa con l'intenzione di aggiornarsi sulle tendenze artistiche allora in risalto e di dedicarsi al collezionismo. Originario di Novgorod, Djagilev fu figlio di un benestante imprenditore di nobile origine e crebbe in un clima di ammirazione per la musica. Nel 1890 si trasferì a San Pietroburgo per studiare giurisprudenza, prendendo nel frattempo lezioni private dal noto compositore Nikolaj Rimskij-Korsakov, considerato il *trait d'union* fra la tradizione occidentale e gli aspetti nazionali della cultura russa. Una volta entrato in contatto con i suoi futuri colleghi del "circolo di autoeducazione" di Alexandre Benois, il giovane "provinciale" fu inizialmente trattato da loro «con un atteggiamento piuttosto sprezzante»<sup>47</sup>. Non si intendeva d'arte e il suo unico interesse sembrava essere il canto. Djagilev stesso, che a

---

<sup>43</sup> BENOIS 1980, p. 211.

<sup>44</sup> BENOIS 1922.

<sup>45</sup> Spesso tradotto come "Non inferiore ai più".

<sup>46</sup> BENOIS 1928, p. 21.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 14.

distanza di pochi anni sarebbe diventato uno dei più noti impresari europei del Novecento, era pienamente consapevole dei propri limiti, ma anche dei propri lati di forza: l'imprenditoria, uno spiccato senso delle esigenze artistiche del pubblico contemporaneo e una notevole intuizione artistica. All'età di 23 anni, Djagilev scrisse di sé:

Sono, in primo luogo, un grande ciarlatano, anche se brillante; in secondo luogo, un grande seduttore; in terzo luogo, un uomo impertinente; in quarto luogo, un uomo dotato di grande logica e di pochi principi; in quinto luogo, un mediocre. Tuttavia, sembra che abbia finalmente trovato la mia vera vocazione: il patrocinio delle arti. Tutti i dati, tranne il denaro, ma quello arriverà<sup>48</sup>.

Dotato di una sfrenata energia e di un'insolita capacità manageriale, riuscì a riunire intorno a sé i più talentuosi esponenti della giovane scena artistica russa. Sergej fu così descritto dall'amico Benois nei suoi ricordi:

Unico tra gli artisti del gruppo a non creare nulla di artistico, ma questo non ci impedì di considerarlo uno di noi. Non dipingeva quadri, non creava produzioni, non componeva balletti o opere e appariva raramente come critico d'arte, eppure Djagilev, con la stessa ispirazione e lo stesso ardore che noi artisti professionisti trovavamo nelle nostre opere, organizzava tutto ciò con cui il nostro gruppo era impegnato: pubblicava libri, dirigeva una rivista e, in seguito, gestiva l'impresa teatrale, un'attività difficile e spesso deprimente che richiedeva il contatto con ogni sorta di persone. L'ambito più distante per noi era la pubblicità, la *publicité*, l'intero business della propaganda, e Djagilev era un maestro sorprendente, come se fosse naturalmente dotato, in questo settore<sup>49</sup>.

Benois ricordava che, intorno alla metà degli anni Novanta, Djagilev «subì improvvisamente una metamorfosi istantanea; da un giorno all'altro divenne un collezionista, iniziò ad acquistare con passione cose eleganti, comprò quadri, edizioni antiche, mobili e ogni sorta di rarità, e nella primavera del 1895 andò all'estero da solo per conoscere, secondo l'antica tradizione russa, i luminari del tempo e per studiare i luoghi di interesse»<sup>50</sup>. Da Anversa, Sergej scrisse ad Alexandre:

Ho annunciato che il prossimo inverno mi sarei consegnato a Šura <diminutivo di Aleksandr> e l'avrei solennemente nominato custode e responsabile del *Museo Sergej Diaguileff*. Le cose sembrano andare bene e, forse, tra qualche anno costruiremo qualcosa di decente insieme, visto che le fondamenta sono solide. Tuttavia, il resto è silenzio. Mantengo il segreto su tutte le mie acquisizioni, per non sminuire l'effetto<sup>51</sup>.

Tra le città visitate, durante il suo primo viaggio in Europa, vi fu Monaco di Baviera, dove Sergej entrò in contatto con il pittore Hans Bartels. Fu lui a guidare i primi acquisti di quadri del giovane russo.

---

<sup>48</sup> Cit. da ARONOV 2010, p. 61.

<sup>49</sup> BENOIS 1980, p. 228.

<sup>50</sup> BENOIS 1928, p. 16.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 17.

Tra le opere che avrebbero costituito il nucleo della collezione di Djagilev, vi erano i dipinti di Franz von Lenbach, Puvis de Chavannes, Jozef Israëls e Pascal Dagnan-Bouveret, che, una volta portati a San Pietroburgo, suscitarono l'ammirazione generale. Questo evento segnò l'inizio dell'attività espositiva della "società di autoeducazione".

Pochi mesi dopo, nel maggio del 1897, Djagilev inviò una lettera ai futuri membri dell'associazione *Mondo dell'Arte*, nella quale espose la sua idea guida: «Mi sembra che questo sia il momento migliore per unire le forze e, come un insieme coeso, occupare un posto nella vita dell'arte europea. [...] Voglio coltivare la pittura russa, divulgarla e, soprattutto, portarla in Occidente, glorificarla in Occidente»<sup>52</sup>. Nell'estate dello stesso anno, egli raggiunse Benois nella Bretagna e gli propose di fondare una rivista, "qualcosa di simile a «The Studio»"<sup>53</sup>. «Sono pieno di progetti, uno più ambizioso dell'altro. Ora sto progettando questa rivista in cui penso di unire tutta la nostra vita artistica: presenteremo la vera pittura attraverso le illustrazioni e parleremo con franchezza negli articoli [...]. Ma per questo ho bisogno di aiuto e, naturalmente, a chi posso rivolgermi se non a te?», avrebbe scritto Sergej ad Alexandre qualche mese dopo<sup>54</sup>. «Questo *bonne humeur*», ricordava più di un trent'anni dopo Benois, «tradiva in noi sia i coccolati figlioli di famiglie benestanti, sia il fatto che alcuni di noi erano di "origine straniera" – giovani che non avevano conosciuto nelle loro famiglie il tono severo della vera vita russa – mi sembra che questo *bonne humeur* sia stato uno dei nostri principali punti di forza e una delle cose che ci incoraggiavano di più»<sup>55</sup>.

Imbevuto dal successo riscosso dalla sua collezione di pittura europea contemporanea presso il pubblico pietroburghese, nel 1897 il futuro impresario organizzò la prima *Mostra degli artisti scandinavi* in Russia. Ospitata nei lussuosi locali della Società Imperiale per l'Incoraggiamento delle Arti, la rassegna era composta essenzialmente dalle opere scelte personalmente dal curatore durante la sua visita all'Esposizione generale dell'Arte e dell'Industria del 1897<sup>56</sup>. In quell'anno, il giovane mise alla prova le sue insolite capacità manageriali, invitando a San Pietroburgo, nei giorni della mostra, Anders Zorn, che avrebbe presentato a tutti i membri della futura associazione *Mondo dell'Arte*. La scelta di esporre le opere dei pittori scandinavi fu dettata dall'ammirazione del curatore per lo stile originale e indipendente delle cosiddette "scuole nordiche" che, a suo parere, «erano ugualmente lontane dalle banalità salottiere di Bouguereau e Cabanel e dal naturalismo crudamente tendenzioso della scuola di Courbet. Ciò che li rendeva particolarmente affascinanti era lo stato d'animo elegiaco, a volte aspro, a volte freddamente

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 25-26. Si veda sull'argomento DJAGHILEV 2014.

<sup>53</sup> BENOIS 1980, p. 194.

<sup>54</sup> *Ibidem.*

<sup>55</sup> BENOIS 1928, p. 10.

<sup>56</sup> Cfr. DORONČENKOV 2019<sup>a</sup>, 2019<sup>b</sup>.

abbagliante, che portavano con sé dalla loro cupa patria»<sup>57</sup>. Questo interesse era inoltre dettato dalla *Die Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert* di Richard Muther, opera ben nota a Djagilev e basata su tre principi fondamentali quali: il naturalismo nell'arte, l'indipendenza dalla *Kunstpolitik* e il rovesciamento delle Accademie. È interessante notare che, dei 20 artisti svedesi e dei 27 danesi rappresentati all'esposizione Pietroburghese, rispettivamente 11 e 13 erano presenti nel libro di Muther<sup>58</sup>. La mostra fu accolta abbastanza benevolmente dal pubblico e dalla critica. Il pittore Il'ja Repin ne scrisse: «A mio parere, dovremmo tutti presentare un indirizzo di ringraziamento al signor Djagilev, che ha preso l'iniziativa di organizzare una mostra di artisti del Nord. [...] È impossibile non ammirare le opere di Zorn ed Werenskiold<sup>59</sup>. [...] Per noi artisti, questa mostra è un evento eccezionale»<sup>60</sup>. Tuttavia, l'esposizione non sfuggì a qualche critica: sulla rivista «Oskolki» («I cocci») apparve una serie di taglienti caricature delle opere esposte (fig. 12).

Pochi mesi dopo la mostra scandinava, nel gennaio del 1898, a San Pietroburgo, presso il palazzo dell'Accademia delle Arti e dell'Industria del barone Stieglitz<sup>61</sup> – l'istituzione educativa più avanzata dell'epoca che combinava la scuola accademica con la ricerca pionieristica nell'industria dell'arte e il desiderio di rivitalizzare le arti applicate tradizionali, – fu inaugurata la *Mostra degli artisti russi e finlandesi* (fig. 13). L'esposizione fu curata dall'infaticabile Djagilev, particolarmente attratto dallo sviluppo dell'industria artistica che, in quegli anni, stava prendendo piede a Mosca e in Finlandia, all'epoca una provincia autonoma dell'Impero russo<sup>62</sup>. Per poco più di un mese, la mostra ospitò 296 opere di pittura, grafica, scultura, teatro, arte decorativa e applicata. Alla rassegna parteciparono 10 artisti finlandesi, tra cui: lo scultore Ville Valgren, esponente dell'Art Nouveau e considerato il più importante scultore finlandese del suo periodo; il pittore, caricaturista e scultore Albert Gebhard, rappresentante dell'età d'oro dell'arte finlandese (1880-1910) e la cui produzione influenzò in modo significativo la coscienza nazionale del suo popolo; il pittore Albert Edelfelt, uno dei fondatori del movimento realista in Finlandia e uno dei primi artisti finlandesi a raggiungere la fama internazionale.

Tra i 21 pittori russi le cui opere furono esposte in quell'occasione, troviamo i nomi di Michail Vrubel', Léon Bakst, Isaak Levitan, Michail Nesterov, Eugène Lanceray, Alexandre Benois e Konstantin Somov. Le raffigurazioni di questi ultimi due, ispirate al Rococò francese (fig. 14), furono tra le prime

<sup>57</sup> Cit. da ZILBERSTEIN – SAMKOV (a cura di) 1982, p. 52.

<sup>58</sup> Lo stesso anno Djagilev avrebbe scritto un lungo articolo sulla pittura scandinava, in cui molte idee dell'autore ripetevano quelle di Muther. Cfr. DJAGILEV 1897, pp. 354-373.

<sup>59</sup> Il pittore norvegese Eric Werenskiold (1855-1938), noto per le numerose raffigurazioni della vita popolare del proprio Paese.

<sup>60</sup> I.M. 1987.

<sup>61</sup> Un grandioso progetto ideato e realizzato tra il 1876 e il 1881 dal più grande finanziere russo, nonché direttore della Banca di Stato e celebre mecenate delle arti, Alexander von Stieglitz (1814-1884). Comprende la Scuola Centrale di Disegno Tecnico per entrambi i sessi, un ricco museo d'arte e industriale nonché una biblioteca ben attrezzata.

<sup>62</sup> Nel 1809, a seguito della pace russo-svedese di Hamina, la Svezia cedette la Finlandia alla Russia. I finlandesi avrebbero riacquisito la loro autonomia a seguito della Rivoluzione d'ottobre nel 1917.

opere di questo genere a essere esposte a un ampio pubblico in Russia. Inoltre, più di un decennio dopo, Lanceray sarà proprio colui che allestirà la mostra del 1912 dedicata all'epoca barocca russa, di cui ci occuperemo più avanti.

La mostra aveva un aspetto insolito: per la prima volta, acquerelli, disegni e schizzi di paesaggi furono affiancati da dipinti e sculture. L'esposizione dall'aspetto "ribelle" riscosse un grande interesse, soprattutto tra il pubblico più giovane dell'allora capitale russa. Non mancarono ovviamente le voci contrarie. Il noto critico Vladimir Stasov, che per molti anni era un propagandista e un difensore degli artisti ambulanti, non la comprese né l'accettò: «Quando si entra nella grande sala del Museo Stieglitz e si osserva tutto ciò che è esposto nella mostra attuale, si ha una strana e vaga impressione. Davanti agli occhi c'è una sorta di caos. Un miscuglio di cose del tipo più diverso»<sup>63</sup>. Djagilev, ritenuto il principale "colpevole" di questo "oltraggio" da Stasov, fu definito dal critico "capo decadente". Benois, dal canto suo, ricordava a proposito dell'accoglienza del pubblico:

Questa mostra, insolitamente brillante per selezione e varietà, allestita nell'allora appena decorata sala del Museo Stieglitz, disposta con un'eleganza senza precedenti e inaugurata con grande sfarzo (c'era persino un'orchestra), suscitò a San Pietroburgo opinioni molto diverse, ma le voci di disapprovazione soffocarono in gran parte quelle di simpatia<sup>64</sup>.

Benois espresse nelle sue memorie la logica principale dietro le due mostre citate, definite da lui stesso come "esperienze brillanti"<sup>65</sup>:

Eravamo istintivamente portati ad allontanarci dall'arretratezza della vita artistica russa, a liberarci dal nostro provincialismo e ad avvicinarci all'Occidente colto, ai puri sforzi artistici delle scuole straniere, lontano dai letterati, dalla tendenziosità dei pittori ambulanti, lontano dal diletterismo impotente dei quasi-innovatori e dal nostro accademismo decadente<sup>66</sup>.

### 1.3. Il *Mondo dell'Arte*

Nonostante le inevitabili critiche, il vento del Modernismo, portato da Djagilev, travolse la capitale russa e il 1898 segnò la nascita dell'associazione *Mondo dell'Arte*. Fu «il primo movimento artistico russo che abbia avuto, tra la fine del secolo scorso e la prima guerra mondiale, un raggio internazionale», come ha sottolineato Giulio Argan nella nota introduttiva al catalogo della mostra napoletana del 1981-1982<sup>67</sup>.

---

<sup>63</sup> STASOV 1937, p. 2.

<sup>64</sup> BENOIS 1928, p. 29.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> ARGAN 1981.

Benois scriveva a proposito del titolo dell'associazione: «Dalle nostre celle appartate, abbiamo assunto l'impegno volontario di seguire ciò che si fa e si è fatto nel vasto territorio del “mondo dell'arte” autentica, nel presente e nel passato, di far conoscere i fenomeni più eclatanti e caratteristici, e di lottare contro ogni oscurantismo»<sup>68</sup>.

Nel 1898 Djagilev, insieme ad alcuni membri fondatori, tra cui Léon Bakst, Alexandre Benois, Eugène Lanceray, Konstantin Somov e altri ancora, firmò un contratto con i suoi due mecenati: il maggiore azionista della Ferrovia Transiberiana, Savva Mamontov, e la già citata principessa Maria Teniševa, il cui sostegno finanziario rese possibile la pubblicazione dei primi numeri della rivista «Mondo dell'Arte». In un'intervista rilasciata dai fondatori dell'associazione alla «Peterburgskaja gazeta» («Il giornale di Pietroburgo») poco prima dell'uscita del primo numero della rivista, emerge chiaramente l'intento di divulgare l'arte russa presso il pubblico europeo attraverso esposizioni, nonché di coltivare l'idea dell'autonomia dell'arte e del ruolo determinante della soggettività della cognizione artistica:

È impossibile ignorare il fatto che le nostre opere d'arte all'estero, nonostante il loro valore, siano completamente ignorate dalla critica e dal pubblico europeo, considerate *vieux jeu*, come una stanca aria italiana. I compiti di questo nuovo organo sono molteplici: si occuperà di tutte le questioni, tanto che anche i costumi e le scenografie teatrali saranno oggetto delle sue ricerche. [...] La rivista perseguirà un obiettivo: la ricerca della bellezza artistica in tutte le sue manifestazioni. Il nostro motto è “individualità di talento”, perché solo essa può far progredire l'arte. [...] C'è un gruppo di giovani artisti che, riuniti, può dimostrare che l'arte russa è fresca, originale e può contribuire molto alla storia dell'arte europea<sup>69</sup>.

*L'art pour l'art*, il culto della bellezza e il cosmopolitismo erano tra i principi guida della rivista che, nel breve arco temporale della sua esistenza (1899-1904), si occupò di critica artistica e letteraria, poesia, scultura, teatro, arti applicate, musica, esposizioni, filosofia, architettura, collezionismo di opere d'arte, e, soprattutto, di restauro e conservazione delle residenze reali e nobiliari russe del XVIII secolo e delle loro numerose opere barocche e rococò.

Già nel primo articolo introduttivo del 1899, Djagilev dava la priorità al valore e all'autonomia assoluti dell'arte, al ruolo guida del principio individuale e all'affermazione della libertà dell'artista:

Le idee sono insite negli inizi della vera arte, e questo è il potere della creatività, che ci trasmette involontariamente, sotto forma di genio umano, le idee più alte, accessibili solo a essa. [...] Le idee devono essere concepite naturalmente nello spettatore alla vista dell'opera d'arte, ma non devono essere imposte in modo blasfemo. L'artista deve amare solo la bellezza e conversare con essa solo durante la dolce e misteriosa manifestazione della sua natura divina<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> BENOIS 1928, p. 7.

<sup>69</sup> *Iskusstvo i remeslo* [Arte e artigianato] 1898.

<sup>70</sup> DJAGILEV 1899<sup>a</sup>, p. 16.

Fin dai primi numeri della rivista, fu prestata particolare attenzione all'arte russa barocca del XVIII secolo: la scoperta e l'attribuzione di moltissime opere di quel periodo si devono proprio all'impegno dei *miriskussniki*. Fu Alexandre Benois a insistere, in una lettera a Djagilev, "sul nostro XVIII secolo", sulla pittura e sull'architettura barocca<sup>71</sup>. Persino i caratteri (le matrici) per i primi numeri della rivista, trovati presso l'Accademia Imperiale delle Scienze, erano "barocchi", ovvero dell'epoca dell'imperatrice Elisabetta Petrovna<sup>72</sup>. Tale interesse per il passato remoto, considerato un'epoca spensierata e piena di raffinata bellezza, e che il più volte citato critico Igor' Grabar' avrebbe definito come "una retrospettiva sentimentale", si riflette anche nei frontespizi della rivista (fig. 15): la grafica e l'illustrazione, oltre al teatro e al balletto, sono tra i campi artistici che i membri dell'associazione hanno portato a un livello mai raggiunto prima in Russia, trasformandoli in opere d'arte.

Un altro campo privilegiato dalla rivista era la divulgazione dell'arte contemporanea occidentale in Russia. Nel gennaio-febbraio 1899, il Museo del barone Stieglitz ospitò la prima grande mostra internazionale a cura del *Mondo dell'Arte* e, in particolare, dall'infaticabile Sergej Djagilev. In quell'occasione, il pubblico Pietroburghese ebbe modo di ammirare ben 322 opere di pittori francesi (tra cui Degas, Monet, Moreau e Puvis de Chavannes), tedeschi (Hans von Bartels, Franz von Lenbach, Max Liebermann), inglesi (Sir Frank William Brangwyn, John Humphreys-Johnston, Charles Conder, James Abbott McNeill Whistler), russi (Konstantin Somov, Léon Bakst, Il'ja Repin, Valentin Serov), belgi (Albert Baertsoen), finlandesi (Akseli Gallen-Kallela, Albert Edelfelt), norvegesi (Frits Thaulow), svizzeri (Arnold Böcklin) e un italiano (Giovanni Boldini). Inoltre, l'esposizione fu arricchita da vetrine con dei gioielli progettati da René Lalique e vasi Tiffany<sup>73</sup>.

«Questa mostra, con tutto il suo carattere, confermò pienamente il nome del «Mondo dell'Arte» e solo la mancanza di fondi impedì di ripeterla negli anni successivi. La propaganda del cosmopolitismo proseguì senza sosta sulle pagine della rivista», avrebbe scritto a questo proposito Benois<sup>74</sup>. Nonostante una certa unilaterale nella selezione, dovuta a un orientamento della rivista, i cui membri, come ammesso da loro stessi, "trascurarono" gli impressionisti, Cézanne, Gauguin e altri maestri più significativi della fine del XIX secolo, questa mostra segnò una svolta decisiva nella promozione della nuova arte europea in Russia.

La stessa forza motrice si ritrova nell'intento di Djagilev di far conoscere l'arte russa all'Europa. Nel 1906, nell'ambito del *Salon d'Automne* presso il Grand Palais di Parigi, fu organizzata l'*Exposition de l'Art*

---

<sup>71</sup> BENOIS 1928, p. 45.

<sup>72</sup> Cioè dell'imperatrice Elisabetta Petrovna, che regnò dal 1741 al 1762.

<sup>73</sup> Per la lista completa delle opere esposte, si consulti *Katalog* 1899.

<sup>74</sup> BENOIS 1928, p. 49.

*russe* (fig. 16), la più grande e completa esposizione di arte russa in Europa. Le 750 opere di oltre 100 artisti esposte in quell'occasione spaziavano dalla ritrattistica barocca primo-settecentesca con tele di Ivan Nikitin (1685-1688 ca.- 1741) (fig. 17) e Andrej Matveev (1701-1739) a quella rococò della seconda metà del secolo (fig. 18), dai paesaggi romantici del primo Ottocento alla produzione dei pittori ambulanti della fine del XIX secolo e di dei membri dell'associazione *Mondo dell'Arte*.

In quell'occasione, le 12 sale del Grand Palais furono decorate secondo il raffinato progetto dello scenografo che presto si sarebbe procurato la fama internazionale: Léon Bakst (1866-1924)<sup>75</sup>. I dipinti erano appesi su sfondi appositamente ideati e tutte le sale erano decorate con oggetti dell'industria artistica e con sculture (fig. 19). La peculiarità dell'*Exposition* del 1906 fu quella di unire, negli stessi spazi espositivi, la produzione artistica dell'età barocca con opere neobarocche e neorococò di artisti contemporanei. Alla mostra erano presenti numerose raffigurazioni di cacce imperiali, balli e lussuosi festeggiamenti di corte, scene di intrighi amorosi e incontri segreti nei raffinati giardini settecenteschi; tutte opere risalenti ai primi del Novecento. L'interesse per un lontano passato trovò la sua massima espressione nelle immagini di Konstantin Somov, Valentin Serov, Eugène Lanceray, Léon Bakst e Alexandre Benois (figg. 20-22). Quest'ultimo, nel descrivere la propria arte e quella dei suoi colleghi, la definì «letteraria, che ama la ricerca di sensazioni care a tempi di grande raffinatezza, che si diletta in una dolce passeggiata nel passato, e si dedica al culto dell'intimo, del prezioso e del raro»<sup>76</sup>.

Nell'introduzione al catalogo, il curatore Djagilev scrisse sulla natura della mostra, basata sulla “rispettosa ammirazione per il passato”:

Le but de cette Exposition ne consiste pas présenter d'une façon complète et scrupuleusement méthodique tout l'art russe à travers les différentes époques de son évolution. L'accomplissement d'une pareille tâche eût été d'une difficulté insurmontable et d'une utilité douteuse. La présente Exposition est un aperçu du développement de notre art vu par l'œil moderne. Tous les éléments, qui ont exercé une action immédiate sur l'esprit contemporain de notre pays, y sont représentés. C'est une fidèle image de la Russie artistique de nos jours avec son entraînement sincère, sa respectueuse admiration pour le passé et sa foi ardente dans l'avenir<sup>77</sup>.

Nella stessa sede, l'immane Benois rifletteva, a sua volta, sull'isolamento del mondo artistico “delle idee pure” da quello politico, all'indomani della Rivoluzione del 1905, precorritrice delle crisi ancor più gravi di tutta l'Europa:

<sup>75</sup> Pseudonimo di Lev Samojlovič Rozenberg. Su questo personaggio chiave per la vita artistica russa del primo trentennio del Novecento, nonché per la storia del balletto e della scenografia europea, rimando a: *Leon Bakst* 1967; *Gabriele D'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Djagilev* 2010; *Teatro della ragione, teatro del desiderio* 1998; DEOTTO 2020 (ultimo aggiornamento della scheda: 23/05/2020).

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>77</sup> DIAGHILEW 1906.

Avant de clore cette étude sommaire, je crois utile de venir au-devant sinon d'une objection qu'on pourrait faire, tout au moins de l'étonnement que le public français pourrait avoir en présence de notre manifestation artistique. Dans cette exposition, il n'y a rien, en effet, qui évoque la crise terrible dont notre pays est atteint et qui est une des grandes causes des sombres soucis de l'heure présente. Et pourtant, l'art russe est bien représenté d'une façon presque complète. Cette situation ne serait-elle pas la conséquence d'un grand isolement qui règne entre les artistes et le reste de la société russe ou bien la crise actuelle ne tendrait-elle pas à, signifier que le mouvement purement politique n'atteint pas les sphères du rêve et de l'idée pure? Hasard ou intention il, est certain que dans les douze salles qui renferment les phases diverses de la manifestation de l'art russe, il y a un ensemble et que cet ensemble est bien autre chose que l'idée qu'on se fait ordinairement de l'entité russe. Sans tâcher d'élucider complètement ces questions, nous formons le souhait que cet aspect inattendu puisse servir à corriger quelque peu l'idée préconçue et par trop exclusive qu'on a de la grande et mystérieuse Russie<sup>78</sup>.

L'esposizione del 1906 segnò l'inizio di un'epoca di promozione dell'arte russa all'estero da parte di Djagilev e dei suoi collaboratori: gli artisti scenografi Léon Bakst e Alexandre Benois. Meno di tre anni dopo, sempre a Parigi, debuttarono i celeberrimi *Ballets Russes* e con essi il nome di Djagilev entrò nella storia, insieme alla sua compagnia. Il successo della mostra del 1906 fu enorme, tanto da permettere agli organizzatori di ripeterla l'anno seguente prima a Berlino, presso la Galleria di Eduard Schulte<sup>79</sup>, e poi in Italia, nell'ambito della VII Esposizione di Venezia. Le immagini, ispirate all'estetica della corte di Luigi XIV, furono definite dal critico Vittorio Pica come «artificiosamente ma leggiadramente scenografiche, preziose, raffinate, letterarieggianti, alla ricerca della suggestione e della leggiadria decorativa alquanto manierata»<sup>80</sup>. Egli ricordava: «Nessuna sala, adunque, dell'attuale mostra veneziana possiede una maggiore dose di nuovo ed una maggiore attrattiva d'inedito della sala russa ed è più che naturale che essa, fra tutte, sia sempre la più affollata e quella in cui più vivacemente si commenta e si discute»<sup>81</sup>. L'interesse per il Neobarocco e il Neorococò, a sua volta, suscitato da questi giovani artisti rappresentati al *Salon d'Automne*, contribuì al successo delle mostre sull'arte e sulla cultura barocca che si sarebbero susseguite negli anni a venire, quando la Russia avrebbe iniziato «a guardare retrospettivamente se stessa»<sup>82</sup>. Come ha sottolineato Giulio Carlo Argan, «senza la preparazione del Mondo dell'Arte, che aveva adeguato la cultura figurativa russa al progressismo dell'arte moderna in Occidente, non vi sarebbe stata nell'arte russa, subito prima e subito dopo la Rivoluzione d'Ottobre, la vigorosa, travolgente spinta delle avanguardie»<sup>83</sup>.

Circa vent'anni dopo, nel 1924, Alexandre Benois così commentava il declino dell'attività dell'associazione fondata da Djagilev, che sarebbe definitivamente scomparsa di lì a poco:

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>79</sup> *Russische Kunst-Ausstellung 1906*.

<sup>80</sup> PICA 1907, p. 139.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>82</sup> STRADA 1992, p. 16.

<sup>83</sup> ARGAN 1981, p.n.n.

L'idea stessa del Mondo dell'Arte, un'idea ampia e onnicomprensiva, basata sulla ben nota utopia umanitaria, così caratteristica della psicologia sociale della fine del XIX secolo, non era più attuale, né negli anni che hanno preceduto la guerra mondiale, né durante la guerra stessa, né negli anni di interminabile liquidazione delle sue conseguenze distruttive. Non si tratta di una riconciliazione nel segno della bellezza, slogan ormai onnipresente in tutte le sfere della vita, ma di una lotta feroce. Ci fu una tale frattura negli insegnamenti più artistici che fu davvero difficile continuare a sognare la simbiosi parnassiana, l'armonia dei contrasti e la diversità nell'unità. La guerra è finita sui campi di Marte, ma continua a infuriare sulle pendici del colle di Apollo e non se ne intravede la fine. Allo stesso tempo, chiunque si fosse presentato con una piattaforma petrolifera, ignorando la psicologia del momento, si sarebbe guadagnato, non senza ragione, la reputazione di ridicolo sempliciotto. [...] Per la generazione attuale, i nostri sogni di quel tempo non sono altro che miraggi, illusioni sentimentali non realizzate, “intellettualismi fin de siècle”. Ma se andiamo più a fondo, questo passato contiene depositi di autentico idealismo, di verità non ancora scoperte, di possibilità reali e di benefica umanità<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> BENOIS 1928, pp. 56-57.



## 2. Lomonosov e l'età di Elisabetta. La mostra del 1912

### 2.1. All'alba del Novecento: eventi e protagonisti

L'interesse per l'arte e la cultura barocca e rococò del primo Settecento russo si manifestò con una serie di mostre allestite qualche anno prima dell'esposizione *Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia* del 1912. Ricordiamo, ad esempio, le opere dell'appena citata *Exposition* del 1906, già esposte a San Pietroburgo l'anno precedente nella *Mostra storico-artistica dei ritratti russi*. Organizzata da Djagilev, sotto l'alto patronato di “Sua Maestà Imperiale il Sovrano Imperatore a beneficio delle vedove e degli orfani dei soldati caduti in battaglia”<sup>1</sup>, essa si poneva come obiettivo di introdurre al più vasto pubblico una moltitudine di personaggi della storia russa a partire dal XVIII secolo fino ai primi del XX. È indicativo che persino il manifesto dell'esposizione, ideato da un altro membro del *Mondo dell'Arte*, Eugène Lanceray, fosse ispirato all'estetica barocca: vale a dire una coppia imparruccata e in abiti eleganti che regge un cartiglio con le informazioni sull'evento (fig. 23).

Il neoclassico palazzo di Tauride<sup>2</sup>, disabitato dai tempi di Caterina II e che, di lì a poco, sarebbe diventato la sede della prima Duma, accolse in quell'occasione le opere di oltre 400 maestri provenienti da circa 500 collezioni private. Tra questi, sia gli artisti del tardo Barocco che operavano per la corte russa nel primo Settecento, come: Louis Tocqué, Jan Weenix, Antoine Pesne, Hyacinthe Rigaud, Giovanni Battista Nini; sia coloro che vi soggiornarono per lunghi periodi, come: Louis Caravaque<sup>3</sup>, Étienne Falconet, Johann Tannauer, Francesco Bartolomeo Rastrelli, Pietro Rotari, Stefano Torelli (figg. 24-25). Non mancarono i pittori russi, formati in Europa come pensionati di Pietro I. Tale fu il caso di Ivan Nikitin (fig. 26), allievo, nel suo soggiorno fiorentino (1716-1719), di Tommaso Redi e considerato il primo ritrattista laico del Paese<sup>4</sup>.

Nella prefazione al primo volume del catalogo di questa mostra, il curatore Djagilev spiegava che la preparazione aveva richiesto due anni e che, nell'arco di questo periodo, era stato raccolto un tale numero di opere provenienti da collezioni private da costringere gli organizzatori a rinviare centinaia di quadri, a causa dell'insufficienza di spazi espositivi, nonostante la vastità del palazzo di Tauride. Nella stessa prefazione si leggeva:

---

<sup>1</sup> La guerra russo-giapponese (1904-1905) si era appena conclusa con la sconfitta della Russia e le successive cessioni territoriali.

<sup>2</sup> Una delle più grandi e importanti residenze dell'allora capitale russa, essa fu progettata in stile palladiano negli anni Ottanta del XVIII secolo per volere del favorito di Caterina II, il principe Grigorij Potëmkin (1739-1791). Per il successo del suo piano di annessione della Crimea alla Russia, nel 1783 quest'ultimo ottenne il titolo onorifico “di Tauride” (il toponimo con cui gli antichi Greci identificavano la penisola).

<sup>3</sup> Sul personaggio, considerato il primo pittore laico della corte russa, cfr. VERETENNIKOV 1908.

<sup>4</sup> Sull'artista si consulti: LEBEDEVA 1975; ANDROSOV 1998.

I ritratti in mostra sono disposti in base ai vari imperatori e, per ogni epoca, le opere sono raggruppate in base agli autori dei ritratti. Tuttavia, questa suddivisione è solo approssimativa, a causa dell'estrema complessità del raggruppamento. Va tenuto conto del fatto che, data l'ampiezza del compito di questa mostra, i suoi organizzatori hanno dovuto tenere conto di due punti di vista, artistico e storico, che molto spesso non solo non coincidevano tra loro ma davano anche adito a una serie di dubbi che richiedevano continue concessioni e compromessi reciproci<sup>5</sup>.

Le due sale dedicate all'epoca di Pietro il Grande e all'età di Elisabetta costituivano il nucleo barocco dell'esposizione. Centinaia di ritratti e busti, raggruppati secondo l'allestimento di Eugène Lanceray e Léon Bakst, erano contestualizzati in ambienti gremiti ricchi di mobili e arredi d'epoca (fig. 27), molti dei quali presi in prestito dai palazzi della capitale. Il pubblico pietroburghese accolse con grande entusiasmo l'esposizione di oltre duemila ritratti (tra cui tante novità e attribuzioni), molti dei quali non erano mai usciti da collezioni private. Essi raffiguravano quasi 1.500 personaggi significativi per la storia dello Stato dal 1705 al 1905. Nel corso dei due mesi di apertura, l'esposizione fu visitata da ben 45.000 persone. Questa *vanitas vanitatum*<sup>6</sup>, come Benois definì la galleria di immagini pompose di nobili un tempo potenti, fu raccolta nei cataloghi della mostra, i quali, a loro volta, diedero vita ai cinque volumi di *Portraits russes des XVIIIe et XIXe siècles* (fig. 28). Pubblicata tra il 1905 e il 1909 dal presidente della Società Storica Imperiale Russa, il granduca Nikolaj Michajlovič (1859-1919), quest'opera rimane ancora oggi una fonte preziosa per l'iconografia di molte opere, le cui informazioni sarebbero andate perdute nel corso del Novecento<sup>7</sup>.

È opportuno ricordare che la citata esposizione era stata preceduta da una prima *Mostra storica di ritratti di personaggi dei secoli XVI-XVIII*, organizzata dalla Società per l'Incoraggiamento degli Artisti nel 1870<sup>8</sup>; nonché dalla *Mostra della ritrattistica russa in 150 anni di storia (1700-1850)* del 1902. Quest'ultima fu curata dal barone Nikolaj Nikolaevič Wrangell (1880-1915) (fig. 29), personalità di un grande talento critico, nonché il curatore, nel 1912, della mostra *Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia*, allestita nelle stesse sale dell'Accademia delle Scienze che avevano ospitato la mostra del 1905.

Wrangell ebbe un particolare rilievo nella fortuna critica dell'arte barocca prima della Rivoluzione d'ottobre. Egli era nato in una famiglia nobile di ascendenza danese e pare che la coscienza dell'appartenenza a uno strato sociale "in via di estinzione" nella Russia prerivoluzionaria abbia giocato un ruolo non secondario nella carriera del giovane<sup>9</sup>. Per arricchire la sua prima formazione Nikolaj trascorse un breve periodo a Firenze e a Roma, dedicandosi allo studio del Rinascimento. In senso stretto, Wrangell, come anche i

---

<sup>5</sup> *Katalog* 1905, vol. I, p. n. n.

<sup>6</sup> BENOIS 1980, p. 422.

<sup>7</sup> *Russkie portrety* 1905-1909.

<sup>8</sup> Cfr. *Katalog* 1870.

<sup>9</sup> Nonostante il suo importante contributo scientifico alla storia dell'arte e della museologia, la figura di Wrangell è stata rivalutata solo negli ultimi decenni. Tale sfortuna critica è dovuta al fatto che egli era il fratello minore di uno dei capi del movimento dei Bianchi, il barone Pëtr Wrangell (1878-1928). Su Nikolaj si consultino: LAVRUKHINA 1999, ZOLOTINKINA 2004.

suoi amici Djagilev e Benois, era un dilettante. Tuttavia, proprio i suoi studi, come anche quelli dei membri del *Mondo dell'Arte*, contribuirono all'affermazione del valore estetico dell'arte barocca nel suo Paese.

La conoscenza di Benois ebbe un ruolo significativo nello sviluppo del giovane come storico e critico d'arte e gli permise di intraprendere, con serietà, il suo primo progetto indipendente, ovvero l'allestimento della mostra del 1902 sulla ritrattistica russa dal 1700 al 1850. Egli scrisse nella prefazione al catalogo (fig. 30): «L'obiettivo della mostra è quello di presentare i grandi maestri della ritrattistica russa dal regno dell'imperatore Pietro il Grande agli anni Cinquanta del XIX secolo. In quest'ottica, gli organizzatori della mostra hanno prestato la massima attenzione all'aspetto artistico dei ritratti esposti, indipendentemente dal significato storico della persona ritratta»<sup>10</sup>. «Purtroppo – proseguiva il ventiduenne curatore –, l'idea originaria degli organizzatori non è stata realizzata nella sua interezza, sia per la mancanza di spazio che per altre ragioni, indipendenti dalla volontà degli allestitori»<sup>11</sup>. Ed effettivamente, nonostante l'audace progetto originario, l'esposizione non riscosse un particolare successo di pubblico e di critica.

«Tutto è fatto in fretta e furia, quindi è incongruo»<sup>12</sup>, scriveva Djagilev sulle pagine del «Mondo dell'Arte» dopo la visita alla mostra e continuava: «Il valore principale di ogni mostra storica di arte russa deve risiedere nelle novità che essa rivela o chiarisce. [...] Da questo punto di vista, i risultati sono molto scarsi, soprattutto se si considera ciò che sarebbe stato realmente possibile ottenere da questa mostra»<sup>13</sup>. Tuttavia, pur stroncandola, egli apprezzò l'idea stessa dell'esposizione:

Un augurio che si può fare uscendo dalle sale della mostra è che la Società Storica non rinunci all'idea di organizzare, l'anno prossimo, una mostra di ritratti russi veramente seria e ponderata, altrimenti tutto ciò che dovremo ricordare di questa fallimentare, anche se meravigliosa, mostra sarà un catalogo illustrato, attualmente in vendita alla mostra, speriamo meglio compilato dell'indice, che contiene più errori di quante formiche ci siano in un formicaio<sup>14</sup>.

L'esposizione del 1902 fu in parte criticata persino da chi partecipò alla stesura del catalogo. Tra questi Alexandre Benois, che, nel saggio critico dedicato all'evento, osservò:

La mostra di ritratti russi organizzata dalla Società della Croce Blu non riscosse il successo sperato. Le sale espositive erano vuote, i giornali erano riluttanti e lenti a parlarne e non poche persone autorevoli ne hanno sottolineato con insistenza i difetti. La mostra ha attirato scolari di ogni genere e qualche membro del *beau monde* desideroso di vedere i propri nonni e bisnonni, nonché storici specialisti del settore. I giovani artisti hanno partecipato eccezionalmente alla mostra e hanno dato un'occhiata annoiata agli onorevoli "vecchioni"<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> WRANGELL 1902.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> DJAGILEV 1902, p. 34

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>15</sup> BENOIS 1902.

Secondo Benois, a contribuire all'insuccesso della mostra furono innanzitutto la sede inadeguata agli scopi espositivi, la scelta casuale delle opere, il gruppo eccessivamente numeroso degli addetti ai lavori e il catalogo compilato con "riprovevole incoscienza"<sup>16</sup>. Tuttavia, il critico ritenne che il punto forte della mostra fosse quello di aver messo in luce il contributo dei tre migliori ritrattisti russi del XVIII secolo, esponenti del tardo Barocco e del Neoclassicismo: Dmitrij Levickij (1735-1822), Fëdor Rokotov (1736-1808)<sup>17</sup> (fig. 31) e Vladimir Borovikovskij (1758-1825).

A tal proposito, è interessante sottolineare l'elevato ruolo acquisito proprio dalla ritrattistica nell'attività espositiva della Russia prerivoluzionaria, che con le citate mostre cominciò a gettare le basi per gli studi sul Barocco, il primo stile laico adottato nel Paese. Un fenomeno che, a giudizio di chi scrive, meriterebbe uno studio più approfondito, anche in relazione a casi simili nell'Europa di quegli anni, in generale, e in Italia in particolare. Nel caso di quest'ultima, mi riferisco alla grande *Mostra del ritratto italiano dalla fine del XVI all'anno 1861*<sup>18</sup> del 1911, curata da Ugo Ojetti e ispirata da Corrado Ricci. Inaugurata presso il Palazzo Vecchio, anch'essa fu concepita innanzitutto come un'opportunità per proporre lo studio dei cosiddetti artisti "minori" del Sei e Settecento italiano, un periodo fino ad allora poco studiato<sup>19</sup>. Non a caso, la mostra fiorentina e quelle russe, inclusa la mostra del 1912 di cui parleremo a breve, ebbero gli stessi protagonisti (figg. 32-33), la cui rivalutazione scientifica risale solo al secondo Novecento.

Seppure oggetto di critica, l'esperienza del 1902 contribuì notevolmente alla formazione del giovanissimo Wrangell. Solo due anni dopo, infatti, pubblicò il primo catalogo ragionato delle opere del Museo di Alessandro III, l'odierno Museo Russo di San Pietroburgo, nonché il primo museo statale di Belle

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 67-68.

<sup>17</sup> Sull'artista si rimanda a WRANGELL 1910.

<sup>18</sup> *Mostra del ritratto italiano* 1911. Si invita a consultare, inoltre, PIZZORUSSO 2019.

<sup>19</sup> La rassegna italiana fu così commentata dal conte Valentin Platonovič Zubov (1884-1969), fondatore, nel 1912, del primo Istituto di Storia dell'Arte in Russia, ispirato a quello fiorentino: «Nelle sale appena restaurate di Palazzo Vecchio è stata allestita una mostra retrospettiva dedicata al ritratto italiano. Ricordo che solo un anno fa questo luogo era in uno stato di totale abbandono: i locali, riccamente decorati principalmente da Vasari, in parte da Bronzino e Salviati, ospitavano gli uffici dell'amministrazione comunale, con tanto di divisori e tutto il fascino di un ufficio italiano. Ora il palazzo è quasi irriconoscibile: in tre anni di intenso lavoro è stato ripulito, ristrutturato e arredato con mobili adeguati. È vero, i mobili sono stati nuovamente rimossi, perché nella maggior parte dei casi i quadri sono stati disposti su cavalletti. [...] Tra i maestri che vissero a cavallo tra il Seicento e il Settecento, il ruolo centrale è occupato dal poco conosciuto bergamasco Fra Vittore Ghislandi (1655-1743). È davvero sorprendente che un artista del genere sia rimasto nell'ombra fino a oggi; se l'unico risultato della mostra fosse quello di attirare grande attenzione su Ghislandi, sarebbe già un enorme merito. [...] Ai maestri che hanno lavorato in Russia e in Polonia è stata riservata una sala separata, dove sono esposti Lampi, Grassi, Tonci, Bacciarelli, Del Frate e Torelli. Tuttavia, gli organizzatori hanno dimostrato totale ignoranza. Accanto alle belle opere di Lampi, inviate dalla Russia, sono appese alcune caricature provenienti dal dominio italiano e, a coronamento del tutto, sotto il nome di Lampi, sotto l'etichetta "un ufficiale russo", c'è una copia del ritratto di Grigory Orlov, opera di Rokotov, che si trova presso la contessa Orlova-Davydova a San Pietroburgo. [...] In conclusione, resta solo da rammaricarsi che questa interessante mostra sia stata organizzata in modo così approssimativo. Ci sono molti curiosi, come quello sopra citato di Lampi, e maestri che dovrebbero essere più familiari agli italiani rispetto al ritrattista che ha lavorato principalmente fuori dall'Italia. Ad esempio, sotto il nome di Castiglione sono esposti dipinti di pessima qualità, che non si può nemmeno pensare appartengano alla mano di questo notevole maestro. Il risultato più prezioso di ogni mostra retrospettiva è la pubblicazione che la segue; grazie ad essa, la mostra si trasforma da attrazione per il pubblico a patrimonio della scienza storico-artistica. Non è stato ancora annunciato chi sarà l'autore della promessa pubblicazione; c'è da sperare che il lavoro sarà serio, ma a giudicare dalla mostra, purtroppo, questo è più che problematico». Cfr. ZUBOV 1911.

Arti del Paese<sup>20</sup>. L'anno seguente fu assunto all'Ermitage, dove iniziò a lavorare sotto la guida di uno dei fondatori della museologia russa e creatore del moderno sistema di inventariazione degli oggetti museali dell'Ermitage, James Theodor Schmidt (1876-1933); allievo, a sua volta, dei tedeschi August Schmarsow (1853-1936), Franz Studniczka (1860-1929) e Georg Steindorff (1861-1951).

Il filo rosso della successiva attività di Wrangell fu lo studio dell'arte barocca e neoclassica. Ciò veniva attuato attraverso una ricerca continua sulle collezioni dei principali musei russi e la profonda conoscenza dell'arte europea, resa possibile dai numerosi viaggi e dal contatto con personalità di spicco del mondo della critica artistica, tra cui, ad esempio, Adolfo Venturi<sup>21</sup>. La sua particolare sensibilità per l'arte dei secoli passati lo spinse a studiare il patrimonio ritrattistico delle tenute nobiliari russe private del XVIII e dell'inizio del XIX secolo. Questo lo portò, nel 1910, a dare vita alla Società per la protezione e la conservazione dei monumenti d'arte e d'antichità in Russia, di cui Wrangell diventò segretario generale. Tutto ciò lo convinse a inserire nel percorso espositivo delle mostre da lui curate delle opere finora "nascoste" nelle collezioni private e, soprattutto, a contestualizzarle ricreando un'atmosfera storica che ne favorisse una fruizione più adeguata.

Frutto di tale approccio fu un'altra esposizione, di grande importanza per la sua collezione, tenutasi a San Pietroburgo nel 1908. Si tratta della mostra di pittura europea e russa organizzata dalla rivista mensile per gli amanti dell'arte e dell'antiquariato «Starye Gody» («Anni andati», 1907-1916). Essa si occupava di storia dell'arte nazionale ed europea, forniva descrizioni di collezioni private e pubbliche, informava sulle aste e sulle vendite private di opere d'arte in Russia e all'estero, indicando prezzi e immagini, e seguiva le attività dei musei nazionali ed europei, prestando particolare attenzione ai problemi legati alla conservazione dei monumenti d'arte e delle antichità russe. La mostra includeva una straordinaria quantità di quadri della scuola italiana (per lo più toscana)<sup>22</sup>, spagnola, fiamminga, inglese e russa che spaziava dal Quattrocento al

<sup>20</sup> WRANGELL (a cura di) 1904.

<sup>21</sup> Wrangell lo conobbe nel 1909. Un altro incontro con Venturi avvenne nell'ambito del *X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, tenutosi a Roma nel 1912 (cfr. *X Congresso Nazionale* 1912) e visitato con il citato conte Zubov. Alla chiusura del congresso, Zubov ricordava sulle pagine della rivista «Starye Gody»: «Il senso di ogni congresso non risiede tanto nelle relazioni lette durante le sedute, quanto piuttosto nella possibilità di stabilire contatti personali e scambi di opinioni tra i rappresentanti della stessa disciplina. Questa regola si è confermata anche in questo caso, con maggiore evidenza rispetto ai precedenti congressi in Germania. La comunità scientifica tedesca ha cercato, seppur invano, di prendere sul serio i risultati dei congressi. A Roma, fin dal primo giorno, è stato chiaro a tutti i partecipanti che ciò non sarebbe stato possibile. Il professor <Henry> Thode ha espresso questo pensiero in un gentile rimprovero agli organizzatori, affermando che non è possibile organizzare un congresso a Roma nel mese di ottobre, quando il sole splende così forte e il cielo è così blu. [...] Di grande importanza è stata la possibilità offerta ai membri del Congresso di visitare i luoghi d'interesse di Roma, normalmente non accessibili. Abbiamo avuto modo di vedere, al piano superiore della Villa Farnesina l'affresco di Sodoma raffigurante il matrimonio di Alessandro Magno e Roxana, la galleria dei Carracci nel Palazzo Farnese, gli appartamenti privati nel Palazzo Doria, che racchiudono importanti opere pittoriche, e, soprattutto, la Villa Albani, che custodisce la famosa Atena e altre preziose opere di scultura antica. In occasione del congresso sono state allestite mostre bibliografiche e di riproduzioni fotomeccaniche per scopi storico-artistici. Per concludere, vorrei menzionare il ricevimento organizzato dal sindaco di Roma nelle sale del Campidoglio, che ha permesso di ammirare questi lussuosi locali illuminati dalla luce serale e le opere di scultura antica che vi si trovano. Come ha affermato Thode, "siamo stati ospiti dei padroni di pietra di questa casa"». Cfr. ZUBOV 1912.

<sup>22</sup> Tra le opere esposte c'erano: «Duccio Di Buoninsegna, *Crucifixion* (coll. prince A. Sagarine); Bernardo Daddi (?), *Le Couronnement de la Vierge* (coll. baron P. de Meyendorff); Lippo Memmi (?), *Madone* (coll. prince A. Sagarine); Lippo Memmi, *Madone* (coll. M. W. Dourdine); Fra Filippo Lippi, *Scène de la légende de Saint Augustin* (coll. S. A. I. la princesse Eugénie

XIX secolo e che, fino a quel momento, faceva parte esclusivamente delle collezioni private russe. La raccolta fu composta personalmente da Wrangell che, nel corso di sei mesi, aveva esaminato circa cento collezioni private, avvalendosi talvolta dell'aiuto di Wilhelm von Bode e Cornelis Hofstede de Groot per l'attribuzione di alcuni quadri. Oltre a Wrangell, alla preparazione della mostra collaborarono altri validi esperti come Benois, James Schmidt e, soprattutto Ernst von Liphart (1808-1891), che giocò un ruolo di primo piano nella storia del collezionismo artistico russo tra il secondo Ottocento e il primo Novecento.

Liphart (fig. 34) era un artista di origine tedesca naturalizzato russo, collezionista di pittura europea, nonché direttore della pinacoteca dell'Ermitage dal 1906 al 1929. Fu figlio di Karl von Liphart (1808-1891), un intenditore del Rinascimento italiano e un collezionista d'arte europea di fama internazionale, la cui collezione di stampe antiche olandesi è ora un vanto delle più rinomate raccolte museali del mondo. Grazie al suo precoce talento, Ernst si dedicò alla pittura, viaggiando molto in Europa. All'inizio degli anni Sessanta si trasferì a Firenze, dove strinse amicizia con il giovane Gustavo Frizzoni e divenne il braccio destro del padre nell'attività di acquisto di opere d'arte per la granduchessa Maria Nikolaevna (fig. 35), figlia di Nicola I, la cui collezione includeva dipinti di Botticelli, Tiziano e Perugino.

Dopo il soggiorno fiorentino, si trasferì a Parigi, dove si guadagnò la fama di uno dei ritrattisti più in voga del tempo, avendo effigiato le personalità più in vista dell'epoca, come Victor Hugo. Nel 1886, Liphart giunse a San Pietroburgo, dove, oltre a diventare il ritrattista prediletto della casa imperiale, si affermò come uno studioso d'arte rinascimentale europea. Meriti che gli valsero la gestione della pinacoteca dell'Ermitage e l'ampliamento della stessa con una serie di importanti acquisti, tra cui tele di Leonardo, El Greco, Perugino e Tiziano; tutto in perfetta sintonia con la sua proficua attività pittorica.

Il risultato della selezione delle opere per la rassegna del 1908 fu straordinario: Duccio, Pinturicchio, Leonardo<sup>23</sup> (fig. 36), Tiziano, Tintoretto, Lotto, Tiepolo, Zurbarán, El Greco, Rembrandt, Sustermans,

---

d'Oldenbourg); Giusto D'Andrea, *Madone* (coll. M. P. P. Weiner); Lorenzo di Credi, *La Sainte Famille* (coll. prince Kotchoubey); Filippino Lippi, *L'Annonciation* (coll. S. A. I. le duc Georges de Leuchtenberg); École Florentine (XV<sup>e</sup> siècle), *Pieta* (S. A. L le Grand-Duc Constantin); Pinturicchio, *Madone* (coll. M. M. Botkine); Pier di Cosimo, *Madone* (coll. prince Kotchoubey); Pier di Cosimo, *Portrait d'une inconnue* (coll. prince Kotchoubey); Le Pontormo (?), *Madeleine en pleurs* (coll. S. A. L le Grand-Duc Constantin); Le Pérugin, *Saint Sébastien* (coll. marquise Campanari, Rome); Léonard de Vinci, *Madone* (coll. M<sup>me</sup> Léon Benois); Ambrogio Borgognone, *Ecce Homo* (coll. comtesse E. Schouwaloff); Bartolomeo Veneto, *Portrait d'un inconnu* (coll. M. P. Okhotchinsky); Gaudenzio Ferrari, *Sainte Vierge avec l'Enfant* (coll. marquise Campanari); Tommaso di Modena, *Madone* (coll. M. P. P. Weiner); Cima Da Conegliano, *Madone* (coll. prince Kotchoubey); Titien, *Portrait d'un inconnu* (coll. M. E. de Liphart); Tintoretto, *Portrait d'un inconnu* (coll. baron N. Wrangell); Lorenzo Lotto (?), *Portrait de femme* (coll. princesse Youssoupoff), Giov. Battista Tiepolo, *Tête d'oriental* (coll. M. Jean Balachow)». Cfr. *Les anciennes Ecoles de Peinture* 1910, p. 133. Si veda inoltre il catalogo delle opere: «Starye Gody» 1908.

<sup>23</sup> L'opera esposta era la *Madonna col fiore*, attualmente nota come *Madonna Benois* (1478-1480, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage). L'attribuzione dell'opera a Leonardo da Vinci fu prima confermata da Ernst von Liphart nell'ambito della citata mostra. Considerato, insieme alla *Madonna del Garofano* (ca. 1473) dell'Alte Pinakothek di Monaco, uno dei primi lavori indipendenti del giovane artista, il dipinto ricevette il soprannome dai suoi ultimi proprietari, la dinastia artistica russa dei Benois. Nel 1914 fu acquistato dall'Ermitage da Maria Alexandrovna Sapozhnikova (nome da nubile della moglie dell'architetto di corte Léon Nikolaevič Benois, fratello maggiore del più volte citato Alexandre). La donna ereditò il dipinto dal padre, il milionario e mecenate delle arti A.A. Sapozhnikov. Una leggenda di famiglia narra che il dipinto fosse stato acquistato da musicisti italiani in viaggio ad Astrakhan, dove i Sapozhnikov avevano una grande pescheria. Queste erano uniche informazioni disponibili sul

Rubens, Jordaens, Dou, Fetti, Solimena, Lorrain, Boucher, Canaletto, Guardi, ecc. Le loro opere sono al centro di un ampio contributo di Schmidt<sup>24</sup> apparso nella «*Monatshefte für Kunstwissenschaft*» nel 1909, attirando l'attenzione degli studiosi internazionali<sup>25</sup>, nonché de *Les anciennes Ecoles de Peinture dans les Palais et Collections privées Russes représentées à l'Exposition organisée à St.Petersbourg en 1909 par la Revue d'Art ancien* «*Staryé Gody*», pubblicate a Bruxelles due anni dopo la mostra (fig. 37)<sup>26</sup> e nella cui prefazione si rimprovera la totale ignoranza della critica europea delle ricchezze artistiche dell'Europa occidentale “nascoste” ancora in grandi quantità nelle collezioni private russe.

L'idea guida dell'esposizione era quella di gettare le basi per il futuro trattamento scientifico delle opere d'arte nei musei e nelle collezioni private. L'evento si doveva svolgere presso la Società per l'Incoraggiamento delle Arti, le cui sale furono, anche questa volta, adottate per i compiti dell'esposizione secondo il progetto di Nicola Lanceray (1879-1942), fratello maggiore di Eugène, del quale contributo all'esposizione del 1912 parleremo in avanti. Secondo un testimone dell'epoca, l'allestimento rappresentava «una variante delle fantasie dei re opulenti che hanno creato i palazzi che ora sono in rovina o che fungono da richiamo per i turisti, hotel per gli ospiti reali in visita e oggetti di lusso per i miliardari americani»<sup>27</sup>. Per la mostra furono create ben 22 stanze in legno e tela dipinta con i soffitti in calicò (fig. 38), quasi tutte abbellite con il raffinato mobilio dell'epoca.

Queste trasformazioni destarono il sospetto di un possibile incendio; un pretesto che il vicepresidente della Società, Mikhail Botkin (1839-1914) – uno degli artisti più autorevoli dell'accademismo Pietroburghese, noto anche come “genio del male”, nonché un appassionato collezionista dell'arte rinascimentale italiana (fig. 39)<sup>28</sup> – per impedire l'apertura della grande e tanto attesa mostra. Indignato di quell'azione,

---

dipinto all'inizio del XX secolo. Solo nel 1974, presso l'Archivio di Stato della regione di Astrakhan, è stato trovato il “Registro dei dipinti del signor Alexander Petrovič Sapožnikov”, compilato nel 1827. Nell'inventario per il primo numero è riportato: «La Madre di Dio che tiene il Bambino preternaturale sulla mano sinistra... Sopra vi è un ovale. Maestro Leonardo da Vinci... Dalla collezione del generale Korsakov». Grazie a ciò, si scoprì che il dipinto proveniva dalla collezione del collezionista e senatore Aleksej Ivanovič Korsakov (1751/53-1821), favorito dell'imperatore Paolo e un grande esperto di pittura europea occidentale. La sua collezione includeva 91 dipinti di antichi maestri europei, tra cui l'opera in questione. Nel XIX secolo l'immagine fu tradotta con successo dalla tavola alla tela, ma non è chiaro se, all'epoca, il dipinto facesse parte della collezione del generale Korsakov o se fosse già stato acquistato da Sapožnikov. Nel 1912, Benois decise di vendere la *Madonna col fiore* e la portò a esaminare in Europa, dove l'antiquario londinese Joseph Duvin la valutò 500 mila franchi. L'attribuzione dell'opera a Leonardo da parte di Liphart (LIPHART 1908, pp. 710-711) fu confermata dalle massime autorità dell'epoca, tra cui Gustavo Frizzoni, Adolfo (inizialmente la attribuiva a un ignoto allievo di Verrocchio) e Lionello Venturi (cfr. VENTURI 1912<sup>b</sup>, p. 126), nonché lo storico americano dell'arte italiana del Rinascimento Bernard Berenson (cfr. E. SAMUELS – J. SAMUELS 1987, p. 216). Le loro conclusioni sono in base alla monografia di Nikolaj Wrangell (WRANGELL 1914). Come molti dei suoi connazionali, Maria Benois desiderava che il dipinto restasse in Russia e quindi lo cedette per 150 mila rubli all'Ermitage. Sull'opera, si vedano: COLVIN 1912; *La Madonna Benois* 1984; *Leonardo. La 'Madonna Benois'* 2019.

<sup>24</sup> SCHMIDT 1909.

<sup>25</sup> Si veda, ad esempio, HOFSTEDE DE GROOT 1910.

<sup>26</sup> *Les anciennes Ecoles de Peinture* 1910.

<sup>27</sup> PODPISČIK 1908.

<sup>28</sup> Sulla collezione, si veda BENOIS – JAREMIČ 1902.

Wrangell lo schiaffeggiò. Lo scontro tra i due impedì l'apertura della mostra e causò il licenziamento di Wrangell dall'Ermitage<sup>29</sup>.

Tuttavia, lo scandalo suscitato dalla mostra contribuì alla sua popolarità. «Una esposizione che rivelò ai Russi come agli studiosi stranieri una quantità di cimeli artistici sparsi per le case private»<sup>30</sup>, scrisse Lionello Venturi nel 1912; l'anno in cui visitò San Pietroburgo per pubblicare l'articolo *Notes sur le tableaux italiens à St. Petersbourg*<sup>31</sup> nella stessa rivista che aveva organizzato la rassegna del 1908. L'esposizione, non ancora smontata, fu visitata da oltre 10.000 persone che si dovettero accontentare delle poche ore di luce diurna invernale, in quanto era stato imposto il divieto di utilizzare la luce elettrica. L'allestimento della sfortunata esposizione ci è stato descritto da un anonimo abbonato alla rivista «Starye Gody»<sup>32</sup>. Secondo questa testimonianza, una grande sala, dal “carattere austero e santo”, con le pareti appositamente lasciate bianche, accoglieva la produzione della scuola toscana, “creazioni religiose di arte ancora semi-sacra”. Un'altra era divisa in più stanze «colorate in diverse tonalità che si armonizzano tra loro e con i tappeti che ricoprono il pavimento, un vero fiore all'occhiello; i lampadari con cristalli, le applique e i bicchieri in bronzo, le tende e i mobili antichi rendevano gli spazi accoglienti ed eleganti allo stesso tempo»<sup>33</sup>. Una saletta senza finestre accoglieva i ritratti russi del XVIII secolo, la sezione più “giovane” della mostra: «pareti a strisce bianche e gialle, mobili bianchi ricoperti di stoffe, lampadari e candelabri con pendenti di cristallo, e dalle pareti vi guardavano dignitari incipriati e dame dignitose; sembrava che questa sala, accogliente e gustosa, fosse stata conservata intatta fino ad oggi da qualche genio gentile»<sup>34</sup>. Tutte queste stanze erano coronate da una grande sala centrale ottagonale – una specie della Tribuna degli Uffizi –, di colore giallo delicato e con un lampadario di cristallo chiaro, in cui erano riuniti i capolavori indiscussi della mostra di Leonardo, Perugino, Tiziano, Veronese, Tintoretto, Pieter de Hooch, Rembrandt, Jordaens, Francesco Guardi, Claude Lorrain, Antoine Watteau, François Boucher e molti altri ancora. Dopodiché, il visitatore, salendo una stretta scala coperta da un soffice tappeto, poteva appena distinguere, nella penombra, i bei pannelli di Hubert Robert e gli orologi intagliati dorati, illuminati da una grande lanterna nello stile di Luigi XIV, appositamente installata per l'occasione. Da lì si passava nelle accoglienti stanze, grandi e piccole, della galleria superiore, dove si potevano ammirare minuscoli studi rossi con «ritratti di olandesi cerimoniosi, senza luce diurna, graziose sale con un rivestimento a piastrelle, una sala da pranzo con un bel Delft, grandi armadi e tavoli di epoca petrina, lampadari

<sup>29</sup> Tuttavia, già nel 1910, grazie alla sua instancabile attività pubblicistica, Wrangell riuscì a riprendere il suo incarico.

<sup>30</sup> VENTURI 1912<sup>a</sup>, p. 122.

<sup>31</sup> VENTURI 1912<sup>b</sup>.

<sup>32</sup> PODPISČIK 1908, pp. 744-746.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 745-746.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 745.

olandesi e oggetti d'antiquariato»<sup>35</sup>. La stessa fonte ci informa del mai realizzato progetto di arredamento delle sale con il mobilio settecentesco proveniente dalle residenze reali dell'epoca e del ricco drappeggio con i pregiati tessuti antichi ideato per mascherare i cavalletti dei quadri.

Oltre a introdurre il lettore in una seducente “favola”, questo breve racconto svela la scelta di adeguare gli ambienti espositivi alle opere d'arte esposte in essi, allo scopo non solo di una piena fruizione di queste ultime, ma anche di un effetto estetico d'insieme, che lasciasse un'indelebile impressione sia negli addetti ai lavori che in un pubblico più vasto. Un modello di riferimento per alcuni allestimenti museali<sup>36</sup> e mostre successive, come, ad esempio, quella del 1912 di cui diremo tra poco.

Il numero della rivista «Starye Gody» dedicato alla mostra del 1908 accolse gli articoli dei suoi curatori sulle diverse sezioni: Wrangell si occupò della ritrattistica olandese<sup>37</sup>, Liphart scrisse sull'arte rinascimentale italiana e su quella barocca spagnola<sup>38</sup>, il poeta e il critico d'arte Sergej Makovskij (1877-1962) analizzò la sezione “russa”<sup>39</sup>, Benois contribuì con un articolo sull'arte barocca e rococò italiana e francese<sup>40</sup>. Un paio di anni dopo, Hofstede de Groot, a sua volta, commentò la sezione della pittura olandese<sup>41</sup>.

Nel suo contributo, Benois deplorò l'assenza alla mostra della scuola bolognese, nonché dei “capostipiti del movimento”, quali Federico Zuccari, i fratelli Carracci, Guido Reni, Domenichino e degli “artisti più manierati” come Pietro da Cortona, Luca Giordano, Francesco Castiglione e Francesco Furini. Tra le opere “puramente” barocche annoverò solamente una *Diana al bagno* ascritta a Maratti, un *Apollo e Marsia* di Johann Liss (fig. 40)<sup>42</sup>, una “copia” del *Borea rapisce Orizia* di Solimena (fig. 41)<sup>43</sup> nonché due battaglie richiamanti Luca Giordano:

Tutti e cinque i dipinti presentano i segni distintivi del loro tempo: la meravigliosa “calligrafia” delle pennellate, l'inimitabile abilità nel gestire le masse e nel raggiungere un effetto decorativo complessivo. Tuttavia, per l'intenditore medio moderno appaiono “noiosi”, perché mancano di qualcosa di essenziale per il nostro tempo, una caratteristica che loro non possiedono: una vita interiore. La freddezza di quest'arte è appassionata e la forma nell'arte italiana del Seicento ha soffocato il contenuto. Va detto, però, che questa forma ha una perfezione completa e che questa freddezza è bella in sé<sup>44</sup>.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 746.

<sup>36</sup> Sull'adottamento di tale approccio allestitivo nell'Italia primonovecentesca si consultino almeno: LANZA (a cura di) 2003; BARRELLA 2016; FAILLA 2018.

<sup>37</sup> WRANGEL 1908.

<sup>38</sup> LIPHART 1908.

<sup>39</sup> MAKOFFSKY 1908.

<sup>40</sup> BENOIS 1908.

<sup>41</sup> DE GROOT 1910.

<sup>42</sup> Attribuita in passato a Domenico Fetti, oggi si trova al Museo Puškin di Mosca.

<sup>43</sup> Nel 1908, la tela fu esposta come una copia di un ignoto solimenesco del quadro custodito al Kunsthistorisches di Vienna. Oggi, lo stesso dipinto fa parte della collezione del Museo nazionale d'arte dell'Azerbaigian, dove la tela è stata attribuita a Francesco Solimena. Dal confronto tra i due dipinti, emerge, a giudizio di chi scrive, la validità della prima attribuzione.

<sup>44</sup> BENOIS 1908, p. 721.

Nel 1910 Benois pubblicò la sua monumentale *Guida alla Pinacoteca dell'Ermitage Imperiale*, in cui espresse un'opinione contemporanea su molti dei pittori citati poc'anzi, tra cui Luca Giordano, la cui arte fu così commentata nelle pagine del volume:

Da Napoli, culla del naturalismo, uscì uno dei più grandi artisti italiani del Seicento, che tuttavia, con i suoi trionfi in tutti i principali centri della Penisola, pose fine alla corrente naturalistica. Questo artista, Luca Giordano (1632-1705), corruppe anche la scuola di Madrid, roccaforte del naturalismo, dopo essere stato invitato alla corte di Carlo II nel 1692. Il migliore degli artisti spagnoli dell'epoca, Claudio Coello, non sopportò l'ingiusta preferenza accordata al nuovo arrivato e morì di crepacuore. Il successo straordinario di Luca Giordano può essere spiegato con la sua sorprendente capacità di assorbire e combinare in sé tutto il patrimonio artistico del suo tempo. Ribera gli ha trasmesso solide basi nel disegno e nella pittura, la capacità di usare efficaci contrasti di luce e ombra; con Salvatore Rosa condivide la virtuosità appassionata della pittura; il romano Pietro da Cortona gli ha aperto le porte di un ampio stile decorativo; a Firenze e Bologna ha osservato l'eleganza dell'epigonismo accademico; a Parma ha svelato molti segreti del Correggio. Probabilmente le opere del defunto Feti e i lavori di Castiglione, che all'epoca lavorava alla corte mantovana, non sono rimaste senza influenza su di lui. Tutte queste diverse influenze si fusero nell'opera di Giordano in un insieme armonioso e la sua natura vivace e la sua enorme capacità di lavoro, per la quale fu soprannominato "fa presto", completarono il quadro. Dipinse un numero incredibile di quadri, alcuni dei quali di dimensioni colossali, e tutte queste opere presentano gli stessi pregi e difetti. Le sue opere sono piene di grande vivacità, i colori sono armoniosi e la pennellata è di una perfezione senza pari. Tuttavia, la convenzionalità della composizione, l'attrattiva banale e stereotipata dei colori e lo stile frivolo di Giordano svalutano la sua opera e giustificano in parte il disprezzo con cui è attualmente considerata<sup>45</sup>.

Benois riservò un'opinione decisamente più lusinghiera alla scuola veneziana e, in particolare, a Giovanni Battista Tiepolo. Nell'articolo del 1908, ricco di felici intuizioni critiche, il pittore viene definito:

Il mago e lo stregone che, con il suo carro travolse l'Europa come Tebe e completò con la sua risata leggera e zampillante, blasfema e misteriosa, tutte le cose intelligenti, pesanti e maestose che gli anziani avevano detto prima di lui. Nelle dimensioni della sua pittura, seducente e solenne al tempo stesso, e, infine, nell'impianto architettonico delle sue composizioni, Tiepolo appartiene ancora completamente al Barocco. Tuttavia, l'aspetto psicologico della sua arte rivela l'epoca di origine. Guido Reni, Carracci, e persino Luca Giordano, Pozzo e Solimena credevano ancora nei loro eroi, negli dèi e negli angeli, nelle allegorie e nei simboli. Si trattava di una religione particolare, del tutto incomprensibile per noi oggi, ma che era comunque una religione. Tiepolo non manifesta alcuna religiosità. Tutta la sua arte è un gioco con le idee più sublimi e profonde. Per lui, l'Olimpo e il paradiso cristiano non sono altro che fantastici lupanari in cui ruggiscono creature dispettose e molto accessibili<sup>46</sup>.

Intuizioni sviluppate ulteriormente nella citata guida alla pinacoteca dell'Ermitage del 1910:

Tiepolo (1696-1770) è un decadente come Giordano. Per lui nulla è sacro. Per lui, tutto – la religione, la vita, le relazioni umane, la storia – era solo un oggetto di bellezza, un materiale per belle immagini. In questo senso, Tiepolo era in qualche modo più cinico del napoletano Giordano. Ma è proprio in questo cinismo, nella sicurezza con cui Tiepolo pronunciava le sue "blasfemie" al cielo e alla terra, che si percepisce la sua vera grandezza: una forza gigantesca, spezzata solo dalla perdita di ogni fede. La figura di Tiepolo, nonostante tutto il suo splendore, è tragica. Nel suo "banchetto" risuonano note funebri. Nonostante la gioiosa solennità che amava conferire alle sue creazioni, era sempre triste. Crebbe nell'epoca dell'agonia di Venezia e in lui si

---

<sup>45</sup> BENOIS 1910, pp. 100-102.

<sup>46</sup> BENOIS 1908, p. 724.

rifletteva, se non il rancore amaro di un patriota, almeno lo sconforto di un uomo dotato della massima sensibilità che vedeva morire ciò che di più bello era stato creato dall'uomo. Tiepolo non versò lacrime per la sua città e non vi visse fino alla fine dei suoi giorni, ma partì per diffondere gli ultimi bagliori dello splendore veneziano. Eppure, proprio Tiepolo, veneziano doc, è forse il più veneziano di tutti gli artisti veneziani. È possibile scomporre la sua arte in elementi. Uno deriva da Veronese, un altro da Tiziano e un terzo (indirettamente) da Giordano. Tuttavia, questi elementi non sono essenziali. Ciò che rende grande Tiepolo appartiene interamente a lui e sono i doni della città magica al suo figlio prediletto. Questi doni di Venezia a Tiepolo sono unici per bellezza in tutta la storia della pittura: una tavolozza argentata e una luce speciale. A Venezia, impoverita e venduta alla dissolutezza dei forestieri, splendeva ancora il sole delicato, che continuava a dorare i marmi, a riflettersi nei canali stretti, a giocare sull'acqua, a brillare sulle croci e sulle cupole, continuando a conferire un carattere di miraggio a questa città nata dal mare. Ma solo alle persone con una sensibilità acuta sembrava che il sole veneziano dovesse presto scomparire, che stesse salutandolo e piangendo. E così lo stato d'animo del solito «luminoso, ma infinitamente triste Apollo» si espresse nell'opera di Tiepolo. Tutta la sua sensibilità, tutto il suo splendore sono solo fiori dai colori vivaci nel cimitero di Venezia. E il nostro *Banchetto di Cleopatra*<sup>47</sup>, raffigurato tra le colonne veneziane e sotto il cielo veneziano argento-azzurro, non è un allegro mascheramento, ma una sorta di solenne tris, in cui la teatralità sfarzosa dei costumi non porta gioia e dove tutto, al contrario, sembra essersi congelato, in attesa di una triste fine. Solo nel suo atteggiamento psicologico Tiepolo è “decadente”, ma non lo è affatto dal punto di vista tecnico dei suoi dipinti<sup>48</sup>.

Seppure di inusuale ricchezza e originalità della collezione, l'esposizione del 1908 dovette solo in parte aver soddisfatto il desiderio iniziale degli organizzatori di presentare al pubblico la vasta gamma di grandi capolavori della pittura europea custoditi nelle collezioni private di San Pietroburgo. Per vari motivi di natura privata, la rassegna non includeva i capolavori di alcune delle più note collezioni dell'epoca, come la strepitosa raccolta Stroganov (nota anche come Stroganoff)<sup>49</sup> (fig. 42). Fu, tuttavia, concepita come solo il primo passo di un ampio progetto, come commentato dallo storico dell'arte Pëtr Weiner (1879-1931) sulle pagine de «L'Arte» di Adolfo Venturi:

La rivista d'arte antica «Starije Godij» (anni andati) ha voluto fare rivivere una parte di queste reliquie, ed ha scelto le opere pittoriche, limitando la raccolta, causa la ristrettezza del tempo, a Pietroburgo e a suoi dintorni. Disgraziatamente si è dovuto, per ragioni del tutto private, come l'assenza o la malattia dei proprietari,

<sup>47</sup> Cfr. fig. 90.

<sup>48</sup> BENOIS 1910, pp. 104-106.

<sup>49</sup> Una delle prime raccolte private di arte europea in Russia, la Collezione Stroganov, iniziò a formarsi nel primo Settecento grazie agli acquisti di opere d'arte effettuati dal barone Sergej Grigor'evič Stroganov (1707-1756) (fig. 19), erede di una ricchissima dinastia di produttori di sale. Il figlio di Sergej, il barone Aleksandr Sergeevič Stroganov (1733-1811), raggiunse l'apice del collezionismo degli Stroganov. Statista, mecenate, illuminista, massone e direttore dell'Accademia Imperiale di San Pietroburgo dal 1800 al 1811, Aleksandr fu un collezionista appassionato e di grande successo. Gli acquisti di opere d'arte effettuati da quest'ultimo fecero sì che le sale del palazzo pietroburghese degli Stroganov, sul fiume Mojka, uno dei più noti esempi di Barocco russo a firma di Rastrelli e oggi sede del Museo Russo, si riempissero di tele di Rembrandt, Botticelli, Bronzino, Tintoretto, Guido Reni, Van Dyck, Rubens e Poussin, e di molti altri maestri europei. La passione collezionistica continuò con uno dei discendenti della famiglia, il conte Pavel Sergeevič Stroganov (1823-1911), abile diplomatico che arricchì la collezione con opere di Tiziano, Ribera, Lippi, Rubens e Watteau. Suo fratello, il conte Grigorij Sergeevič Stroganov (1829-1910), proprietario del Palazzo Stroganoff in via Sistina a Roma, possedeva la famosa *Madonna Stroganoff* di Duccio di Buoninsegna (oggi al MET di New York), nonché opere di Fra Beato Angelico, Simone Martini e Pinturicchio, oltre a una considerevole collezione di antichità. Il nucleo della raccolta, di cui una parte passò all'Ermitage, fu messo all'asta a Berlino nel 1931. Sulla collezione, la sua fortuna e la successiva dispersione si consultino almeno: HERMANIN 1898; BERNARDINI 1901; BENOIS 1901; WRANGELL - TROUBNIKOFF 1909; MUÑOZ 1910; LIPHART 1912; MUÑOZ - POLLAK 1912; GHINER (LONGHI) 1926; *Sammlung Stroganoff* 1931; ZERI 1961; *Stroganoff* 2000; MORETTI 2003; KALPAKCIAN 2009; COGLIANDRO 2013; SOLOMAKHA (a cura di) 2015; KALPAKCIAN 2020, 2012.

rinunciare a fare la scelta in alcune bellissime collezioni, tra le altre in quelle di M. Séménoff-Tianschansky<sup>50</sup>, nelle due dei conti Stroganoff, e nella più bella parte dell'antica galleria dei duchi di Leuchtenberg<sup>51</sup>. Speriamo tuttavia che una prossima esposizione saprà riunire i gioielli di queste collezioni, a quelli che si saranno potuti trovare da oggi in poi. Questa volta abbiamo esposti quasi 500 quadri di tutte le scuole, ancora sconosciuti al pubblico<sup>52</sup>.

Il relativo insuccesso dell'esposizione non ostacolò gli studi delle residenze antiche in Russia e delle loro collezioni da parte dei nostri protagonisti. A tal proposito va segnalata la pubblicazione sfarzosa di Benois sul complesso residenziale in stile barocco di Tsarskoye Selo<sup>53</sup> (fig. 43), progettato in gran parte da Francesco Bartolomeo Rastrelli. Pubblicato nel 1910, il volume fu intitolato *Tsarskoye Selo nel regno dell'imperatrice Elisabetta Petrovna: materiali per la storia dell'arte in Russia nel XVIII secolo*. Dopo otto anni di lavoro, l'autore riuscì a includere nell'edizione del libro alcuni preziosi documenti da lui consultati presso diversi archivi, nonché numerose fotografie dei palazzi, dei loro interni e dei giardini, accompagnando il testo con le raffigurazioni di suo nipote e con gli allestimenti della mostra del 1912, opera di Eugène Lanceray. Un punto cruciale della pubblicazione fu l'attenzione riservata alle collezioni d'arte della residenza, molte delle quali sarebbero presto diventate vittime delle incontrollabili vendite all'estero organizzate dai bolscevichi qualche anno dopo.

Come si è già detto, l'interesse per le residenze di epoca barocca e il loro patrimonio artistico trovò maggiore spazio negli studi di Wrangell. Fu proprio in essi che cominciò a germogliare l'attenzione al fenomeno che, nei decenni successivi, avrebbe assunto il nome comune di "rossika": termine che indica la produzione degli artisti europei operanti in Russia nel Settecento. Nel 1907 Wrangell pubblicò un ampio articolo<sup>54</sup> sugli scultori stranieri in Russia nel XVIII secolo nel numero della rivista «Starye Gody» dedicato a *Etudes sur l'art en Russie au XVIII<sup>ème</sup> siècle*. In esso, l'autore esplorò il contributo di Bartolomeo Rastrelli, Alessandro Martelli (uno degli allestitori della famosa Camera d'ambra, creata in Prussia tra il

<sup>50</sup> Si vedano le note 39 e 40 del capitolo 4.

<sup>51</sup> Nel 1839, Maximilian von Leuchtenberg, discendente dell'antica famiglia francese dei Beauharnais e nipote dell'imperatrice di Francia Giuseppina, sposò la figlia dell'imperatore russo Nicola I, la granduchessa Maria Nikolaevna. I due erano legati non solo da vincoli familiari, ma anche da interessi comuni: erano grandi appassionati di arti figurative e collezionisti. La loro collezione comprendeva opere d'arte occidentale e orientale del XV-XIX secolo, tra cui oggetti provenienti dalla collezione della famiglia Bonaparte, opere d'arte acquistate da Maria Nikolaevna e dal duca Massimiliano nel corso della loro vita insieme e sculture e dipinti raccolti da Maria Nikolaevna durante il suo soggiorno in Italia, dove ricevette consigli da Karl ed Ernst von Liphart. In base al testamento di Maria Nikolaevna, una parte della collezione passò a Evgenij Maksimilianovič Romanovskij (1847-1901), quinto duca di Leuchtenberg, che nel 1884 divenne proprietario del palazzo sul Lungoneva degli Inglesi a San Pietroburgo. Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, le pareti di questa casa furono adornate con le opere di Antonio Rimpatta, Cima da Conegliano, Carlo Dolci, Vittore Ghislandi, Pieter de Hooch, Élisabeth Vigée Le Brun. Nel 1916 il palazzo fu venduto alla Società di magazzini, assicurazioni e trasporti merci, che lo sottopose a una ristrutturazione radicale. La trasformazione del lussuoso palazzo granducale in un terminal portuale fu impedita dalla rivoluzione del 1917, a seguito della quale i duchi lasciarono la Russia e i loro beni furono nazionalizzati; i pezzi della collezione Leuchtenberg finirono così nelle raccolte di vari musei dell'Unione Sovietica. Cfr. *Russkie potomki* 2011.

<sup>52</sup> WEINER 1909.

<sup>53</sup> Talvolta traslitterato anche come "Carskoe selo", tradotto dal russo come "villaggio degli Zar".

<sup>54</sup> WRANGELL 1907.

1701 e il 1711 e successivamente installata nel palazzo di Caterina a Tsarskoe Selo), del decoratore e intagliatore francese Nicolas Pineau e dello scultore, disegnatore, incisore e intagliatore francese Louis-Rolland Trinquesse.

Un anno prima della mostra del 1912, Wrangell pubblicò uno dei suoi articoli più noti dal titolo *Les artistes étrangers en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, apparso nella citata rivista «Starye Gody»<sup>55</sup>. In quest'ampio saggio, l'autore non solo ricostruì il contributo dei pittori europei all'arte russa settecentesca, ma ragionò anche sul grado di influenza che questi ultimi ebbero sui loro allievi locali: un *fil rouge* che attraverserà gli studi sull'arte barocca in Russia nel XX secolo. «Quale di questi stranieri ha esercitato la maggiore influenza sulla Russia? Il punto è che nessuno di essi singolarmente, ma tutti insieme», fu l'idea guida espressa nell'introduzione all'articolo, in cui venne magistralmente analizzato il contributo dei francesi (tra cui il primo ritrattista di corte Lois Caravaque (1684-ca. 1752), (fig. 44))<sup>56</sup>, dei tedeschi (sotto la guida di Johann Gottfried Tannauer (1680-1737) (fig. 45))<sup>57</sup>, e, infine, degli italiani.

Nell'analizzare la produzione di questi ultimi – tra cui, oltre ai celebri Bartolomeo Rastrelli, Stefano Torelli e Pietro Rotari, troviamo i meno noti Bartolomeo Tarsia, Girolamo Bon, Antonio Peresinotti, Francesco Fontebasso, Domenico e Giuseppe Valeriani –, Wrangell mostrò una notevole modernità per il pensiero critico europeo del suo tempo:

Il XVIII secolo vide l'arte italiana raggiungere l'apice del suo splendore. Tiepolo nel campo della decorazione, Pietro Longhi come scrittore di feste casalinghe allegre, Bellotto, Canaletto e Guardi come poeti della natura e Ghislandi come cantore dell'uomo: in loro è racchiuso un intero mondo di sentimenti legati alla passata grandezza di un Paese morente. Era naturale che tutta l'Europa volesse che i pittori italiani raccontassero agli altri Paesi le loro magiche visioni. In Russia, sotto Pietro il Grande, la vita era ancora troppo modesta e solo un quarto di

<sup>55</sup> WRANGELL 1911.

<sup>56</sup> Originario di Marsiglia, Caravaque era figlio di un artista guascone specializzato nella pittura di navi. Seguendo le orme del padre, Louis iniziò la sua carriera presso l'Arsenal des Galeries della sua città natale. Nel 1715 le sue opere attirarono l'attenzione di Jean Le Fort, inviato russo a Parigi, nipote di uno dei più stretti collaboratori dello zar, il calvinista ginevrino François Le Fort. Caravaque stipulò un contratto con l'agente di Pietro per tre anni, durante i quali avrebbe lavorato in Russia come pittore di corte, con l'obbligo aggiuntivo di insegnare agli allievi russi. Dall'anno seguente fino alla sua morte, visse e lavorò a San Pietroburgo, essendo stato ritrattista di corte di Pietro I (alla guida dello Stato dal 1682 (in co-reggenza) al 1725), di sua nipote Anna I (in carica dal 1730 al 1740) e di Elisabetta di Russia. Di quest'ultima fu autore di decine di ritratti ufficiali, inviati alle corti europee in occasione della sua incoronazione. Oltre alla ritrattistica, si dedicò alla pittura di battaglia (*Battaglia di Poltava*, 1718, Ermitage) e istruì alcuni ritrattisti rococò, come: Ivan Višnjakov (1699-1761), Aleksej Antropov (1716-1795) e Mikhail Zakharov (1701-1739). Quest'ultimo fu tra i primi artisti russi a studiare in Italia dal 1716 al 1723. Di talento piuttosto modesto, Caravaque fu tuttavia il primo in Russia a organizzare, sul modello delle Accademie straniere, l'insegnamento del disegno di nudi e la copia di campioni di antichi maestri.

<sup>57</sup> Nato in Sassonia, Tannauer fu prima maestro orologiaio in Svevia, poi si dedicò alla musica e infine alla pittura, nella quale ebbe come mentore Sebastiano Bombelli. Visitò l'Olanda, dove studiò e copiò le opere di Rubens, per poi dedicarsi esclusivamente alla ritrattistica. Nel 1711 giunse a San Pietroburgo, dove fu nominato pittore di corte. Si dedicò alla pittura di ritratti, soggetti storici, miniature e disegni a inchiostro, nonché alla riparazione degli orologi. È l'autore del celebre ritratto *Pietro il Grande sul letto di morte* (1725, Ermitage). A lui ha dedicato un saggio il teorico dell'arte Viktor Vlasov: «Tannauer era un rappresentante della scuola barocca del Nord Europa e le sue opere mostrano dinamiche barocche, profondità dello spazio e contrasti di luce e ombra, una novità per la Russia dell'epoca. Il colore della sua pittura si basa su intense combinazioni cromatiche. Tuttavia, il lungo soggiorno olandese influenzò il suo stile pittorico, che combinava la pedanteria tedesca, il pragmatismo olandese e gli elementi del Barocco italiano: qualità che in architettura vengono accomunate dal termine "Barocco petrino"». Cfr. VLASOV 1997, p. 355. Sul personaggio si consulti inoltre ANDROSOV 2023.

secolo dopo la sua morte, nel regno della sua sprecona e fantasiosa figlia, si sentì finalmente il bisogno dei maestri italiani. Solo loro erano in grado di creare fiabe magiche dalla vita di tutti i giorni e di trasformare una realtà noiosa in una stravaganza di fuochi d'artificio. Questo spiega l'avidità con cui i satrapi russi semi-orientali iniziarono a costruire palazzi e case, abbellendoli con i sogni decorativi degli italiani o dei loro imitatori. Ma l'arte italiana era già in se stessa destinata alla morte e alla decadenza. Così, dopo aver illuminato il mondo intero con il suo ultimo raggio, quest'arte si spense e non conobbe ulteriori sviluppi. Tuttavia, il contributo degli italiani nel XVIII secolo è ancora una deliziosa ghirlanda, intrecciata con i colori sbiaditi di un'epoca irrimediabilmente scomparsa<sup>58</sup>.

Il contributo di Nikolaj Wrangell agli studi sul patrimonio artistico del XVIII secolo fu apprezzato sia dai suoi contemporanei che dalle generazioni successive, che avrebbero approfondito il tema della *rossika*. Iscrittosi volontario alla Croce Rossa allo scoppio del primo conflitto mondiale, Wrangell si spinse prematuramente nel 1915. Nel suo necrologio, a firma di Benois, leggiamo:

Il grande pubblico sapeva ancora poco di Wrangell, anche se aveva letto i suoi libri e anche se aveva partecipato alle mostre organizzate grazie alla sua instancabile energia. Il pubblico lo conosceva poco e lo confondeva con una pleiade di altre figure nel campo dell'arte, considerando lui e gli altri giovani che si dedicavano con lodevole zelo a ciò che era diventato di moda negli ultimi anni, ossia "lo studio dell'arte vecchia e nuova", come se fossero la stessa cosa. In effetti, egli faceva parte di questa pleiade, raggruppata intorno alla rivista «Starye Gogy» [«Vecchi Anni»], e anzi, possiamo dirlo senza alcuna esagerazione, ne era il leader, la sua anima. Ma Wrangell possedeva qualcosa di più grande e infinitamente più importante. In lui viveva lo stupore, era preso da una vera e propria fiamma: ed è questo ciò per cui dovrebbe esistere l'arte. Il suo amore per l'arte era, nel senso più completo del termine, disinteressato. Era un eroe e un cavaliere dell'arte<sup>59</sup>.

Infine, va ricordato che tale clima dell'inizio del XX secolo in Russia, permeato dall'interesse e in un certo senso dalla nostalgia per i tempi storici lontani, era percepibile non solo tra gli addetti ai lavori del settore artistico, ma anche tra un pubblico più ampio. A tal riguardo, è opportuno ricordare il grande ballo in maschera svoltosi presso il Palazzo d'Inverno nel febbraio 1903 (fig. 46). Uno dei festeggiamenti più noti del regno dell'ultimo dei Romanov, lo zar Nicola II (1868-1918), presentò uno spettacolo memorabile, che segnò anche la storia della fortuna del Barocco in Russia. L'evento fu ideato dall'imperatrice Aleksandra Fëdorovna (1872-1918) per celebrare il 290° anniversario della dinastia dei Romanov. Per i festeggiamenti, che si svolsero nelle sale del palazzo che, di lì a poco, sarebbe diventato il testimone della sanguinosa fine degli zar, si riunirono più di 390 ospiti, rappresentanti della più antica e altolocata aristocrazia russa. In quell'occasione tutti i partecipanti, compresa l'orchestra, si vestirono con costumi tradizionali del Seicento ossia dell'epoca in cui la Russia non era ancora stata influenzata dalla cultura occidentale. I costumi per il ballo furono creati in anticipo sui bozzetti dall'artista Sergej Solomko – celebre grafico, illustratore e propagandista dell'estetica dello stile russo antico, allora all'apice del successo – e costarono una vera e propria fortuna. Secondo le testimonianze dell'epoca, a colpire maggiormente furono una straordinaria moltitudine di antichi costumi nazionali,

---

<sup>58</sup> WRANGELL 1911, p. 51. Per approfondire la produzione artistica di alcuni dei maestri italiani menzionati da Wrangell e attivi a San Pietroburgo nel periodo in questione, si consiglia di consultare: LO GATTO 1990, SOKOLOVA 2019.

<sup>59</sup> BENOIS 1915.

riccamente decorati con pellicce rare, magnifici diamanti, perle e pietre semipreziose, nonché l'enorme quantità di gioielli di cui gli ospiti erano ricoperti. In onore della festa, all'Ermitage fu allestito un concerto con scene tratte dall'opera *Boris Godunov* di Musorgskij e dal balletto *Il lago dei cigni* di Čajkovskij. La serata proseguì con balli tradizionali russi fino a tarda notte. Del grandioso evento ci sono rimaste numerose fotografie e un catalogo bilingue<sup>60</sup> che aiutano a comprendere l'eccezionale splendore dell'ultimo ballo imperiale.

Questi sono solo alcuni degli eventi e dei personaggi che contribuirono a quel nascente interesse per l'eredità barocca manifestatosi in Russia all'alba del Novecento e che avrebbe attraversato, con alterne fortune, tutto il XX secolo. Fu la generazione di Džagilev, Benois, Wrangell e Lanceray a gettare le basi di quella che sarebbe poi diventata la storia e la critica d'arte e la museologia sovietiche. Tuttavia, perché i frutti di questi pionieri potessero germogliare appieno, si dovette attendere il secondo Novecento. Tra i motivi principali di tale ritardo vi furono sia gli eventi bellici che sconvolsero la prima metà del secolo, sia l'avvento delle grandi avanguardie, con le quali la Russia, per la prima volta nella sua storia, diventò una guida artistica per l'Occidente.

## 2.2. «Il fiore selvatico in una sofisticata cornice straniera»: la mostra del 1912

L'interesse per l'arte e la cultura barocca nella Russia primonovecentesca si manifestò nella grande esposizione *Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia*, inaugurata a San Pietroburgo nel 1912 (fig. 47)<sup>61</sup>; un evento che segnò il culmine della tesi sul valore estetico dell'arte barocca promossa dalla critica nei due decenni precedenti. Fu una mostra ideata per celebrare il 200° anniversario della nascita del primo grande scienziato russo Michail Lomonosov (1711-1765) e il 150° anniversario della morte dell'imperatrice Elisabetta (1709-1762). La mostra fu organizzata sotto il patrocinio di Granduca Konstantin Konstantinovič (1858-1915), nipote dello zar Nicola I, poeta, drammaturgo, traduttore e, dal 1889, presidente dell'Accademia Imperiale delle Scienze, sede della mostra in questione.

La scelta di affiancare nello stesso titolo i nomi di due personalità di spicco della loro epoca non fu affatto casuale. Un riferimento alla complessità del Barocco era insito nelle tematiche della mostra dedicata alla sintesi di arte, scienza e tecnologia nel periodo in questione. Michail Lomonosov, autore del progetto del primo Ateneo russo, fu un illuminista, fisico e chimico<sup>62</sup>; pose le basi scientifiche della

<sup>60</sup> Cfr. *Album* 1904.

<sup>61</sup> Il materiale archivistico (consistente in documenti cartacei e fotografici) relativo all'esposizione è attualmente conservato presso il fondo 57 (*Commissione per l'organizzazione delle celebrazioni del bicentenario della nascita di M.V. Lomonosov e Commissione per l'allestimento della mostra "Lomonosov e l'epoca elisabettiana"*) della Filiale di San Pietroburgo dell'Accademia Russa delle Scienze (Sankt-Peterburgskij Filial Arkhiva Rossijskoj Akademii Nauk, abbreviato in SPbF ARAN; indirizzo: via Kievskaja, 5, 196084 San Pietroburgo; e-mail: archive@spbc.nw.ru).

<sup>62</sup> La sua teoria cinetico-molecolare del calore anticipò ampiamente la visione moderna della struttura della materia e molte leggi fondamentali, tra cui uno dei principi della termodinamica.

navigazione in Russia, si interessò alle tecniche della fusione del vetro, fu astronomo<sup>63</sup>, costruttore di strumenti, geografo, metallurgista e geologo. Svolsse un ruolo fondamentale nella formazione della lingua letteraria russa e ne determinò le modalità di ulteriore sviluppo come lingua nazionale.

L'alter ego della mostra fu il regno di Elisabetta Petrovna, così ricordata da Benois: «questa figlia della natura, questo fiore selvatico in una sofisticata cornice straniera, stranamente adatta a esso»<sup>64</sup>. Fu nel suo regno che il Barocco raggiunse il suo culmine grazie a una ondata di artisti: francesi, tedeschi, italiani e inglesi. Durante il suo ventennio di reggenza (1741-1762) si sviluppò il cosiddetto “Barocco elisabet-tiano”: un felice connubio fra tardo Barocco francese e italiano che aveva sostituito il rigoroso Barocco olandese dell'epoca di Pietro il Grande, e la cui fortuna fu, in gran parte, dovuta all'attività di Francesco Bartolomeo Rastrelli (1697/1700-1771). Proprio lui progettò la maggior parte delle residenze imperiali<sup>65</sup> dell'allora capitale, nota comunemente come “Venezia del Nord” per l'intricata rete di canali e la cui posizione geografica ispirò, nel 1739, l'erudito veneziano Francesco Algarotti a definirla «un gran finestrone per cui la Russia guarda in Europa»<sup>66</sup>. L'epoca dell'imperatrice Elisabetta è sinonimo di sfarzo della cultura barocca che trovò la sua personificazione nella stessa zarina. Così ne scrisse Nikolaj Wrangell, curatore principale dell'esposizione:

Peccatrice voluttuosa che fece dei monasteri il rifugio per le sue avventure amorose, un'anima gentile che non ammetteva la pena di morte ma che era solita schiaffeggiare le sue dame di corte: non è forse questo il santo Vangelo in una cornice rococò o l'austero volto della Vergine Maria bizantina in una cornice d'oro tempestata di pietre preziose?<sup>67</sup>

Nella critica d'arte russa primonovecentesca fu ampiamente diffusa l'idea secondo la quale lo sfarzo dell'età di Elisabetta cadde in oblio sotto l'epoca successiva di Caterina la Grande; un periodo in cui molti settori artistici, soprattutto l'architettura, furono «così “curati” dai farmaci della sapienza accademica che alla fine morirono»<sup>68</sup>, per dirla ironicamente con Benois. Quest'ultimo osservò a proposito della mostra in esame:

La stessa sfrenata “ampiezza della natura” di Elisabetta Petrovna diede vita alla scienza e al teatro russo, pose fine al periodo di ricerche incerte e confuse nelle arti plastiche e diede loro una nuova direzione e un nuovo significato. Non dimentichiamo che i Levickij, gli Antropov, i Čemesov, i Kokorinov, i Baženov e i

---

<sup>63</sup> Scopri la presenza di un'atmosfera sul Venere.

<sup>64</sup> WRANGEL 1912<sup>a</sup>, p. 7.

<sup>65</sup> Tra cui, solo per citarne alcune, i palazzi di Rundāle e Mitava (nell'attuale Lettonia), il gran palazzo di Peterhof, il Palazzo d'Inverno, nonché quello di Caterina I, i palazzi Stroganov e Vorontsov a San Pietroburgo e il palazzo Mariinskij a Kiev.

<sup>66</sup> Cfr. ALGAROTTI 1979, p. 29. Sul significato della città petrina per la diffusione del canone barocco in Russia, si invita a consultare inoltre LO GATTO 1960.

<sup>67</sup> WRANGEL 1912<sup>a</sup>, p. 5.

<sup>68</sup> BENOIS 1912, p. 6.

Rokotov<sup>69</sup> si formarono sotto il regno di Elisabetta, e non dimentichiamo in cosa questi artisti elisabettiani si distinguono dai tipici artisti dell'epoca di Caterina la Grande: si distinguono per un momento di colossale importanza nell'arte, ossia la vitalità<sup>70</sup>.

La mostra fu ospitata nelle sale del palazzo dell'Accademia imperiale di Belle Arti di San Pietroburgo, inaugurata nel regno di Elisabetta Petrovna (1757) e rimasta a lungo il primo e unico istituto statale di istruzione superiore della Russia prerivoluzionaria per la formazione artistica (fig. 48). Tuttavia, le numerose sale del palazzo neoclassico non sembravano perfettamente adatte per ospitare una mostra sull'età barocca e rococò<sup>71</sup>. Il comitato organizzativo dell'evento (fig. 49), composto da ben 47 esperti tra scienziati, artisti, storici dell'arte e museologi, dovette quindi affrontare una sfida non indifferente per l'allestimento. Come apprendiamo, inoltre, dalla guida all'esposizione a firma di Wrangell:

L'organizzazione della mostra *Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia* è stata irta di difficoltà a causa della varietà degli oggetti raccolti. Per conferire a tutta la sede l'atmosfera dell'epoca di Elisabetta, si è deciso di mascherare le pareti dell'Accademia con uno sfondo adeguato alla mostra. A tale scopo, sulla base di materiale documentario, le decorazioni di tutte le sale sono state progettate dall'architetto Eugène Lanceray e gli arredi sono stati realizzati con mobili dell'epoca, anche se a volte di origine non russa, utilizzati però all'epoca elisabettiana. Va notato che si sono conservate così poche cose autenticamente russe di questo periodo e sono quasi inesistenti persino nella residenza dell'imperatrice stessa, il palazzo di Tsarskoe Selo. Per rispettare la fedeltà storica, abbiamo adottato oggetti dell'epoca precedente, perché a quei tempi i mobili e gli arredi si conservavano a lungo. Non c'è dubbio che le persone dell'epoca di Elisabetta vivevano spesso nelle case risalenti all'età di Anna e Pietro<sup>72</sup> e usavano gli oggetti domestici dei loro padri e nonni<sup>73</sup>.

La decorazione dei locali destinati ad accogliere l'esposizione fu quindi affidata a Evgenij (spesso traslitterato come Eugène) Lanceray (1875-1946)<sup>74</sup> (fig. 50). Figlio del noto scultore dell'Accademia

<sup>69</sup> Dmitrij Grigor'evič Levickij (1735-1822) fu il più grande ritrattista pietroburghese del Neoclassicismo dell'età di Caterina II (1729-1796); Aleksej Petrovič Antropov (1716-1795) ed Evgraf Pertovič Čemesov (1737-1765) furono tra i più noti ritrattisti tardo barocchi dell'età di Elisabetta di Russia. Fëdor Stepanovič Rokotov (ca. 1735-1808) fu uno dei più noti ritrattisti neoclassici russi e l'architetto Aleksandr Filippovič Kokorinov (1726-1772) è considerato uno dei rappresentanti del primo Neoclassicismo russo. Infine, l'architetto Vasilij Ivanovič Baženov (1737-1799) fu tra i fondatori del cosiddetto "Neogotico russo": uno stile architettonico nato nella seconda metà del XVIII secolo e basato su una miscela di elementi dell'architettura gotica, del Barocco moscovita e dell'arte grottesca.

<sup>70</sup> BENOIS 1912, p. 6.

<sup>71</sup> Dal 1757 l'Accademia fu ospitata presso il palazzo del favorito dell'imperatrice e patrono dell'istituzione, Ivan Šuvalov. Negli anni Ottanta del XVIII secolo essa sarebbe stata trasferita nell'apposito palazzo sul Neva progettato da Georg Friedrich Veldten. Nel 1785 questi installò sulla cupola dell'edificio il gruppo scultoreo *Minerva, che incorona le Arti e le Scienze* chiamato a simboleggiare la saggezza dell'imperatrice Caterina II, patrona delle Arti. I tre "sentieri" ai piedi della statua rappresentano le "arti nobili": pittura, scultura e architettura. La facciata principale dell'edificio, ancora oggi ospitante l'Accademia di Belle Arti, è abbellita invece dalle copie di *Ercole e Flora Farnese* del Museo di Capodimonte.

<sup>72</sup> Pietro II (1715-1730) e Anna I (1693-1740), regnanti di Russia nel 1727-1730 e nel 1730-1740 rispettivamente.

<sup>73</sup> WRANGELL 1912<sup>b</sup>, p. 1. Un approccio del tutto novecentesco che avrebbe trovato il suo felice spazio anche nel nostro secolo, se si pensa ad alcuni casi coevi. Tra questi, l'impresa degli organizzatori della mostra *Casa di re*, tenutasi presso la reggia di Caserta una ventina di anni fa, che – attraverso il mobilio e gli oggetti dell'epoca raccolti presso le altre residenze reali – ha permesso ai visitatori di farsi un'idea del palazzo ai tempi dei Borbone di Napoli. Sull'audace e riuscita «sfida di allestire la mostra non in un contenitore vuoto ma nella fastosa e affollata "Casa di re", impresa non più semplice che portare vasi a Samo», per dirla con le parole della sua curatrice Rosanna Cioffi, si rimanda al catalogo: *Casa di Re* 2004.

<sup>74</sup> Il cognome francese si deve al bisnonno di Eugène, Paul Lanceray, maggiore dell'esercito napoleonico, catturato nella battaglia di Borodino (1812) e diventato poi suddito russo. Sul personaggio invito a consultare PAVLINOV 2023.

imperiale di Belle Arti, fratello della celebre pittrice Zinaida Serebrjakova (1884-1967)<sup>75</sup>, nonché nipote di Alexandre Benois, egli si formò a San Pietroburgo presso la Società per l'incoraggiamento delle Arti ed ebbe modo di viaggiare in Europa. Tra il 1895 e il 1898 studiò presso le progressiste Académie Colarossi<sup>76</sup> e l'Académie Julian, la più grande concorrente dell'École. Al suo rientro, diventò presto membro del *Mondo dell'Arte*, come i suoi colleghi più all'avanguardia. Affascinato dall'estetica barocca e rococò, alternò il lavoro di grafico per numerose riviste a dei viaggi nell'Estremo Oriente russo, un'esperienza che contribuì in seguito alla sua fortuna come artista etnografo.

La scelta di Lanceray come progettista degli ambienti dell'esposizione non sembra casuale: fu proprio lui, infatti, ad aver aiutato Djagilev nell'allestimento della grande *Mostra storico-artistica dei ritratti russi* del 1905. Nel 1911, Eugène accettò la sfida con un grandioso progetto di pannelli dipinti a imitazione degli arredi barocchi dell'epoca di Elisabetta Petrovna (figg. 51-53). Secondo il progetto dell'esposizione ideato da Wrangell, la mostra consisteva in 17 sezioni e, dal momento che il numero delle sale a disposizione degli organizzatori era ben inferiore, fu necessario costruire delle apposite "stanze" pronte ad accoglierla. Queste ultime rappresentavano delle vere e proprie "pareti" di legno drappeggiate con stoffe, sulle quali erano appoggiati soffitti artificiali. Per ogni stanza Lanceray realizzò delle scenografie speciali secondo il tema di ogni sezione: l'ispirazione principale per l'artista fu il gran palazzo di Tsarskoe Selo, progettato da Rastrelli nella prima metà del XVIII secolo. Occorre ricordare che proprio Lanceray fu l'autore della maggior parte delle planimetrie della reggia pubblicate nel libro di Benois *Tsarskoe Selo nel regno dell'imperatrice Elisabetta Petrovna: materiali per la storia dell'arte in Russia nel XVIII secolo* (1910) (fig. 43).

Questo incarico confermò pienamente la sua visione progettuale conforme con gli stilemi tardobarocchi e *rocaille*. Merita attenzione anche la soluzione cromatica delle sezioni, ideata da Wrangell e in sintonia con le sale del palazzo ispiratore: i colori dominanti furono il blu, l'arancione e il rosso vivo<sup>77</sup>. A tal proposito, Irina Lavrukhina scrive nella sua tesi su Wrangell:

<sup>75</sup> Nata Lanceray, Zinaida fu una delle prime artiste russe a entrare nella storia della pittura e fece parte del *Mondo dell'Arte*. A San Pietroburgo, fu allieva di Osip Braz (1873-1936), considerato da Benois uno dei migliori ritrattisti del suo tempo. Ancora giovane, viaggiò in Europa, soggiornando in Italia nel 1902-1903 e studiando a Parigi presso l'Académie de la Grande Chaumière nel 1904-1905. Assunse una notevole notorietà in Russia nel periodo prerivoluzionario grazie a opere come *Al tavolo da toletta* (1909, Galleria Tretjakov), *Il bagno* (noto anche come *Banja*, 1913, Museo russo), *La bagnante* (1911, Museo russo), ecc. Con lo scoppio della Rivoluzione bolscevica e la morte del marito, l'artista, rimasta senza entrate con quattro figli a carico, dovette affrontare parecchie difficoltà economiche. Nel 1924 si recò a Parigi per eseguire un murales decorativo e non fece più ritorno nell'Unione sovietica. Ottenuta la cittadinanza francese nel 1940, il suo lavoro cominciò a essere riproposto nel suo Paese solo a partire dagli anni Sessanta, con il disgelo sostenuto da Chruščëv. Per approfondire la figura dell'artista, si consiglia la lettura del recente catalogo del discendente della famiglia Lanceray nonché esperto del patrimonio della dinastia artistica Benois-Lanceray-Serebrjakov, Pavel Pavlinov. Cfr. PAVLINOV 2017.

<sup>76</sup> Fondata nel 1870 dallo scultore italiano originario di Filippo Colarossi (1841-1906), la scuola fu creata come alternativa alla conservatrice École nationale supérieure des Beaux-Arts. Al contrario di molte altre Accademie contemporanee, l'Académie Colarossi, la cui attività sarebbe proseguita fino al primo trentennio del Novecento, accettava le donne, alle quali fu permesso di dipingere modelli maschili nudi.

<sup>77</sup> Si veda a proposito di tale approccio allestitivo: DI MACCO 2014.

L'unità di tutte le sue componenti ha contribuito a creare un'atmosfera "teatrale" nelle "stanze" dell'esposizione, in linea con le idee di Wrangell sullo spirito dell'epoca di Elisabetta di Russia, quando la vita era un gioco e uno spettacolo e "tutta l'arte diventava una decorazione teatrale". È per questo che nelle sale dell'Accademia delle Arti fu costruito un palazzo dei miraggi, incarnazione della fantasia e del desiderio di far rivivere i "cari al cuore tempi andati". L'introduzione di un inizio ludico permetteva di appropriarsi di ciò che era accaduto in passato e di convincere il pubblico dell'autenticità di ciò che era stato creato, anche se si trattava dell'autenticità del teatro. Come nella rappresentazione teatrale, anche nell'architettura reale fu creato uno spazio di gioco "ideale", in cui erano presenti sia gli spettatori (visitatori) sia gli attori (opere d'arte)<sup>78</sup>.

I "padiglioni" progettati da Lanceray ospitarono più di 800 oggetti suddivisi in sezioni così denominate: Elisabetta Petrovna, l'arte, i ritratti di personaggi dell'epoca, l'incisione, l'architettura, le monete e le medaglie, Lomonosov-Accademia delle Scienze-Università di Mosca, i libri e i manoscritti, gli oggetti di uso quotidiano, il teatro, arte militare, mappe e piante delle città, oggetti liturgici e, infine, una sezione dedicata all'arte della cosiddetta "Piccola Russia"<sup>79</sup>.

Nella prima sala, quella dell'imperatrice, sono stati raccolti decine dei suoi ritratti che, in modo cronologico, ricostruiscono la vita della zarina e ne rappresentano le passioni più forti, come la caccia e i balli in maschera. Tra le immagini, spiccano quelle di Elisabetta da bambina, realizzate dall'immane ritrattista di corte, il marsigliese Louis Caravaque (fig. 54), alle raffigurazioni della giovane figlia di Pietro (fig. 55) e a quelle ufficiali in stile tardo barocco di Charles-André van Loo (1705-1765) (fig. 56) e Aleksej Petrovič Antropov, nonché al ritratto del tedesco Georg Christof Grooth (1716-1749)<sup>80</sup>, che raffigurò la zarina a cavallo vestita da uomo (fig. 57)<sup>81</sup>. Queste tele furono affiancate dagli arredi dell'epoca, tra cui il trono di Elisabetta (fig. 58), la sua slitta e le sue carrozze (fig. 59) e oggetti di uso quotidiano, come numerose tabacchiere in oro, argento e porcellana<sup>82</sup>. Alla mostra, concepita per ricreare l'atmosfera dell'epoca, fu esposto anche lo sfarzoso abito

<sup>78</sup> LAVRUKHINA 1999, p. 156.

<sup>79</sup> È il nome storico di una serie di terre della Rus' antica, situate principalmente nell'attuale Ucraina, ma anche in parte in Russia, Bielorussia e Polonia. Il nome risale all'inizio del XIV secolo, quando i Principati di Galizia-Volynia e Turov-Pinsk vennero definiti ecclesiasticamente e amministrativamente come "Piccola Russia". Dal XVI secolo, il termine "Piccola Russia" indica tutte le terre russe occidentali all'interno della Confederazione polacco-lituana, da cui in seguito si separò la Russia Bianca (l'attuale Bielorussia). Dal XVII secolo, il termine viene inoltre usato per identificare l'Etmanato cosacco (entità statale costituita dai cosacchi dell'Ucraina tra il 1649 e il 1764).

<sup>80</sup> Figlio del ritrattista di corte del duca di Württemberg, Grooth giunse a Mosca nel 1742 per partecipare alla progettazione degli archi di trionfo per l'incoronazione di Elisabetta Petrovna. L'anno seguente si stabilì a San Pietroburgo, dove divenne pittore della zarina e curatore e restauratore delle collezioni pittoriche imperiali. Fu inoltre fratello maggiore dell'abile pittore animalista Johann Friedrich (1717-1801), arrivato nella capitale russa insieme a Georg in qualità di restauratore di quadri e poi diventato molto popolare grazie alle sue opere, che conquistarono la benevolenza di Elisabetta, appassionata cacciatrice. Su di lui invito a consultare: GOSZTOLA 1989. Si veda inoltre *Georg Grooth* 2016.

<sup>81</sup> A tal proposito, Antoniotto Botta Adorno (1688-1744), ambasciatore austriaco presso la corte russa nel 1738-1740 e nel 1741-1742, che fu testimone diretto dell'incoronazione, scrisse: «Tre mesi dopo il suo arrivo a Mosca per l'incoronazione, ebbe il tempo di indossare i costumi di tutti i Paesi del mondo. In seguito, a corte, due volte alla settimana si tenevano delle maschere, alle quali Elisabetta si presentava vestita con abiti maschili: un moschettiere francese, un etmano cosacco, un marinaio olandese. Aveva delle belle gambe, almeno così le era stato assicurato. Considerando che il costume maschile fosse svantaggioso per le sue rivali in bellezza, la zarina organizzò dei balli in maschera, durante i quali tutte le dame dovevano indossare il frac alla francese e gli uomini le gonne a ruota». Cfr. cit. da VALIŠEVSKIJ 1990, p. 81.

<sup>82</sup> Sulla porcellana rimando a *La fabbrica imperiale di porcellana sotto il regno di Elisabetta Petrovna*, in KUDRJAVCEVA 2003, pp. 7-29. Gli oggetti esposti alla mostra sono inoltre commentati in TROJNITSKIJ 1912.

in broccato color argento indossato dall'imperatrice durante la sua incoronazione nell'aprile 1742 (fig. 60). Wrangell scrisse sulla sezione nell'introduzione al catalogo: «Gli oggetti appartenuti a Elisabetta Petrovna, raccolti nella stessa sala, completano la sua caratterizzazione e ne ravvivano l'aspetto. Ci sono [...] persino il suo portacipria, il cuscino riscaldante, la borsa e il sapone che usava da bambina»<sup>83</sup>.

I primi due volumi dei 17 del catalogo<sup>84</sup> sono dedicati all'arte dell'età di Elisabetta (fig. 61). È sorprendente, tuttavia, che nella lista di 131 oggetti la stragrande maggioranza sia costituita solamente dai ritratti. Questo è quanto si legge nella breve voce introduttiva alla sezione, caratterizzata da un approccio sorprendentemente moderno all'idea di allestimento espositivo, volto a ricreare un'epoca storica:

Qui è raccolto tutto ciò che riguarda principalmente la pittura e la scultura; le cosiddette “arti applicate”<sup>85</sup> sono state trasferite nella sezione “oggetti d'uso quotidiano”, mentre i disegni di paesaggi e le piante di edifici sono esposti nelle sezioni “architettura” e “piante di città”. Nonostante le ricerche approfondite, è stato possibile includere nella mostra relativamente pochi dipinti e ancor meno opere d'arte dell'epoca di Elisabetta. Ciò è dovuto in parte al fatto che molti andarono perduti e in parte alla natura puramente decorativa delle opere di quell'epoca, quando un quadro o una statua venivano eseguiti solo in relazione a un determinato edificio o ambiente. Per questo motivo è necessario avere uno sfondo decorativo nello stile appropriato per la mostra elisabettiana, altrimenti le opere esposte perderebbero molto del loro fascino originale<sup>86</sup>.

Un punto chiave della sezione in esame fu quello della presenza di tanti artisti stranieri: oltre ai citati in precedenza Caravaque, Tannauer e Grooth vi furono le opere dei tedeschi Georg Caspar Prenner (ca. 1720-1766), Michael Christoph Emanuel Hagelgans (1725-1766), Heinrich Buchholz (1735-1800), Jacob von Stäehlin (1709-1785), dei francesi Louis-Rolland Trinquesse (1746-1799), Louis Tocqué (1696-1772) (fig. 62), Jean-Baptiste Le Prince (1734-1781), Louis Jean François Lagrenée (1724-1805), Nicolas-François Gillet (1712-1791). Tra i nomi italiani troviamo due “vedute di rovine” del bolognese Antonio Peresinotti (1708-1778) (fig. 63), esponente della pittura monumentale tardobarocca e rococò, allievo a Venezia di Girolamo Bon (ca. 1700-1766), che, a sua volta, si era trasferito a San Pietroburgo intorno al 1733. Non mancarono le “teste di carattere” del veronese Pietro Antonio Rotari (1707-1762) (fig. 64), giunto presso la corte russa nel 1757 e altamente apprezzato da ben tre monarchi che si susseguirono sul trono nell'arco dell'attività dell'artista in Russia (Elisabetta, Pietro III e Caterina la Grande)<sup>87</sup>. Vi furono poi i dipinti di un altro bolognese, Stefano Torelli (1712-1784) (fig. 65), figlio d'arte, allievo di Solimena e uno dei primi professori dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo dal 1762, dopo la morte di Rotari.

---

<sup>83</sup> WRANGELL 1912<sup>b</sup>, pp. 1-2.

<sup>84</sup> Per i cataloghi, si veda *Mostra* 1912.

<sup>85</sup> È opportuno notare la modernità dell'uso del termine.

<sup>86</sup> WRANGELL 1912<sup>c</sup>, p. 16.

<sup>87</sup> Sul personaggio rimando a *Il Settecento a Verona* 2011.

A testimonianza dell'attenzione prestata dagli organizzatori sia al lato artistico che a quello tecnico dell'età di Elisabetta, un'intera sezione fu dedicata all'incisione, all'apice del suo splendore in Russia proprio alla metà del XVIII secolo. Si legge nell'articolo introduttivo al quarto volume del catalogo: «Il regno di Elisabetta fu una pagina brillante nella storia dell'incisione russa. Per la prima volta essa veniva insegnata seriamente e gli incisori invitati dall'estero costituirono un centro di eccellenza»<sup>88</sup>. La scuola di incisione cominciò a formarsi sotto Pietro il Grande con gli originari di Amsterdam Adriaan Schoonebeck (1661-1705) e Peter Picart (1668-1737), ma gli allievi russi di questi ultimi erano dei semplici copisti. La vera e propria scuola di incisione si formò a San Pietroburgo grazie agli sforzi di Christian Albert Wortmann (ca. 1680-1760). Questi fu autore, insieme ai suoi allievi, dello sfarzoso album di incisioni dedicato all'incoronazione dell'imperatrice Elisabetta<sup>89</sup>; opera presente alla mostra e le cui incisioni furono utilizzate per abbellire le copertine di alcuni dei cataloghi (fig. 66). La sala dedicata alla suddetta sezione ospitava numerose incisioni relative ai festeggiamenti del 1742, ovvero immagini dell'imperatrice, interni del quattrocentesco Palazzo delle Faccette<sup>90</sup>, dove si svolse la cerimonia dell'incoronazione; archi trionfali, processioni di carrozze, simboli dell'autocrazia, fontane riempite di vino rosso e, soprattutto, spettacolari macchine di fuochi d'artificio. Oltre alle raffigurazioni tratte dall'album, la sala della mostra ospitava più di 60 incisioni dei ritratti esposti nelle sale precedenti.

Per ovvi motivi la sezione dedicata all'architettura era costituita da fotografie, progetti, planimetrie, incisioni e modelli tridimensionali delle opere (fig. 67). Anche qui non si avvertì la mancanza di nomi stranieri, il cui numero, tuttavia, fu inferiore rispetto a quello dei pittori. Merita una menzione particolare la figura di Rastrelli, il più importante rappresentante del "Barocco elisabettiano": lo stile che unì in sé le caratteristiche tipiche del tardo Barocco e Rococò italiano e francese con gli stilemi del cosiddetto "Barocco moscovita" della Russia medievale, caratterizzato dall'introduzione di elementi di ordine architettonico e composizioni circolari nell'architettura dei templi, spesso ornati dalle tradizionali cupole a cipolla. Nella prefazione al quinto volume del catalogo dedicato all'architettura si legge:

L'epoca di Elisabetta fu un'epoca di splendore e di bellezza. Ogni cosa veniva adornata, dalle cornici delle icone fino al tamburo militare e al cannone. Un'attenzione particolare era rivolta all'architettura e i fondi per le opere architettoniche venivano elargiti con la mano più generosa. [...] Questa attività fu condotta da una schiera di architetti e artisti russi sotto la guida di pochi architetti europei. Su tutti costoro brillava la stella più luminosa del genio di Rastrelli. Dotato di un talento sensibile, Rastrelli sviluppò un tipo completamente nuovo di chiesa ortodossa, riunendo le cinque cupole in un'unica massa indivisibile

<sup>88</sup> ADARJUKOV 1912, p. 1.

<sup>89</sup> All'ascesa della zarina sul trono, l'edizione contenente 49 immagini e pubblicata in russo e tedesco fu inviata presso le principali corti d'Europa. Cfr. MARKOVA 2011.

<sup>90</sup> Commissionato nel 1487 dal Gran Principe Ivan III agli architetti italiani Aristotele Fioravanti, Marco Ruffo e Pietro Antonio Solari. Sull'argomento si vedano: CAZZOLA (a cura di) 1976; *Invito al Cremlino* 2009.

che, in uno slancio solenne, aspirava al cielo. Così, conservando i caratteri nazionali, collegò saldamente l'architettura russa con quella europea<sup>91</sup>.

L'architettura ai tempi di Elisabetta non aveva ancora assorbito pienamente il Classicismo e il Barocco, per cui si verificò un fenomeno di sviluppo accelerato e di "stratificazione" di fasi e stadi stilistici diversi, una combinazione di «caratteristiche avanzate con elementi arretrati, con tradizioni profondamente conservatrici»<sup>92</sup>. Rastrelli riuscì a combinare tutte le principali caratteristiche dell'arte del suo tempo: i fondamenti del Barocco italiano del XVII secolo, gli elementi del Classicismo architettonico di matrice occidentale, l'estetica rococò e le tradizioni dell'architettura russa antica, che egli ebbe modo di studiare durante i suoi viaggi nella provincia russa<sup>93</sup>.

Come abbiamo detto, un altro perno attorno al quale gravitò l'esposizione fu Michail Lomonosov. A lui fu dedicato il settimo catalogo della mostra intitolato: *Lomonosov. Accademia delle Scienze. Università di Mosca*. L'idea alla base di questa sezione, che era una vera e propria mostra a sé stante, era quella di restituire al pubblico sia l'immagine di un Lomonosov nella sua vita privata che quella di un grande scienziato<sup>94</sup>. I 656 oggetti esposti nella presente sezione furono suddivisi in 14 categorie: ritratti di Lomonosov, ritratti dei suoi parenti e mecenati, i suoi manoscritti, le opere stampate ancora in vita, i suoi autografi, la produzione della fabbrica musiva da lui fondata, gli oggetti personali, i manoscritti, le medaglie, ecc.

Per alleggerire la visita, il catalogo offriva al lettore un breve cenno biografico dello scienziato<sup>95</sup>, nonché alcune note sull'attività dell'Accademia delle Scienze sotto Elisabetta e sulla fondazione del primo

---

<sup>91</sup> MIKHAILOVSKIJ 1912, pp. 1-2.

<sup>92</sup> VIPPER 1978, p. 10.

<sup>93</sup> Sugli architetti italiani in Russia tra gli anni Venti e Sessanta del XVIII secolo, si vedano: LO GATTO 1990, pp. 77-106; ID. 1993; ŠVIDKOVSKIJ 1999; BUCCARO – KJUČARIANC – MILTENOV 2003. Si consulti, inoltre, il catalogo della mostra veneziana *Russia palladiana* 2014 e il volume di ROSSI – ŠVIDKOVSKIJ – BATALOV (a cura di) 2013.

<sup>94</sup> Nella prefazione alla sezione si legge: «La grande importanza di Lomonosov nella storia della scienza, della letteratura, dell'arte e dell'illuminismo russo è stata riconosciuta e ancora una volta viene riservata a colui che Puškin definì "la nostra prima università", intendendo con quest'ultima parola la totalità delle conoscenze e delle dottrine a disposizione di quella mente umana. Non è questa la sede per parlare dei meriti di Lomonosov, che sono evidenti a tutti; lo scopo della mostra dedicata alla memoria del primo e più grande scienziato russo era quello di mostrare visivamente, non con parole, ma con oggetti, chi era Lomonosov, qual era il suo aspetto, come e cosa scriveva, come venivano pubblicate le sue opere durante la sua vita, chi frequentava, quali erano i suoi rapporti professionali e privati, ecc.». Cfr. MODZALEVSKIJ 1912, p. 1.

<sup>95</sup> Nato in un remoto villaggio a più di mille chilometri a nord di San Pietroburgo da una famiglia di contadini, a 19 anni si recò a Mosca di nascosto, dopo aver superato un primo tratto di viaggio a piedi, per iscriversi all'Accademia slavo-greco-latina, il primo istituto di istruzione superiore in Russia, fondato nel 1687. Lì si dedicò allo studio dei testi antichi, della fisica e della matematica. Nel 1735, insieme ad altri 12 colleghi più dotati, si iscrisse all'Accademia delle Scienze di San Pietroburgo, dove imparò il tedesco. L'anno successivo fu inviato a Friburgo per studiare metallurgia, mineralogia, chimica e fisica. Lomonosov trascorse così cinque anni alle Università di Marburgo e di Friburgo, durante i quali ampliò la sua cospicua biblioteca. Nel 1741, all'età di trent'anni, fece ritorno in Russia. Nel gennaio del 1742, in coincidenza con l'ascesa al trono di Elisabetta, si tenne la discussione delle sue due tesi di fisica e chimica. Negli anni successivi, Lomonosov cercò più volte di convincere la direzione a istituire il primo laboratorio chimico in Russia. Infine, nel 1745, divenne professore di chimica e iniziò a tenere lezioni in russo (e non in tedesco come avveniva in precedenza), mentre le sue pubblicazioni venivano stampate in latino. Nel 1749, in occasione di una riunione solenne dell'Accademia delle Scienze, Lomonosov rivolse un elogio all'imperatrice Elisabetta Petrovna, riscuotendo un grande successo; da quel momento in poi, lo scienziato iniziò a godere di grande considerazione a corte. La fondazione della prima fabbrica musiva russa, allestita nei pressi della capitale grazie alla donazione dei terreni da parte della zarina, risale al

Ateneo russo. Ed è qui che si coglie il profondo legame tra i due protagonisti della mostra: gli anni del regno dell'imperatrice furono quelli in cui lo scienziato si dedicò all'Accademia e partecipò alla nascita dell'Università, non a caso inizialmente chiamata *Alma Universitas Elisabethana*<sup>96</sup>. Infatti, rendere evidente il legame tra Lomonosov, Elisabetta e l'Accademia era uno degli obiettivi principali della mostra:

L'attenzione dell'imperatrice per questa istituzione, il successo delle sue attività scientifiche, editoriali e sociali: tutto ciò è in relazione all'attività di Lomonosov nell'Accademia, che incarnava la vita intellettuale dell'intero Paese. Si può affermare che la sua impronta si è fatta sentire in ogni aspetto della vita pubblica. Si occupava di scienza, editoria, arte tipografica, pubblicazione di libri scientifici e divulgativi, manuali e traduzioni da lingue straniere, pubblicazione di quotidiani russi, francesi e tedeschi; di calendari, atlanti, mappe, ritratti e incisioni, fondazione dell'Università, assemblee pubbliche, conferenze, concorsi a premi, spedizioni scientifiche, la Biblioteca e il primo museo russo, la *Kunstkamera*, il laboratorio chimico, il teatro anatomico, il dipartimento geografico, le illuminazioni e i fuochi d'artificio, organizzati con la partecipazione dell'Accademia e all'epoca di grande importanza pubblica, poiché nelle loro allegorie venivano promosse le note idee illuministiche. Infine, l'Accademia comprendeva numerose classi annesse, tra cui disegno, incisione, legatoria, falegnameria e altre, con i loro maestri e numerosi apprendisti. Queste sono solo alcune delle istituzioni e delle attività che l'Accademia delle Scienze riuniva in sé<sup>97</sup>.

La “sala di Lomonosov” ospitava dei ritratti dell'imperatrice, dello scienziato e di altri noti intellettuali russi del primo Settecento, disposti su pareti “barocche” ideate da Lanceray, insieme con degli strumenti astronomici al centro della stanza (fig. 68).

Lomonosov, come si è già detto, fu tra i fondatori dell'arte musiva in Russia. A tale attività è strettamente legato anche il suo talento artistico. Nel 1745, il futuro cancelliere dell'Impero russo, il conte Michail Illarionovič Vorontsov (1714-1767)<sup>98</sup>, ricevette in dono da papa Benedetto XIV un mosaico raffigurante l'apostolo Pietro. Eseguito da Alessandro Cocchi (1696 ca.-1780 ca.), attivo presso la Fabbrica di San Pietro per oltre settant'anni, il ritratto rappresenta un particolare del grande affresco barocco di Giovanni Lanfranco, risalente al 1628 e intitolato *Navicella*<sup>99</sup>. Una volta giunto in Russia, il mosaico fu oggetto di attento studio da parte di Lomonosov e dei suoi allievi, che ne realizzarono una copia, esposta alla mostra del 1912 (fig. 69)<sup>100</sup>.

Nell'allestimento della successiva sezione, dedicata ai libri e ai manoscritti, è stato prestato un particolare interesse al soffitto originale di una delle sale dell'Accademia di Belle Arti. Nel catalogo leggiamo:

---

1753. Con l'aiuto del favorito di Elisabetta, Ivan Šuvalov, nel 1755 Lomonosov preparò il progetto del primo Ateneo russo, difendendo al contempo i diritti della classe inferiore russa all'istruzione nei ginnasi e nell'Università futura.

<sup>96</sup> Fondata il 26 aprile 1755, inizialmente l'Università includeva 3 facoltà (Medicina, Giurisprudenza e Filosofia). I corsi duravano tre anni e includevano dispute pubbliche obbligatorie alla fine di ogni semestre.

<sup>97</sup> MODZALEVSKIJ 1912, pp. 4, 6-7.

<sup>98</sup> Sul Grand Tour del nobile, si rimanda a VORONTSOV 2020. Si veda inoltre *Viaggiatori russi nel Regno di Napoli nell'Età dei Lumi: il conte Michail Vorontsov*, in TAKUSHINOVA 2023, pp. 81-89. Sull'attività collezionistica del conte, cfr. ANDROSOV 2001.

<sup>99</sup> L'opera di Lanfranco, posta in uno dei grandi altari alle pareti esterne dei pilastri della cupola, doveva sostituire la pala rovinata di Bernardo Castello (1604-1605).

<sup>100</sup> Sulla storia dell'arrivo del mosaico in Russia e l'attività di Lomonosov, cfr. GERASIMOVA 2013.

«All'ingresso della biblioteca, allestita come ai tempi di Elisabetta Petrovna occorre notare il soffitto raffigurante l'imperatrice-protettrice delle Arti dipinto di [Louis Jean François] Lagrenée nel 1761»<sup>101</sup>. Una tela allegorica (fig. 70) eseguita dal pittore<sup>102</sup> per essere ammesso all'Accademia fu così inserita nel progetto "barocco" di Lanceray.

Non priva di interesse dovette essere la parte dedicata agli oggetti di vita quotidiana: proprio nella varietà decorativa dei quasi 300 pezzi esposti si rifletté la fortuna stilistica del Barocco in Russia sotto Elisabetta. Il catalogo comprendeva statuette di porcellana, stoviglie in rame, bronzo e argento, cassapanche incise, vassoi in rilievo, calici da vino placcati in oro, cofanetti di diaspro, ventagli in avorio e madreperla e doratura, tabacchiere d'oro, argento, avorio e guscio di tartaruga, ricoperti di smalti, pietre preziose; creste di osso intagliato, orologi da tasca in oro, borsette in seta ricamate in oro e argento, pugnali e pistole d'argento, mobili, specchi, schermi dipinti, candelabri di rocca, ecc. (figg. 71-73).

L'undicesima sezione della mostra fu completamente dedicata alla storia del teatro in Russia: «Fu sotto il regno di Elisabetta che il progressivo aumento dello splendore della vita di corte, sull'esempio dell'Europa occidentale, introdusse gli spettacoli amatoriali e professionali di corte come uno degli elementi più importanti del cerimoniale»<sup>103</sup>. Come anche nelle sezioni precedenti, era frutto del lavoro di maestri stranieri, tra cui drammaturghi tedeschi, francesi e italiani. Di questi ultimi troviamo citate le seguenti opere: *La Calamita de' cuori, dramma giocoso per musica, da rappresentarsi nel nuovo teatro di Mosca* (1759) del veneziano Carlo Goldoni (1701-1793) o ancora *Eudossia incoronata o sia Teodosio* (1751), musicata da Francesco Araja (1709-1770), il primo drammaturgo napoletano giunto in Russia nel 1735 e diventato maestro di Cappella e compositore di corte di Elisabetta e poi di Caterina la Grande. Vi furono poi alcuni scritti, dedicati alla zarina, del maggiore interprete del Théâtre Italien de Paris, il modenese Luigi Riccoboni (1676-1753), tra cui la *De la réformation du théâtre, dédiée à S. M. I. Elisabeth Première, Impératrice de toutes les Russies* (1743). Oltre alle opere dei drammaturghi e dei musicisti italiani, la sezione comprendeva dei bozzetti dei più noti scenografi della corte di Elisabetta, tra cui un posto prioritario spettava alle ariose composizioni tardobarocche di Giuseppe Valeriani (1690 ca.-1762) (fig. 74)<sup>104</sup>.

Anche tra le opere scultoree si registrò una netta prevalenza dei nomi stranieri con Nicolas-François Gillet (1712-1791) (fig. 75) o ancora Bartolomeo Rastrelli, autore di una grottesca raffigurazione dell'imperatrice in legno e gesso.

---

<sup>101</sup> SREZNEVSKIJ – TUKALEVSKIJ 1912, p. 4.

<sup>102</sup> Ammiratore di Guido Reni e Francesco Albani, Lagrenée (1725-1805) arrivò in Russia nel 1760 e per i seguenti tre anni diresse la cattedra della pittura storica dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo, inaugurata, a sua volta, nel 1757.

<sup>103</sup> VSEVOLODSKIJ 1912, pp. 1-2, 7.

<sup>104</sup> Su Valeriani cfr. KONOPEVA 1948, Koršunova (a cura di) 1975, ROSSI 2005, AGRATINA 2019.

Una particolarità della penultima sezione sulla Chiesa fu la ricchezza artistica e materiale dei pezzi offerti all'attenzione del pubblico. L'aspetto di maggiore interesse fu la scelta, già moderna, di esporre oggetti d'arte che fungessero da anello di congiunzione artistico tra l'epoca precedente l'età di Elisabetta e quella immediatamente successiva. A tal riguardo, nel catalogo si legge: «Questa sezione si è posta il compito di presentare le forme artistiche che adornano gli oggetti della Chiesa, ma allo stesso tempo ha ritenuto utile mostrare alcuni oggetti delle epoche precedenti e successive per stabilire una relazione storica riferita agli oggetti di un determinato periodo»<sup>105</sup>. Quasi 300 pezzi, fra ritratti, icone, croci, tabernacoli, patene, calici, panaghe, arredi per l'altare, turiboli e candelabri, furono suddivisi secondo gli stili artistici di appartenenza. Il primo gruppo, "dominante nel regno di Elisabetta", includeva "gli oggetti dallo stile caratteristico del Rococò", che in quel periodo penetrò in Russia dall'Occidente e influenzò la maggior parte dei centri artistici; il secondo gruppo fu costituito dai pezzi realizzati "in uno stile russo seicentesco, caratterizzato da una prevalenza di ornamenti fitomorfi". Sorprendente è la funzione insita nella scelta dei curatori di tale allestimento, che si tinge di una lettura avanguardistica: gli oggetti d'arte in "stile russo", pur essendo in netta minoranza, furono usati dagli organizzatori come «testimoni viventi della lotta impari tra l'arte locale e quella d'importazione, che godette di una facile vittoria. Così al posto della tradizionale vegetazione, dei rami e degli steli sugli oggetti della chiesa apparvero sontuose forme rococò; al posto dei cherubini sui calici furono messi allegri amorini e la sontuosità delle forme raggiunse gli estremi limiti»<sup>106</sup>.

L'ultima sezione, intitolata "Piccola Russia", era dedicata alla storia e all'arte dell'Ucraina, all'epoca parte dell'Impero russo. L'unica regione, inclusa nel percorso espositivo, a godere di tale privilegio perché, come ci viene subito spiegato nel catalogo, «l'imperatrice era molto interessata a questa regione e l'amava»<sup>107</sup>. Un atteggiamento così caloroso nei confronti della "Piccola Russia" deve essersi manifestato in Elisabetta non senza l'aiuto del suo favorito, che proveniva da un piccolo villaggio ucraino e che in seguito divenne uno dei più influenti dignitari del suo tempo, Aleksej Grigor'evič Razumovskij (1709-1771). Tornando all'allestimento, questa sezione si distinse per la quasi maniacale preparazione scientifica: nel tentativo di rispettare la verità storica, i curatori dovettero consultare più di 7.000 documenti dell'Archivio storico di Kharkiv. Probabilmente ciò contribuì anche a renderla meno attraente per i visitatori, essendo l'intera sezione composta quasi esclusivamente di certificati, corrispondenza, ordini, relazioni, decreti, mappe, progetti delle città; qualche raro ritratto del citato favorito, scarsi oggetti ecclesiastici, militari e civili, nonché fotografie di alcuni palazzi, chiese e cattedrali.

Tale fu il percorso di questa mostra, caposaldo della fortuna critica del Barocco nella storia dell'arte russa. Una mostra storico-artistica ma anche scientifica, che vide collaborazione di un numero senza

---

<sup>105</sup> MAKARENKO 1912, p. 1.

<sup>106</sup> *Ibid.*, pp. 1-2.

<sup>107</sup> IVANOV 1912, p. 1.

precedenti di esperti e istituzioni. Un'esposizione estremamente ricca in cui maturò l'idea dell'importanza della ricostruzione storica degli ambienti ospitanti gli oggetti, scelti con cura e offerti all'attenzione del pubblico secondo un preciso orientamento volto a valorizzare i contesti.

### 2.3. Una mostra “principalmente artistica”: la saggistica

Il complesso progetto sottostante la mostra del 1912 ebbe una risonanza discorde tra i critici e persino tra gli stessi curatori (fig. 76). Così, l'inusuale ed elaborato apparato allestitivo di Lanceray, punto cruciale delle polemiche, fu molto apprezzato dal critico Dmitrij Filosofov (1872-1940), attivista politico e uno dei fondatori del *Mondo dell'Arte*, che scrisse nell'aprile del 1912:

La nuova mostra è meravigliosa. Il barone Wrangell e l'architetto Lanceray hanno creato una sorta di sinfonia artistica sul tema dell'epoca di Elisabetta di Russia: il XVIII secolo viene reinterpretato attraverso il primo dei personaggi più raffinati del XX secolo. Si entra in un palazzo settecentesco. Due stanze sono rigorosamente in stile Elisabetta di Russia. La terza, dove sono collocati i ritratti dei suoi collaboratori, è decorata nello stile di Luigi XVI. La sala centrale, dove la stessa zarina nei suoi numerosi ritratti accoglie gli ospiti, è tutta di un blu intenso. Quella di sinistra è di un arancione brillante, quella di destra di un verde pallido. La ricchezza degli ornamenti e la meticolosità del lavoro conquistano il visitatore, facendogli dimenticare la “rampa”. La scena prende vita, creando l'illusione che tutti queste mura e soffitti non siano fatti di tela, che ci si trovi davvero in un palazzo dove la bella Elisabetta poteva vivere e divertirsi. [...] Sono state sapientemente selezionate tutte le piccole cose della corte dell'epoca: porcellane, cristalli, ventagli, tabacchiere, abiti, mobili. Ma cosa c'entra Lomonosov? Che cosa ha a che fare tutto ciò con la Russia della metà del Settecento?<sup>108</sup>

Pur riconoscendo l'elevato valore del lavoro svolto, Filosofov accusò i curatori della mostra di un'eccessiva teatralità e di un distacco dalla “verità della vita”, nonché di una scarsa attenzione attribuita al protagonista dell'evento, lo scienziato Lomonosov. «Nella mostra c'è una vera bellezza, ma la sua è una verità del teatro, non della vita. Non c'è Lomonosov né la Russia. C'è solo una suggestiva sinfonia “in blu e arancione”, solo un palazzo da favola fatto di tela e cannoni giocattolo»<sup>109</sup>. Tale effetto fu causato dall'approccio modernista degli organizzatori, ispirato all'estetica dell'*l'art pour l'art*. Questo fece sì che l'intera mostra assumesse un sapore esplicitamente teatrale e scenografico.

Tuttavia, tale soluzione trovò anche i suoi sostenitori, per lo più tra gli stessi scenografi. Così Benois rispose alle critiche sull'eccessiva teatralità dell'esposizione:

La mostra di Elisabetta di Russia sarebbe passata del tutto inosservata se non fosse stata “pubblicizzata” dagli intrighi delle autorità accademiche, che non tollerano alcuna manifestazione di bellezza e talento. Il principale bersaglio degli attacchi era la decorazione dell'allestimento, che comunque rende onore al giovane architetto Lanceray. Magari si costruissero sale di palazzo simili ai nostri tempi, ma di materiali eccellenti! Tuttavia, sembra che non ci sia nulla da sperare in questo senso<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> FILOSOFOV 1912.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>110</sup> BENOIS 1913.

È indicativo che le impressioni di Benois e Wrangell, i due principali estensori dei saggi critici per la mostra, fossero in parte unanimi riguardo all'importanza dei "motivi scenografici" della soluzione allestitiva. La corposa e brillante recensione di Nikolaj Wrangell, incentrata sull'aspetto artistico dell'esposizione e non a caso intitolata: *L'imperatrice Elisabetta e l'arte del suo tempo*<sup>111</sup>, fu pubblicata sulla rivista letteraria d'avanguardia «Apollon» (1909-1917), il principale periodico del movimento modernista russo all'inizio del XX secolo. In essa, il giovane critico cercò di offrire al più ampio ed esigente pubblico le idee guida dell'esposizione, partendo dal significato dell'immagine della zarina come figura complessiva di tutti gli aspetti culturali dell'epoca barocca nella Russia primo-settecentesca:

Ogni secolo si caratterizza per un proprio tratto distintivo, in linea con i principali motori dell'arte e della cultura. È evidente, quindi, che in altre epoche ci siano persone che incarnano il loro tempo in tutto e per tutto. Questa sintesi di tutte le idee e i sentimenti è il tipo medio, frutto di mille confronti. Un esempio lampante di come l'arte e la vita di una persona si combinino con la sua immagine è l'epoca di Elisabetta, indissolubilmente legata all'immagine di questa imperatrice.

«L'art c'est moi», avrebbe detto Elisabetta. Nel descrivere la sua persona, le sue inclinazioni, i suoi gusti e le sue abitudini, nel parlare del suo volto, dei suoi abiti, delle sue parole e delle sue azioni, si percepiscono gli stessi tratti riflessi nell'arte del suo tempo. Ecco perché, questa allegra viziatella, pigra e spensierata, russa in tutto e per tutto, riflette, come uno specchio, l'opulenta bellezza di pan di zenzero della metà del XVIII secolo<sup>112</sup>.

Tuttavia, è nell'analisi di Wrangell dedicata all'arte che viene svelata la sua (e quella di Benois) comprensione del Barocco come uno stile in cui la "teatralità" e gli "elementi scenografici" costituiscono l'essenza della sua valenza estetica:

Nel campo della pittura decorativa, l'età di Elisabetta ha prodotto molto di più in Russia rispetto a tutti i periodi precedenti e successivi. Le notevoli opere di Gradazzi, Fontebasso, Valeriani, Lagrenée, Torelli e di centinaia di altri maestri minori, che decoravano i palazzi dell'imperatrice, rappresentano il meglio di questo periodo. Tutta l'arte diventa una scenografia teatrale: le pareti delle case sono concepite come pannelli e i pannelli come pareti, e tutta la natura viene stilizzata in armonia con l'abitazione. I giardini potati ci trasmettono il fascino delle residenze di campagna. Nelle stanze è lo stesso: pareti, quadri, ornamenti, vasi, mobili, orologi, dipinti, lampadari e migliaia di altri oggetti di arredamento sono i suoni solitari di quella sontuosa sinfonia di colori che viene eseguita dai pittori. Un bacchanale di riccioli frenetici che si intrecciano e si aggrappano l'uno all'altro, i cinesini dorati che si trasformano in ornamenti, gli uccelli che si baciano sulle porte, sulle pareti e sui soffitti. In un'ebbrezza gioiosa, in una corsa inarrestabile, i fiori lussureggianti si spargono dalla cornucopia dorata. Non c'è una gerarchia nelle forme e nelle linee: tutto è un continuo caos di sogni e fantasticherie. Le sale gigantesche dei palazzi sono ricoperte d'oro in modo denso e sontuoso, mentre le sale da ballo e le stanze delle chiese sono imbrattate di colori verdi e blu brillanti. Nella camera da letto, nel soggiorno, nella sala da pranzo, nell'atrio e in chiesa – ovunque l'uomo sia allegro e sfrenato, loda gioiosamente il Creatore della terra e non sa come godere e ammirare tutto ciò che ha creato.

Così come nella vita di Elisabetta, i tratti più caratteristici del suo tempo sono l'indolenza e il compiacimento. Questi tratti si riscontrano anche nell'arte che fiorì durante il suo regno: gli artisti sono estranei a qualsiasi idea o tendenza e dipingono solo per il gusto di farlo, accontentandosi di svolgere compiti puramente tecnici. Ovunque si avverte l'immediatezza di una nuova invenzione, l'assenza di un modello che, in

<sup>111</sup> WRANGELL 1912<sup>d</sup>.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 5.

quell'epoca, era già stato sviluppato in Occidente. Un arcaismo molto particolare si ritrova non solo nelle forme, ma anche nelle tecniche di arredamento, nella porcellana e nel bronzo. La mano dell'artista si percepisce in ogni curva e in ogni tratto, motivo per cui tutti gli oggetti d'arte di quest'epoca sembrano così "vivi" e "freschi"<sup>113</sup>.

Anche Benois (fig. 77)<sup>114</sup> trovava nell'arte barocca e rococò dell'epoca di Elisabetta una freschezza estranea alle correnti estetiche europee contemporanee. Ciò era dovuto alla rapidità con cui questi stili si imposero nel campo artistico russo all'inizio del Settecento, un periodo in cui il Paese era gravemente arretrato rispetto ai principali centri culturali dell'Occidente e aveva da poco iniziato a intrattenere regolari contatti con l'Europa. Questi stili si mescolarono inevitabilmente con l'autentica arte locale, che attingeva ai sapori popolari e tardo-medievali. Benois scriveva a proposito della percezione della sezione della mostra dedicata all'arte:

Devo ammettere che sono sempre stato affascinato dal sapore particolare dell'epoca di Elisabetta di Russia. La sua diversità è infatti caratterizzata da una meravigliosa luminosità e la schiettezza di tutte le azioni e i sentimenti dell'epoca testimonia l'estrema freschezza e integrità di tutte le forze vitali. La stessa crudezza di quell'epoca le conferisce una qualità che le permette di essere amata più della cultura troppo leziosa di Versailles di Luigi XV o persino della seducente Venezia dell'epoca di Casanova. Qui, la luminosità e la brillantezza dell'arte del XVIII secolo non si combinano con la letargia di una società in decadenza, ma ci appaiono in una sorta di salute accattivante. L'arte dell'epoca di Elisabetta fa proprio un'impressione sorprendentemente "sana". La sua allegria è genuina, direttamente infantile, e la sua portata è quella di una potenza senza precedenti: il canto si riversa completamente su una giovane bellezza eroica, estranea alla paura della parola *ridicule*, terribile a quei tempi. La salute e la freschezza della cultura dell'epoca di Elisabetta conferiscono all'arte di quel periodo un carattere del tutto particolare, basato su un impulso sfrenato. La stessa sfrenata "ampiezza della natura" diede vita alla scienza e al teatro russo, pose fine al periodo di incerte e confuse ricerche nelle arti plastiche e diede loro una nuova direzione e un nuovo significato. L'evidente "insipidezza" che si riscontra nelle opere artistiche di quel periodo è solo una conseguenza del fatto che la gente voleva semplicemente godere, compiacersi, vantarsi gli uni con gli altri: i russi con gli stranieri, i russi tra di loro. Più tardi, iniziarono a preoccuparsi di "vivere alla maniera europea", a fingere di essere persone colte, a fingere di essere volteriani o massoni, a professare raffinate visioni estetiche e filosofiche<sup>115</sup>.

Questo interesse per l'arte fu uno degli indiscutibili punti di forza della mostra presso i critici dell'epoca, alcuni dei quali approvarono gli "apparati barocchi" di Lanceray, chiamati a imitare gli interni delle lussuose residenze imperiali del primo Settecento russo, con l'innegabile necessità di collocare i reperti dell'esposizione nel loro *habitat* naturale, altrimenti il loro effetto sui visitatori sarebbe andato

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>114</sup> Il ritratto dell'imperatrice Elisabetta Petrovna sullo sfondo dell'immagine sarebbe stato esposto alla mostra del 1912 (cfr. fig. 33). Nelle sue memorie, Benois fa spesso riferimento al suo amore per l'epoca elisabettiana. Così, scriveva all'età di 22 anni: «Un altro riflesso della mia "ossessione per Elisabetta" fu la stesura di un "resoconto" interamente inventato da me, ovvero il racconto di un "testimone oculare" sull'ascesa al trono della figlia di Pietro. Ho letto questo resoconto (spacciandolo per un manoscritto autentico trovato tra le carte di mio padre) il 25 novembre 1892 ai miei amici, i quali hanno creduto all'autenticità del mio "documento". Dopo di che, nella nostra sala con i lampadari e tutti i candelabri accesi, è stata servita una cena piuttosto sontuosa e, su una sedia a capotavola, era stato collocato il ritratto di Elisabetta I, il che significava che Sua Maestà Imperiale ci aveva onorato della sua presenza». Cfr. BENOIS 1980, p. 655, n. 4. Si dovette trattare dello stesso ritratto del dipinto di Bakst.

<sup>115</sup> BENOIS 1912, pp. 5-6.

perduto. Tra questi difensori della “teatralità” dell’esposizione c’era l’illustratore e critico d’arte Aleksandr Rostislavov (1860-1920), che commentò la “decorazione” delle curiose “sale” come segue:

È notevole che la mostra nel suo complesso sia principalmente artistica. L’impronta dell’arte peculiare dell’epoca si avverte in tutti i suoi reparti. Non a caso, gli organizzatori hanno compreso perfettamente la necessità di una decorazione generale, trasformando le sale accademiche in ambienti simili a quelli di un palazzo elisabettiano. I decori e l’ornato barocchi erano un’impronta esterna di tutta l’epoca, che si faceva notare in particolare anche nell’arte popolare. Gli “interni” ben riusciti, anche se realizzati in modo poco accurato, conferiscono al tutto una particolare intimità. I numerosi ritratti dell’imperatrice, dei suoi contemporanei e le opere artistiche in generale sono quasi inseparabili dagli “arredi” artificiosi dei lussuosi palazzi del XVIII secolo<sup>116</sup>.

Come si evince dai passaggi citati, la mostra servì inoltre da pretesto per avviare, per la prima volta, la discussione sul carattere dell’arte barocca e rococò dell’età elisabettiana: tematiche complesse che, come vedremo in seguito, diventeranno dei punti cruciali della critica d’arte russa del secondo Novecento. Nella saggistica sull’esposizione del 1912, venivano commentate le peculiarità del Barocco, il primo stile occidentale a essere adottato in Russia, che, secondo lo stesso Wrangell, si distingueva per l’attenzione ai minimi dettagli:

Ogni parte del tutto esiste come entità a sé stante, come una voce in un coro. Tutte le descrizioni dell’epoca, tutti i documenti di storia e di vita quotidiana ci parlano dell’amore per i piccoli dettagli della vita. Non c’è da stupirsi, quindi, se si diffuse la moda delle elaborate decorazioni per la toilette: orologi, tabacchiere, ventagli, stereoscopi, bottiglie di profumo di ogni tipo, trappole per pulci, specchietti e così via. Le questioni relative alla bellezza esteriore non sembrano affatto sciocchezze indegne, ma vengono trattate con grande serietà dagli scrittori dell’epoca<sup>117</sup>.

Infatti, alcune critiche sottolineavano l’ignoranza generale sull’età barocca in Russia all’alba del XX secolo:

Il periodo elisabettiano è troppo poco studiato da noi, come molti altri. I materiali conservati nei palazzi, nei templi, nei musei, negli archivi, nelle biblioteche, nelle collezioni private di San Pietroburgo e della provincia, manoscritti, opere d’arte, vedute di città, oggetti di uso quotidiano e oggetti sacri sono stati raccolti in gran numero per l’esposizione. Molti di essi vengono esposti per la prima volta. La mostra, preparata in un anno e mezzo, è sicuramente limitata dalla sua sede, ma è stata allestita con amore e grande gusto da molte persone competenti e merita la massima attenzione. Le sale espositive, ispirate a quelle del Gran Palazzo di Tsarskoe Selo, sono decorate con colori e stili dell’epoca. Sarebbero state soddisfacenti a distanza e con la luce artificiale, ma alla luce del giorno appaiono un po’ grezze: la sottigliezza e la “purezza” delle finiture delle opere d’arte del periodo elisabettiano richiedono decorazioni più curate. I colori sono troppo brillanti. Ma chi non fa niente non sbaglia mai. Bisogna incoraggiare lo sforzo di dare alle mostre storiche uno sfondo adeguato: non è possibile altrimenti mostrare un passato che spicca soprattutto per la sua decoratività e per lo “stile” di vita esterno, in cui l’arte delle linee e del colore aveva un ruolo così importante<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup> ROSTISLAVOV 1912.

<sup>117</sup> WRANGELL 1912<sup>d</sup>, p. 10.

<sup>118</sup> MAGULA 1912, pp. 80-81.

In questa relazione, leggiamo ancora Rostislavov:

Fino a poco tempo fa, l'arte antica russa veniva semplicemente ignorata, considerandola barbarica o poco originale. Ma ora la raffinatezza, la completezza e l'originalità di molte delle sue forme sono indubbe. Non si è trattato di una distruzione violenta, ma in parte, come nella storia dell'arte mondiale in generale, di una morte naturale dovuta alla sua completezza, o di una trasformazione in qualcosa di nuovo a seguito della fusione con le nuove forme occidentali e del loro peculiare assorbimento. Questo momento molto interessante si riflette in modo molto vivido nell'arte dell'epoca elisabettiana, per la cui ampia e chiara dimostrazione siamo così grati agli organizzatori di questa straordinaria mostra. L'originalità di questa arte russo-europea, i suoi fenomeni assolutamente eccezionali come lo stile "rastrelliano", la possibilità di confronti e conclusioni inaspettati, pensiamo forniscono, o meglio forniranno, materiale molto prezioso e nuovo per le pagine della storia dell'arte europea<sup>119</sup>.

Una delle polemiche sollevate dalla mostra riguardava la produzione artistica straniera in Russia nel primo Settecento e il grado di influenza dei maestri occidentali sugli artisti locali. Benois, riguardo a questo argomento destinato a diventare il perno attorno al quale graviterà il pensiero critico russo del Novecento, osservò quanto segue:

La visita della Russia di quel periodo doveva suscitare negli artisti stranieri qualcosa di simile a ciò che Gauguin provò quando si recò a Tahiti ai nostri giorni. I pittori e gli architetti che si stabilirono qui per molti anni assorbirono qualcosa delle bellezze locali, proprio come fece Gauguin, rimanendo però in gran parte fedeli alla propria individualità. Ma, con grande vergogna dei russi, nessuno degli stranieri si sottomise alla cultura locale, sostituendola con la propria. Ciononostante, il rococò conservava ancora molte caratteristiche dello spirito popolare russo e fu solo durante il regno di Caterina la Grande che queste ultime iniziarono a scomparire<sup>120</sup>.

Fu Wrangell a porre una domanda destinata a essere affrontata dalle generazioni successive di studiosi. «A parte i favoriti – e in questo campo i russi sono sempre stati i primi – ci sono state davvero molte personalità autenticamente russe nel campo della cultura, della scienza e dell'arte?»<sup>121</sup>, si chiese retoricamente il critico, che sembrava già essersi fatto un'idea chiara sul delicato argomento:

L'epoca di Elisabetta ha molto da insegnarci. Qui, per la prima volta, le forze artistiche dell'Europa e della Russia si incontrarono in tutte le arti, e qui, per la prima volta, fummo vittoriosi contro Federico il Grande, con cui avevamo combattuto con tanto successo negli stessi anni. La nazione che era riuscita a creare un esercito in grado di sconfiggere gli imbattibili prussiani e che ci aveva dato il genio di Lomonosov, tuttavia, non poteva competere con l'Europa nel regno delle forme artistiche. Siamo usciti da questa difficile battaglia schiacciati, accartocciati e infine sconfitti. E nel regno di Caterina eravamo già stranieri a tutti gli effetti. Noi, giovani e forti mugicchi, gioiosi e fieri del nostro orgoglio nativo, dovemmo renderci conto per la prima volta di quante poche opportunità avessimo di arrivare alla fine, di raggiungere la cima e di trasformare in conclusioni finali le forme naturali prive di talento e grezze. Noi, che avevamo imparato da Tocqué e Rotari e che avevamo visto e capito molto in quegli anni di formazione della cultura russa, non abbiamo prodotto un solo maestro che potesse competere con i grandi stranieri durante tutto il XVIII secolo, a parte Levickij e Rokotov. Nel

---

<sup>119</sup> ROSTISLAVOV 1912.

<sup>120</sup> BENOIS 1912, p. 16.

<sup>121</sup> WRANGELL 1912<sup>d</sup>, p. 21.

campo delle forme esteriori, ci siamo riconosciuti sconfitti. Tutti i maestri russi della pittura e dell'architettura devono la loro formazione ai maestri stranieri che insegnavano nei loro studi, poiché l'Accademia delle Arti fu fondata negli ultimi anni del regno di Elisabetta e i suoi frutti si ebbero durante il regno di Caterina la Grande<sup>122</sup>.

Da queste riflessioni nacquero le definizioni dei tratti tipici dell'arte barocca e rococò in Russia, che, secondo Wrangell, era inseparabile dalla produzione straniera e intrisa di fenomeni di transizione dalle forme popolari a quelle occidentali del secondo Settecento:

Le caratteristiche principali dell'arte dell'epoca di Elisabetta di Russia sono: lo splendore luminoso dell'arte popolare, rivestito di forme straniere, la semplicità rozza e contadina unita al manierismo raffinato, storpiato in modo particolare, tipico di chi proviene dalla provincia. Nonostante tutti i suoi aspetti negativi, l'epoca di Elisabetta è nel complesso una delle pagine più artistiche della storia russa. È vero che all'epoca non ci furono maestri nazionali degni di nota, ma la vita, in tutte le sue diverse manifestazioni, era una vera e propria forma d'arte. Questo è un vivido contrasto con lo squallore della mediocrità e la prevalenza dell'individualismo dei tempi moderni. Oggi abbiamo bisogno di conservare l'istruttivo e affascinante periodo elisabettiano, in cui l'arte era un mestiere e il mestiere era arte<sup>123</sup>.

Sorprendentemente, una parte delle critiche riguardava la relativa povertà dell'esposizione, che Benois spiegò con la sfortuna ottocentesca del Barocco, considerato in Russia nel XIX secolo come qualcosa di disgustoso e, sotto certi aspetti, eccessivamente appariscente. Egli scrisse queste parole dopo aver visitato la rassegna:

Purtroppo, anche un esame sommario della mostra dovrebbe colpirci per la sua relativa povertà. L'intero allestimento è stato reso teatrale, con oggetti di scena (affrontati dagli organizzatori in modo eccellente e con grande gusto), ma non è stato possibile includere tutto ciò che avremmo voluto. L'epoca era rigogliosa e lussuosa, la creatività ribolliva, eppure di quell'epoca è rimasto paradossalmente poco, e la spiegazione va cercata nel fatto che ci sono voluti più di cent'anni per capire e apprezzare di nuovo questa creatività. Quante cose sono andate perdute, quante sono state distrutte in questo ultimo secolo! Quante cose dell'epoca di Elisabetta di Russia sono svanite già ai tempi di Caterina II, quando ciò che oggi apprezziamo e cerchiamo tanto era considerato spazzatura antiquata e fuori moda della peggior specie!<sup>124</sup>

Come Benois, anche Wrangell ritenne indispensabile sottolineare che, nonostante il numero ancora sorprendente di oggetti esposti e scrupolosamente riportato nei cataloghi, la mostra non era neanche lontanamente in grado di trasmettere la ricchezza della produzione artistica barocca, a causa della sfortuna di questo stile in Russia dalla fine del XVIII secolo fino ai primi del XX:

Cosa è sopravvissuto fino ai nostri giorni di questo magnifico splendore, di questa favola d'oro che scoppiò come un fuoco d'artificio? Poco o nulla. Molte cose sono morte, bruciate dagli incendi, molte altre sono state riparate, perché fino a non molto tempo fa tutto lo stile Luigi XV, e ancor più quello russo, era considerato di cattivo gusto. All'epoca, erano relativamente poche le cose che venivano completate in modo stabile: tutto era costruito come un oggetto di scena, come una decorazione per il momento. Ecco perché la mostra *Lomonosov*

---

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> *Ibid.*, pp. 8-9.

<sup>124</sup> BENOIS 1912, pp. 7-9.

*e l'età di Elisabetta di Russia*, che con tanta fatica ha raccolto le ultime briciole della pagina più magnifica della vita russa, è un bellissimo e triste cimitero<sup>125</sup>.

Così l'Ermitage non “osò” prestare i set di porcellane di Sassonia e di Sèvres, né una collezione di tabacchiere a causa del loro estremo valore e fragilità. Le “preziose chincaglierie” esposte, per quanto curiose, secondo Benois «non davano alcuna idea dei colossali tesori nascosti nelle tasche dei cortigiani del palazzo elisabettiano o di ciò che si trovava sui tavoli da toilette delle dame più alla moda dell'epoca, la cui capofila era proprio Elisabetta stessa»<sup>126</sup>. Benois riconobbe che l'individualità dello stile elisabettiano si era espressa soprattutto nell'architettura e che la mostra ne era priva, ma rese comunque omaggio ai disegni di Giuseppe Valeriani e al bellissimo modello ligneo del monastero di Smolnyj, che era già stato esposto un anno prima nell'ambito della *Mostra storica di architettura e industria artistica*, tenutasi presso l'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo e curata, tra gli altri, dallo stesso Benois. Ideato nel cosiddetto “barocco elisabettiano” dall'architetto Bartolomeo Rastrelli e mai ultimato secondo il progetto originale<sup>127</sup>, nel 1999 il modello settecentesco del monastero di Smolnyj avrebbe abbellito la copertina del catalogo della grande mostra sulla fortuna del Barocco nell'architettura europea, tenutasi presso la Palazzina di Caccia di Stupinigi<sup>128</sup>. Un altro vanto della mostra, apprezzato anche da Benois, fu il modello del monastero di Aleksandr Nevskij, ideato da Domenico Trezzini<sup>129</sup> (fig. 67).

Infine, la relativa povertà della sezione fu giustificata dal critico con il fatto che la maggior parte degli oggetti decorativi, come i soffitti e le sovrapporte, erano fisicamente irremovibili dalle loro cornici; per questo motivo, alcune sezioni furono allestite in modo estremamente unilaterale, come la pittura, rappresentata esclusivamente dai ritratti.

Nonostante le accuse di eccessiva teatralità e di carenza di materiale esposto, la mostra *Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia* ha stimolato una serie di riflessioni fondamentali per la critica artistica sulla fortuna del Barocco in Russia nel XX secolo. L'esperienza del 1912 fu, di fatto, il primo grande evento artistico sull'argomento, che, solo nei decenni successivi, avrebbe ricevuto l'attenzione critica che meritava. In questa mostra si passò a una concezione moderna dell'attività espositiva, privilegiando la ricreazione dell'atmosfera stessa della vita dell'epoca, anche se in parte attraverso ambientazioni barocche “artificiali”. La mostra fu inoltre uno degli esempi più significativi della questione dell'influenza straniera nell'arte russa del XVIII secolo. La disposizione dei ritratti degli artisti russi insieme alle opere dei loro

---

<sup>125</sup> WRANGELL 1912<sup>d</sup>, p. 19.

<sup>126</sup> BENOIS 1912, p. 10.

<sup>127</sup> Il progetto iniziale di Rastrelli prevedeva l'aggiunta di un campanile alto 168 metri, visibile nel modello esposto alla mostra del 1912. L'architetto abbandonò questa idea, ma dal 2020 il Consiglio per la conservazione del patrimonio culturale del governo di San Pietroburgo l'ha presa in considerazione.

<sup>128</sup> *I trionfi del barocco* 1999. Più approfonditamente cfr. ŠVIDKOVSKIJ 1999.

<sup>129</sup> Cfr. KOROL'KOV 1911.

collegi stranieri sembra piuttosto ponderata in quest'ottica: tale scelta non poteva che sottolineare, da un lato, il grado di influenza dei maestri stranieri sui russi e, dall'altro, la rapidità con cui questi ultimi si avvicinarono all'arte europea.

Per comprendere l'importanza dell'evento in questione, basti ricordare che nel 2011, presso l'Ermitage, è stata inaugurata l'esposizione *M.V. Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia*, volta a commemorare il tricentenario dalla nascita del grande scienziato e corredata da una pubblicazione che raccoglie i contributi scientifici sui temi principali, trattati nell'esposizione primo-novecentesca<sup>130</sup>, quali la ritrattistica, le arti applicate, l'architettura e la scienza all'epoca di Elisabetta di Russia.

La moltitudine di settori e nomi, russi e stranieri, trattati nella mostra del 1912, ma anche in quelle citate in precedenza, non poté non attirare l'attenzione della stampa europea. Così, lo storico dell'arte Louis Réau (1881-1961), particolarmente interessato all'influenza dell'arte francese su quella internazionale, così commentò l'attività dei nostri protagonisti nell'impresa di "educazione artistica del pubblico":

[...] tout un groupe d'historiens enthousiastes et précis, – à la tête desquels se place encore Alexandre Benois, MM. Grabar, Fomine, Kourbatov – reprenait avec plus de rigueur scientifique l'œuvre ébauchée par les chroniqueurs et annalistes du vieux Pétersbourg : Boydanov, Georgi, Petror et Pyliaev. C'est grâce à ces interprètes artistes et érudits que les Pétersbourgeois, dont le patriotisme local s'était obliéré, ont repris conscience de la beauté de leur ville.

Pour faire œuvre efficace, les « amis de Pétersbourg » ont compris qu'il fallait concerter leur action, former des ligues, inspirer des revues, organiser des expositions, fonder des musées.

Une Société s'est constituée sous la présidence d'honneur du grand-duc Nicolas Mikhaïlovitch pour la défense et la conservation des monuments du passé. La Société des Architectes présidée par le comte Suzor et la Commission du Vieux Pétersbourg qui en est l'émanation lui apportent l'aide la plus efficace dans sa lutte contre le vandalisme. En même temps les grandes Revues d'art, le «Monde artiste», les «Trésors d'Art de la Russie», les «Starye Gody» et l'«Apollon», amplifiaient l'écho de ces protestations.

Quatre expositions mémorables qui se sont succédé dans ces dernières années ont puissamment contribué à faire l'éducation artistique du public. L'Exposition de portraits organisée en 1905 par M. Diaguïev au Palais de Tauride et l'Exposition de Tableaux anciens dont la revue Starye Gody prit l'initiative en 1908, ont révélé les richesses d'art que recèlent les collections privées. L'Exposition historique d'Architecture organisée en 1911 par la Société des Architectes a mis au jour un grand nombre de documents inédits de la plus haute importance pour l'histoire monumentale de Pétersbourg. Enfin, l'Exposition toute récente de l'époque d'Élisabeth, qui concordait avec la célébration du deuxième centenaire de Lomonosov, a fait revivre une des périodes les plus brillantes de l'art péters-bourgeois.

Cette œuvre de sauvegarde ne saurait nous laisser indifférents<sup>131</sup>.

---

<sup>130</sup> Cfr. GUSEVA (ed. by) 2013.

<sup>131</sup> RÉAU 1912, p. 402.



### 3. Il Barocco al tempo della Russia sovietica

#### 3.1. «Uno stile effimero e fastoso»: tra aste e primi studi

Circa quindici-venti anni fa, tutta l'arte del passato era ridotta al servizio di un piccolo gruppo di artisti itineranti. L'influenza era estremamente semplice: il movimento itinerante era considerato l'unica forma d'arte importante, meritevole di attenzione esclusiva, mentre tutto il resto dell'arte russa, nei suoi mille anni di storia, non era altro che un trampolino di lancio per il gruppo che all'epoca dettava legge. Il predominio di questa visione nella società si rifletteva in modo sfavorevole anche sul lavoro degli storici dell'arte. Per la maggior parte, il loro lavoro si riduceva alla meticolosa raccolta di materiale grezzo. Una valutazione imparziale dell'arte del passato e del gusto erano considerati non solo superflui, ma anche dannosi per i ricercatori. Negli ultimi dieci anni, la vita artistica in Russia si è notevolmente complicata e ha assunto forme più diverse. Anche la concezione dei compiti generali dell'arte è diventata più complessa. Si è avvertita l'esigenza di guardare consapevolmente al passato e di rivalutare con imparzialità il percorso compiuto. I lavori sulla storia dell'arte russa del barone Wrangell, insieme alle ricerche di Alexander Benois, Igor Grabar' e Sergej Djagilev, rappresentano un valore enorme per la letteratura artistica russa più recente<sup>1</sup>.

Così scriveva nel 1912 lo storico dell'arte Pëtr Weiner sulle pagine della rivista «Starye Gody» riguardo ai progressi compiuti dall'intensa attività critica ed espositiva avviata dai nostri protagonisti a partire dall'ultimo decennio del XIX secolo. A pochi anni di distanza, la strada aperta dalla grande mostra del 1912 fu bruscamente interrotta dai noti eventi militari e politici. Benois, Djagilev, Wrangell e altri compagni di viaggio sarebbero stati in qualche modo oscurati da questi tragici accadimenti<sup>2</sup>. Superato lo shock rivoluzionario, la nuova URSS riprese, anche se timidamente, gli studi sul Barocco. È tempo, sia pure di poche pagine, di riflettere sul significato del come e quando ciò avvenne.

Un'attenzione particolare va riservata al personaggio citato da Weiner: Igor' Emmanuilovič Grabar' (1871-1960) (fig. 78), uno dei primi esponenti del realismo socialista in pittura, nonché storico dell'arte, ambito in cui lasciò scritti significativi. Come i suoi amici Lanceray, Benois e Djagilev, fu uno dei membri più in vista del *Mondo dell'Arte*. Dal 1913 al 1925 Grabar' fu amministratore della Galleria Tret'jakov e, dopo la Rivoluzione d'ottobre, fondò l'Unione dei lavoratori dei depositi dei musei di Mosca, presieduta da lui stesso. La sua profonda conoscenza della storia dell'arte russa ed europea, così come la sua partecipazione ad alcune attività espositive internazionali<sup>3</sup>, lo aiutarono a pubblicare, già nel 1910-1912, i primi volumi della monumentale *Storia dell'arte russa*, alla quale lavorarono anche Benois, Wrangell e Djagilev; nonché gli artisti Ivan Bilibin (1876-1942), Viktor Vasnetsov (1848-1926) e Nikolaj Rerich (1874-1947).

---

<sup>1</sup> WEINER 1912, p. 51.

<sup>2</sup> Durante gli anni del Primo conflitto mondiale, il principale curatore della mostra del 1912, Nikolaj Wrangell, prestò servizio come volontario della Croce Rossa e morì già nel 1915, a Varsavia per un'infezione acuta ai reni, all'età di 35 anni. Sergej Djagilev, a sua volta, fu uno dei primi emigrati parigini del *Mondo dell'Arte*, dedicandosi completamente alla sua compagnia di balletto. Alexandre Benois lasciò definitivamente l'URSS alla fine degli anni Venti del Novecento per lavorare, con grande successo, come scenografo sui palcoscenici dei maggiori teatri di Parigi, Milano e Roma.

<sup>3</sup> Tra queste, spicca la *Russian Art Exhibition*, tenutasi a New York nel 1924: si trattava di una selezione unica di oltre mille opere d'arte russe dei primi due decenni del XX secolo, molte delle quali erano in vendita. Sulla mostra, che rappresentò inoltre uno dei primissimi tentativi di dialogo diplomatico tra URSS e USA, si consulti GOLUBEV 2023.

In seguito, questo lavoro sarebbe stato continuato dallo stesso Grabar' e dagli studiosi dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Accademia delle Scienze dell'URSS. Nella seconda metà del XX secolo i 13 volumi, pubblicati dal 1953 al 1969, diventarono una delle principali fonti di informazione sull'arte russa dall'epoca bizantina all'età contemporanea<sup>4</sup>.

Figura chiave della critica d'arte sovietica, Grabar' fu tra i primi studiosi russi a interessarsi alla fortuna del Barocco in Europa e in patria, sottolineando, nel caso di quest'ultima, l'indiscusso dominio dell'architettura sulle altre arti figurative. Grabar' era un acceso sostenitore della tesi dell'universalità dell'architettura barocca che, in alcuni casi, aveva cancellato, in misura maggiore o minore, le peculiarità stilistiche nazionali:

L'epoca barocca portò alla creazione di tipologie completamente nuove. Questo stile architettonico, confortevole, logico e soprattutto adatto agli edifici spaziosi, alti e luminosi, presentava argute innovazioni nella pianta e nella costruzione ed è stato forse il più internazionale di tutti gli stili che hanno regnato prima e dopo di esso in Europa, perché mai le caratteristiche nazionali dei singoli popoli sono state così cancellate e annullate come durante il suo regno di due secoli. Ovunque si trovavano le stesse tecniche, gli stessi dettagli e lo stesso tipo di architettura pomposa<sup>5</sup>.

Per quanto riguarda il campo pittorico, secondo Grabar', l'eco delle antiche icone russe si esaurì con l'epoca di Pietro il Grande, quando l'influenza artistica dell'Europa si fece prepotentemente sentire. «Uno dei fattori principali che segnò il destino della pittura russa fu la comparsa della ritrattistica»<sup>6</sup>, l'unico ambito artistico, secondo lo studioso, in cui i maestri russi riuscirono a tenere il passo dei loro contemporanei europei. Ciò non accadde nel campo della pittura decorativa che, a fronte di una richiesta molto elevata, ripeteva stancamente i soliti stilemi:

Quasi tutta la pittura barocca si ridusse a dipingere edifici quanto mai lussuosi e sfarzosi. Mai prima di allora si era costruito così tanto. Si formarono intere squadre di pittori che erano costretti ad assumere i compiti più difficili e che non avevano né il tempo né la voglia di studiare, di migliorare le proprie capacità o, almeno, di diventare più rigorosi e seri nel loro lavoro. Più il lavoro era costoso, più le figure con drappaggi in movimento, le divinità, i semidei, i geni e gli amorini, dipinti in modo spettacolare e vivido, prendevano parte a un'elaborata allegoria o raffiguravano un mito antico. Gradualmente, si svilupparono tecniche insopportabilmente banali,

---

<sup>4</sup> Le tematiche affrontate nei volumi sono le seguenti: I: *L'arte antica dell'Europa orientale. L'arte degli antichi Slavi. L'arte della Rus' di Kiev. L'arte dei principati russi occidentali. L'arte della Rus' del Principato di Vladimir-Suzdal* (1953); II: *L'arte di Novgorod. L'arte di Pskov* (1954); III: *L'arte dei principati russi del XIII-XV secolo. L'arte della Mosca granducale. L'arte dello Stato centralizzato russo* (1955); IV: *Il XVII secolo e la sua cultura. Architettura e decorazione. Intaglio e scultura. Pittura, miniatura, incisione. Arte applicata dei secoli XVI-XVII. Risultati dello sviluppo dell'arte russa antica* (1959); V: *Arte russa della prima metà del XVIII secolo. Architettura. Pittura e grafica. Scultura. Arti applicate* (1960); VI: *Arte della seconda metà del XVIII secolo. Architettura. Scultura* (1961); VII: *Pittura della seconda metà del XVIII secolo. Disegno e incisione. Arte applicata e decorativa* (1961); VIII: *Arte russa del primo terzo del XIX secolo. Architettura. Scultura. Pittura. Grafica* (1963-1964); IX: *Arte dell'ultimo terzo del XIX secolo* (1965); X: *Arte russa della fine del XIX - inizio del XX secolo. Pittura e grafica* (1968-1969); XI: *Arte sovietica del periodo 1917-1934* (1961); XII: *Arte del periodo 1934-1941* (1961); XIII. *Note* (1964).

<sup>5</sup> GRABAR' 1910, p. 17. Il discorso di Grabar' si riferisce essenzialmente al contesto architettonico russo, laddove si era affermata una tradizione che, nonostante la presenza di artisti italiani nel corso del XVI secolo, continuava ad affondare le sue radici nell'arte bizantina, ricca di elementi islamici.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 49.

che davano alla pittura l'impressione di vacuità e di mancanza di anima. Anche gli artisti relativamente abili di quest'epoca ci lasciano indifferenti, mentre solo i veri grandi maestri, i geni del Barocco come Tiepolo, conservano il loro fascino e ci stupiscono ancora oggi. Il resto appartiene agli artigiani e la loro arte semi-pittorica è a volte insopportabile<sup>7</sup>.

Nella teoria di Grabar', la sorte del Barocco si complicò ulteriormente a causa della sua storica coesistenza con il Classicismo:

Il culto del mondo antico, tipico del Rinascimento, non scomparve in Europa nel corso del XVII e XVIII secolo. Basti pensare che un classico rigoroso come Poussin lavorava nello stesso periodo in cui Bernini, il fondatore del Barocco, scolpiva le sue statue. Allo stesso tempo, i creatori del teatro classico francese, Corneille e Racine, scrivevano le loro tragedie e Aristotele era ancora considerato l'autorità suprema: ogni sua parola aveva il valore di legge. Vitruvio, l'architetto di Giulio Cesare e Augusto, la cui opera sull'architettura era il libro di riferimento per ogni costruttore, continuava a essere un'autorità indiscussa. Eppure, il Barocco lasciò la sua impronta su tutta l'arte di quel periodo. Uno stile effimero e fastoso permea la produzione letteraria e domina l'architettura e la pittura, cancellando talvolta senza lasciare alcuna traccia le ultime impronte delle tradizioni classiche lasciate in eredità da Poussin e Claude Lorrain. Divinità pagane ed eroi mitologici sono ancora presenti sulle pareti e sui soffitti dei palazzi e sulle tele dei pittori di corte, ma non sono più gli dèi dell'Olimpo, bensì gli dèi del Barocco. Nelle chiese, spaziose e luminose, costruite ormai più per gli spettacoli teatrali che per le preghiere, i volti degli antichi santi non sembrano più seri. Più il tempo passa, più diventano allegri, più ridono dalle pareti e volteggiano in un turbinio di danze. Queste divinità barocche furono "trattenute" solo fino agli ultimi anni bui di Luigi XIV, il formidabile Re Sole che si era opposto a lungo alla morte, ma non appena se ne andò, tirarono un sospiro di sollievo e si lanciarono in una danza sfrenata<sup>8</sup>.

Lo studio del Barocco proseguì con il volume *Storia dell'arte russa* dello studioso di arte decorativa dell'antica Russia, Viktor Aleksandrovič Nikol'skij (1875-1934)<sup>9</sup>. L'opera, originariamente concepita dall'autore in due volumi, era dedicata rispettivamente all'arte russa dall'Alto Medioevo al XVIII secolo e all'età contemporanea, con un'analisi della produzione artistica dell'Ottocento e del primo Novecento. L'avvento della Prima guerra mondiale e della Rivoluzione d'ottobre sembrò però cancellare definitivamente il progetto di pubblicazione del secondo volume. Tuttavia, una versione aggiornata del libro uscì a Berlino nel 1923, con la prefazione di Pavel Pavlovič Muratov (1881-1950), storico dell'arte e collaboratore di Grabar' per la citata *Storia dell'arte russa*, nonché autore della celebre guida e manuale di storia dell'arte e dell'architettura italiana *Immagini dell'Italia*<sup>10</sup>. Muratov scriveva queste righe dalla Germania, durante il primo anno della sua oltre ventennale emigrazione europea:

[...] noi non siamo un popolo senza passato. La nostra tradizione artistica è incommensurabile e lo spirito di creazioni antichissime risuona sul nostro antico Paese. La storia dell'arte russa, ancora poco conosciuta in Europa e in parte sconosciuta a noi stessi, ci ritrae come fedeli eredi di Bisanzio, custodi delle caratteristiche dell'ellenismo scomparse per sempre in Occidente e proprietari di favolosi tesori nascosti nella nostra terra e

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 54-55.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>9</sup> NIKOL'SKIJ 1915.

<sup>10</sup> MURATOV 1911-1912. Per la traduzione italiana si rimanda a: P. MURATOV, *Immagini dell'Italia*, 2 voll., a cura di R. Giuliani, Milano, Adelphi, 2019. Per il secondo volume, cfr. NIKOL'SKIJ 1923.

rivelati nel corso dei secoli nell'arte popolare. Chiudendo questo breve libro, esclamerei con legittimo orgoglio: *Barbari non sumus*<sup>11</sup>.

Uno dei primi divulgatori dell'arte russa, nonché autore di pubblicazioni su artisti stranieri come Rodin, Viktor Nikol'skij fu uno dei principali curatori della vasta sezione dell'URSS alla III Biennale di Monza del 1927 intitolata *Mostra Internazionale delle Arti Decorative*<sup>12</sup>. La sua vita, però, fu tragicamente segnata. Non avendo appoggiato il nuovo governo sin da subito, nel 1928 fu prima imprigionato e poi condannato a tre anni di lavori forzati in Siberia. Una volta liberato, Viktor non ottenne il permesso di rientrare nella capitale e morì poco dopo.

La sua *Storia dell'arte russa*, frutto di un'analisi pluriennale delle pubblicazioni e dello studio diretto dei monumenti e degli oggetti d'arte in essa citati, rappresenta uno dei primi tentativi riusciti di riassumere la storia della vita artistica russa. Fu inoltre uno dei primi lavori scientifici in cui si sostenne la tesi dell'arrivo del Barocco in Russia attraverso la Polonia e l'Ucraina<sup>13</sup> e della sua affermazione prima nell'architettura<sup>14</sup>:

Come sappiamo, lo stile architettonico rinascimentale italiano ha attraversato tre epoche di sviluppo e l'ultima ha dato vita allo stile barocco, uno stile complesso, fatto di ornamenti squisiti, riccioli fantasiosi e ricco di opulenza e fasto. La linea retta scompare dall'architettura: tutto tende a incurvarsi, a riempirsi di ornamenti e a nascondere la levigatezza delle pareti della facciata sottostante. Il Barocco entrò in Russia soprattutto attraverso vie traverse, passando per la Polonia e la Piccola Russia, già in uno stile slavo ben noto. In Piccola Russia, questo stile si adattò molto facilmente alla tipologia locale di chiese in legno, leggermente diverse dall'architettura lignea del Nord, le cui forme furono impresse nell'architettura moscovita del XVI secolo. [...] Il terreno per la ricezione di questo stile sofisticato era già stato preparato dal desiderio degli architetti russi di decorare gli edifici in modo elaborato. Il Barocco offriva l'opportunità di conferire alle forme stesse degli edifici una certa pretenziosità, senza considerare i nuovi ornamenti che portò e che furono accolti così bene proprio per la loro fantasia e novità<sup>15</sup>.

Negli anni Venti, la polemica sul Barocco in Russia cominciò a prendere piede. Già nel 1926 fu pubblicata la raccolta di saggi *Barocco in Russia*<sup>16</sup>, curata da Aleksej Ivanovič Nekrasov (1885-1950), esperto di storia e teoria dell'architettura nonché uno dei fondatori della scuola moscovita di storia dell'arte. Gli autori dei saggi del volume contrastavano apertamente la teoria di Grabar' sulla periodizzazione del Barocco russo: secondo la loro concezione, uno stile così complesso non avrebbe potuto penetrare in Russia e svilupparsi nel breve arco di tempo del primo trentennio del Settecento; tutto era iniziato molto

---

<sup>11</sup> MURATOV 1923, p. VIII.

<sup>12</sup> Cfr. *Sezione dell'U.R.S.S. (Unione delle Repubbliche Sovietiche Socialiste, Sale 74, 85, 86, 87, 88, 89 e Galleria)*, in *Catalogo 1927*, pp. 55-71.

<sup>13</sup> Sulle arti applicate ucraine tra il Seicento e il Settecento, si veda KUZ'MIN 1908.

<sup>14</sup> In assenza della diffusione della pittura di tipo laico occidentale nella Russia seicentesca. Cfr. *Barocco di Polonia e di Russia*, in TAPIÉ 1998, pp. 269-284.

<sup>15</sup> NIKOL'SKIJ 1923, pp. 97-98.

<sup>16</sup> NEKRASOV (a cura di) 1926.

prima, grazie soprattutto ad artisti stranieri che lavoravano alla corte russa già prima della nascita di Pietro il Grande. «Ma siamo sicuri che il XVII secolo non si sia rivelato barocco per la Russia come per l'Italia, l'Olanda, le Fiandre, la Germania e la Spagna?»<sup>17</sup> si chiedeva l'autore di uno degli articoli della raccolta. A differenza di Grabar', che riteneva che il Barocco in Russia si fosse manifestato per la prima volta nell'architettura dell'ultimo quarto del XVII secolo (come nel cosiddetto "Barocco Naryškin"<sup>18</sup>), gli autori del *Barocco in Russia* estendevano il periodo di riferimento all'inizio del Seicento, individuando le caratteristiche principali di questo stile in numerose chiese di Mosca e dei territori limitrofi, costruite secondo lo schema noto come "ottagono su quadrato":

Possiamo affermare che le origini dello stile barocco in Russia risalgono al primo quarto del Seicento. In seguito all'affermazione di alcuni principi, si sviluppò un sistema di tecniche artistiche inerenti a questa fase di forme e, negli anni Quaranta del Seicento, la prima fase del Barocco russo può considerarsi consolidata<sup>19</sup>.

Un destino simile toccò alla tradizionale pittura russa di icone che, nel XVII secolo, grazie all'opera di artisti come Simon Ušakov (1626-1686)<sup>20</sup>, si liberò dalla staticità dell'immagine rinascimentale e diede spazio alla bellezza e alla poesia del paesaggio. Queste innovazioni stilistiche rivoluzionarie trovarono la loro massima espressione nella produzione della scuola di pittura di icone degli Stroganov<sup>21</sup>:

Indoviniamo, uno dopo l'altro, motivi occidentali nell'arte del Seicento, esempi di influenze barocche dirette. Nasce una nuova tipologia di persone raffigurate. La mobilità esteriore e l'inquietudine permeano le loro posture, i loro gesti, i loro movimenti e le inclinazioni della testa. È come se i santi corressero a piccoli passi, soggetti al ritmo di un minuetto singolare. Allo stesso tempo, i gesti diventano più vari ed espressivi. Invece delle mani serenamente tese, si comincia a percepire il pathos del movimento. Le figure, uscite dal loro stato di calma, esprimono con enfasi affettiva ciò che pensano, laddove prima mantenevano un silenzio solenne. Ancora una volta, come nei secoli XI-XII, i loro occhi si illuminano di luce. La fronte di Cristo si corruga e le sue sopracciglia si muovono insieme. Così, al posto dei volti impassibili dei santi del XV secolo, troviamo smorfie. In tutto si avverte lo stesso desiderio di maggiore espressività, il desiderio di rivelarsi attraverso il gesto, come nel Barocco occidentale: negli italiani, gli occhi sono rivolti al cielo e le mani sono spalancate; nella scultura tedesca, invece, i torsi sono curvi, quasi come nel Gotico. [...] Anche i vecchi temi

<sup>17</sup> ŽIDKOV 1926, p. 101.

<sup>18</sup> Conosciuto anche come "Barocco moscovita", questo stile prende il nome dalla famiglia Naryškin, dalla quale discendeva la madre di Pietro il Grande. Diffuso tra il 1685 e il 1715, rifletteva il desiderio di rinnovare le tradizioni dell'architettura russa senza ricorrere a un prestito completo dall'Occidente, creando uno stile nuovo e originale mediante l'utilizzo di alcuni elementi occidentali stilisticamente "riciclati". Uno degli esempi più noti è la Chiesa dell'Intercessione in Fili (Mosca), la cui costruzione risale all'ultimo decennio Seicento. Sull'arte russa tra il Sei e Settecento si veda: *La Russia sotto i primi Romanov*, in LICHAČEV – VAGNER – VZDORNOV – SKRYNNIKOV 1994, pp. 421-484.

<sup>19</sup> ZGURA 1926, pp. 20, 41-42.

<sup>20</sup> A soli ventidue anni, Simon era già uno dei migliori pittori di icone della corte di Alessio I (1629-1676), padre di Pietro il Grande, ma non era insensibile all'arte occidentale, la cui influenza si era già ampiamente diffusa in Russia. Nella sua produzione, Simon riuscì a combinare la solennità dell'antica tradizione bizantina con il dinamismo lineare del Rinascimento europeo, dando vita a composizioni originali ispirate alla natura. Cfr. *Simon Ušakov* 2015.

<sup>21</sup> La scuola degli Stroganov si sviluppò in Russia alla fine del XVI secolo. Prende il nome dai ricchi mercanti di sale Stroganov, in quanto si manifestò in modo più evidente in una serie di opere a loro associate. I migliori maestri della scuola erano i pittori di icone di Mosca che lavoravano nelle botteghe dello zar. Gli Stroganov introdussero nel campo della pittura delle icone una divisione del lavoro tra pittori altamente specializzati. Tra i tratti distintivi del loro stile "aggiornato" troviamo: una ricca ornamentazione, l'uso di colori radiosi e puri, composizioni con più figure e l'ampio uso di paesaggi.

acquistano nel XVII secolo un significato e un fasto particolari, estranei alla sobria festosità del XV secolo. A questo proposito, spicca un motivo prediletto nel Settecento: i cherubini. In passato, gli angeli venivano raffigurati come antichi messaggeri, giovani esili in mantello e chitone. Solo le belle ali sulle spalle lasciavano intendere la loro origine. Ora sono incorporei e hanno sei ali. Il loro elemento è il volo. Tutto ciò ci riporta involontariamente alla mente quegli innumerevoli angeli alati, rappresentati però sotto forma di piccoli putti che, nei dipinti barocchi, circondano Maria (Rubens, Murillo), irrompendo nella quiete di qualche scena sacra (Rembrandt). La loro improvvisa apparizione è motivata dalle nuvole, una parte del cielo, elemento che avvicina il Barocco al Seicento russo<sup>22</sup>.

Eppure, gli autori insistevano, ragionevolmente, nel tenere in considerazione un fatto fondamentale per valutare il Barocco russo:

Il Barocco russo si differenzia da quello europeo per le sue numerose deviazioni, in quanto non aveva conosciuto i suoi prerequisiti principali: il Rinascimento, l'Umanesimo e la teoria scientifica dell'arte. Se in Occidente, nel XVII secolo, le arti visive vedono nuovamente la figura umana subordinata all'architettura, come nel Gotico, questa subordinazione avviene nel quadro conquistato dal Rinascimento. Se nel Barocco lo spazio, la luce e l'ombra acquistano nuovamente un carattere irrazionale per aumentare la loro espressività, ciò avviene sempre sulla base della prospettiva centrale e del chiaroscuro di Masaccio. Nel XVII secolo, l'arte russa era quindi infinitamente lontana da questi valori<sup>23</sup>.

È importante sottolineare che alcune pubblicazioni di autori di lingua tedesca hanno avuto un impatto decisivo sull'evoluzione della ricerca sul Barocco in Russia a partire dalla seconda metà del XIX secolo, comprese le opere citate finora. Fu merito loro aver sviluppato per primi il problema della definizione del termine stesso "Barocco"<sup>24</sup> e della storia dello sviluppo di questo stile nei Paesi del Nord, che, come la Russia, non avevano vissuto il Rinascimento. Tra le personalità che esercitarono un'influenza sugli storici dell'arte russi, un posto speciale spetta a Jacob Burckhardt (1818-1897) e al suo *Der Cicerone* (Basilea 1855), un testo che contribuì a stabilire una terminologia specifica e la consueta successione: "Barocco-Rococò-Neoclassicismo"<sup>25</sup>. Un certo successo ebbero anche i tre volumi dedicati al Barocco, al Rococò e al Classicismo in Europa<sup>26</sup> e, in particolare, in Italia<sup>27</sup>, del teorico dell'arte tedesco Cornelius Gurlitt (1850-1938), pubblicati a Stoccarda tra il 1887 e il 1889. Tuttavia, il vero modello per la prima generazione di studiosi russi fu *Renaissance und Barock* (Stoccarda 1887) di Heinrich Wölfflin (1864-1945), la cui prima traduzione russa apparve già nel 1913<sup>28</sup> (fig. 79).

---

<sup>22</sup> ALPATOV 1926, pp. 84-86.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>24</sup> Cfr. KURZ 1960.

<sup>25</sup> BURCKHARDT 1855.

<sup>26</sup> GURLITT 1887-1889.

<sup>27</sup> GURLITT 1887.

<sup>28</sup> WÖLFFLIN 1913. Nella sua opera, lo storico dell'arte svizzero considera il passaggio da uno stile all'altro come una transizione dal rigoroso al libero e pittoresco, dal finito all'informe, e sottolinea che il Nord, che non conobbe le forme pure e regolari del Sud, non raggiunse mai questo stadio di sviluppo.

Agli studiosi russi spettava il compito di individuare e definire non solo la loro percezione del Barocco europeo, ma anche le caratteristiche del cosiddetto “Barocco russo” e di identificare un arco temporale approssimativo entro il quale questo stile penetrò in Russia, raggiunse il suo apogeo e cedette il passo al Neoclassicismo. A questo proposito, lo storico dell’arte Vladimir Zgura (1903-1927) scrisse nel citato poc’anzi *Barocco in Russia* del 1926:

Nonostante la questione abbia impegnato gli storici dell’arte fin dai tempi di Burckhardt, che ha fornito la prima caratterizzazione generale dello stile, non si è ancora giunti a una soluzione unanime del problema del Barocco. Burckhardt ha delineato anche un ulteriore schema stilistico, suddividendo il periodo in due fasi: la prima inizia con Bramante e la seconda con Bernini. Tali definizioni, per il periodo immediatamente successivo all’Alto Rinascimento, ovvero l’epoca dei grandi teorici, vanno oltre i confini delle definizioni stilistiche e pertanto non ci interessano particolarmente. Più interessante è la questione del tardo Rinascimento, su cui si è soffermato a lungo Gurlitt. In questa rubrica, Gurlitt include i seguaci di Palladio in contrapposizione a quelli di Michelangelo e associa la nascita del Barocco a Firenze e all’opera del Buontalenti. Gurlitt non sottolinea il ruolo di Michelangelo, giustamente definito “padre del Barocco”, come osserva Riegl<sup>29</sup>, “non riuscì a riconoscere la foresta dietro gli alberi”, come ci si aspetterebbe. Wölfflin, invece, con una concezione molto più ampia, si avvicinò alla questione e, per molti aspetti, proseguì gli studi di Burckhardt. Egli affermò con assoluta certezza che la culla del Barocco era Roma e che le sue radici erano intimamente legate a Michelangelo. [...] Ora, la questione più interessante sembra essere la progressione dello stile verso nord e la sua graduale diffusione in Europa. È molto più difficile tracciare questo processo qui che in Italia, perché il Nord Europa non conobbe un unico Barocco con un sistema formale chiaramente definito e, in ogni caso, lo stile è una complessa formazione di Rinascimento locale, tradizioni ancora più antiche e influenze italiane<sup>30</sup>.

Il curatore del volume, Aleksej Nekrasov, poneva a sua volta alcune domande fondamentali che sarebbero diventate centrali nel lungo dibattito novecentesco sull’arte barocca in Russia:

Per comprendere la storia dell’arte russa, lo studio del “Barocco” si è rivelato il problema più difficile. Si è quindi posto il problema fondamentale di stabilire cosa costituisca l’arte russa antica e l’arte russa moderna. La prima ha dato vita alla seconda o la prima è stata soppiantata dalla seconda? E se la seconda ipotesi è vera, la spiegazione non sta forse nella naturale estinzione della prima? Se così fosse, il processo di morte non avrebbe forse avuto il suo “Barocco” in senso generale? Non è forse così che dovremmo interpretare lo stile “Naryškin” in architettura e la scuola di Simon Ušakov in pittura? Ma se il termine “Barocco” ha ancora un contenuto positivo, cioè se il “Barocco” dell’Antica Russia e il “Barocco” del XVIII secolo non sono solo parole con significati diversi, ma indicano la natura comune dei fenomeni, allora qual è il legame tra l’arte dell’Antica Russia e la nuova arte russa, che ha avuto inizio con il “Barocco”, cioè con ciò che l’Europa ha concluso nel grande ciclo del suo sviluppo artistico? Come si è verificata una tale nascita e come si è riflesso il genio artistico russo...?<sup>31</sup>

Va ricordato che questa effervescenza critica sul Barocco e, in particolare, sul suo sviluppo in Russia, fu accompagnata da alcuni eventi, per certi versi tragici, strettamente legati alla produzione barocca europea. Ci riferiamo alle vendite segrete<sup>32</sup> all’estero delle opere d’arte provenienti dalle collezioni

---

<sup>29</sup> Sullo storico dell’arte austriaco Alois Riegl (1858-1905) e gli studiosi appena citati, si veda WITTE 2017.

<sup>30</sup> ZGURA, *Problema* 1926, pp. 20-21.

<sup>31</sup> NEKRASOV 1926, pp. 8-9.

<sup>32</sup> Il grande pubblico apprese dell’accaduto solo a partire dal 1933, attraverso un articolo del «New York Times». Cfr. LINN 1933.

nazionali russe<sup>33</sup>, avvenute tra il 1928 e il 1934. Il governo sovietico, bisognoso d'oro in vista dell'accelerata industrializzazione del Paese negli anni Venti, organizzò delle aste presso la Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus a Berlino nel 1928 (figg. 80-81).

Gli innumerevoli oggetti d'arte offerti alla clientela internazionale venivano selezionati da un'associazione speciale istituita a Leningrado nel 1929 con il nome di *Antikvariat* (fig. 82)<sup>34</sup>. Il solo Ermitage ricevette l'incarico di vendere ben 250 dipinti, per non meno di 5.000 rubli ciascuno, oltre a incisioni, armi e oggetti d'oro. In base a questo piano, il museo riceveva i fondi necessari per i lavori di restauro e per gli stipendi del personale. In altre parole, il museo continuava a esistere svendendo sé stesso. È superfluo sottolineare che le perdite subite dalle collezioni nazionali a causa di queste vendite furono incalcolabili. Così, 30 delle 40 uova Fabergé furono sparse in tutto il mondo e circa 50 dipinti preziosi migrarono in modo permanente verso alcune famose collezioni d'oltreoceano. Tra questi: *San Giorgio e il drago* (ca. 1505) e la *Madonna d'Alba* (1511 ca.) di Raffaello (fig. 83), l'*Adorazione dei Magi*, (1478/1482 ca.) di Botticelli, la *Crocifissione con la Vergine Maria, San Giovanni, San Girolamo e Santa Maria Maddalena* (ca. 1482-1485) di Perugino e la celebre *Venere allo specchio* (1555) di Tiziano, oggi tutte e quattro alla National Gallery of Art di Washington; il dittico *Crocifissione e Giudizio Universale* (1436-1438 ca.) di Jan van Eyck, trasferito al Metropolitan Museum of Art; o ancora *Il trionfo di Venere* (1635-1636) di Nicolas Poussin, ora facente parte della collezione del Philadelphia Museum of Art.

La creazione di una rete di clienti per l'Ermitage fu affidata a Francis Matthiesen (noto anche come Franz Catzenstein, 1898-1963) (fig. 84), mercante d'arte e gallerista tedesco di origine ebraica. Il governo sovietico si rivolse a lui per ottenere un elenco di dipinti provenienti da collezioni russe che non avrebbero mai dovuto essere venduti a causa del loro valore culturale e artistico. Qualche tempo dopo, Matthiesen rimase sorpreso nel vedere alcuni di questi dipinti nella collezione di Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955) (figg. 85-86) a Parigi. Quest'ultimo era un finanziere, industriale e filantropo britannico di origine armena, uno dei più influenti magnati del petrolio del XX secolo, nonché uno dei primi acquirenti della collezione di dipinti dell'Ermitage. Da appassionato d'arte, egli non si lasciò sfuggire un'occasione così propizia. Dopo aver fallito l'acquisto della *Giuditta* di Giorgione, del *Ritorno del figliol prodigo* di Rembrandt e del *Perseo e Andromeda* di Rubens, si "accontentò" di 51 pezzi della collezione russa, per i quali pagò 278.900 sterline. Oggi, questi dipinti fanno parte dell'esposizione permanente del Museo Calouste Gulbenkian di Lisbona, fondato dal mecenate nel 1969.

Gulbenkian offrì al giovane Matthiesen di diventare il suo agente per ulteriori acquisti, ma questi preferì costruire un consorzio con la ditta londinese Colnaghi e la newyorkese Knoedler&Co, che

<sup>33</sup> Per approfondire l'argomento, cfr. *The Collections of the Romanovs* 2003.

<sup>34</sup> Essa si occupava della vendita di opere d'arte provenienti da musei, ex residenze zariste, chiese e collezioni private i cui proprietari erano stati giustiziati durante la Rivoluzione d'Ottobre o erano fuggiti all'estero.

acquistò 21 dipinti tra il 1930 e il 1931. Proprio queste tele costituirono la famosa collezione di un altro personaggio importante per la vicenda in esame: Andrew Mellon (1855-1937) (fig. 87). Politico, banchiere e imprenditore statunitense di spicco, Mellon era considerato, all'epoca, il terzo uomo più ricco degli Stati Uniti, dopo John Davison Rockefeller e Henry Ford. Nel suo testamento lasciò dieci milioni di dollari per la fondazione della National Gallery of Art di Washington, che ospitò i capolavori già citati e quelli di cui parleremo a breve.

Gulbenkian avrebbe scritto ai rappresentanti sovietici a questo proposito nel 1930:

Il pubblico sta già parlando molto di queste vendite e, a mio avviso, sono molto dannose per il vostro prestigio, soprattutto la vendita al signor Mellon, che è una persona molto in vista. In alcuni casi, è possibile che in America riusciate a ottenere prezzi più alti di quelli che vi ho suggerito. Tuttavia, gli svantaggi di queste transazioni in termini di prestigio e pubblicità sono così grandi che mi sorprende che si continui a scegliere questa strada. Vendete ciò che volete, ma non ciò che è esposto nei musei. Vendere qualcosa che è un tesoro nazionale è motivo di una "diagnosi" molto seria<sup>35</sup>.

Anche un'occhiata superficiale all'elenco dei dipinti venduti all'estero negli anni in questione ci permette di capire quanto fossero apprezzate le opere dell'epoca barocca. Così, il collezionista Calouste Gulbenkian si aggiudicò immediatamente il *Ritratto di Titus* (ca. 1662, oggi al Louvre), il *Ritratto di Vecchio* (1645), e la *Pallade Atena* (ca. 1655-1657) di Rembrandt, oltre al *Ritratto di Helena Fourment* (1630-1632) di Rubens, ora esposto nel museo di Lisbona (fig. 88).

Come è stato detto, molte delle tele furono acquisite da Andrew Mellon e oggi costituiscono il nucleo della collezione della National Gallery of Art di Washington. Si tratta precisamente delle seguenti opere (oltre a quelle "non barocche" citate in precedenza): *Ritratto di una donna fiamminga* (ca. 1618), *Ritratto di Isabella Brant* (1621), *Ritratto di Suzanne Fourment con la figlia* (1621) e *Ritratto di Philip, Lord Wharton* (1632) di Antoon van Dyck (il *Ritratto di Antoine Triest* (ca. 1627) dello stesso pittore è trasmigrato nel Museum of Fine Arts di Houston); *Uomo in costume orientale* (ca. 1635), *Nobile polacco* (1637), *Donna con in mano una rosa* (1656) di Rembrandt, nonché *Ragazza con la scopa* (1651) e *Giuseppe accusato dalla moglie di Putifarre* (1655) attribuiti alla bottega di questi (fig. 89). Altre opere di Rembrandt vendute in quegli anni sono: la *Negazione di Pietro* (1660) e *Tito in veste di San Francesco* (1660), oggi al Rijksmuseum di Amsterdam. La stessa galleria di Washington possiede un *Ritratto di Innocenzo X* (ca. 1650), proveniente dall'Ermitage e realizzato da un pittore dell'ambito di Diego Velázquez. Infine, il famoso *Banchetto di Cleopatra* (1744) di Giovanni Battista Tiepolo (fig. 90) fu venduto alla National Gallery of Victoria di Melbourne nel 1932.

Lo scoppio della Grande depressione (1929-1939) negli Stati Uniti, che provocò il crollo del mercato globale dell'antiquariato, e l'intensa attività dei sovietici, che saturò il mercato e causò il dumping,

---

<sup>35</sup> Archivio di Stato russo dell'economia (Mosca), fondo 5240, fasc. 19, b. 846, c. 24r-24v. Trad. dal russo è a cura di chi scrive.

salvarono dall'essere venduti all'estero alcuni altri capolavori dell'Ermitage, come la citata *Madonna Benois* (1478-1480) di Leonardo da Vinci. Verso il 1934, i proventi delle vendite ammontavano a non più dell'1% del reddito lordo e non ebbero un impatto significativo sull'industrializzazione, ma causarono un danno significativo al patrimonio culturale nazionale e alla reputazione internazionale del Paese: dalle sale e dai magazzini dell'Ermitage erano stati selezionati e venduti 2.880 dipinti, di cui 350 opere di notevole valore artistico e 59 capolavori di importanza mondiale. Tra questi ultimi, alcuni si trovavano nel museo fin dalla sua fondazione da parte di Caterina la Grande nel secondo Settecento. Di conseguenza, la Russia perse tutte le opere di van Eyck e conservò solo poche opere di Raffaello, Botticelli e Perugino. La collezione di Rembrandt, un tempo la più ricca al mondo, perse il suo primato dopo le vendite, cedendo il posto alle raccolte di Amsterdam e New York. Ci volle molto tempo per rendersi conto dell'entità delle perdite, la cui percezione divenne sempre più acuta negli anni Cinquanta, alla luce del crescente interesse degli studiosi sovietici per il Barocco<sup>36</sup>.

Di conseguenza, accanto alle ricerche sullo sviluppo del Barocco in Russia tra il XVII e il XVIII secolo, si stava delineando un filone di studi dedicato al Barocco europeo e ai suoi più esponenti più celebri. Così, nel periodo che va dagli anni Venti agli anni Sessanta, in Unione Sovietica si registrò un numero sempre crescente di studi sulla produzione barocca italiana, spagnola e fiamminga. La scelta dei maggiori protagonisti di queste indagini fu dettata, in gran parte, dai nuclei collezionistici nazionali, che furono affrontati anche in vista delle ricerche contemporanee dei colleghi europei, tra cui spiccavano Giulio Carlo Argan<sup>37</sup>, Gustav Schnürer, Wolfgang Stechow, Werner Weisbach<sup>38</sup>, Victor Lucien Tapié e René Huyghe. Questi anni videro una vera e propria ondata di importanti (e spesso prime) pubblicazioni su Michelangelo<sup>39</sup>, Zurbarán<sup>40</sup>, El Greco<sup>41</sup>, Bernini<sup>42</sup>, Poussin<sup>43</sup>, Rembrandt<sup>44</sup>, Vermeer<sup>45</sup>, Rubens<sup>46</sup>, Tiepolo<sup>47</sup>, Tintoretto<sup>48</sup>,

<sup>36</sup> Più dettagliatamente sul fenomeno, si invita a consultare: SOLOMAKHA (a cura di) 2006, 2014, 2016; SEMENOVA – IL'IN 2021.

<sup>37</sup> Anche se la sua *Storia dell'arte italiana* (Firenze 1968) sarebbe stata pubblicata nell'URSS solo molti anni dopo. Cfr. ARGAN 1990.

<sup>38</sup> Soprattutto il suo *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. Cfr. WEISBACH 1921.

<sup>39</sup> GUBER 1953.

<sup>40</sup> MALITSKAJA 1963.

<sup>41</sup> KAPTEREVA 1965.

<sup>42</sup> LIVŠITS 1957.

<sup>43</sup> VOL'SKAJA 1946; KAMENSKAJA (a cura di) 1971.

<sup>44</sup> *Vystavka kartin* 1937; LEBEDEV 1956; *Vystavka* 1956; FEHNER 1958, 1964.

<sup>45</sup> ROTENBERG 1964.

<sup>46</sup> RUBENS 1933; N.F. SMOL'SKAJA (a cura di) 1961; LAZAREV 1974.

<sup>47</sup> OL'SANSKAJA 1957; ŠERBAČEVA 1941.

<sup>48</sup> NESSELSTRAUSS 1964.

Ribera<sup>49</sup>, Velázquez<sup>50</sup>, Caravaggio<sup>51</sup>, Guardi<sup>52</sup>, Reni<sup>53</sup>, Bellotto<sup>54</sup>, Canaletto<sup>55</sup>, Valeriani<sup>56</sup>, Piranesi<sup>57</sup> e molti altri ancora.

Con questi eventi e queste ricerche, in URSS si apriva il lungo e complicato dibattito sul Barocco, in generale, e sulla sua fortuna in Russia, in particolare.

### 3.2. L'anti-decadenza del Barocco

Come si evince dalla bibliografia appena citata, gli anni Sessanta del Novecento sono stati un periodo particolarmente fecondo per la ricerca sul Barocco. Non a caso, è in questo periodo che si viene pubblicata un'importante raccolta di saggi dal titolo *Rinascimento, Barocco, Classicismo. Il problema degli stili nell'arte europea occidentale dei secoli XV-XVII* (fig. 91)<sup>58</sup>. Pubblicato a Mosca nel 1966, il volume è il risultato degli studi contemporanei e gli autori citano, tra gli altri, due convegni internazionali: *Retorica e Barocco*<sup>59</sup>, tenutosi a Venezia nel 1954 e curato da Enrico Castelli, e *Manierismo, Barocco e Rococò: concetti e termini*<sup>60</sup>, svoltosi a Roma nell'aprile 1960 e promosso dall'Accademia dei Lincei.

La raccolta di saggi del 1966 fu curata da Boris Robertovič Vipper (1888-1967) (fig. 92), uno dei fondatori della scuola sovietica di storici dell'arte dell'Europa occidentale, studioso dell'arte rinascimentale e barocca<sup>61</sup>, autore della prima monografia russa su Tintoretto<sup>62</sup>, nonché di uno degli articoli centrali della ricerca in questione dal titolo: *L'arte del XVII secolo e il problema dello stile barocco*<sup>63</sup>.

Il libro affronta due questioni fondamentali per la comprensione della natura dell'arte rinascimentale, classicista e barocca, ovvero la nozione di stile e il suo rapporto con l'epoca. Nell'introduzione al volume, a firma di Vipper, leggiamo:

Ci sono stili che nascono organicamente dalla visione del mondo dell'epoca e che continuano a crescere e svilupparsi in modo naturale. Esempi di tali stili sono il Gotico e il Barocco. È caratteristico che né il Gotico

---

<sup>49</sup> ZNAMEROVSKAJA 1955<sup>a</sup>.

<sup>50</sup> KOLPINSKIJ 1947; KAPTEREVA 1961; ZABOLOTSKAJA 1965; KAMENOV 1969.

<sup>51</sup> ZNAMEROVSKAJA 1955<sup>b</sup>.

<sup>52</sup> NIKITJUK 1968.

<sup>53</sup> ŠERBAČEVA 1956.

<sup>54</sup> JAREMIČ 1914.

<sup>55</sup> *Grafika Canaletto* 1969.

<sup>56</sup> KONOPLEVA 1948.

<sup>57</sup> *Giovanni Battista Piranesi* 1959.

<sup>58</sup> VIPPER – LIVANOVA (a cura di) 1966.

<sup>59</sup> CASTELLI (a cura di) 1955.

<sup>60</sup> *Manierismo, barocco, rococò* 1962.

<sup>61</sup> Tra gli studi più importanti vanno segnalati: VIPPER 1956, 1957, 1962, 1966<sup>a</sup> e 1966<sup>b</sup>, 1970, 1977, 1978.

<sup>62</sup> VIPPER 1948.

<sup>63</sup> VIPPER 1966.

né il Barocco abbiano proposto una teoria completa che ne formuli i principi fondamentali. Sebbene singole affermazioni di importanti maestri e critici d'arte del Barocco (Bernini, Boschini, Monteverdi) dimostrino che essi erano consapevoli dell'originalità e della novità dei loro sforzi creativi, queste affermazioni sparse non si sono sviluppate in una teoria sistematica dello stile barocco. Inoltre, si può affermare che quando i rappresentanti dello stile barocco si sono affidati a una teoria, questa era una teoria classicista<sup>64</sup>.

Secondo lo studioso, l'arte di un'epoca è un concetto molto più ampio dello stile. Ciò ci è stato più volte dimostrato dalla produzione di alcuni artisti, la cui opera va oltre uno stile preciso o, pur essendo superficialmente ascrivibile a uno o più stili, nella sua essenza profonda rimane estranea a essi. Tra gli esempi citati da Vipper in questa relazione, troviamo Jacopo Robusti e Francisco Goya:

Per gli storici dell'arte stranieri, Tintoretto è un tipico esponente del Manierismo. Non c'è dubbio che le idee della Controriforma si riflettano nella sua opera. Tuttavia, è altrettanto indubbio che la prima fase della sua produzione si basi sulle tradizioni dell'arte rinascimentale, mentre nei cicli successivi, come quelli di San Rocco e Santa Maria Maggiore, la sua pittura anticipa molti dei problemi dello stile barocco. Non è corretto, però, definirlo un manierista o inserire la sua opera nell'ambito dello stile rinascimentale o barocco: Tintoretto, insieme a Jacopo Bassano, è un rappresentante di un indirizzo molto particolare, democratico e popolare della pittura italiana della seconda metà del XVI secolo.

Oppure ricordiamo i maestri di un'altra epoca [...]. A quale stile appartiene Goya che, pur essendo stato influenzato da Tiepolo e avendo avuto contatti con il Neoclassicismo, nonché subendo l'influenza dell'ondata romantica, si collocò, tuttavia, al di fuori degli stili e delle correnti del suo tempo, creando una propria direzione unica e organicamente legata al futuro?

Gli esempi sopra riportati, a nostro avviso, dimostrano chiaramente che i concetti di stile storico ed epoca non coincidono mai completamente. Solo con un'interpretazione così "restrittiva" della nozione di stile è possibile tentare di comprendere il complesso e contraddittorio sviluppo dell'arte del XV-XVII secolo<sup>65</sup>.

Vipper individua due periodi negli studi sul Barocco del XX secolo: gli anni Venti-Trenta, caratterizzati da un «grande interesse per le varianti locali, nazionali e popolari del Barocco (per inciso, è a questo periodo che risale l'inizio di uno studio più ampio sullo stile barocco in Russia)»<sup>66</sup>, e gli anni Quaranta-Cinquanta, quando «il fascino tempestoso dello stile barocco si raffredda in misura significativa, ma l'interesse per i problemi dell'arte del XVII secolo permane»<sup>67</sup>.

La sua analisi della nascita e dello sviluppo dello stile comincia dal Barocco italiano:

Non è un caso che lo stile barocco sia emerso in Italia, in un Paese frammentato in piccoli Stati che ha vissuto la Controriforma e la più forte reazione feudale, in cui i ricchi cittadini si sono trasformati in un'aristocrazia terriera e in cui la teoria e la pratica del Manierismo hanno prosperato, conservando, al contempo, le più ricche tradizioni della cultura artistica rinascimentale. Dal Manierismo il Barocco ha preso la sua soggettività, dal Rinascimento la passione per la realtà vera, ma entrambi in una nuova rifrazione stilistica.

Molti sintomi che preannunciano il Barocco si ritrovano nell'arte italiana della seconda metà del XVI secolo: in architettura, ad esempio, nell'opera di Vignola e di Giacomo Della Porta (la chiesa del Gesù a Roma), e in

---

<sup>64</sup> VIPPER – LIVANOVA (a cura di) 1966, p. 8.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 10-11.

<sup>66</sup> Si pensi a tal proposito del *Barocco russo* del 1926, citato poc'anzi.

<sup>67</sup> VIPPER 1966, pp. 248, 250.

pittura con il tardo Tintoretto e i suoi spazi senza fondo, la composizione dinamica e i potenti contrasti di luce e ombra. Tuttavia, la dinamica della facciata della chiesa del Gesù non ha ancora la forza spontanea e organica che caratterizza l'architettura barocca, così come, nella dinamica tintoretiana, l'«astratto-spirituale, l'«ultraterreno», prevale sul terreno, sul corporeo. La vera svolta avviene a cavallo tra il XVI e il XVII secolo e, contemporaneamente, in molte arti: l'architettura, la pittura e la musica. E sebbene le vestigia del Manierismo continuino a farsi sentire nel primo e persino nel secondo decennio del Seicento, in sostanza, il superamento del Manierismo in Italia può dirsi compiuto nel 1600<sup>68</sup>.

Per rintracciare l'origine del Barocco nella Roma primo seicentesca, Vipper analizza le sue due correnti fondamentali: l'accademismo dei Carracci e il caravaggismo. I primi «studiano attentamente la natura, ma la controllano e la correggono secondo i canoni dell'arte antica e dei maestri dell'Alto Rinascimento, trasformandola secondo lo spirito di uno stile lussureggiante, sensuale ed eccitato»<sup>69</sup>. I secondi, invece, utilizzano un linguaggio stilistico che mira a trasformare la realtà «nella direzione del suo abbellimento, dell'idealizzazione e dell'enfatizzazione esagerata delle sue proprietà terrene e materiali». Seguendo il filone longhiano<sup>70</sup>, Vipper individua nei tratti guida del caravaggismo il suo carattere democratico e naturalistico:

Il secondo movimento, quello di Caravaggio, nonostante il suo orientamento religioso e gli indubbi elementi di stilizzazione, è caratterizzato da forti tendenze democratiche e realistiche. Anche l'arte di Caravaggio trasforma la realtà. Ma non nel senso di abbellirla o idealizzarla, bensì nel senso di esagerarne le caratteristiche terrene e materiali<sup>71</sup>.

Fu a partire dal terzo decennio del Seicento, secondo lo studioso, che il Barocco si affermò pienamente nell'Urbe:

È in questo periodo che alcune caratteristiche reazionarie del Barocco si fanno particolarmente forti nell'arte italiana: da un lato, la combinazione di misticismo e naturalismo, spiritualità ed erotismo (basti pensare all'*Estasi di Santa Teresa* del Bernini); dall'altro, quello che si potrebbe definire illusionismo, ovvero una visione fittizia del mondo. Si pensi a fenomeni dell'architettura barocca italiana come la Scala Regia in Vaticano o il colonnato di Palazzo Spada con la sua prospettiva illusoria<sup>72</sup>.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>70</sup> *Mostra del Caravaggio* 1951.

<sup>71</sup> VIPPER 1966, pp. 256-257. A questo proposito, è interessante notare che l'arte di Caravaggio era già apprezzata dalla critica russa all'inizio del Novecento. Ne scriveva Benois nel 1911: «Caravaggio comprese in modo molto semplice la sottile dottrina leonardesca sull'uso della luce e dell'ombra e iniziò a dipingere quadri in cui persone e oggetti erano illuminati da una luce bianca e brillante che proiettava ombre nere e dense. L'effetto di questi dipinti, in contrasto con l'arte sdolcinata e manierata di vari eclettici, fu sbalorditivo e il clamoroso successo della formula convinse lo stesso Caravaggio che solo con lui la pittura aveva raggiunto la sua vera essenza, la sua vera rivalità con la natura. Qualcosa di simile accadde anche a metà del XIX secolo, quando Courbet sostituì l'accademismo morente. [...] L'arte di Caravaggio è audace e rozza, ma anche virile e stimolante. È proprio la sua semplicità, la sua rozzezza e, in particolare, la sua integrità a conferirgli quella forza che gli ha permesso di svolgere il ruolo di vero riformatore e salvatore della pittura». BENOIS 1910, pp. 92, 94. Sulla fortuna critica di Caravaggio in Russia nel secolo scorso, si consulti ANDROSOV 2014<sup>a</sup>.

<sup>72</sup> VIPPER 1966, p. 257.

Questi e molti altri esempi, secondo Vipper, sono la più eloquente testimonianza del fallimento dei «tentativi dei teorici dell'arte italiani, guidati da Bellori, di imporre la teoria del Classicismo all'arte italiana e di costringerla a svilupparsi in linea con lo stile classicista»<sup>73</sup>:

In generale, il Classicismo non trovò alcun riflesso nell'architettura e nella scultura italiana del XVII secolo. Anche nella pittura, dove alcuni artisti, come Domenichino, Guido Reni, il tardo Guercino, Andrea Sacchi e altri cercarono di seguire la teoria classicista, la loro arte era inevitabilmente permeata dagli elementi più caratteristici della visione del mondo barocca<sup>74</sup>.

Dal Barocco italiano si differenzia il Barocco spagnolo, «in cui le correnti progressiste e reazionarie dello stile mostrano con particolare coerenza gli opposti polari delle proprie tendenze»:

Da queste premesse contraddittorie nasce una sorta di dualismo della cultura e dell'arte spagnola: un dualismo tra ideale e realtà, corporeità e ascetismo, accumulo e parsimonia, sontuosa metafora e nuda dimostrazione dei fatti, il ridicolo e il sublime. Questo dualismo che porta all'assenza nel Barocco spagnolo della flessibilità, della fluidità e della vivida sensualità, caratteristiche invece del Barocco italiano e fiammingo, e genera uno stile pesante e teso. È possibile osservare i tratti di questa tensione e di questa contraddizione già nel Rinascimento spagnolo, che non ha mai interrotto il suo legame con l'ideologia cattolica feudale. Tale tensione si intensifica ulteriormente a partire dagli anni Settanta-Novanta del XVI secolo, quando la Spagna manifesta il desiderio di una nuova arte nazionale e Cervantes scrive il suo romanzo con un doppio eroe, mentre Lope de Vega crea un dramma popolare e una commedia di cappa e spada con la morale dell'onore nobiliare e della grandezza<sup>75</sup>.

C'è, però un'eccezione che non si inserisce nella corrente barocca spagnola: l'arte di Diego Velázquez, «la cui essenza stessa va oltre lo stile barocco»<sup>76</sup>:

Velázquez si distingue per la sua notevole integrità: è estraneo al dualismo tra esaltazione religiosa e desiderio di materialità, tipico dell'arte barocca. Il desiderio di Velázquez di oggettività, veridicità e perfezione nella rappresentazione lo porta non solo oltre stile barocco, ma anche oltre l'intera cultura artistica del Seicento. Colpisce, inoltre, il riserbo e la castità con cui affronta la scoperta dei propri sentimenti (è caratteristico, ad esempio, che le due immagini femminili più belle nella sua pittura – ne *Le filatrici* e la *Venere allo specchio* – siano mostrate di spalle). Velázquez anticipa la sua epoca con una profonda comprensione del quadro storico e una riduzione, estranea al Seicento, che mira a cogliere nel presente il significato dell'evento storico (*la Resa di Breda*)<sup>77</sup>.

Un'opinione ampiamente condivisa da un altro storico dell'arte russo, più noto in Italia rispetto ad alcuni dei suoi colleghi finora citati: Viktor Lazarev (1897-1976) (fig. 93), esperto di arte russa antica e bizantina, nonché di Rinascimento italiano, e direttore della sezione dei dipinti del Museo Puškin. Nel suo volume *Vecchi maestri europei* (1974), dedicato all'arte di Rubens, Adrian Brouwer, Velázquez, Frans

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp. 258-259.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 260-261.

Hals, Rembrandt, Jan Vermeer, Louis Le Nain, Gabriel de Saint-Aubin e Jean-Baptiste-Siméon Chardin, egli osservò riguardo al pittore spagnolo:

I ritratti di Velázquez si discostano dalla linea principale di sviluppo della ritrattistica barocca. Non solo sono molto più realistici dei ritratti barocchi tradizionali, ma incarnano un ideale completamente diverso, profondamente radicato nella cultura spagnola. Si tratta dell'ideale che gli spagnoli definiscono *Sosiego*, diverso dall'immagine di una personalità pienamente sviluppata e armoniosa del Rinascimento e dall'immagine del galante *bonnête homme* del Classicismo francese. [...] La conoscenza di Rubens, oltre a molti aspetti positivi, conteneva però anche in grandi pericoli, in quanto l'arte del grande fiammingo poteva facilmente attirare Velázquez sulla strada dell'imitazione puramente esteriore delle spettacolari formule barocche, così popolari all'epoca, e dei metodi di caratterizzazione dei ritratti, acuiti in direzione di una particolare imposizione decorativa. [...] Tuttavia, Velázquez non si lasciò trascinare dalla patetica barocca e non ruppe con la tradizione nazionale spagnola a vantaggio di un linguaggio artistico cosmopolita<sup>78</sup>.

Anche il Barocco olandese, il cui tratto distintivo è sempre stato, secondo Vipper, un forte realismo («forse il più lineare di tutta l'arte del XVII secolo»<sup>79</sup>), conobbe un'eccezione in Rembrandt:

L'essenza stessa della concezione artistica di Rembrandt, basata sul contrasto tra le fitte tenebre e la luce misteriosa che vi si insinua, ha radici barocche. Allo stesso tempo, l'umanesimo militante di Rembrandt, i suoi ideali democratici e la profondità delle sue analisi psicologiche vanno ben oltre la visione del mondo barocca<sup>80</sup>.

Un'opinione affine era stata espressa da Alexandre Benois mezzo secolo prima:

Fin dai primi passi della sua attività, Rembrandt ha superato il significato locale e tutta la sua opera successiva è un fenomeno di portata universale. La grave tragedia della sua vita e della sua attività artistica perde il suo significato strettamente quotidiano e storico, trasformandosi, come le tragedie dei grandi sofferenti, in un enorme simbolo universale. Tutto l'orrore di questa vita acquista, proprio grazie alla sua eccessività, una grandiosa bellezza. È un vero e proprio Calvario, una croce insopportabile per le persone comuni, una prova che solo i prescelti sono degni di affrontare. [...] Il culto della vita di Rembrandt, la sua benedizione universale, la sua accettazione totale e la sua adorazione della carne, strettamente legate alla sua comprensione delle profondità del mondo spirituale, si esprimevano nel suo "realismo". Nonostante il suo amore per la forma "pura" e astratta (come quella di Raffaello), Rembrandt non vi ricorse mai. Tutte le sue immagini provenivano dall'ambiente circostante e tutto in lui era rivolto al momento presente, nasceva da un pensiero specifico. La sua arte scaturiva dai segreti della sua forza creativa, ma si manifestava attraverso le forme più banali<sup>81</sup>.

A questo proposito, citiamo anche le parole di Lazarev sul "senso di individualità accentuato" del pittore olandese:

Nella pittura del Seicento, la produzione di Rembrandt occupa un posto molto speciale. In contrasto con il patetismo barocco e il decorativismo superficiale, Rembrandt conferisce ai suoi ritratti una dimensione infinitamente più intima e cameratesca. La sua attenzione è interamente rivolta all'analisi psicologica, alla rivelazione dell'immagine interiore e alla caratterizzazione delle sensazioni e dei sentimenti più sottili e unici di ogni

---

<sup>78</sup> LAZAREV 1974, pp. 93-94.

<sup>79</sup> VIPPER 1966, p. 262.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> BENOIS 1910, pp. 299, 303.

individuo. Nella sua visione del mondo, Rembrandt è un individualista convinto. Ciò emerge non solo dalla sua opera, ma anche dalla sua vita personale, che è tutta segnata dalla stessa impronta di individualismo ribelle che lo porta a non voler fare i conti con le leggi e le regole della cosiddetta “morale mondana”. [...] Il ritratto di Rembrandt anticipa, per molti aspetti, il concetto di romanzo psicologico del XIX secolo<sup>82</sup>.

Si arriva poi al Barocco “slavo” dell’area dell’Europa orientale, dove si manifesta con un notevole ritardo e acquista un carattere irrazionale e mistico, «una sfumatura di leggiadra leggerezza e giocosità, oppure diventa espressione del potere e dello splendore dello Stato»<sup>83</sup>.

Ma la parte più importante dello studio di Vipper sono le conclusioni, che coincidono con la tesi di Argan, espressa per la prima volta ne *La “Rettorica” e l’arte barocca* (1955) e successivamente sviluppata nell’*Europa delle capitali*<sup>84</sup>, nella quale viene del tutto smentita la tesi crociana sul carattere decadente dell’arte barocca. Vipper scriveva nella conclusione del suo saggio sul Barocco del Seicento:

Vorrei sottolineare due punti chiave delle considerazioni qui esposte. In primo luogo, il Barocco non è l’unico stile artistico del XVII secolo e non esaurisce l’intero contenuto ideologico dell’epoca, tutte le caratteristiche della sua visione del mondo, anche se assorbe molti elementi dalle correnti artistiche dell’epoca. In secondo luogo, il Barocco non può essere considerato solo come fenomeno di decadenza, decadimento e degrado delle tradizioni rinascimentali. Il Barocco presenta infatti sia tendenze reazionarie che progressiste: da un lato, distrugge molte tradizioni classiche, dall’altro, crea nuovi valori destinati a durare nel tempo<sup>85</sup>.

Significativo, infine, è il punto di vista del famoso filologo Dmitrij Sergeevič Lichačëv (1906-1999) (fig. 94), da sempre in netta contrapposizione con gli eurasisti<sup>86</sup> e un ardente sostenitore dell’appartenenza storica della cultura russa alle tradizioni europee. Cinque anni dopo la pubblicazione di Vipper, nel 1973, uscì il suo volume *Lo sviluppo della letteratura russa nei secoli X-XVII. Epoche e stili*<sup>87</sup>. In esso, Lichačëv sostiene la tesi del ritorno alle idee medievali nella fase iniziale del Barocco, caratterizzata da «misticismo, ascetismo, naturalismo, pessimismo e paura della morte»<sup>88</sup>. Allo stesso tempo, sviluppa l’idea di stili primari e secondari. Il primo, secondo Lichačëv, comprende lo stile romanico, il Rinascimento, il Classicismo e il Realismo, nati in seguito a grandi cambiamenti sociali e inizialmente espressione delle ideologie progressiste delle nuove condizioni. Al secondo gruppo, invece, lo studioso annovera gli stili derivanti da quelli primari con il passare del tempo, come il Gotico, il Barocco e il Romanticismo.

---

<sup>82</sup> LAZAREV 1974, pp. 199-200.

<sup>83</sup> VIPPER 1966, p. 263.

<sup>84</sup> ARGAN 1964.

<sup>85</sup> VIPPER 1966, p. 263.

<sup>86</sup> L’eurasiatismo è stato originariamente un movimento ideologico e poi anche sociale e politico emerso tra gli emigrati russi negli anni Venti-Trenta del XX secolo. Il concetto centrale di questo movimento è quello storico-culturale della Russia-Eurasia come civiltà distintiva, che combina elementi dell’Oriente e dell’Occidente. Si tratta di un mondo geografico e storico indipendente situato tra l’Europa e l’Asia, ma diverso da entrambi per aspetti geopolitici e culturali. Per approfondire l’argomento: FERRARI 2003 e 2005.

<sup>87</sup> LICHACĚV 1973.

<sup>88</sup> LICHACĚV 1998, p. 187.

L'emergere di questi ultimi è legato alla formalizzazione, alla complicazione, alla disintegrazione e al distacco dal contenuto dello stile primario, nonché all'approfondimento della decoratività, al distacco dalla realtà e all'interesse per i fenomeni ultraterreni e all'irrazionalismo:

Tutte queste caratteristiche si notano se si prendono in considerazione coppie di stili come "romanicogotico", "rinascimentale-barocco" o "classicismo-romanticismo". In ognuno di questi stili, nella seconda fase, si nota la crescita della decoratività, l'emergere di forme staccate dal contenuto (forme astratte), l'emergere di varietà di stile pensate per una cerchia ristretta, per "pochi", per "intenditori", e la crescita dell'"indipendenza" dello stile, in cui uno stesso stile può esprimere contenuti diversi. Nel processo di complicazione e formalizzazione di uno stile, primario o secondario, si indebolisce in qualche modo il suo legame con una particolare ideologia. In una certa misura, gli stili romanico, rinascimentale e classicista sono in grado di servire diversi sistemi ideologici nella seconda fase del loro sviluppo. Tuttavia, gli stili secondari, come il Gotico, il Barocco e il Romanticismo, grazie alla loro complessità e alla maggiore "formalizzazione" (da non confondere con il formalismo), godono di una maggiore indipendenza. Ciò permette a uno stile secondario di esprimere, nelle sue diverse varianti, aspirazioni ideologiche anche opposte, come quelle progressiste e reazionarie. [...] Lo stesso si può notare nel Barocco, che in alcune sue varianti esprime l'ideologia della Controriforma (come il Barocco gesuita, per esempio), mentre in altre esprime i fenomeni progressisti dell'epoca<sup>89</sup>.

Anche Lichačëv, dunque, non nega al Barocco lo sviluppo della sua duplice natura ideologica, che in un certo senso è persino indipendente dallo stile precedente. Ma l'aspetto più interessante della sua teoria è legato a un altro fenomeno chiave del nostro discorso: l'epoca. Come Vipper, anche Lichačëv è convinto che non sia possibile identificare uno stile con un'epoca:

Paesi diversi sono sottoposti al grande stile in modi diversi, le diverse classi sociali ne sono catturate in modi diversi, i diversi generi sono più o meno attratti dall'ambito del Barocco e anche l'opera di singoli artisti mostra un coinvolgimento solo parziale nel grande stile. La fine del XVI secolo e l'intero XVII secolo non sono subordinati al Barocco, ma ne lottano contro. Lo stile è in una certa misura livellatore: è un "destino" che cerca di incatenare l'arte del suo tempo e di privare l'epoca della sua individualità. Solo l'artista medio è completamente soggetto alle sue esigenze. Questo sembra accadere in tutte le epoche e in tutti gli stili. Il Barocco non può essere identificato con tutti i fenomeni del XVII secolo né può essere considerato l'unico elemento a determinare l'individualità dei maggiori artisti del suo tempo. L'invito a estendere il campo di applicazione del Barocco a tutti gli scrittori storicamente progressisti e artisticamente significativi del XVII secolo rimane sospeso nell'aria<sup>90</sup>.

### 3.3. Barocco locale – Barocco d'importazione: ricerche parallele

A partire dagli anni Settanta del XX secolo, gli studiosi sovietici iniziarono a mostrare un crescente interesse nei confronti del Barocco nazionale e dei numerosi aspetti correlati. Lo stesso Lichačëv, sollevando la questione della natura del Barocco russo, rifletteva sul suo aspetto più problematico: l'assenza del Rinascimento in Russia, che avrebbe dovuto precedere tale stile. A tal proposito, egli scriveva nel 1973:

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 182.

In Russia non si è avuto un vero e proprio Rinascimento. [...] L'assenza del Rinascimento pone il Barocco russo in una relazione diversa con il Medioevo rispetto ai Paesi europei, dove il Barocco sostituisce il Rinascimento e segna un parziale ritorno ai principi medievali nello stile. Il Barocco russo non ha fatto ritorno alle tradizioni medievali, ma le ha riprese. [...] In esso non poteva che esserci una continuazione e una reinterpretazione del Medioevo<sup>91</sup>.

Allo stesso tempo, egli sottolineava il ruolo chiave svolto da questo primo stile europeo nell'opera di secolarizzazione della cultura e dell'arte russa alla fine del XVII secolo:

Il Barocco ha fatto da ponte verso il nuovo tempo nella storia della cultura russa e non a caso è maturato e si è sviluppato proprio nell'ambiente sociale che ha realizzato le cosiddette riforme petrine<sup>92</sup>: nell'ambiente laico della corte, nell'ambiente dell'emergente intelligenza russa e nell'ambiente degli alti mercanti e del clero ucraino trasferitosi in Russia in quel periodo<sup>93</sup>.

In questo ambito, il libro *Arte barocca russa: materiali e ricerche*, pubblicato a Mosca nel 1977 dall'Accademia delle Scienze dell'URSS e curato da Tatjana Vasil'evna Alekseeva (1920-1991), studiosa della pittura russa del primo Settecento, rappresenta un punto di svolta. Il volume ripercorre l'affermazione del Barocco in Russia nel XVII secolo e nella prima metà del XVIII secolo, analizzando i generi e le forme specifiche nati in questo stile, le sue peculiarità nazionali e le sue varie manifestazioni in diversi tipi di arte. Come Lichačëv e, prima di lui, Vipper, la ricerca avanza la tesi della manifestazione del Barocco nel Paese mediante la "sovrapposizione" dei suoi tratti stilistici alla preesistente matrice tardo medievale. Nella prefazione, firmata da Alekseeva, leggiamo:

In Russia, le tendenze barocche si manifestarono chiaramente a partire dalla seconda metà del XVII secolo. Questi elementi si svilupparono attivamente all'interno della cultura medievale nel suo stadio finale, intrecciandosi con i motivi rinascimentali e con una concezione specifica del gravitare sul piano, ma abbracciati dal movimento senza precedenti della forma decorativa. Questi elementi non solo prepararono le innovazioni dell'epoca di Pietro il Grande, ma diedero anche origine a fenomeni artistici del tutto originali, come la brillante architettura del cosiddetto "Barocco Naryškin"<sup>94</sup>.

Merita una menzione particolare la varietà delle tematiche trattate nel volume. Tra queste: pittura, scultura, decorazione e arti applicate, oltre naturalmente all'architettura. Per la prima volta, viene analizzato il genere, ancora oggi quasi sconosciuto in Occidente, della cosiddetta "conclusia"<sup>95</sup>, largamente diffuso in

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, pp. 192, 195.

<sup>92</sup> Sull'argomento si veda: *Le riforme petrine e il Barocco russo*, in LICHACĚV 1995, pp. 207-218.

<sup>93</sup> LICHACĚV 1998, p. 200.

<sup>94</sup> ALEKSEEVA (a cura di) 1977, p. 5.

<sup>95</sup> Dal punto di vista cronologico, la "conclusia" è stata preceduta da un'icona con timbri e da un'icona con una composizione "ad albero" (spesso di tipo genealogico). Si basa sulla combinazione di letteratura e pittura ed è caratterizzata da una composizione allegorica chiusa, costituita da simboli ed emblemi che esprimono motivi tipici dell'epoca barocca, accompagnati da un commento al disegno. Il testo poteva essere inciso su nastri, in cartigli, uscire dalla bocca dei personaggi (come nei fumetti moderni) o concentrarsi nella parte inferiore del foglio o accanto ai personaggi raffigurati (come sull'icona).

Russia, Ucraina e Bielorussia tra il XVII e il XVIII secolo. Si tratta di una sorta di incisioni su libri e cavalletti che rappresentano una composizione barocca sontuosa ed estremamente complessa, che includeva, oltre a realtà storiche e persone specifiche, anche raffigurazioni allegoriche di antiche divinità e simboli di forze terrene e celesti (fig. 95). La stessa parola “conclusia”, di origine latina, era originariamente utilizzata nell’antica Russia come titolo di testi estesi, come le *conclusiones philosophicae*, le *conclusiones theologicae* o *conclusiones logicae*. Tuttavia, non appena le immagini di questo genere si diffusero nello Stato, il termine iniziò a essere utilizzato soprattutto in ambito artistico dalla fine del XVII secolo. Maria Alekseeva, la prima a offrire una raccolta commentata di esempi di questo genere di arte barocca nazionale, scriveva nel suo articolo:

Le “conclusie” (successivamente chiamate “tesi”) erano delle complesse composizioni allegoriche che combinavano vari elementi, con un richiamo obbligatorio al mondo celeste e a quello terreno. Tra gli elementi costanti di queste composizioni vi erano i testi, che svolgevano un ruolo grafico significativo e rappresentavano un analogo letterario dell’immagine, nonché i ritratti, le vedute, i cartigli e gli stemmi. Questo genere ha avuto origine in Ucraina e in Russia nel secolo che va dalla metà del XVII alla metà del XVIII. [...] Dal Medioevo in poi, queste composizioni presentano una certa ripetitività e sono subordinate a un canone ben preciso [...]. Tuttavia, le caratteristiche della nuova arte non sono meno evidenti in esse. Non si possono definire opere d’arte religiosa. Si tratta di composizioni semisecolari in cui l’arte sacra perde gradualmente la sua centralità. Il rifiuto dell’astrazione convenzionale e il desiderio di conoscenza sono ancora espressi in modo piuttosto ingenuo e diretto. A tal fine, vengono in soccorso i testi che rivelano il significato di ciò che accade e spiegano il simbolismo delle immagini<sup>96</sup>.

Non a caso, nello stesso articolo, l’autrice cita Dmitrij Lichačëv:

La nuova arte entra in Russia con abiti barocchi. Come giustamente osserva D.S. Lichačëv, «il Barocco, giunto a noi attraverso l’influenza polacco-ucraino-bielorussa, assume la funzione del Rinascimento, subendo notevoli cambiamenti e acquisendo forme e contenuti domestici»<sup>97</sup>. Questo spiega il carattere «allegro, umano e illuminante» della corrente artistica russa barocca<sup>98</sup>.

Sempre a cavallo tra i due secoli, si verificò una svolta significativa anche nell’arte applicata. Qui, il Barocco europeo si rifrange attraverso l’intersezione di stili tradizionali, spesso risalenti alle profondità del Medioevo russo, e le idee razionaliste dell’epoca di Pietro il Grande. Nel caso dell’arte applicata, quindi, possiamo parlare dell’influenza esclusiva del Barocco, ma anche del suo successivo sviluppo attivo nell’opera dei maestri popolari<sup>99</sup>.

Un aspetto peculiare dell’*Arte barocca russa* del 1977 è la convivenza funzionale delle ricerche parallele sul cosiddetto “Barocco russo” e sul Barocco tardo europeo di matrice franco-italiana, manifestatosi nel Paese nel primo Settecento. Il libro tratta la definizione del fenomeno dello stile barocco e la sua evoluzione, considerata il risultato della produzione dei maestri locali e occidentali, il cui contributo risulta quasi

---

<sup>96</sup> ALEKSEEVA M. 1977, pp. 18, 21.

<sup>97</sup> Cit. da LICHAČEV 1998, pp. 207, 211.

<sup>98</sup> ALEKSEEVA M. 1977, p. 20.

<sup>99</sup> UKHANOVA 1977.

indivisibile. Non a caso, i due settori artistici maggiormente sviluppati nei contributi degli autori sono quelli che subirono la diretta influenza europea, come l'architettura, il quadraturismo e la decorazione plastica.

La parte più solida dei contributi, come anche nel libro che può essere considerato l'apripista di questo filone di studi, il *Barocco in Russia* del 1926, riguardava l'architettura. Nella prefazione al *Rinascimento, Barocco, Classicismo. Il problema degli stili nell'arte europea occidentale dei secoli XV-XVII*, Boris Vipper scriveva che «l'incarnazione più chiara ed eloquente dello stile dell'epoca è rappresentata dall'architettura: un'arte, più strettamente legata alla pratica della vita, con le sue condizioni sociali, la quotidianità e le esigenze di vita dell'uomo. Quando i segni dello stile appaiono nell'architettura, significa che lo stile si è formato»<sup>100</sup>. Una parte dei saggi dell'*Arte barocca russa* affronta l'influenza occidentale sull'architettura locale, come il processo di combinazione della tradizionale pianta delle costruzioni religiose russe a cinque cupole (simbolo di Gesù Cristo e quattro evangelisti: Giovanni, Marco, Luca e Matteo) con una cattedrale barocca, «la cui immagine si è formata come risultato delle ricerche creative degli architetti della prima metà del XVIII secolo e che aveva un ideale estetico diverso dal tempio medievale»<sup>101</sup>.

L'influenza europea si fece ancor più sentire nell'ambito dell'architettura civile e in quella celebrativa. Per quanto riguarda quest'ultima, il linguaggio architettonico italiano è percepibile soprattutto negli archi trionfali, costruzioni solenni che raggiunsero il loro apice durante il regno di Elisabetta di Russia. Proprio alla storia dell'incoronazione dell'imperatrice a Mosca nell'aprile del 1742 e al suo solenne rientro a San Pietroburgo è dedicato il saggio della storica dell'architettura Anna Voronikhina, che già nell'introduzione fa diretto riferimento agli album di disegni degli archi trionfali esposti nel 1912 nell'ambito della mostra *Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia*<sup>102</sup>. Queste opere rappresentano la felice collaborazione tra architetti russi ed europei, tra cui Pietro Antonio Trezzini. Architetto capo di San Pietroburgo dal 1742 al 1751, Trezzini è considerato uno dei più importanti esponenti del cosiddetto "Barocco petrino" ed è l'autore di una delle costruzioni citate (fig. 96), la cui decorazione è parzialmente ispirata alla *Symbola et emblemata* (Amsterdam 1705), una raccolta di oltre 800 immagini di simboli ed emblemi, compilata dall'editore librario olandese Jean Tessing e dallo scrittore e editore russo Il'ja Kopievskij per ordine di Pietro I<sup>103</sup>.

Nel delineare le dinamiche dei rapporti tra i maestri stranieri e i loro seguaci russi nell'epoca di Elisabetta, l'autrice del corposo saggio conclude: «Anche se i lavori più importanti furono diretti da maestri stranieri, i cui nomi erano ben noti fin dai tempi di Pietro il Grande, gli esecutori dei loro progetti furono quasi esclusivamente maestri russi»<sup>104</sup>.

---

<sup>100</sup> VIPPER – LIVANOVA (a cura di) 1966, p. 9.

<sup>101</sup> FEDOTOVA 1977, p. 70.

<sup>102</sup> VORONIKHINA 1977, p. 159.

<sup>103</sup> *Symbola et emblemata* 1705.

<sup>104</sup> VORONIKHINA 1977, p. 170.

Un altro articolo del volume, a firma di Svetlana Alekseeva, si sofferma sull'eredità di Francesco Bartolomeo Rastrelli e, in particolare, sulla decorazione plastica del Palazzo d'Inverno (fig. 97), considerato l'apice del genio rastrelliniano e simbolo dell'immagine laica del Paese nel Settecento. Si tratta di una brillante soluzione del problema della sintesi del disegno architettonico e quello plastico-decorativo: un edificio in cui «l'architettura è plastica e la scultura è architettonica»<sup>105</sup>. Il contributo del più noto esponente del cosiddetto “Barocco elisabettiano” viene così commentato da Alekseeva:

Si può affermare che l'architettura del Palazzo d'Inverno non è solo il risultato finale dell'intera attività di Rastrelli come architetto, ma anche l'incarnazione delle sue idee compositive e plastiche e dell'enorme esperienza che ha acquisito in 40 anni di una eccezionale attività creativa. [...] È proprio in questo edificio che portò alla perfezione le tecniche compositive e i principi architettonici che aveva già utilizzato nella sua attività di architetto prima della progettazione del Palazzo d'Inverno. [...] In questo edificio, con la sua architettura ben ponderata e calcolata in modo da essere percepita razionalmente, Rastrelli ha raggiunto l'apice della sua creatività, simboleggiando il fiorire del Barocco russo<sup>106</sup>.

Per quanto riguarda il campo pittorico, l'influenza europea si avvertì soprattutto nella decorazione dei soffitti degli interni delle lussuose residenze reali e dei palazzi della nobiltà a partire dal secondo decennio del XVIII secolo.

In questa relazione, gli *Appunti sulla pittura e sui pittori in Russia di Jacob Stäehlin*<sup>107</sup>, pubblicate per la prima volta nell'*Arte barocca russa*, sono di particolare importanza. Jacob von Stäehlin (1709-1785) (fig. 98), incisore, cartografo, medaglista e “maestro dei fuochi d'artificio” (fig. 99), era originario di Memmingen e giunse in Russia nel 1735. Appaltato dall'Accademia di San Pietroburgo “per le scienze verbali e le invenzioni allegoriche per fuochi d'artificio, luminarie e medaglie”, ne divenne membro nel 1738<sup>108</sup>. Avendo lavorato per decenni a stretto contatto con i protagonisti della scena artistica russa del primo Settecento, Stäehlin raccolse una grande quantità di materiale che gli permise di scrivere la prima storia dell'arte russa del nuovo tempo, in particolare, dell'età barocca. I suoi scritti, conservati presso il Dipartimento dei manoscritti della Biblioteca nazionale russa di San Pietroburgo, costituiscono un'importante fonte da cui ricaviamo le prime testimonianze dirette dell'attività degli artisti operanti nell'Impero russo nel primo Settecento, tra cui numerosi italiani, come Francesco Fontebasso, Bartolomeo Tarsia, Giuseppe Valeriani, Girolamo Bon, Antonio Peresinotti, Gradizzi *senior* e *junior*<sup>109</sup>.

La funzione della pittura nella Russia del primo Settecento era quella di dilatare lo spazio tendendolo all'infinito, utilizzando il linguaggio universale barocco dei simboli e delle allegorie. «Proprio questo fatto,

<sup>105</sup> ALEKSEEVA S. 1977, p. 158.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>107</sup> MALINOVSKIJ 1977; STÄEHLIN 1977.

<sup>108</sup> Cfr. BEYER-THOMA 2013.

<sup>109</sup> MALINOVSKIJ (a cura di) 1990.

a prescindere dallo stile delle immagini, può essere considerato come un intenso processo di formazione della concezione barocca dell'arte nel nostro Paese»<sup>110</sup>, osserva Ninel' Kaljazina nel suo articolo sulla pittura decorativa in Russia all'inizio del Settecento.

Come in architettura, anche in pittura gli artisti italiani ebbero un ruolo di particolare rilevanza. Tra questi il veneziano Bartolomeo Tarsia (1690-1765), giunto a San Pietroburgo nel 1722 su invito di uno degli agenti artistici di Pietro il Grande in Italia. Bartolomeo era figlio dello scultore Antonio Tarsia (1662-1739), noto in Russia per aver realizzato una serie di statue allegoriche ancora oggi esposte nel Giardino d'Estate di San Pietroburgo. A Tarsia *junior*, a sua volta, si deve la decorazione delle dimore della più altolocata aristocrazia locale e delle residenze reali progettate da Rastrelli, come il Gran Palazzo di Peterhof. Tarsia contribuì anche a migliorare l'istruzione artistica professionale in Russia, insegnando il disegno agli incisori russi. Egli soggiornò a San Pietroburgo fino al 1726, per poi tornarci più volte a seguito di numerose e prestigiose committenze. Purtroppo, gli ultimi esempi della sua opera furono distrutti nel corso del Secondo conflitto mondiale e possiamo farci un'idea del suo stile solo attraverso alcuni schizzi e fotografie d'epoca giunti fino a noi (fig. 100)<sup>111</sup>.

Kaljagina ci parla della valenza simbolica della decorazione dei soffitti nel primo quarto del XVIII secolo, quando essa divenne completamente secolare nel suo contenuto, contrapponendosi alla pittura degli interni con soggetti religiosi e fitomorfi del secolo precedente e «incarnando le idee di una nuova statualità per la sua collocazione e destinazione nell'insieme architettonico»<sup>112</sup>:

Negli anni Venti del XVIII secolo, la pittura registrò un chiaro aumento del desiderio di avvicinarsi alla letteratura simbolica e alla mitologia antica. Le ragioni di questo fenomeno sono molteplici: la costruzione di San Pietroburgo, la crescita dell'istruzione e delle esigenze culturali degli strati privilegiati della società e il rafforzamento della rappresentazione nella vita quotidiana e in quella artistica. A ciò si aggiunga la crescente predilezione per l'arte barocca, in particolare da parte di Pietro il Grande, che rispondeva alle esigenze sociali della Russia nel momento della sua affermazione politico-culturale in Europa. Nella scelta dei temi e dei soggetti mitologici e nella loro rappresentazione si manifestò una caratteristica che costituisce l'essenza del Barocco: il senso di inclusione in un unico elemento cosmico. [...] L'affettività dei movimenti, delle pose e delle emozioni, così come l'orientamento dell'immagine verso lo spettatore, sono caratteristiche comuni a tutti i soffitti dell'epoca. Questi principi nel trattamento del tema sono anche collegati alla marcata rappresentatività della pittura decorativa barocca, che deriva dalle sue funzioni sociali. L'epoca di Pietro il Grande sentiva la necessità di un'autoaffermazione. Per questo motivo, sono stati proposti compiti che si addicono a questa corrente pittorica<sup>113</sup>.

Un *pathos* più sviluppato è riscontrabile nella produzione del periodo successivo, durante il regno di Elisabetta Petrovna, quando in Russia giunse un'intera schiera di maestranze italiane, guidate per quel

---

<sup>110</sup> KALJAZINA 1977, p. 59.

<sup>111</sup> Sulla sua attività in Russia rimando a SOKOLOVA 2022.

<sup>112</sup> KALJAZINA 1977, p. 55.

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 60, 62.

ventennio dall'immane Francesco Bartolomeo Rastrelli. Tra questi, il romano, formatosi a Venezia, Giuseppe Valeriani (1690 ca.-1762)<sup>114</sup>. Esponente del tardo Barocco, fu pittore, decoratore, disegnatore e scenografo teatrale. Nella città lagunare fu allievo, insieme al fratello Domenico, di Marco Ricci e del più noto Sebastiano. A Valeriani si devono alcune decorazioni della seicentesca Villa della Regina a Torino e della Palazzina di Caccia di Stupinigi, dove lavorò sotto la direzione di Juvarra. Tra gli anni Venti e Trenta fu impegnato presso i maggiori teatri della città lagunare: il *Teatro San Giovanni* Grisostomo e il Teatro Sant'Angelo. Arruolato a Venezia al servizio della zarina Elisabetta dal compositore napoletano Francesco Araja (1709-1770 ca.), dal 1742 al 1762 Valeriani lavorò in Russia come capo scenografo, ricoprendo lo stesso ruolo del suo contemporaneo Giuseppe Galli da Bibiena presso la corte di Vienna. Collaborò con Rastrelli per la decorazione delle sale della Reggia di Tsarskoe Selo, del Palazzo d'Estate (distrutto sul finire del XVIII secolo insieme ai soffitti dell'artista), del citato Palazzo Stroganov (fig. 101) e di molti altri edifici. Docente di prospettiva presso l'Accademia Imperiale delle Scienze, fu mentore dei primi vedutisti e quadraturisti russi. «La sua forza risiedeva nella pittura prospettica, in particolare in quella degli edifici. In essa mostrò alla corte di San Pietroburgo opere che suscitavano grande ammirazione»<sup>115</sup>, riportava Stäehlin su Valeriani, protagonista della monografia di Maria Konopleva del 1948 *Scenografo teatrale Giuseppe Valeriani*, in cui si legge:

Valeriani si distingue nettamente dalla schiera degli artisti stranieri che giunsero in Russia nel XVIII secolo, mossi in parte dalla curiosità, in parte dallo spirito avventuroso e dal desiderio di guadagno facile, il cui contributo allo sviluppo della pittura russa fu casuale. Non bisogna dimenticare che, negli anni in cui Valeriani lavorava, il Barocco era in piena fioritura e tutta la pittura in Russia si riduceva a decorazioni monumentali per palazzi e chiese. Valeriani riuscì a elevare questo genere pittorico, così come quello teatrale, a un livello superiore. È difficile parlare della sua scuola nel senso comune del termine, poiché il Barocco, che prosperava in Russia durante il soggiorno di Valeriani, fu sostituito già alla fine degli anni Sessanta del XVIII secolo dall'entusiasmo per il Neoclassicismo<sup>116</sup>.

A San Pietroburgo Valeriani collaborò con altri due connazionali: Antonio Peresinotti (1708-1778) e Pietro Gradizzi (ca. 1700-ca. 1770). Entrambi erano allievi del veneziano Girolamo Bon (ca. 1700-1766), impegnato in Russia dal 1733 e su invito del quale si recarono alla corte pietroburghese. Il primo, originario di Bologna, lavorò in un particolare stile tardo Barocco con elementi rococò e fu attivo come paesaggista e vedutista, oltre a insegnare all'Accademia Imperiale delle Arti, ottenendo il titolo di accademico nel 1767. Negli *Appunti* di Jacob Stäehlin, pubblicati nell'*Arte barocca russa*, leggiamo su Peresinotti:

Bolognese, giunse in Russia come apprendista pittore con Valeriani e, sotto la sua guida, realizzò le scenografie per il teatro imperiale di corte. In seguito, abbandonò questa attività e si dedicò alla pittura di soffitti per

<sup>114</sup> Più approfonditamente sul personaggio, cfr. KONOPLEVA 1948, ROSSI 2005, AGRATINA 2019.

<sup>115</sup> STÄEHLIN 1977, p. 182.

<sup>116</sup> KONOPLEVA 1948, pp. 37-38.

la corte, in particolare di cornici e bordi, con grande maestria. Padroneggiava inoltre l'uso delle luci e delle ombre sui putti, sui busti e sui cornicioni, che era solito collocare sui bordi dei soffitti [...] sapeva rappresentare il grigio su grigio in modo così plastico che il risultato finale sembrava un bellissimo lavoro di stucco<sup>117</sup>.

Pietro Gradizzi (fig. 102), a sua volta, fu originario di Verona e arrivò in Russia nel 1752 insieme col figlio Francesco (1729-1793). Vi avrebbe soggiornato per un decennio, occupandosi principalmente della decorazione dei palazzi della capitale allora in costruzione. «La sua pittura si distingue per la buona composizione, i suoi colori sono piacevoli, ma la sua espressività è fiacca»<sup>118</sup>, scrisse su di lui Stäehlin. Per quanto riguarda il figlio Francesco, egli rimase a San Pietroburgo fino alla fine della sua vita, avendo sostituito Valeriani in qualità di primo scenografo nel 1762.

Quell'anno segnò la fine del regno di Elisabetta e dell'attività di Rastrelli, cedendo il passo ai primi stilemi neoclassici, destinati a imporsi durante l'epoca di Caterina la Grande. Oltre a Rastrelli, nel 1763 rientrarono in Italia anche Pietro Gradizzi, Francesco Araja e Francesco Fontebasso (1707-1769), esponente del Rococò veneziano dal gusto tiepolesco e celebre membro della Fraglia lagunare (fig. 103)<sup>119</sup>, che era giunto in Russia nel 1761.

Le vicende e i nomi citati sopra sono solo una parte delle tematiche sviluppate dagli studiosi sovietici nell'*Arte barocca russa*, un volume che ha codificato il significato di “Barocco russo” come l'insieme della produzione artistica autenticamente russa di matrice ancora tardo-medievale, dell'eredità artistica tardo-barocca dei maestri europei operanti in Russia e delle opere eseguite dagli artisti russi sotto l'influenza diretta e indiretta delle maestranze occidentali. L'importanza di questo studio risiede nel fatto che ha contribuito a confermare l'applicazione del termine “Barocco” all'arte russa del tardo Seicento e del primo Settecento e ha stabilito, inoltre, il ruolo dell'arte barocca quale anello di congiunzione tra le forme artistiche medievali della vecchia Russia e l'arte secolare del nuovo tempo, d'ora in poi propria della cultura russa. Per dirla con le parole della curatrice dell'*Arte barocca russa*, Tatjana Alekseeva:

Il Barocco non caratterizzò tutti i fenomeni della variegata attività artistica della prima metà del XVIII secolo, ma fu la corrente principale, profondamente connessa con la visione del mondo dell'uomo del tempo, e in un modo o nell'altro influenzò diversi settori dell'attività umana. In larga misura, fu attraverso le forme del Barocco che si assimilò la tradizione classica dell'arte europea occidentale, che a sua volta permise il passaggio dal pensiero artistico dell'antica Russia all'arte del nuovo tempo<sup>120</sup>.

---

<sup>117</sup> STÄEHLIN 1977, p. 187.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>119</sup> Per ulteriori informazioni sui citati artisti, cfr. SOKOLOVA 2019. Per approfondimenti sull'argomento e sulla produzione veneta ancora poco studiata nelle collezioni pietroburghesi del Settecento, si consiglia la lettura di ARTEM'EVA 2024. Su Fontebasso si consultino anche: MARGINI 1990; *Francesco Fontebasso* 2006.

<sup>120</sup> ALEKSEEVA (a cura di) 1977, p. 5.

Svolti parallelamente alle ricerche sull'arte barocca europea<sup>121</sup>, gli studi sul Barocco russo hanno giocato il ruolo di un *fil rouge*, legando le prime indagini sul fenomeno, come il *Barocco in Russia* del 1926 citato in apertura del presente capitolo, e l'esposizione del 1984 dal titolo *Arte russa dell'epoca barocca*, che ha confermato le tesi del volume del 1977 e che sarà oggetto del prossimo e ultimo capitolo.

---

<sup>121</sup> Citiamo qui solo alcuni degli studi sul Barocco che si sono svolti nell'URSS tra gli anni Settanta e il 1984, l'anno della seconda mostra di cui ci occuperemo: VSEVOLŽSKAJA 1970; ZNAMEROVSKAJA 1972; KUZNETSOV 1974; *Ital'janskaja živopis'* 1974; EGOROVA 1975; VARŠAVSKAJA 1975; VSEVOLŽSKAJA – LINNIK (ed. by) 1975; KUZNETSOV 1977; *Rubens i slamandskoe barokko* 1978; ZNAMEROVSKAJA 1978; LARIONOVA 1978; ZNAMEROVSKAJA 1981; GERŠENZON-ČEGODAEVA 1983.



## 4. Dalla fine del Novecento agli anni Duemila

### 4.1. Abbracciare un secolo: l'esposizione del 1984

Nel 1984 l'Ermitage inaugurò la mostra *Arte russa dell'epoca barocca* (fig. 104), che in qualche modo proseguiva il filone dell'esposizione *Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia* del 1912. La rassegna, curata da un gruppo di storici dell'arte guidati da Augusta Pobedinskaja, studiosa di icone russe, si poneva l'obiettivo di offrire ai visitatori un'idea della ricca produzione artistica russa del Seicento e del Settecento. Come nel volume del 1977, il termine "Barocco russo" fu utilizzato in riferimento al luogo in cui gli artisti operarono, piuttosto che alle loro numerose provenienze geografiche. Inoltre, aspetto più importante, si trattò della prima mostra sul Barocco in Russia tenutasi nell'Unione Sovietica nel corso dei 62 anni dalla sua fondazione.

Va subito detto che questa esposizione si caratterizzò per la relativa modestia degli allestimenti e della collezione stessa: qui non troviamo nemmeno l'ombra della ricchezza e dell'audacia delle soluzioni allestitivo-prerivoluzionarie curate da Djagilev, Wrangell, Benois e Lanceray. Si trattò di una mostra scientifica volta a ricostruire l'evoluzione della produzione artistica su basi filologiche. Nessuna scenografia, nessun effetto teatrale: l'attenzione fu quasi esclusivamente focalizzata sulle opere. In questo senso, non si può più parlare di una voluta ricostruzione del quadro di un'epoca, nonostante gli oggetti esposti comprendessero quadri, sculture, mobili e abiti. Protagoniste della mostra furono solo le opere d'arte provenienti, esclusivamente, dal Dipartimento di Storia della Cultura russa dell'Ermitage.

Nella prefazione al catalogo<sup>1</sup>, i curatori commentavano così l'obiettivo dell'evento:

La mostra *Arte russa dell'epoca barocca*, organizzata per la prima volta in Unione Sovietica, presenta esclusivamente la collezione dell'Ermitage e non intende affrontare tutti i temi legati al Barocco. Il Barocco è un argomento che attende ancora uno studio approfondito e la pubblicazione di un'opera fondamentale che ne definisca i presupposti storici, ne fornisca una base teorica e ne illustri le caratteristiche in relazione alle specificità dello sviluppo delle <cosiddette> belle arti e di quelle applicate russe<sup>2</sup>.

Come si evince dalla citazione, la necessità di approfondire la conoscenza del Barocco in Russia era ormai avvertita con chiarezza. E l'esposizione del 1984, seppur di modesto rilievo, segnò il culmine del crescente interesse per questo stile e la sua evoluzione nel Paese, dando origine a un filone di studi che contribuì alla fortuna della storiografia sul Barocco.

A differenza della mostra *Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia*, che comprendeva 17 sezioni, questa seconda esposizione era suddivisa in due parti: Belle Arti e Arti applicate. La prima sezione includeva icone, dipinti, mosaici, miniature, incisioni e sculture, mentre la seconda era composta da mobili, legni intagliati, oggetti in osso, tartaruga, cocco e cartapesta, nonché opere in metallo (argento, rame, stagno, ferro e

---

<sup>1</sup> *Russkoe iskusstvo epokhi barokko* 1984.

<sup>2</sup> POBEDINSKAJA 1984, p. 20.

acciaio) e pezzi in ceramica, porcellana, vetro, tessuti e stendardi. Leggiamo dalla prefazione al catalogo:

La mostra Arte russa dell'epoca barocca, organizzata sulla base dei materiali del Dipartimento di Storia della Cultura russa del Museo Statale Ermitage, comprende oltre 350 opere risalenti alla fine del XVII secolo e alla prima metà del XVIII secolo. La mostra si basa sul principio di un'esposizione completa di tutte le arti. Il confronto tra i diversi tipi e generi d'arte offre l'opportunità di presentare il carattere della cultura russa e lo stile più rappresentativo di questo periodo, noto in Russia come "epoca barocca". Questo periodo segnò lo sviluppo, nella storia dell'arte russa, di temi prevalentemente laici<sup>3</sup>.

I curatori interpretarono il carattere secolare della produzione artistica nazionale di quel periodo come un secondo passaggio verso l'assimilazione con l'arte europea occidentale, che avrebbe raggiunto l'apice alla metà del Settecento. Si sottolinea, inoltre, che il termine "Barocco" è convenzionale e che in Russia, come in Europa, conviveva con altri stili dell'epoca. In linea con il pensiero di Boris Vipper, curatore del citato *Rinascimento, Barocco, Classicismo. Il problema degli stili nell'arte europea occidentale dei secoli XV-XVII* (1966), la curatrice Pobedinskaja scrive:

Alla fine del Seicento e all'inizio del Settecento, i maestri russi iniziarono a rivolgersi sempre più attivamente all'arte europea occidentale, dando luogo a un processo naturale di assimilazione delle forme sviluppate dall'arte occidentale nel corso di un lungo periodo di tempo. Un fenomeno analogo si riscontra anche in altri ambiti: la scienza, la tecnologia e l'urbanistica. Le idee barocche si diffusero in Russia soprattutto perché questo stile, con la sua monumentalità, il suo dinamismo e il suo patetismo, rispondeva alle esigenze del tempo, al ritmo intenso dell'epoca e all'accresciuta coscienza nazionale. Diciamo subito che il termine "Barocco" è piuttosto convenzionale, poiché questo stile non era l'unico né onnipresente nell'arte russa della prima metà del XVIII secolo, che era piuttosto una complessa combinazione di tendenze diverse<sup>4</sup>.

Secondo gli autori del catalogo, la peculiarità dello sviluppo del Barocco in Russia è condizionata dalla sua tardiva manifestazione, frutto di un interesse di lunga data che risale ancora al pensiero critico prerivoluzionario. Dieci anni prima della mostra del 1984, lo storico dell'arte Dmitrij Sarab'janov scriveva a questo proposito:

Nell'arte russa si verificò una svolta paragonabile a quella avvenuta in Occidente durante il Rinascimento, ma in condizioni diverse, in una fase dello sviluppo europeo in cui il Rinascimento aveva già lasciato il posto a qualcosa di diverso. Se si utilizzano le categorie di stile, ciò si realizzò nella forma del Barocco; se invece si considera un principio più ampio di periodizzazione, ciò avvenne nell'Età dei Lumi<sup>5</sup>.

Ciò ha determinato alcune caratteristiche specifiche ("nazionali") dello sviluppo del Barocco in Russia che, talvolta, differiscono da quelle europee, soprattutto nella fase di transizione dal Barocco slavo a

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 3-4.

<sup>5</sup> SARAB'JANOV 1974, pp. 283-284.

quello occidentale. Secondo i curatori, queste differenze traggono la loro origine dalla sovrapposizione degli stilemi occidentali alle forme d'arte nazionali preesistenti. Citiamo ancora Pobedinskaja:

In primo luogo, è opportuno ribadire che il Barocco non è l'unico stile del periodo in esame, ma in Russia si presenta in una forma particolare per vari motivi storici, economici e per i gusti estetici della società russa. Il Barocco russo è sempre vicino al realismo e non esprime la tragica discordanza tra personalità e realtà, né possiede le sfumature mistiche che si riscontrano nell'arte europea. Non cade mai nell'esagerazione estrema, perdendo la sua logica e il senso delle proporzioni. Infine, il Barocco russo è strettamente legato alla tradizione popolare russa, incorporando molti elementi dell'arte nazionale e, soprattutto, il suo spirito vitale<sup>6</sup>.

Da questi presupposti derivavano anche le funzioni della mostra, la più importante delle quali era la periodizzazione delle fasi di sviluppo del Barocco nel Paese e la dimostrazione della sua evoluzione. La suddivisione storica adottata dagli esperti dell'Ermitage, basata su studi preesistenti, fu la seguente: il "Barocco moscovita", associato alla fine del Cinquecento e alla prima metà del Seicento; il "Barocco petrino", legato all'influenza occidentale (soprattutto olandese) e alle riforme laiche di Pietro il Grande; il "Barocco elisabettiano", di matrice italo-francese, risalente al regno di Elisabetta di Russia (1741-1762). Tale approccio, tuttora considerato di base, fu commentato nel catalogo del 1984 nel modo seguente:

Attualmente, gli storici dell'arte hanno accettato la suddivisione dell'epoca barocca in tre fasi principali e, sebbene i loro confini non siano sempre chiari e i nomi siano piuttosto convenzionali, anche noi ci baseremo su questa periodizzazione.

La prima fase è solitamente chiamata "Barocco moscovita" o "fase iniziale del Barocco russo". La produzione artistica della fine del XVI secolo è ancora in gran parte legata alla tradizione precedente e presenta solo pochi elementi di novità. Tuttavia, nel corso del XVII secolo, nell'arte si accumulano caratteristiche mondane e civili, che si manifestano soprattutto nel ritratto-*parsuna*<sup>7</sup>, nell'interpretazione emotiva di alcune immagini di santi e nella penetrazione di elementi "terreni" nei soggetti religiosi. La familiarità con l'eredità antica, le incisioni e la letteratura occidentale hanno giocato un ruolo importante in questo processo. Non si possono ignorare le tradizioni dell'arte popolare russa, con i suoi colori vivaci e festosi e le sue ricche fantasie, che hanno contribuito alla formazione della nuova arte. Secondo alcuni ricercatori, questa fase può essere definita una forma nascosta del Barocco, un'accumulazione di elementi che porterà a un salto decisivo nel periodo petrino.

La seconda fase, il cosiddetto "Barocco petrino" (primo terzo del XVIII secolo), è caratterizzata da una varietà di generi: dipinti storici, paesaggi urbani, ritratti, nature morte, ecc. L'arte riflette la diversità umana e, in questo senso, è legata alla scienza, alla letteratura e all'Illuminismo. Molte opere sono caratterizzate da esagerazione, elevazione e allegoria. La ritrattistica occupa una posizione di primo piano nell'arte, e ciò si spiega non solo con l'accresciuta importanza dell'individuo nella società moderna, ma anche con il fatto che la Russia, come altri Paesi, non ha vissuto il Rinascimento con il suo Umanesimo e ora, con il Barocco, sta colmando questa lacuna.

La terza fase va dagli anni 1730-1750. Se il Barocco del primo terzo del XVIII secolo era piuttosto sobrio nelle sue forme, in seguito divenne più sgargiante e pesante, e le opere si riempirono di dettagli. A metà del XVIII secolo, questo stile dominò l'architettura e l'arte, manifestandosi nelle sue forme più ricche e perfette. D'ora in poi, l'arte è destinata principalmente a glorificare il potere assoluto del monarca. Inoltre, mentre

---

<sup>6</sup> POBEDINSKAJA 1984, p. 5.

<sup>7</sup> La *parsuna* (dal latino *persona*) è un genere di ritrattistica russa del XVII secolo che rappresenta un periodo di transizione dalle forme tardo-medievali, ancora largamente dipendenti dalla pittura di icone, verso la rappresentazione laica di una persona. Per approfondimenti, rimando a NOVICKIJ 1908; TAKUSHINOVA 2020.

all'inizio del secolo l'arte russa era influenzata soprattutto dall'Europa settentrionale, in particolare dall'Olanda borghese, verso la metà del secolo prevalse l'influenza dell'Italia e della Francia<sup>8</sup>.

A differenza quindi della mostra dell'inizio del Novecento, quella del 1984 si poneva un obiettivo decisamente più ambizioso: affrontare un ampio periodo della produzione artistica, dalla seconda metà del XVII secolo alla prima metà del XVIII secolo. Un tale approccio del genere era motivato non solo dal dibattito critico sulla periodizzazione del Barocco in Russia, argomento chiave delle ricerche precedenti, ma anche dalla necessità di dimostrare visivamente, questa volta nel campo espositivo, l'evoluzione e la funzione del Barocco in Russia durante il periodo sopracitato. L'obiettivo era quello di offrire un quadro il più possibile veritiero della fortuna dello stile e delle sue principali caratteristiche nazionali, mediante un confronto di oggetti d'arte di diverse epoche, presentati al pubblico in ordine cronologico. Un'esperienza di grande complessità che, l'ultima volta, era stata parzialmente tentata solo nel lontano 1912.

#### 4.2. Due mostre a confronto e sviluppo degli studi

Come preannunciato, la mostra del 1984 era articolata in due sezioni: la prima comprendeva una ricca parte dedicata alla pittura di icone, anche di epoca contemporanea, e alla ritrattistica primo-settecentesca, che viene commentata nel catalogo come segue:

Per tutto il XVIII secolo, la ritrattistica fu la forma d'arte più diffusa, e questo rifletteva l'interesse crescente per l'individuo, considerato un attore attivo della modernità. [...] La formazione e l'affermazione di questa nuova arte furono influenzate da molti fattori di natura economica, sociale e politica. Il ruolo più diretto in questo processo fu svolto, in primo luogo, dai viaggi all'estero di Pietro il Grande e dal soggiorno in Europa di molti giovani inviati ad apprendere varie arti e mestieri, che per la prima volta conobbero così ampiamente la cultura europea<sup>9</sup>; in secondo luogo, dall'acquisizione di opere d'arte occidentali da parte di Pietro, dei suoi confidenti e dei nobili russi<sup>10</sup>, che entrarono a far parte della società russa. Infine, in terzo luogo, i maestri stranieri invitati dall'estero hanno svolto un ruolo importante in questo processo<sup>11</sup>.

Tra le opere di questo periodo, spiccano i ritratti dei membri della famiglia reale, eseguiti dai pensionati di Pietro in Italia, e le numerose opere dei maestri stranieri, come le raffigurazioni dei santi del pittore

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 6-7.

<sup>9</sup> Sui contatti con gli Stati italiani si veda ANDROSOV 2009<sup>a</sup>.

<sup>10</sup> Cfr. *I marmi degli zar* 1996; ANDROSOV 1999, 2003, 2004, 2009<sup>b</sup>, 2013, 2014<sup>b</sup>.

<sup>11</sup> POBEDINSKAJA 1984, pp. 8, 11.

barocco svizzero Georg Gsell (1673-1740)<sup>12</sup> o ancora la cosiddetta serie delle *turqueries*<sup>13</sup> dello scultore e architetto tedesco Georg Johann Mattarnovi (ca. 1677-1719) (fig. 105), allievo di Andreas Schlüter e autore del palazzo del Museo della Kunstkamera a San Pietroburgo.

Più proficua, dal punto di vista pittorico, fu l'epoca di Elisabetta, quando «il Barocco diventa lo stile principale»<sup>14</sup>:

Lo spirito solenne del Barocco corrispondeva all'aumento dei sentimenti patriottici e della coscienza nazionale che caratterizzava la Russia nel periodo in cui fece la sua comparsa sulla scena mondiale, rafforzando la propria posizione politica, economica e commerciale. Il pubblico russo percepiva Elisabetta come una continuatrice delle gesta di Pietro, ma l'assolutismo aveva già un carattere diverso rispetto al periodo precedente: l'arte doveva ora glorificare il potere e creare un alone di grandezza intorno alla persona del monarca<sup>15</sup>.

A tal proposito, citiamo Georg Christoph Grooth, un ritrattista di spicco del “Barocco elisabettiano” (fig. 106), giunto in Russia con l'ascesa al trono della zarina<sup>16</sup>. Tra le opere esposte nel '84, spicca il ritratto di Michail Lomonosov (fig. 107), ispirato all'originale del ritrattista e incisore austriaco Georg Caspar Prenner; opera che servì da prototipo per il manifesto della mostra del 1912 (fig. 47).

Una parte dell'esposizione fu dedicata ai ritrattisti russi, le cui opere, come anche nel caso della mostra *Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia*, servirono da esempio delle caratteristiche peculiari del Barocco locale rispetto alla produzione europea. Ne leggiamo nella prefazione a firma di Pobedinskaja:

La mostra presenta una serie di ritratti della metà del XVIII secolo, realizzati da artisti russi e stranieri. Il confronto di queste opere permette di mettere in luce le differenze tra il Barocco e il Rococò russo e gli stili occidentali, in particolare quelli francesi. Il famoso ritrattista Louis Tocqué, giunto in Russia nel 1756, dimostra nelle sue opere il tipo di ritratto cerimoniale sviluppatosi in Francia all'epoca di Luigi XIV. Nel ritratto di Elisabetta Petrovna, tutti gli elementi sono concepiti per enfatizzare lo splendore e la grandezza dell'imperatrice. Tuttavia, va notato che la rappresentatività tardiva delle opere di Tocqué non era più compresa nella stessa Francia, ma in Russia era in linea con lo spirito dell'assolutismo elisabettiano<sup>17</sup>.

---

<sup>12</sup> Intenditore d'arte olandese e consulente artistico di Pietro il Grande durante la sua visita ad Amsterdam nel 1716, Gsell si trasferì a San Pietroburgo insieme alla moglie, Dorothea Maria Graff (1678-1743), pittrice di origine tedesca e olandese, specializzata nella rappresentazione di fiori e insetti. Entrarono a far parte della corte come pittori e, in seguito, come custodi della collezione d'arte di storia naturale. Nel 1720 Georg divenne curatore delle gallerie d'arte reali e, dopo la morte di Pietro nel 1725, insegnò pittura e disegno all'Accademia russa delle Scienze. Collaborò con alcuni ex pensionati di Pietro alla decorazione di numerose cattedrali della capitale, dipinse ritratti, opere di genere, nature morte e soggetti mitologici. Dal 1726, Dorothea insegnò all'Accademia delle Scienze di San Pietroburgo. Nel 1735 tornò ad Amsterdam per acquistare alcune opere della madre, Maria Sibylla Merian (1647-1717), anch'essa una pittrice di insetti e fiori e una naturalista di origine tedesca. Questa collezione fu esposta nella Kunstkamera, il primo museo russo inaugurato nel 1728.

<sup>13</sup> In occasione della mostra, furono esposte sei opere realizzate dall'artista durante il suo soggiorno a Costantinopoli, dove si recò in qualità di membro dell'ambasciata russa insieme alla spedizione di Johann Christian Buxbaum del 1724. Questa serie di opere richiama innanzitutto l'attenzione su un tema nuovo e insolito per l'arte russa: l'esotismo con le sue tipologie, i suoi costumi e i suoi dettagli etnografici.

<sup>14</sup> POBEDINSKAJA 1984, p. 9.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Si veda nota 80, capitolo 2.

<sup>17</sup> POBEDINSKAJA 1984, p. 10.

L'avvento tardivo del Barocco nel Paese diede vita a uno stile originale, una via di mezzo tra il Barocco stile e il successivo Rococò, come si evince dai ritratti di Ivan Višnjakov (1699-1761) (fig. 108) o ancora dalle opere del citato Louis Tocqué (fig. 109), che aspiravano a un linguaggio più aggiornato rispetto ai colleghi russi, ma che tuttavia conservavano l'ormai obsoleta aria teatrale.

Decisamente più riusciti in questo senso sono i dipinti di Jean-Louis de Velly (1730-1804) (figg. 98, 110), meno noto di Tocqué perché attivo principalmente in Russia, ed esponente della nuova generazione propensa al vero naturalistico.

Come già accennato, l'esposizione del 1984, così come quella del 1912, mirava a restituire, seppure in modo molto limitato, l'immagine dell'epoca barocca in Russia, mettendo in evidenza la natura multiforme della produzione artistica di quel periodo. Così, la sezione delle Belle Arti si distinse per una raccolta di oggetti piuttosto variegata: i dipinti erano affiancati da ritratti dotati di elaborate cornici (fig. 111) o da alcune raffigurazioni "particolari" in forma di miniature in smalto che, «nonostante le dimensioni ridotte, presentano caratteristiche di solennità e monumentalità, inserendosi pienamente nell'arte dell'epoca barocca»<sup>18</sup>; dalle cosiddette "figure-inganno", ossia una sorte di schermi per ambienti e per giardini a effetto *trompe-l'œil* (fig. 112); nonché dalla produzione a mosaico del laboratorio di smalti di Lomonosov (figg. 113).

La sezione proseguiva con l'incisione, alla quale fu dedicata una maggiore attenzione rispetto alla pittura in quanto:

Nel primo terzo del XVIII secolo, l'incisione era una delle principali forme d'arte. Rispondeva, e in modo molto più ampio rispetto alla pittura, agli eventi contemporanei ed esprimeva le idee delle riforme statali promosse da Pietro. L'incisione di questo periodo tendeva a forme monumentali. Le immagini erano per lo più di grandi dimensioni e talvolta venivano stampate da più lastre. Gli incisori sfruttavano al massimo la superficie del foglio, completando l'immagine principale con figure allegoriche, emblemi, nastri con iscrizioni, ornamenti, cartigli e monogrammi. Grazie a queste opere è possibile conoscere molteplici aspetti della vita e della quotidianità della società dell'epoca<sup>19</sup>.

Lo stesso dinamismo e spirito di trionfo che permeava tutta l'arte di quell'epoca è evidente nelle rappresentazioni incise della città, delle prospettive panoramiche delle sue strade e delle singole strutture architettoniche (fig. 114), in quanto l'incisione si era dedicata a questi soggetti molto prima della pittura in Russia. In queste opere è inoltre ben percepibile il passaggio dal sobrio e contenuto Barocco dell'età petrina all'arte opulenta del regno di Anna I (fig. 115)<sup>20</sup>, nonché il suo successivo "aggraziamento" rococò all'epoca di Elisabetta Petrovna (fig. 116).

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>19</sup> *Ibidem.*

<sup>20</sup> Al potere dal 1730 al 1740.

La scultura fu rappresentata da Bartolomeo Rastrelli (1666-1744) con i suoi busti ricchi di dinamismo (fig. 117) e una celebre serie di medaglioni in bronzo chiamati a immortalare le gesta di Pietro il Grande e la storia della costruzione della sua città. Rastrelli *junior*, protagonista immancabile anche della mostra dell'inizio del secolo, fu ricordato da tutta una serie di mobili e oggetti d'arredo raffinati, eseguiti su suo disegno (fig. 118), in quanto «i mobili e alcune altre arti applicate erano strettamente legati all'architettura e alle forme barocche e spesso venivano creati in base ai disegni degli architetti, determinando l'integrità stilistica degli interni»<sup>21</sup>. Proprio nella sezione dedicata alle arti applicate si manifestò la ricchezza della produzione barocca in Russia:

A testimonianza di ciò, l'esposizione comprendeva degli oggetti in legno, tipici della cultura locale, in raffinato stile rococò (fig. 119) e opere in legno intagliato (figg. 120-122), che con l'affermazione del Barocco, divenne sempre più dinamico, introducendo nuovi elementi e motivi come conchiglie, riccioli e tralci d'acanto. Queste forme hanno rappresentato un *trait d'union* tra l'arte figurativa tradizionale di matrice tardomedievale e le caratteristiche del nuovo stile laico (fig. 123). La stessa ricchezza decorativa si riscontra nell'argenteria, «con l'intera serie di ornamenti tipici del Barocco: immagini di aquile, teste e zampe di leone e di cinghiale, delfini, cartigli, ghirlande e frutti, immagini di uccelli, figure di putti con composizioni centrali mitologiche o allegoriche» (fig. 124)<sup>22</sup>. Vi furono poi gli esempi dei primi successi nei campi della produzione artistica attivamente sviluppati nel primo Settecento, quali la porcellana, rappresentata da piccoli oggetti come sculturine allegoriche, tabacchiere e figurine di scacchi (fig. 125). Tuttavia, a causa della natura domestica e del carattere spesso puramente utilitario delle opere, questa sezione non poteva essere considerata tra gli esempi più brillanti dello stile barocco: «La porcellana russa, inventata da Dmitrij Vinogradov solo negli anni Quaranta del XVIII secolo<sup>23</sup>, non poteva ancora dimostrare le proprie capacità tecniche nella realizzazione di grandi oggetti decorativi. Nelle prime porcellane russe si osservavano le caratteristiche del raffinato Rococò con tutte le sue qualità intrinseche»<sup>24</sup>.

Le riforme di Pietro il Grande nel campo della vita quotidiana favorirono lo sviluppo dell'arte decorativa e applicata. Le vestigia della reclusione feudale furono abbandonate. Alla fine del XVII secolo e nella prima metà del XVIII secolo, le caratteristiche dell'arte popolare russa, quali la vivacità dei colori, la ricchezza dell'immaginazione, la combinazione organica dei motivi con la forma dell'oggetto e l'immutabilità e la longevità di molti motivi ornamentali, vengono incluse nel sistema barocco<sup>25</sup>.

---

<sup>21</sup> POBEDINSKAJA 1984, p. 15.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>23</sup> Sulla storia dell'invenzione del metodo di Vinogradov, che aveva studiato chimica e mineralogia insieme a Lomonosov in Germania, presso Christian Wolff e Johann Friedrich Henckel, si rimanda a *La fabbrica imperiale di porcellana sotto il regno di Elisabetta Petrovna*, in KUDRJAČEVA 2003, pp. 7-29. Cfr., inoltre, TROJNITSKIJ 1912.

<sup>24</sup> POBEDINSKAJA 1984, p. 19.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 14.

Questa breve ricostruzione del percorso espositivo dell'*Arte russa dell'epoca barocca* è utile per individuare alcuni punti chiave che la differenziano, nonostante il tema comune, dalla mostra *Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia* del 1912. L'esposizione del 1984, in quanto preceduta da una serie di studi sull'argomento, si inserì in un contesto critico decisamente più maturo rispetto al primo decennio del XX secolo. Ciò determinò un allestimento in sintonia con le coeve mostre internazionali e una sobrietà estranea all'effetto teatrale della mostra del 1912, ispirata a una sorta di "museografia ambientata", bruscamente interrotta in Russia dagli accadimenti rivoluzionari (fig. 126).

L'approccio profondamente cambiato agli obiettivi delle rassegne artistiche di questo genere è evidente anche nella curatela e nella scelta delle opere esposte: la prima mostra, infatti, fu curata da tutta una schiera di specialisti, tra cui si museologi e i primi storici della nascente critica artistica, ma soprattutto artisti e collezionisti, come Wrangell e Benois. La ricchezza della mostra prerivoluzionaria era dovuta alla scelta di oggetti provenienti da diverse collezioni, private e nazionali, che spaziavano da San Pietroburgo a Mosca e a Charkiv, nell'odierna Ucraina. L'unico protagonista della seconda mostra è stato invece il Dipartimento di Storia della Cultura russa dell'Ermitage, la più ricca istituzione statale in termini di collezioni artistiche barocche. È innegabile, inoltre, il distacco avvenuto tra la figura dell'artista e quella del curatore di una mostra scientifica, ormai quasi esclusivamente uno storico dell'arte. La differenza più evidente, però, sta nei periodi rappresentati. La prima mostra si concentra sull'epoca di Elisabetta Petrovna, ossia sul periodo che va dagli anni Quaranta agli anni Sessanta del Settecento, un'epoca di transizione dal Barocco europeo, prevalentemente di matrice olandese e tedesca, al Rococò di matrice franco-italiana. Un tema che sta particolarmente a cuore ai nostri curatori del primo Novecento, alcuni dei quali sono discendenti di scenografi e degli artisti francesi e italiani che si naturalizzarono in Russia. Nel caso della seconda mostra, invece, si affronta un periodo più ampio, dalla fine del XVII secolo agli anni Sessanta del XVIII secolo, la cui scelta è motivata dall'obiettivo di illustrare l'arrivo e l'evoluzione del Barocco in Russia, con numerosi esempi della produzione locale. Proprio l'arco temporale della mostra del 1984 sta a confermare il suo carattere metodologico, motivato dalla ricerca svolta negli anni precedenti sulla storia del Barocco nel Paese e sulla sua influenza sugli stili locali preesistenti.

Quali sono gli elementi in comune tra le due esposizioni? A giudizio di chi scrive, l'aspetto più importante da segnalare in questa relazione è l'intelligenza (e persino la modernità, nel caso della rassegna del 1912) dei curatori dei due periodi storici nell'aver adottato un'efficace scelta allestitiva in cui far convivere, in modo molto armonioso, le arti "maggiori" e quelle "minori". Un approccio estremamente vantaggioso per aumentare la fruizione e la percezione da parte del pubblico della variegata produzione artistica barocca. A proposito di quest'ultima, è utile sottolineare la grande attenzione prestata, in entrambi i casi, alla cosiddetta "rossika", ossia alle opere degli artisti europei attivi in Russia nel primo

Settecento. La stragrande maggioranza delle opere esposte e presenti nei cataloghi è il frutto del talento di artisti stranieri o della loro collaborazione con allievi russi. Non a caso, gli artisti francesi e italiani occupano uno spazio particolare in entrambe le esposizioni.

Infine, va precisato che l'*Arte russa dell'epoca barocca* non si distinse per una produzione saggistica particolarmente ricca. Si presentò, invece, come anello di congiunzione tra il volume *Arte barocca russa* del 1977 e le successive ricerche sul Barocco, apparse a partire dagli anni Novanta del XX secolo. Tra queste, spicca soprattutto l'*Arte russa dell'epoca barocca: nuovi materiali e ricerche*<sup>26</sup>, un volume pubblicato dall'Ermitage nel 1998 che contiene studi approfonditi sulle tematiche trattate nel catalogo dell'esposizione del 1984 e nello studio del 1977, quali la natura, il carattere, le forme, la periodizzazione e l'evoluzione del Barocco in Russia. Nel suo contributo dedicato alle dinamiche dello studio del Barocco, Augusta Pobedinskaja, curatrice del volume *Arte russa dell'epoca barocca: nuovi materiali e ricerche* e della mostra appena analizzata, scrive su quest'ultima esperienza:

La mostra non intendeva fornire un quadro esaustivo del Barocco in Russia. Ha offerto l'opportunità di approfondire singoli aspetti dell'arte di vari tipi e generi, delle loro caratteristiche artistiche e dei progressi tecnici in vari settori. Per la prima volta, gli organizzatori della mostra hanno tentato di riflettere l'epoca nel suo complesso, nella diversità delle sue forme, nella sua ricchezza e nelle sue contraddizioni. [...] Una delle peculiarità e dei vantaggi della mostra è stata la possibilità di ammirare tutto il materiale esposto. In un'unica esposizione sono stati combinati diversi tipi di arte, generi e campioni caratteristici e unici, molti dei quali esposti per la prima volta. Questo principio espositivo complesso rifletteva il carattere sintetico dell'arte dell'epoca. La grandiosità delle opere, la loro accentuata decoratività, il dinamismo delle soluzioni adottate e la ristrutturazione della cultura su nuovi principi erano già percepibili<sup>27</sup>.

Il volume del 1998 ha inoltre evidenziato un ulteriore punto in comune tra le due esposizioni. Probabilmente, un posto meno evidente rispetto ai personaggi storici e alle opere citate nei cataloghi è occupato, in entrambi i casi, dalla vera protagonista del Barocco in Russia: San Pietroburgo<sup>28</sup>. La città più europea del Paese, la sua capitale dal 1712 al 1918 e centro culturale, sede delle mostre del 1912 e del 1984, ha vissuto in prima persona il complesso e rapido percorso del Barocco in Russia. A tal proposito, nello studio del 1998 si legge:

Nel giro di pochi anni, la città di San Pietroburgo, nuova capitale russa, assunse le caratteristiche dello stile barocco. La concentrazione di tutte le costruzioni monumentali a San Pietroburgo, l'idea urbanistica completamente nuova su cui fu impostata la città, il coinvolgimento attivo di architetti stranieri da parte di Pietro il Grande e la formazione dei maestri russi secondo il sistema europeo, basato non sull'assimilazione empirica della tradizione, ma sulla padronanza della teoria, portarono all'organizzazione del nuovo stile nel minor tempo possibile. A ciò contribuì non poco il fatto che la costruzione della nuova capitale avveniva in un sito urbanistico vergine e non ancora sviluppato. Gli architetti che vi lavoravano, sia stranieri che russi, non erano gravati dal peso della vecchia tradizione architettonica. Un ruolo importante fu svolto anche dal fatto

---

<sup>26</sup> POBEDINSKAJA (a cura di) 1998.

<sup>27</sup> POBEDINSKAJA 1998, pp. 10, 15.

<sup>28</sup> Per approfondire l'enorme contributo italiano al patrimonio artistico della città, si veda *Pietroburgo e l'Italia* 2003.

che, nel XVIII secolo, l'enfasi nello sviluppo dello stile barocco in Russia si spostò verso la sfera dei palazzi, delle proprietà e dell'ingegneria civile, dove il ruolo della vecchia tradizione rispetto all'architettura religiosa era minimo<sup>29</sup>.

Come la mostra, anche il libro del 1998 non intendeva essere uno studio monografico, né una trattazione completa di tutte le questioni legate al Barocco in Russia, né presupporre un approccio cronologico all'arte barocca. Esso metteva in luce solo alcuni aspetti importanti. Gli argomenti trattati nel volume spiccano infatti per la loro "frammentarietà", essendo dedicati specificamente a diversi generi artistici. Tuttavia, è evidente un *fil rouge* che unisce questi studi, a primo avviso sporadici: le sfaccettate manifestazioni dello stile barocco in una straordinaria varietà di ambiti dell'arte popolare e secolare russa dalla fine del XVII secolo alla prima metà del XVIII secolo, quali il Barocco moscovita, la ritrattistica di corte, l'aspetto trionfale nell'architettura di San Pietroburgo, l'iconografia mitologica nell'arazzeria e le arti applicate, ecc.

Naturalmente, un posto speciale nel volume è dedicato ai legami artistici con l'Europa occidentale. In questo contesto, merita una menzione particolare il contributo di Sergej e Maria Androsov su Ivan Nikitin, uno dei primi pensionati di Pietro il Grande in Italia, il cui nome è stato più volte citato in relazione alle mostre del 1905, 1912 e 1984<sup>30</sup>. Allievo dell'esponente del tardo Barocco romano Tommaso Redi<sup>31</sup>, Nikitin trascorse in Italia circa tre anni (uno a Venezia, e due a Firenze<sup>32</sup>). Secondo gli autori, il russo potrebbe essere stato influenzato dalla ritrattistica della corte medicea del Seicento e del primo Settecento, in particolare dalle opere di Sustermans e di Anton Domenico Gabbiani (1752-1726). Questi maestri avrebbero potuto influenzare la sua produzione, che all'epoca era già considerata la migliore della corte del suo zar. Nel 1719, Nikitin tornò in Russia con un dono del granduca Cosimo III: una tela oggi identificata con la *Deposizione nel sepolcro* (1540 ca.) del Garofalo e custodita all'Ermitage.

Proprio il museo pietroburghese, che nel 2024 ha festeggiato il suo 260° anniversario, insieme al Museo Puškin di Mosca, è stato protagonista indiscusso di numerose mostre e progetti internazionali sul Barocco russo ed europeo negli anni di cui parleremo nel prossimo paragrafo conclusivo.

### 4.3. Quale Barocco per la "nuova" Russia?

---

<sup>29</sup> IOANNISJAN 1998, p. 43.

<sup>30</sup> ANDROSOVA, ANDROSOV 1998.

<sup>31</sup> Sull'apprendistato degli allievi russi e l'intenzione di Redi di trasferirsi in Russia, cfr. *Serie di ritratti degli eccellenti pittori* 1762, pp. 179-180.

<sup>32</sup> La scelta di Firenze come sede di formazione per i futuri artisti di corte non fu naturalmente legata all'ormai tramontata fama di una delle capitali artistiche, ma piuttosto, come viene sottolineato dagli autori del saggio, al desiderio di Pietro il Grande di stabilire dei rapporti con Livorno, una città portuale di estrema importanza per la navigazione con la Russia.

Come accennato più volte, sin dall'inizio del Novecento gli studi sul Barocco nazionale in Russia si sono sviluppati parallelamente a quelli sul Barocco dell'Europa occidentale. Un esempio è rappresentato dalle ricerche sul Barocco fiammingo, il cui studio era stimolato dalla ricca collezione dell'Ermitage. In questa relazione è doveroso citare il contributo di uno dei più grandi studiosi russi del XX secolo di arte europea, nonché museologo e *connoisseur*: Vladimir Loewinson-Lessing (1893-1972) (fig. 127).

Esperto d'arte olandese, tedesca e francese, fu anche l'anima dell'Ermitage negli anni più difficili del museo. Già in giovane età ebbe modo di conoscere da vicino le più rinomate collezioni artistiche d'Europa, durante un viaggio pluriennale in Germania, Austria-Ungheria, Italia, Svizzera, Francia, ma anche in Canada e negli Stati Uniti, effettuato in compagnia del padre Franz Jur'evič Loewinson-Lessing (1861-1939), noto geologo. La sua carriera iniziò presso la Commissione per la protezione dei monumenti d'arte e di antichità (il futuro Fondo museale statale) e, dal 1919 al 1923, prestò servizio presso il Museo Russo, prima di unirsi allo staff di Alexandre Benois per la riorganizzazione della pinacoteca dell'Ermitage. Dal 1936, fu a capo del Dipartimento di Arte dell'Europa Occidentale dello stesso museo. Dal 1956 al 1967 fu vicedirettore per la ricerca e, dal 1967 fino alla fine dei suoi giorni, prestò servizio come consulente scientifico della Direzione dell'Ermitage. Tra il 1941 e il 1945 supervisionò l'evacuazione<sup>33</sup> del museo oltre gli Urali, a Ekaterinburg (allora chiamata Sverdlovsk), dove furono portati oltre un milione e duecentomila dei reperti più preziosi della collezione museale<sup>34</sup>. Nel settembre del 1942 tornò in aereo a Leningrado assediata, portando con sé liste di libri e documenti che i suoi colleghi avrebbero potuto utilizzare per continuare la loro ricerca. Con sé portò sei collaboratrici, molte delle quali erano talmente esauste da morire al ritorno a Ekaterinburg. I libri e gli archivi portati in salvo permisero al personale scientifico di completare i propri studi: si discussero tesi di dottorato, si svolsero attività didattiche e, soprattutto, si preparò il grande catalogo della pittura dell'Europa occidentale dell'Ermitage, pubblicato nel 1958<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> Il trasferimento su larga scala di popolazione, imprese industriali, istituzioni culturali e scientifiche, forniture alimentari, materie prime e altre risorse materiali dalla zona di occupazione alle regioni orientali del Paese avvenne a seguito dell'Operazione Barbarossa, l'invasione della Russia da parte della Germania nazista nel giugno 1941, nell'ambito della Seconda guerra mondiale. Entro la fine del 1941, quasi sedici milioni di civili sovietici e oltre 1.500 grandi fabbriche furono trasferiti in zone centrali e orientali del Paese. L'evacuazione permise di preservare la principale base economica e il potenziale industriale del Paese e di assicurarsi la vittoria nella guerra.

<sup>34</sup> Il secondo giorno di guerra, l'Ermitage ricevette l'ordine di evacuare le proprie collezioni e, da quel momento, tutto il personale fu mobilitato per imballare le opere esposte. Dal 1° al 20 luglio 1941, un milione e trecentomila opere d'arte furono trasportate su due livelli. Il terzo scaglione, che includeva i tesori dell'Ermitage, fu assemblato, ma non fu inviato in tempo: l'anello del blocco si era già chiuso. Il personale del museo le sistemò nelle sale al piano terra e nelle cantine. Ma non furono solo i reperti a essere nascosti sotto l'Ermitage: a partire dal settembre 1941, nei suoi sotterranei furono allestiti dei rifugi antiaeromobili che ospitarono dipendenti di altri musei, artisti, personalità del mondo della cultura e gli abitanti delle case vicine, per un totale di circa duemila persone. Lo staff dell'Ermitage, rimasto a Leningrado sotto i quasi 900 giorni di assedio, fece del suo meglio per preservare gli edifici e le collezioni in condizioni di guerra: sigillò le finestre, riempì le sale e le soffitte di sabbia, collocò serbatoi d'acqua, pale, tappi di amianto e pinze per spegnere le bombe incendiarie.

<sup>35</sup> LOEWINSON-LESSING (a cura di) 1958.

L'influenza di Loewinson-Lessing, diventato membro del Consiglio Internazionale dei Musei dell'UNESCO, si fece sentire soprattutto nell'organizzazione delle mostre e nella ricerca, ma anche nelle politiche di raccolta e conservazione del museo. Nel 2022 è stata pubblicata la versione aggiornata del suo studio più importante, il resoconto principale sulla formazione di una delle più grandi collezioni d'arte del mondo, nonché sulla storia del collezionismo in Russia nell'ampio contesto dei legami culturali e politici di quest'ultima con l'Europa: *Storia della Pinacoteca dell'Ermitage*<sup>36</sup>, a cura di Sergej Androsov, massimo studioso della scultura italiana barocca e neoclassica in Russia e, fino a poco fa, direttore del Dipartimento di Arte dell'Europa Occidentale dell'Ermitage.

Gli studi pionieristici di Vladimir Loewinson-Lessing, le cui traduzioni in inglese, francese e tedesco sono state pubblicate tra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento<sup>37</sup>, hanno contribuito notevolmente all'organizzazione della grande mostra statunitense *Dutch and Flemish Paintings from the Hermitage*, tenutasi nel Metropolitan Museum of Art e nel Chicago Art Institute nel 1988<sup>38</sup>. Un'esposizione unica nel suo tempo per il numero di capolavori assoluti esposti, tra cui le tele di Rembrandt, Rubens, van Dyck e Jordaens. Ricordiamo che la straordinaria ricchezza della collezione di pittura olandese e fiamminga dell'Ermitage è dovuta sia al collezionismo settecentesco di Pietro il Grande (universalmente noto per il suo amore per l'Olanda) e di Caterina II, sia all'acquisto, nel 1910, dei 719 dipinti della strepitosa collezione del botanico, geografo ed esploratore russo Pëtr Petrovič Semënov-Tjan-Šanskij (1827-1914)<sup>39</sup>. Amico di Dostoevskij e grande esperto d'arte, Semënov-Tjan-Šanskij riuscì a formare la più importante raccolta di dipinti olandesi in Russia e, fin dall'inizio, pensò di trasferirla all'Ermitage, concentrandosi sull'acquisto di opere e nomi assenti nella collezione del museo<sup>40</sup>.

Il direttore del MET, Philippe de Montebello, scriveva nel catalogo della citata mostra:

---

<sup>36</sup> LOEWINSON-LESSING 2022.

<sup>37</sup> Per gli studi principali si vedano: LEVINSON-LESSING 1964; LEVINSON-LESSING 1965; LOEWINSON-LESSING - NICOLINE 1965; LOEWINSON-LESSING (ed. by) 1971; LOEWINSON-LESSING – BAKANOV (ed. by) 1978; LOEWINSON-LESSING 1982.

<sup>38</sup> *Dutch and Flemish Paintings* 1988.

<sup>39</sup> L'aggiunta di "Tjan-Šanskij" al cognome risale al 1906, quando Pëtr descrisse il vasto sistema montuoso del Tien Shan, posto al confine tra l'Asia centrale e orientale.

<sup>40</sup> Acquistò principalmente dipinti alle aste di Berlino, Monaco, Colonia, Vienna, Parigi e Londra. Frequentava regolarmente tutte le principali aste europee di dipinti. La sua ricerca si estendeva ovunque, ma era soprattutto all'estero che otteneva i risultati migliori, grazie ai cataloghi delle ditte Berner e Drugulin. Dopo aver raccolto la seconda collezione più completa in Europa di dipinti di artisti fiamminghi e olandesi del XVI e XVII secolo, Semënov pubblicò un'ampia opera intitolata *Studi sulla storia della pittura olandese* (SEMËNOV-TJAN-ŠANSKIJ 1885). Tra le opere della sua collezione figuravano dipinti di Rembrandt, Jordaens, van Dyck, Flinck, Fabritius, Salomon de Bray, Pieter Lastman, Dirk Hals, Willem Kalf, Abraham van Beyeren e François Ryckhals (cfr. ŠAVINSKIJ 1909). Oltre ai dipinti, la collezione comprendeva incisioni e acqueforti, per un totale di oltre 3.500 fogli. L'intera collezione di dipinti e incisioni fu venduta all'Ermitage nel 1910 per 250.000 rubli, nonostante il suo valore originario della collezione fosse di 500.000 rubli. Grazie ai dipinti raccolti da Pëtr Petrovič Semënov-Tjan-Šanskij, l'Ermitage divenne il proprietario della migliore collezione al mondo di dipinti delle scuole olandese e fiamminga. Molti di questi capolavori furono poi venduti ai principali musei europei durante le aste organizzate dall'associazione pan-sovietica Antikvariat, di cui abbiamo parlato in precedenza, e tra i cui esperti figurava Vladimir Loewinson-Lessing.

With the signing of a new cultural agreement by General Secretary Gorbachev and President Reagan at the Geneva summit meeting in 1985, the way was prepared for a renewal of exchanges. [...] The Dutch and Flemish pictures in the Hermitage comprise one of the greatest collections of Northern European paintings anywhere and illustrate an important chapter in the history of collecting and connoisseurship since about 1700. Peter the Great, as noted in the introduction, included the Netherlands in his Western travels of 1696 and 1718, when he purchased paintings by Rubens, Rembrandt, Jan Steen, Adriaen van Ostade, and such favorites of eighteenth-century amateurs as Philips Wouwerman and Pieter van der Werff. The czar's agents maintained an ambitious program of acquisitions in Holland and at Antwerp and Brussels, but their efforts now appear as a mere prelude to the extraordinary purchases of pictures, and entire collections, by Catherine the Great after her accession to the throne in 1762. Her passionate pursuit of works of art, which involved the most distinguished connoisseurs and critics of the eighteenth century, tends to obscure the achievements of later periods, when the Hermitage gradually evolved into a museum and continued to expand rapidly in an increasingly scholarly fashion. For example, the methodically amassed collection of Petr Semenov-Tianshansky, which included some seven hundred Dutch and Flemish paintings, was acquired in 1910, adding almost two hundred names to the list of Northern artists represented in the Hermitage<sup>41</sup>.

Nonostante l'instabile contesto politico degli anni immediatamente successivi all'esposizione *Arte russa dell'epoca barocca*, il cui culmine avrebbe portato al crollo dell'URSS, le iniziative internazionali degli anni Novanta, volte allo studio e alla divulgazione del patrimonio artistico barocco russo, non sembravano aver subito un arresto. Proprio nel dicembre di quell'anno, nei giorni della dissoluzione dell'Unione Sovietica, all'Ermitage si tenne la mostra *Capolavori della pittura italiana dei secoli XV-XVIII dei Musei di Milano*<sup>42</sup>, nell'ambito della quale il pubblico Pietroburghese ebbe modo di ammirare le tele di Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Bronzino, Giovanni Bellini, Lorenzo Lotto, Tiziano, Tintoretto, Correggio, Caravaggio, Francesco Guardi, Giovanni Battista Tiepolo, Giovanni Battista Piazzetta, Giacomo Ceruti e Francesco Coiro. Un'eco della mostra dei capolavori della pittura italiana dell'Ermitage, tenutasi al Palazzo Reale della città scaligera nell'ormai lontano 1977<sup>43</sup>. Non dimentichiamo, inoltre, la rassegna del 1990 dal titolo *Da Leonardo a Tiepolo: collezioni italiane dell'Ermitage di Leningrado*<sup>44</sup>, nell'ambito della quale, oltre alla pittura barocca, il pubblico milanese ebbe modo di ammirare la famosa *Madonna Litta*<sup>45</sup> di Leonardo, un'opera che sarà nuovamente esposta a Milano dopo 29 anni<sup>46</sup>.

Ricordiamo che la mostra di San Pietroburgo è stata preceduta da quella di Torino dal titolo *San Pietroburgo: 1703-1825. Arte di corte dal Museo dell'Ermitage* (fig. 128), curata da Silvana Pettenati (1938-2022), studiosa del collezionismo e delle manifatture di corte dal Cinquecento all'Ottocento, nonché dirigente del Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama. La mostra è stata promossa dalla

<sup>41</sup> DE MONTEBELLO 1988, pp. IX-X.

<sup>42</sup> *Capolavori della pittura italiana* 1991.

<sup>43</sup> *L'Ermitage a Milano* 1977.

<sup>44</sup> *Da Leonardo a Tiepolo* 1990.

<sup>45</sup> Sull'opera, si consiglia la consultazione di: GUKOVSKIJ 1959; BROWN 1990; BERTELLI 2004; *Leonardo: la Madonna Litta* 2003.

<sup>46</sup> *Leonardo e la Madonna Litta* 2019.

Delegazione Culturale della Città di Torino a San Pietroburgo e a Mosca, creata con l'obiettivo di instaurare relazioni con i musei russi e organizzare scambi di mostre. Il catalogo<sup>47</sup>, ricco di contenuti, ripercorre le vie comuni alle due corti europee, quella russa e quella torinese, attraverso la lettura dei simboli dell'assolutismo, gli scambi diplomatici e culturali, i viaggi degli artisti, i doni e le committenze dinastiche, il gusto per l'ornato e la circolazione dei modelli, la storia e l'architettura di San Pietroburgo. Le residenze reali suburbane, il classicismo di Giacomo Quarenghi, le arti decorative applicate, le testimonianze degli ambasciatori sabaudi sulla vita di corte russa e persino il soggiorno torinese dei granduchi di Russia, avvenuto tra il 1781 e il 1782 nell'ambito del celebre Grand Tour del futuro Paolo I<sup>48</sup>.

Dal luglio al novembre 1992, il primo anno della "nuova" Russia, il Centro Saint-Bénin della Valle d'Aosta ospitò la mostra *Uomini santi e draghi: capolavori del museo Puskin di Mosca, disegni italiani dal XV al XVIII secolo*. La prima esposizione italiana della ricchissima raccolta del museo moscovita, pressoché sconosciuta in Europa, fu così commentata dalla direttrice del museo, Irina Antonova (1922-2020), che per 52 anni della sua direzione fu una fervente promotrice delle esposizioni internazionali del Puškin, nonché una delle più grandi esperte russe del Rinascimento italiano:

Il Museo di arti figurative A.S. Puškin è ben noto in Italia grazie alle sue famose collezioni di pittura francese della fine del XIX - inizi del XX secolo. In misura notevolmente minore sono conosciuti i capolavori dell'arte classica italiana conservati nel Museo. La collezione italiana del Museo comprende circa cinquecento quadri di maestri italiani operanti in diversi centri artistici nei secoli XIII-XVIII e circa tremila disegni di grandi maestri. Benché il Museo, in diversi anni e soprattutto negli ultimi tempi, abbia più volte partecipato con singole opere della sua collezione a varie esposizioni organizzate in Italia, questa è la prima volta che espone un così gran numero di opere, tutte appartenenti al nostro Museo. [...] E un grande onore e una grande responsabilità, per noi, portare un'esposizione di tale genere in quell'Italia che, dai primordi del Rinascimento, diventò la patria del disegno, spesso definito come il "buon disegno"<sup>49</sup>.

La mostra in questione si inseriva in una serie di attività espositive sul Barocco che, a partire dagli anni Novanta, iniziarono a essere allestite anche nei centri europei più piccoli, come nel caso della mostra *Von Caravaggio bis Poussin: europäische Barockmalerei aus der Eremitage in St. Petersburg*<sup>50</sup>, ospitata presso la Sala d'arte e mostre della Repubblica Federale di Germania, nota anche come Bundeskunsthalle, sia in sedi internazionali più insolite, come la mostra *Italian Renaissance and Baroque Art from the State Hermitage Museum*, aperta presso il Museo d'arte della Prefettura di Mie, in Giappone, dal 2 novembre al 3 dicembre del 1993. Si trattava di una grande esposizione con i protagonisti artisti del calibro di Perugino,

---

<sup>47</sup> *San Pietroburgo: 1703-1825* 1991.

<sup>48</sup> Su quest'ultimo argomento, si rimanda a DI MACCO 1991. Sul viaggio in questione, si consulti TAKUSHINOVA 2023, pp. 122-143. Sulla storia collezionistica del fenomeno per la Russia, si veda *Visioni del Grand Tour dall'Eremitage* 2009.

<sup>49</sup> *Uomini santi e draghi* 1992.

<sup>50</sup> *Von Caravaggio bis Poussin* 1997.

Giorgione, Tiziano, Annibale Carracci, Guido Reni, Magnasco, Canaletto e Guardi, accompagnata da un catalogo di grande qualità in lingua giapponese<sup>51</sup>.

Naturalmente, la pittura non fu l'unico genere a dominare l'attività espositiva degli anni Novanta. A questo proposito, citiamo la mostra *Alle origini di Canova. Le Terrecotte della Collezione Farsetti*, tenutasi a Roma e Venezia tra il 1991 e il 1992 e nell'ambito della quale furono esposte opere di Alessandro Algardi, Gian Lorenzo Bernini, Stefano Maderno, Camillo Rusconi e altri scultori del Barocco romano<sup>52</sup>. La stessa esposizione fu poi allestita, nel 1998, presso ben tre prestigiose istituzioni museali statunitensi con il titolo *From the Sculptor's Hand: Italian Baroque Terracottas from the State Hermitage Museum*<sup>53</sup>. In quell'occasione, anche il pubblico americano ha potuto ammirare le 35 terrecotte della famosa raccolta Farsetti, il fiore all'occhiello della collezione di plastiche italiane dell'Ermitage dal XVII alla prima metà del XVIII secolo, in grado di rivaleggiare con il Museo di Palazzo Venezia a Roma in termini di completezza e ricchezza.

Gli esempi citati e molti altri hanno fatto sì che gli anni Novanta fungessero da ponte con i primi due decenni del nostro secolo, quando le iniziative legate alle collezioni barocche russe hanno cominciato a registrare un numero senza precedenti, soprattutto per quanto riguarda l'arte italiana. Un esempio è la mostra *Sotto il cielo di Roma: scultori europei dal barocco al verismo nelle collezioni dell'Ermitage*<sup>54</sup>. Inaugurata nella primavera del 2000 a Massa e curata sempre da Sergej Androsov, questa esposizione molto ricca ha visto la partecipazione di oltre venti artisti, tra cui: Camillo Rusconi, Jean-Baptiste Théodon, Friedrich Wilhelm Eugen Döll, Luigi Bienamé, Antonio Canova, Bertel Thorvaldsen e, ancora, Jean-Baptiste Clésinger, Rudolph Schadow, Scipione Tadolini, Pietro Tenerani, John Gibson, Emil Wolff e Prosper d'Épinay.

Il percorso secolare dello sviluppo dell'arte italiana e di quella russa è stato al centro dell'esposizione *Da Giotto a Malevič: la reciproca meraviglia*<sup>55</sup>, tenutasi nel 2004-2005 prima alle Scuderie del Quirinale e poi al Museo Puškin di Mosca nell'ambito del progetto e delle manifestazioni *Italia-Russia attraverso i secoli*, promosso dai governi dei due Stati per testimoniare il rapporto storico e culturale stretto tra i due Paesi e sviluppare la conoscenza della reciproca identità. L'arte russa è stata presentata attraverso oltre 90 opere, dalle icone trecentesche al Suprematismo, mentre l'Italia ha esposto i capolavori di Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Donatello, Leonardo, Antonello da Messina, Sandro Botticelli, Giovanni Bellini, Tiziano, Raffaello, Annibale Carracci, Caravaggio, Guido Reni, Luca Giordano e Pietro da Cortona, provenienti da circa 40 musei<sup>56</sup>.

---

<sup>51</sup> *Italian Renaissance and Baroque Art* 1993.

<sup>52</sup> *Alle origini di Canova* 1991.

<sup>53</sup> *From the Sculptor's Hand* 1998.

<sup>54</sup> *Sotto il cielo di Roma* 2000.

<sup>55</sup> *Da Giotto a Malevič* 2004.

<sup>56</sup> Fra i quali, solo per citarne alcuni, il Palazzo Reale di Caserta, gli Uffizi, Casa Buonarroti e il Museo Nazionale del Bargello, la Galleria Nazionale di Perugia, la Pinacoteca Capitolina di Roma con la Galleria Nazionale d'Arte Antica e la Galleria

Un ulteriore passo in avanti nell'attività espositiva dell'arte barocca è stato compiuto nel 2011 con l'Anno della cultura e della lingua russa in Italia e della cultura e della lingua italiana in Russia<sup>57</sup>. Si è trattato di un periodo straordinario per la cooperazione storico-artistica, con oltre 550 eventi in entrambi i Paesi e il coinvolgimento delle massime istituzioni culturali italiane e russe. Il protagonista "barocco" di quell'anno è stato senza dubbio il Museo Puškin di Mosca, dove, dal 4 al 30 giugno, i visitatori hanno potuto ammirare la Testa di Medusa di Bernini, successivamente esposta al California Palace of the Legion of Honor di San Francisco. Ma il vero evento unico del programma espositivo del 2011 è stata l'ambiziosa mostra su Caravaggio, nell'ambito della quale sono stati presentati 11 capolavori<sup>58</sup> del maestro provenienti da diversi musei italiani e dal Vaticano, mai esposti prima in Russia<sup>59</sup>, dove, com'è noto, c'è solo un'opera del Merisi: Il suonatore di liuto (ca. 1595-1596, Ermitage). Questa mostra monografica è stata la più rappresentativa dell'artista mai allestita al di fuori dei confini italiani. Secondo quanto dichiarato dalla direttrice del museo, Irina Antonova, l'organizzazione di questa mostra eccezionale è stata l'esperienza più impegnativa della sua carriera cinquantennale.

Due anni dopo Caravaggio è stato protagonista di un altro grande evento "barocco" che ha segnato l'attività espositiva del secondo decennio del XXI secolo in Italia e in Russia: la mostra *Da Guercino a Caravaggio: Sir Denis Mahon e l'arte italiana del XVII secolo*. Curata da Mina Gregori, Anna Coliva e Sergej Androsov, la mostra ha segnato un evento senza precedenti: per la prima volta nella sua storia, l'Ermitage ha dedicato una mostra non a un artista, ma a un collezionista e storico dell'arte. La rassegna comprendeva circa 30 opere di Guercino, Caravaggio e dei loro contemporanei, provenienti da collezioni italiane, integrate con tele della ricca collezione di pittura italiana del XVII secolo del museo pietroburghese<sup>60</sup>. L'anno seguente, in continuità ideale con la mostra dell'Ermitage, al Palazzo Barberini è stata inaugurata l'esposizione dedicata al grande gentiluomo della storia dell'arte, che ha presentato ben

---

Nazionale d'Arte Moderna, la Galleria Sabauda di Torino, la Galleria Nazionale delle Marche di Urbino, i Musei Civici di Venezia, la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.

<sup>57</sup> Cfr. Inaugurato l'anno della cultura e della lingua russa in Italia e della cultura e della lingua italiana in Russia, Roma, 16 febbraio 2011. Ufficio Stampa MiBAC; *L'Italia protagonista nel 2011 in Russia*. L'Anno della Cultura e della Lingua italiana in Russia, Conferenza Stampa 17/02/2011 ore 11 presso Palazzo Chigi a Roma.

<sup>58</sup> Precisamente: il *Ragazzo con la canestra di frutta* (1593, Roma, Galleria Borghese), il *Martirio di sant'Orsola* (1610, Napoli, Galleria d'Italia-Palazzo Zevallos Stigliano), *San Giovanni Battista* (1601-1602, Roma, Musei Capitolini), *San Giovannino* (1602-1603, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica in Palazzo Corsini), la *Deposizione* (1602-1604, Città del Vaticano, Pinacoteca, Vaticana), la *Conversione di san Paolo* (1604-1605, Roma, Basilica di Santa Maria del Popolo), la *Cena in Emmaus* (1606, Milano, Pinacoteca di Brera), *San Francesco in meditazione* (1606, Roma, Palazzo Barberini, Galleria Nazionale d'Arte Antica), *L'Amore dormiente* (1608, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina), la *Flagellazione di Cristo* (1607, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte), *L'Adorazione dei pastori* (1609, Messina, Museo Regionale).

<sup>59</sup> *Caravaggio: kartiny* 2011.

<sup>60</sup> *Ot Gverčino do Caravaggio* 2013.

40 capolavori appartenuti alla sua collezione (molti dei quali oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna) e alcune opere di Poussin, Guercino e Carracci provenienti dall'Ermitage<sup>61</sup>.

Dal 15 settembre 2015 al 10 gennaio 2016, il fervore caravaggesco ha avuto una notevole prosecuzione nell'ambito della mostra *Caravaggio and his followers* (fig. 129). Nelle sale del Puškin sono state esposte 30 opere di caravaggeschi italiani, spagnoli, francesi e olandesi, provenienti dalla Fondazione Roberto Longhi, nonché 23 dipinti della collezione del museo russo<sup>62</sup>, tutti riuniti attorno al *Ragazzo morso da un ramarro*<sup>63</sup>. Oltre a illustrare l'influenza esercitata da Caravaggio sulla pittura del Seicento, la rassegna ha rappresentato un'importante esperienza di collaborazione tra la fondazione privata italiana e il grande museo russo, nonché un esempio di cooperazione museale resa possibile grazie all'impegno degli esperti e dei curatori dei due Paesi, tra cui Mina Gregori, in rappresentanza dell'istituzione toscana.

Un altro esempio di una collaborazione bilaterale è stata la mostra *Da Tiepolo a Canaletto e Guardi*, ospitata nel 2018 presso il Museo Puškin<sup>64</sup>. I 57 dipinti del Settecento veneziano, tra cui opere di Tiepolo, Pittoni, Carlevarijs, Piazzetta, Canaletto, Guardi e Longhi, provenienti sia dalla collezione russa<sup>65</sup> che dalle raccolte vicentine dei palazzi Chiericati e Leoni Montanari, sono stati presentati al pubblico russo grazie alla collaborazione con Giovanni Villa, all'epoca direttore onorario dei Musei Civici e della Conservatoria dei Pubblici Monumenti di Vicenza, e con il patrocinio dell'Ambasciata d'Italia a Mosca. Promossa dal Comune di Vicenza, la mostra è stata inaugurata nel mese di novembre dello stesso anno anche presso il Museo Civico di Palazzo Chiericati e il Palazzo Leoni Montanari, dove è rimasta aperta per sei mesi<sup>66</sup>.

Le collaborazioni di questo tipo sono aumentate tra il 2021 e il 2022, periodo in cui si è svolto l'Anno incrociato dei musei tra la Russia e l'Italia, promosso dalla XVII sessione del Consiglio italo-russo per la cooperazione economica, industriale e finanziaria nel mese di ottobre del 2020. In occasione di questo accordo, le opere dello stesso pittore veneziano sono state al centro della mostra *Vita a Mosca di Giambattista Tiepolo e di suo figlio Giandomenico*, aperta dal febbraio al marzo 2022 presso le sale del Museo Puškin e inaugurata dall'allora ambasciatore d'Italia a Mosca, Pasquale Terracciano. Questa volta la rassegna ha incluso i pezzi provenienti dalle collezioni moscovite, tra cui quelle del Museo Puškin,

---

<sup>61</sup> *Da Guercino a Caravaggio* 2014.

<sup>62</sup> Tra cui le opere di Giacomo Ceruti, Nicolas Régnier (Niccolò Renieri), Jan van Bijlert e Gaspare Traversi.

<sup>63</sup> *Caravaggio i ego posledovateli* 2015.

<sup>64</sup> *Ot Tiepolo do Canaletto i Guardi* 2018.

<sup>65</sup> ANDROSOV – FOMICHOVA 1990.

<sup>66</sup> *Il trionfo del colore* 2018.

nonché le tele dal Museo di Arkhangelskoe, compresi i celebri *Banchetto di Cleopatra* e la *Morte di Didone*, una volta appartenute alla strepitosa collezione del principe Nikolaj Jusupov (1750-1831) (fig. 130)<sup>67</sup>.

Le esperienze espositive appena citate, volte a promuovere le collezioni barocche ospitate nei musei nazionali, rappresentano solo una piccola parte dell'ampio e complesso impegno profuso in Russia a partire dagli anni Novanta, quando il Paese si è ufficialmente aperto all'Occidente. Questa intensa attività espositiva è stata resa possibile da molti studi e da alcune mostre del Novecento, esaminati qui solo in piccola parte. Infatti, esiste un ricco dibattito incentrato soprattutto sulle collezioni di origine olandese, fiamminga e italiana, apertosi nel corso del XX secolo in Russia, che è ancora poco esplorato in Occidente. Questo dibattito è nato anche in risposta alle ricerche europee coeve, delle quali gli studiosi sovietici e i loro predecessori nella Russia prerivoluzionaria erano ben consapevoli. Inoltre, diverse peculiarità della situazione russa emersero già all'inizio del secolo scorso. Tra queste, lo studio del Barocco propriamente europeo e di quello cosiddetto "russo", strettamente legato alle forme figurative nazionali, che solo nel Novecento iniziarono ad essere associate al linguaggio barocco. A queste ricerche si sono aggiunte quelle sulla *rossika*, ovvero la produzione dei maestri stranieri attivi nel Paese nel primo Settecento; senza dimenticare l'influenza diretta di questi ultimi sulla produzione artistica locale. Insomma, si tratta di ricerche parallele che hanno contribuito a delineare la natura sfaccettata del fenomeno del Barocco nella saggistica e nell'attività espositiva russa del XX secolo, come si è tentato di dimostrare nelle pagine di questo lavoro.

---

<sup>67</sup> Sulla collezione cfr. BENOIS 1900; sull'attività collezionistica del personaggio si rimanda a "Učėnaja prihot" 2001.

Immagini





Figura 1. Il'ja Efimovič Repin, *I trasportatori di barche del Volga o Burlaki*, 1870-1873, San Pietroburgo, Museo Russo



Figura 2. Viktor Vasnetsov, *Cavaliere al crocevia*, 1882, San Pietroburgo, Museo Russo



Figura 3. Michail Nesterov, *Annunciazione*, 1898, Museo-riserva statale "Pavlovsk"



Figura 4. Michail Vrubel', *Il Demone seduto*, 1890, Mosca, Galleria Tret'jakov



Figura 5. Boris Kustodiev, *Ritratto di gruppo degli artisti dell'associazione "Mundo dell'arte"*, 1920, San Pietroburgo, Museo Russo (Da sinistra a destra: Igor' Grabar', Nikolaj Rerich, Eugène Lanceray, Boris Kustodiev, Ivan Bilibin, Anna Ostroumova-Lebedeva, Alexandre Benois, Georgij Narbut, Kuz'ma Petrov-Vodkin, Nikolaj Milioti, Konstantin Somov, Mstislav Dobužinskij)



Figura 6. Karl Bulla, *Alexandre Benois che lavora su una scenografia*, 1910

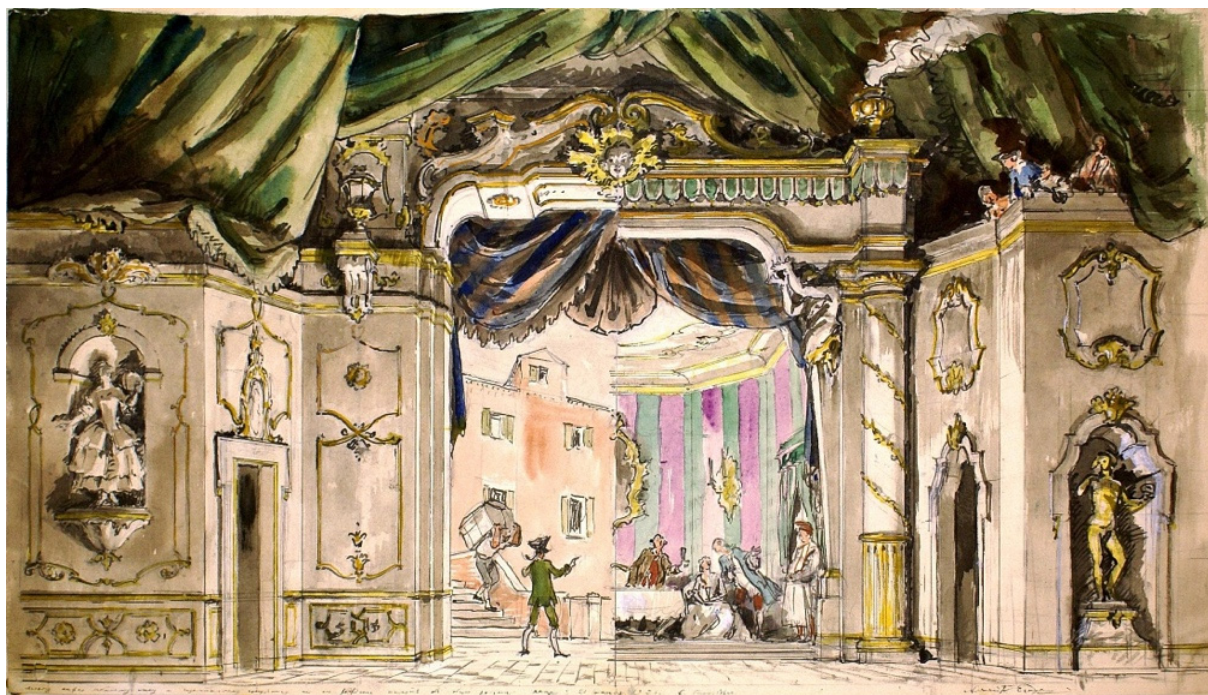


Figura 7. Scenografie di Alexandre Benois per gli spettacoli *Le Bourgeois gentilhomme* (1922) e *Il servitore di due padroni* (1921), San Pietroburgo, Ermitage



Figura 8. Nicola Benois nella sua abitazione, sullo sfondo una console barocca con il ritratto della madre, 1985

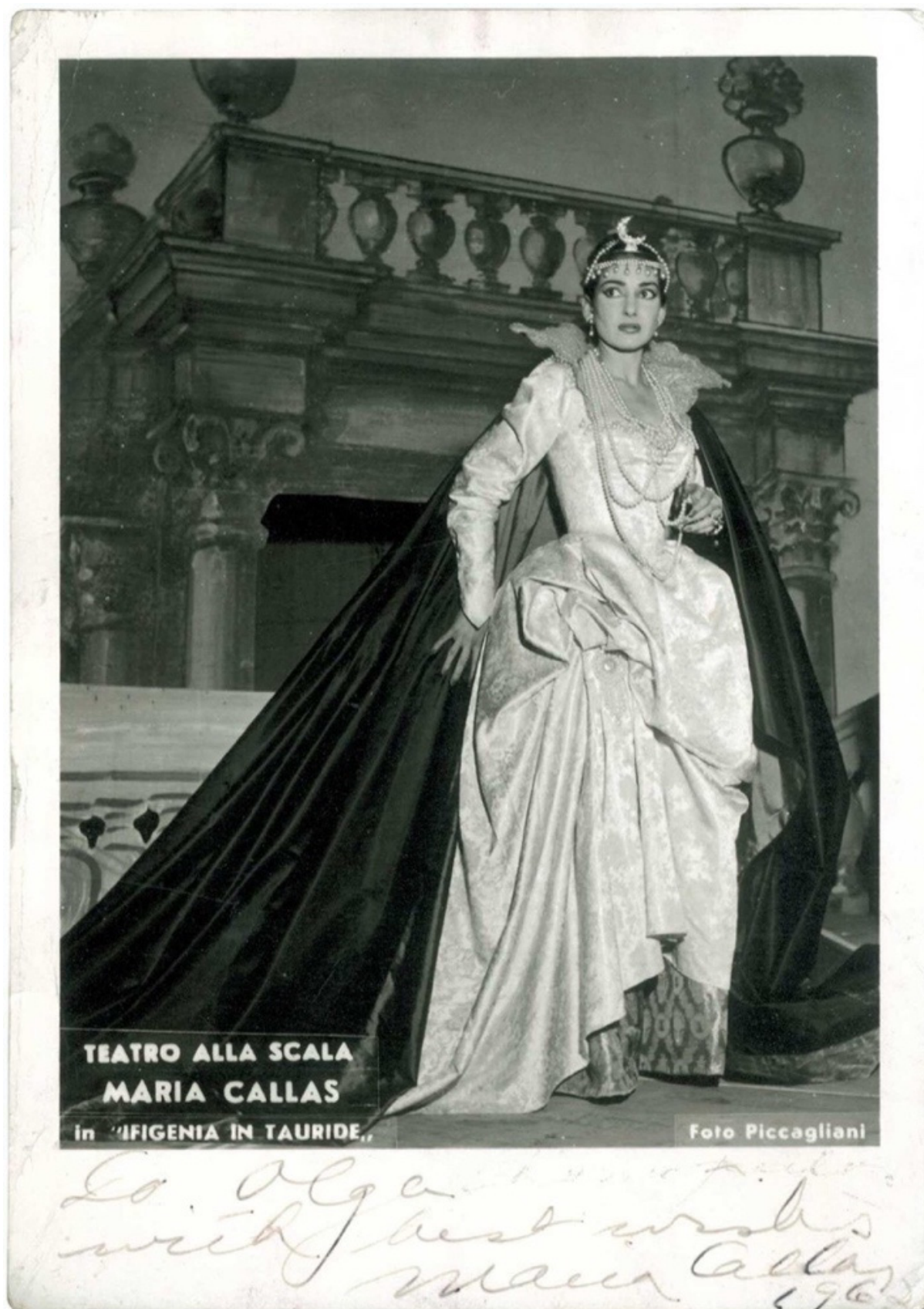


Figura 9. Maria Callas che indossa un abito ideato da Nicola Benois per *Ifigenia in Tauride*, 1957



Figura 10. Alexandre Benois, *Versailles. La passeggiata del re* (1897) e *Mascherata ai tempi di Luigi XV* (1898), San Pietroburgo, Museo Russo



Figura 11. Léon Bakst, *Ritratto di Sergej Djagilev con la sua tata*, 1906, San Pietroburgo, Museo Russo

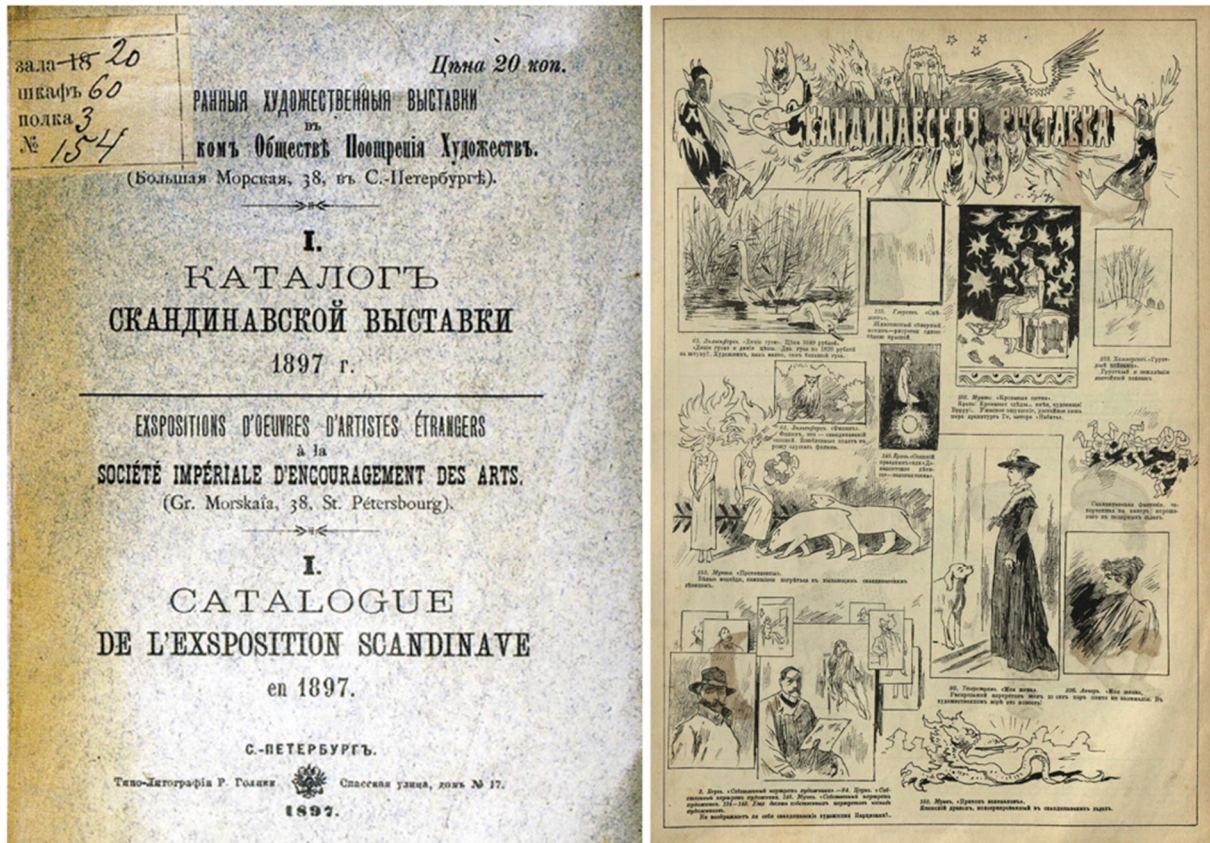


Figura 12. *Catalogue de l'exposition scandinave* (1897) e la caricatura alla mostra apparsa nella rivista «Oskolki» [«I cocci»], n. 43, 25 ottobre 1897, p. 7



Figura 13. Konstantin Somov, Manifesto della *Mostra degli artisti russi e finlandesi* (1898) e il vestibolo dell'Accademia delle Arti e dell'Industria del barone Stieglitz



Figura 14. Konstantin Somov, *In riva allo stagno*, 1896, Mosca, Galleria Tret'jakov

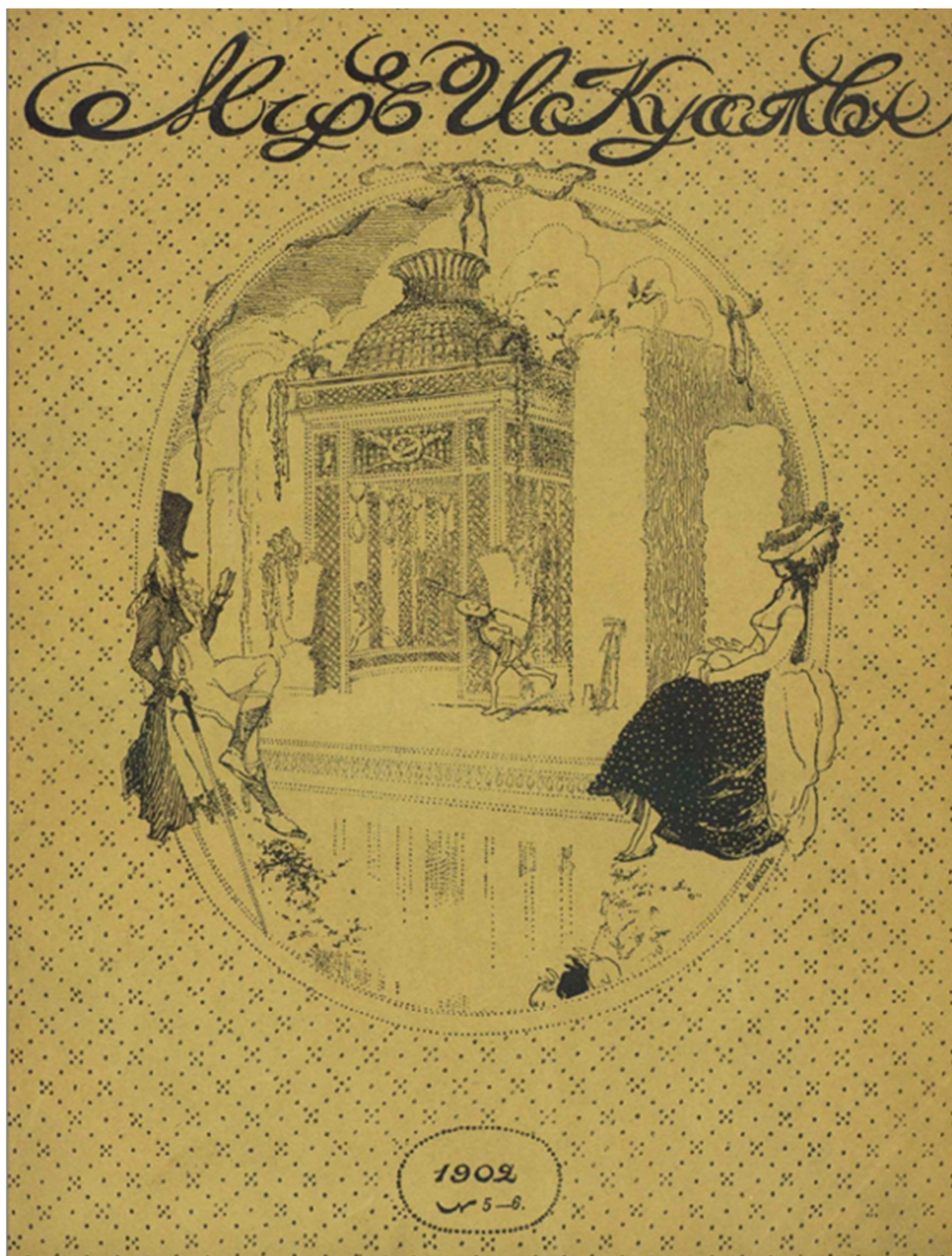


Figura 15. Frontespizio della rivista «Mondo dell'Arte», n. 5-6 (1902)

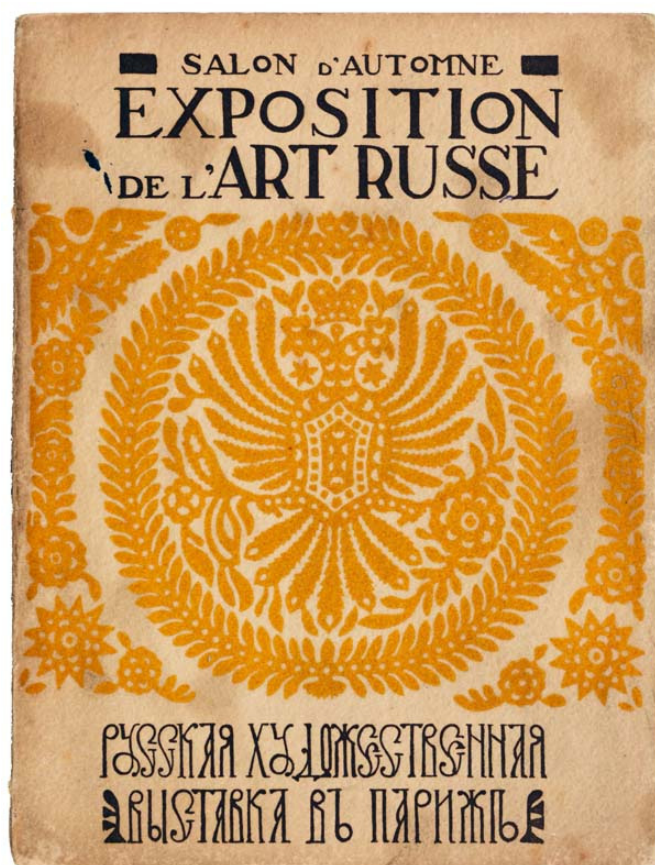


Figura 16. Catalogo dell'*Exposition de l'Art russe*, tenutasi nel 1906 presso il Grand Palais di Parigi nell'ambito del *Salon d'Automne*



Figura 17. Una pagina del catalogo del 1906 e il *Ritratto del barone S.G. Stroganov* di Ivan Nikitin (1726, San Pietroburgo, Museo Russo)



Figura 18. Dmitrij Levickij, *Ritratto di due damigelle della corte di Caterina II, una delle quali è travestita da uomo* (Ritratto di E.N. Kbruševa e di E.N. Khovanskaja), 1773, San Pietroburgo, Museo Russo



Figura 19. Una delle sale dell'*Exposition de l'Art russe* allestita da Léon Bakst



Fot. T. Filippi - Venezia.  
KONSTANTIN SOMOFF: DAMA CHE SI TOGLIE LA MASCHERA  
(STATUETTA IN PORCELLANA).

Figura 20. Pagina tratta da *L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia* e *Una dama che si toglie la maschera* di Konstantin Somov, 1905



Figura 21. Valentin Serov, *Pietro II ed Elisabetta Petrovna a caccia*, 1900, San Pietroburgo, Museo Russo



Figura 22. Eugène Lanceray, *L'imperatrice Elisabetta Petrovna nella sua residenza di Tsarskoe Selo*, 1905, Mosca, Galleria Tret'jakov



Figura 23. Eugène Lanceray, Manifesto della *Mostra storico-artistica dei ritratti russi* (San Pietroburgo, Palazzo di Tauride, 1905)



Figura 24. Cartolina dalla *Mostra storico-artistica dei ritratti russi* del 1905



Figura 25. Stefano Torelli, *Caterina II come Minerva protettrice delle Arti*, 1770, San Pietroburgo, Museo Russo



Figura 26. Ivan Nikitin, *Ritratto del conte Gavriil Ivanovič Golovkin*, 1720 ca., Mosca, Galleria Tret'jakov





Figura 27. *Mostra storico-artistica dei ritratti russi*, Palazzo di Tauride, San Pietroburgo, 1905  
Vista delle sale dedicate a: Pietro I, Elisabetta Petrovna, Caterina II e Paolo I



Figura 28. *Portraits russes des XVIIIe et XIXe siècles*, St. Petersburg, Ehe edition of the Grand Duke Nikolai Mikhailovich, 1905-1909



Figura 29. Barone Nikolaj Nikolaevič Wrangell, 1900 ca.

ПОДРОБНЫЙ  
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ  
КАТАЛОГЪ ВЫСТАВКИ  
РУССКОЙ  
ПОРТРЕТНОЙ  
ЖИВОПИСИ  
ЗА 150 ЛѢТЪ  
(1700-1850).



ИЗДАНИЕ  
ОБЩЕСТВА СИНЯГО КРЕСТА.  
1902.



ЮГАННЪ-ФРИДРИХЪ-АУГУСТЪ ТИШБЕЙНЪ.  
СЕМЬЯ ГРАФИНИ САЛТЫКОВОЙ. — СОБРАНИЕ КНЯЗЯ А. А. КУРАКИНА ВЪ С.-ПЕТЕРБУРГѢ.  
JOHANN-FRIEDRICH-AUGUST TISCHBEIN.  
LA FAMILLE DE LA COMTESSE SOLTIKOFF. — COLLECTION DU PRINCE ANATOLE KOURAKINE À ST-PETERSBOURG.

Figura 30. Catalogo della *Mostra della ritrattistica russa in 150 anni di storia (1700-1850)* del 1902



Figura 31. Fëdor Rokotov, *Ritratto di Aleksandra Petrovna Strujskaja*, 1772, Mosca, Galleria Tret'jakov



Figura 32. *Mostra del Ritratto Italiano* (Firenze 1911), Palazzo Vecchio, sala X; *Ritratto di Elisabetta di Sassonia* (ca. 1755, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister) di Pietro Rotari ivi esposto e fotografato da Giacomo Brogi

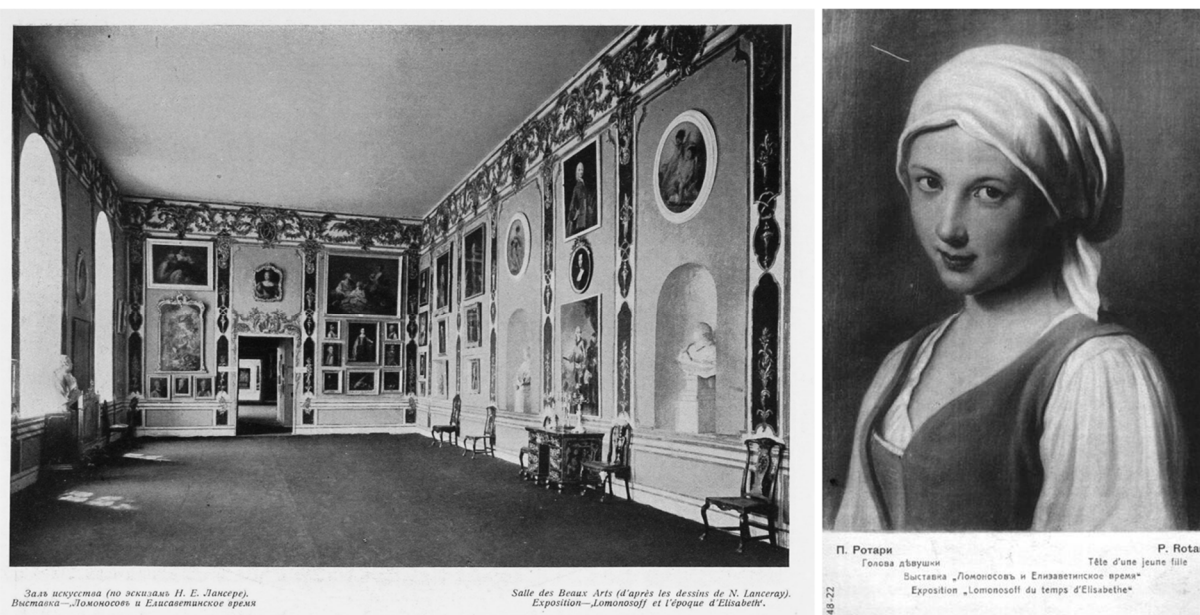


Figura 33. Una delle sale della mostra *Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia* del 1912 e la *Testa di una ragazza* di Pietro Rotari esposta in quell'occasione



Figura 34. Ernst von Liphart al lavoro nel suo studio, 1910 ca., Archivio di Renaud Franz von Liphardt



Figura 35. Giovanni Battista Tiepolo, *Cupidi con grappoli d'uva (Allegoria dell'autunno)*, 1740 ca., San Pietroburgo, Ermitage (una delle prime opere acquistate dal giovanissimo Ernst a Firenze intorno al 1865 per la collezione della granduchessa Maria Nikolaevna)



THE MADONNA AND CHILD, ASCRIBED TO LEONARDO DA VINCI. MADAME LÉON BÉNOIS'S COLLECTION, S. PETERSBURG



Figura 36. *Madonna Benois* di Leonardo da Vinci (1478-1480, San Pietroburgo, Ermitage), in una fotografia di Herbert Cook del 1911 e nello stato attuale



Figura 37. Catalogo della mostra di pittura europea dalle collezioni private russe, organizzata dalla rivista «Starye Gody» nel 1908 a San Pietroburgo

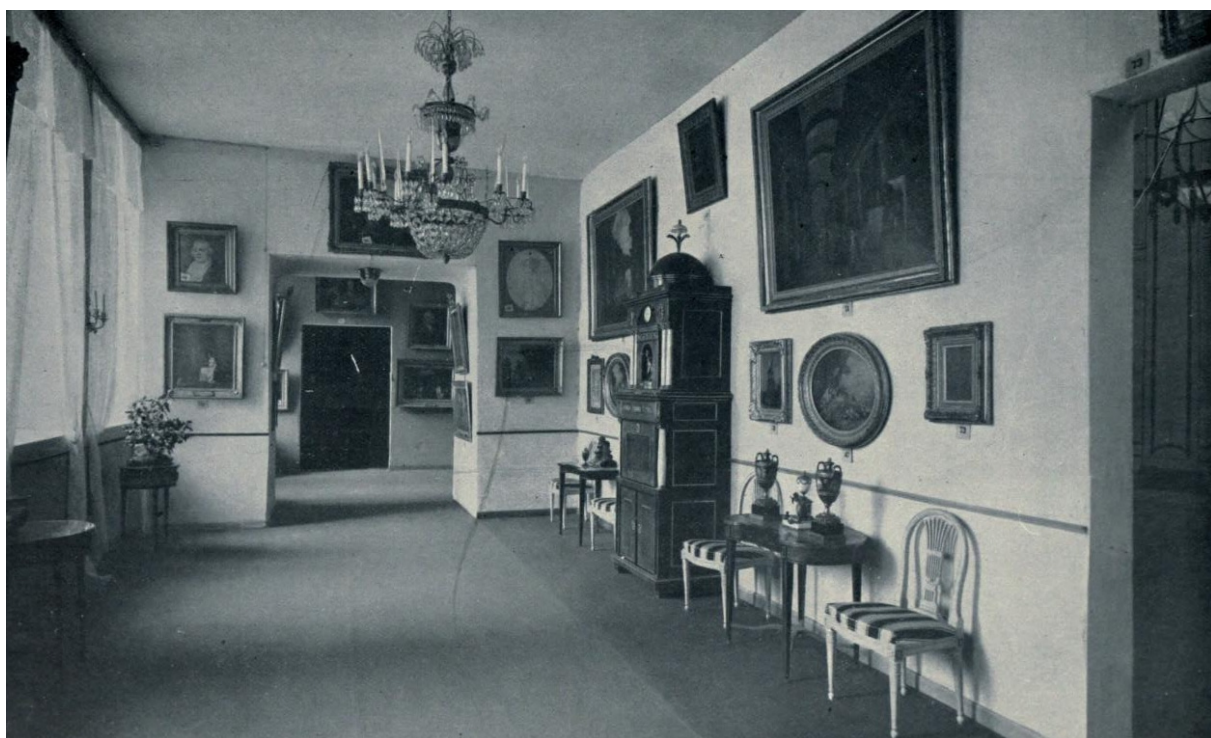


Figura 38. Alcune sale della mostra *Les anciennes Ecoles de Peinture dans les Palais et Collections privées Russes*, San Pietroburgo, Società per l'Incoraggiamento delle Arti, 1908



Figura 39. Sala del Rinascimento italiano del palazzo Botkin a San Pietroburgo  
(fotografia tratta da BENOIS – JAREMIĆ 1902)



Domenico Feti: Apollo e Marsia. Mosca, Collezione E. Ostrooukhof

Figura 40. «Domenico Feti, *Apollo e Marsia*, Mosca, Collezione E. Ostrooukhof»  
(immagine tratta da WEINER 1909, p. 225)



Figura 41. Ignoto, *Borea rapisce Orizja*, post 1720, Baku, Museo nazionale d'arte dell'Azerbaijan (dipinto esposto alla mostra del 1908)



Figura 42. Particolare della pinacoteca del palazzo Stroganov a San Pietroburgo con dipinti di Bronzino, Rembrandt, Van Dyck, Boltraffio e altri (fotografia tratta da BENOIS 1901)



Figura 43. Alexandre Benois, *La reggia di Tsarskoye Selo nel regno dell'imperatrice Elisabetta Petrovna: materiali per la storia dell'arte in Russia nel XVIII secolo*, Sankt-Peterburg 1910



Figura 44. Una foto d'epoca del ritratto di Elisabetta Petrovna eseguito da Louis Caravaque, 1900 ca.



Figura 45. Johann Gottfried Tannauer (attribuito a), *Ritratto di Pietro il Grande*, 1710 ca., San Pietroburgo, Ermitage



Figura 46. Una foto di gruppo dei partecipanti al gran ballo in maschera del 1903 e i membri della famiglia imperiale in abiti tradizionali



Figura 47. Eugène Lanceray, *Manifesto della mostra "Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia"*, 1912



Figura 48. Accademia imperiale di Belle Arti di San Pietroburgo, 1912



Figura 49. Ritratto di gruppo dei membri della commissione della mostra *Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia* (Wrangell è in prima fila, il quarto a destra)



Figura 50. Eugène Lanceray nel suo studio a San Pietroburgo, 1912



Figura 51. Pareti “barocche” di Eugène Lanceray, ideate per la mostra *Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia*, in una cartolina del 1912

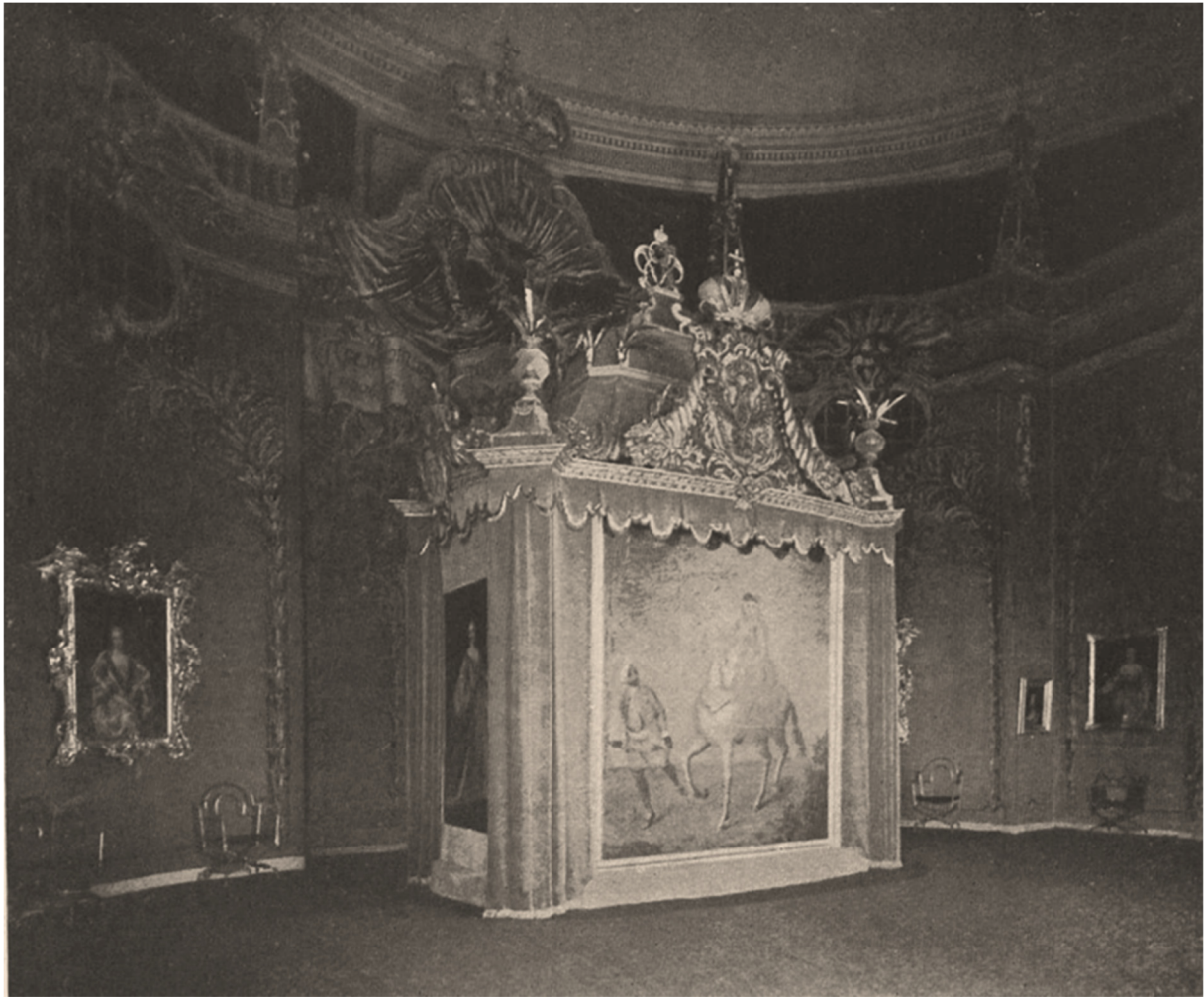


Figura 52. Allestimento di Eugène Lanceray di una delle sale della mostra *Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia*

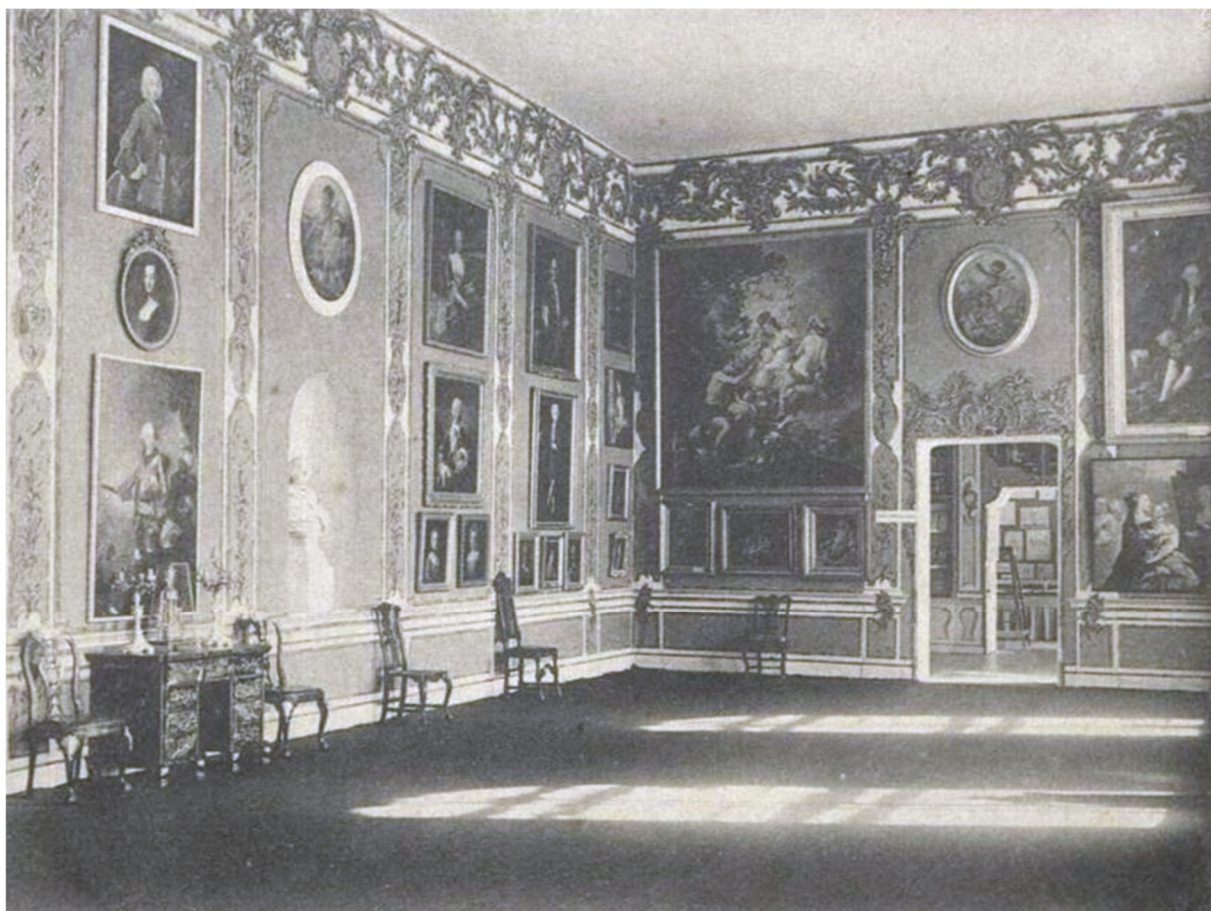
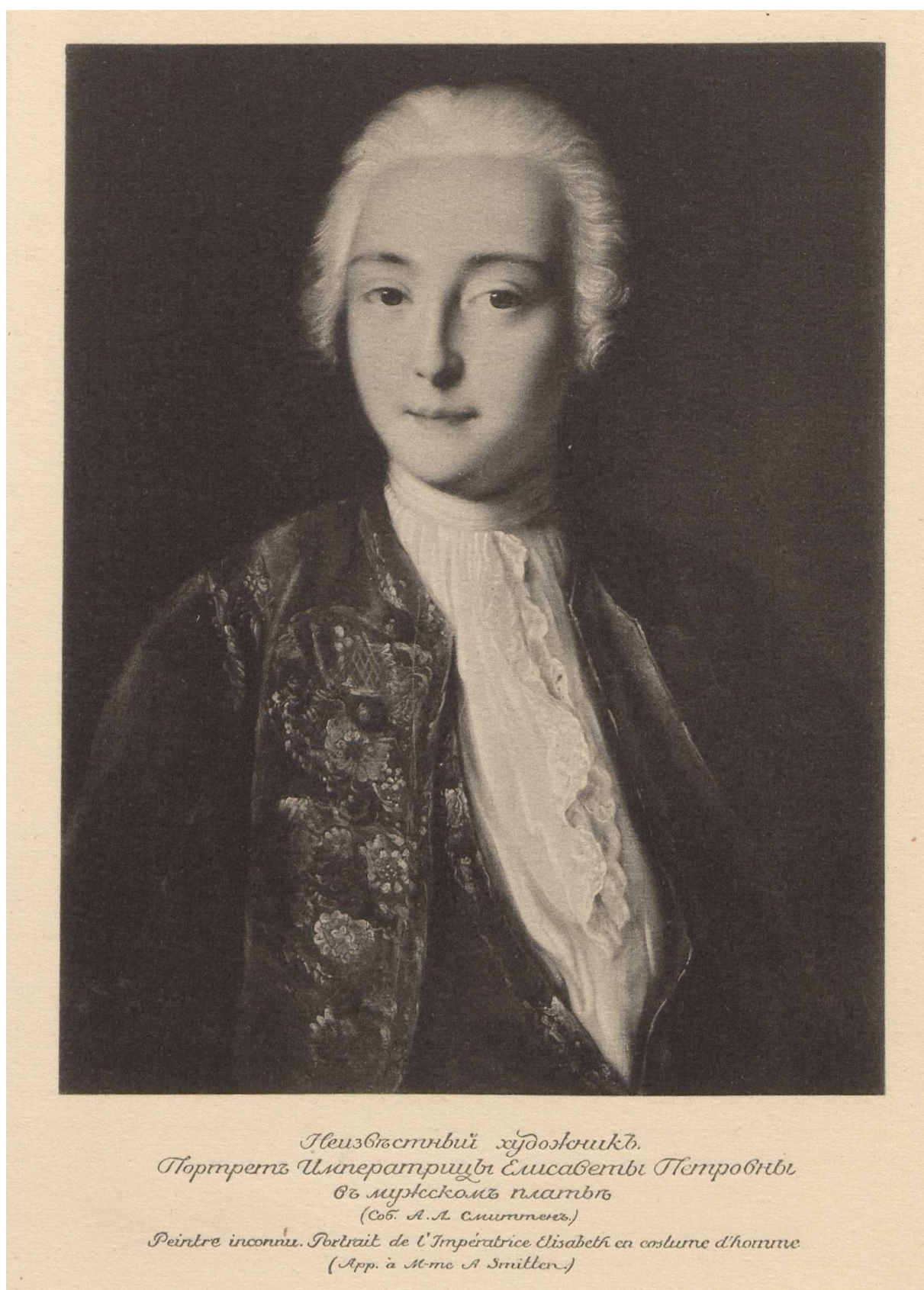


Figura 53. Una sala della mostra del 1912 dedicata alla ritrattistica dell'epoca



Figura 54. Louis Caravaque, *Ritratto di Elisabetta di Russia da bambina con il ritratto di Pietro il Grande nella mano*, 1715 ca., San Pietroburgo, Museo Russo



*Неизвестный художник.  
Портрет Императрицы Елисаветы Петровны  
въ мужскомъ платьѣ  
(Соб. А.А. Смиттера.)  
Peintre inconnu. Portrait de l'Impératrice Elisabeth en costume d'homme  
(App. à M-me A. Smitten.)*

Figura 55. Ignoto, Ritratto dell'imperatrice Elisabetta Petrovna in gioventù, travestita da uomo, Mosca, Galleria Tret'jakov

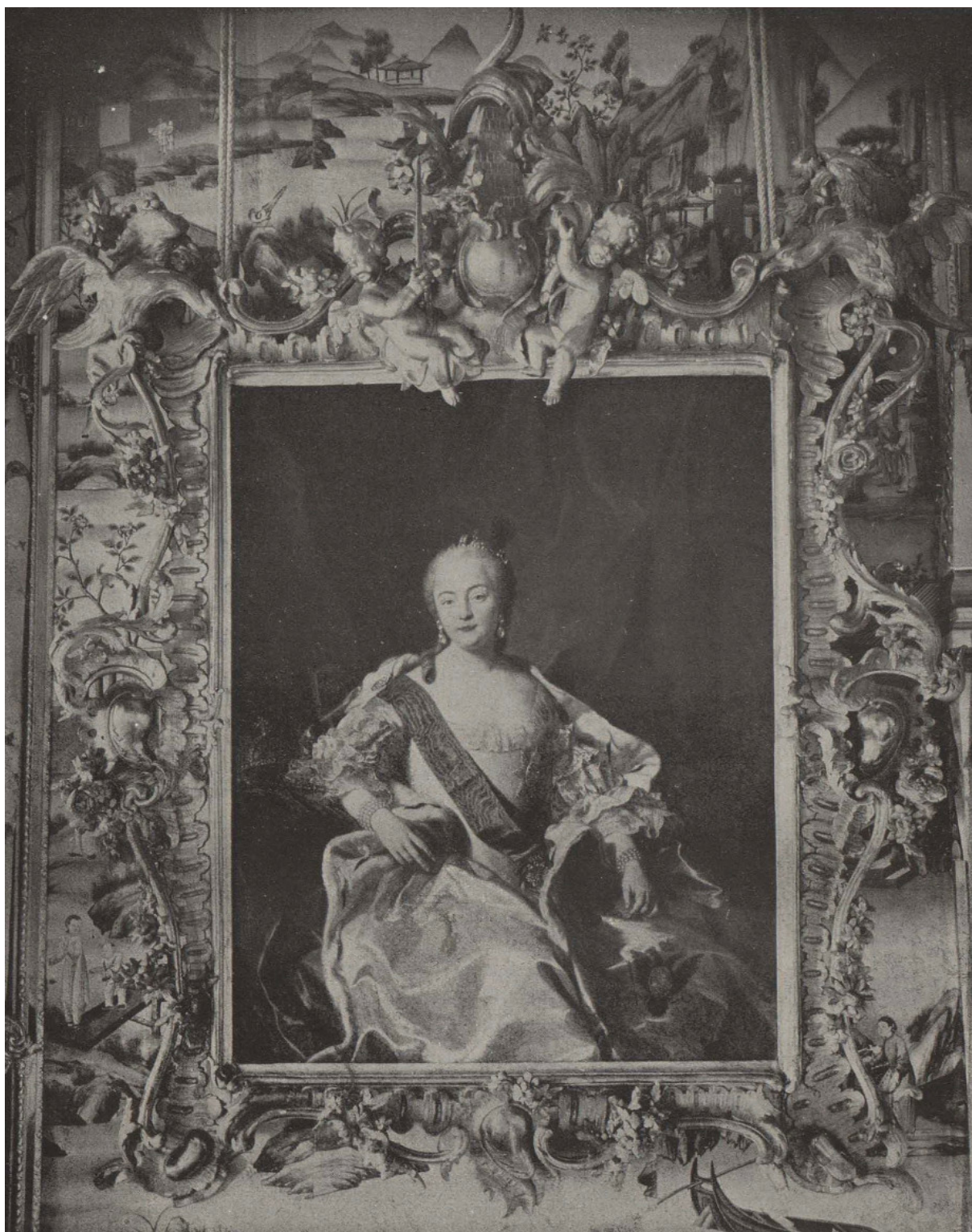


Figura 56. Charles-André van Loo, *Ritratto di Elisabetta di Russia* (1760, Reggia di Peterhof) in una foto dei primi del Novecento



Figura 57. Georg Christof Grooth, *Elisabetta Petrovna a cavallo con un negretto*, 1743, Mosca, Galleria Tret'jakov



*Коронационное кресло Императрицы Елисаветы  
(дерево).  
(Оружейная Палата, вѣ Москвѣ).*

*Trône de couronnement de l'Impératrice Elisabeth  
(bois sculpté).  
(Palais des Armures à Moscou).*

Figura 58. Il trono inaugurale di Elisabetta di Russia esposto alla mostra del 1912

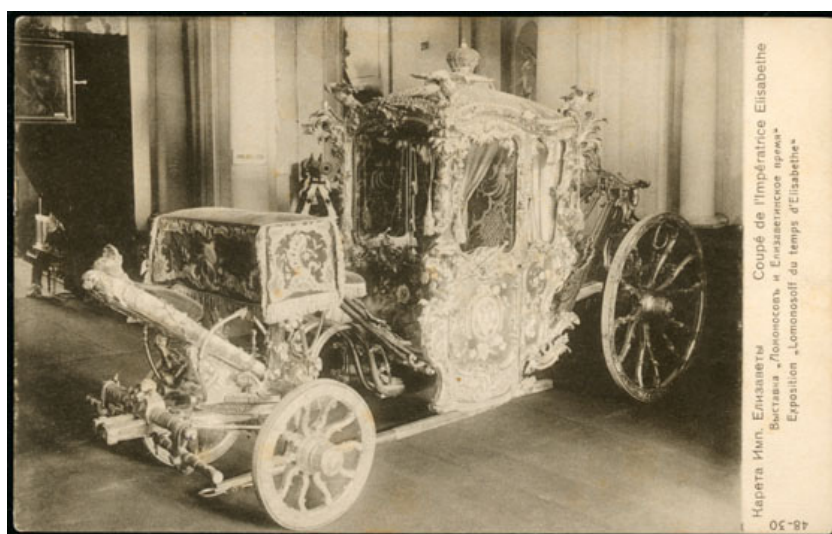


Figura 59. Carrozza cerimoniale di Elisabetta Petrovna esposta alla mostra del 1912



Figura 60. Abito inaugurale di Elisabetta di Russia, 1742, Mosca, Palazzo dell'Armeria



Figura 61. 17 cataloghi della mostra *Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia*



Figura 62. Louis Tocqué (?), *Ritratto di Elisabetta Petrovna*, 1756-1760 ca., Mosca, Galleria Tret'jakov



Figura 63. Antonio Peresinotti, *Rovine di architetture antiche vicino al porto*, 1770, Mosca, Galleria Tret'jakov



Figura 64. Cartolina d'epoca con la *Testa di una ragazza* di Pietro Antonio Rotari esposta alla mostra del 1912



Figura 65. Stefano Torelli, *Ritratto del granduca Paolo Petrovič*, 1765, San Pietroburgo, Ermitage



Figura 66. Frontespizio del catalogo della mostra *Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia*, dedicato all'architettura e recante la scritta: «La fontana che sgorgava del vino rosso»



Figura 67. Modello in legno del monastero di Aleksandr Nevskij (San Pietroburgo) esposto alla mostra del 1912

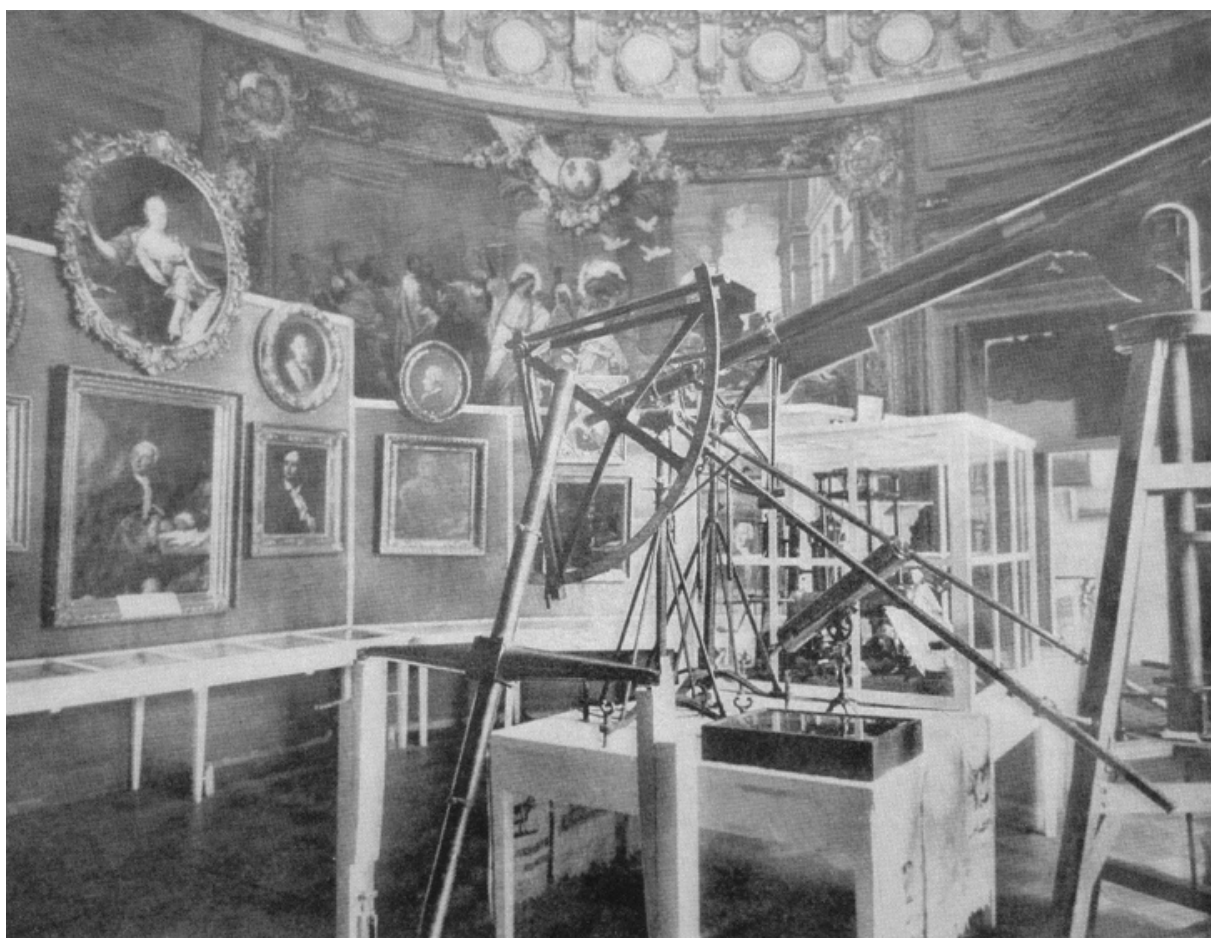


Figura 68. Una sala della mostra del 1912 dedicata all'attività scientifica di Michail Lomonosov



Figura 69. Laboratorio di mosaico di Michail Lomonosov (Matvej Vasil'evič Vasil'ev, Efim Tikhonovič Mel'nikov) dall'originale di Giovanni Lanfranco, *L'apostolo Pietro piangente*, smalto, 1755, San Pietroburgo, Ermitage



Figura 70. Louis Jean François Lagrenée, *Elisabetta di Russia come patrona delle Arti*, 1761, San Pietroburgo, Museo Russo



Figura 71. Una ciotola d'argento con coperchio esposta alla mostra



Figura 72. Una figurina allegorica in porcellana raffigurante l'Africa

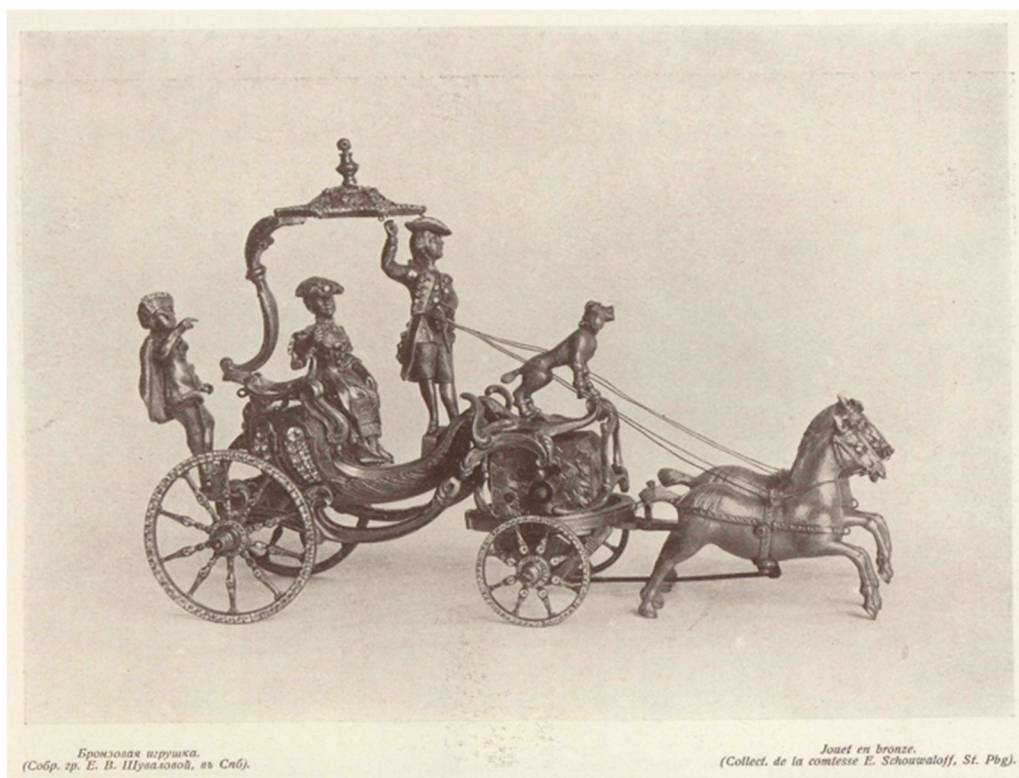


Figura 73. Un giocattolo di bronzo esposto alla mostra

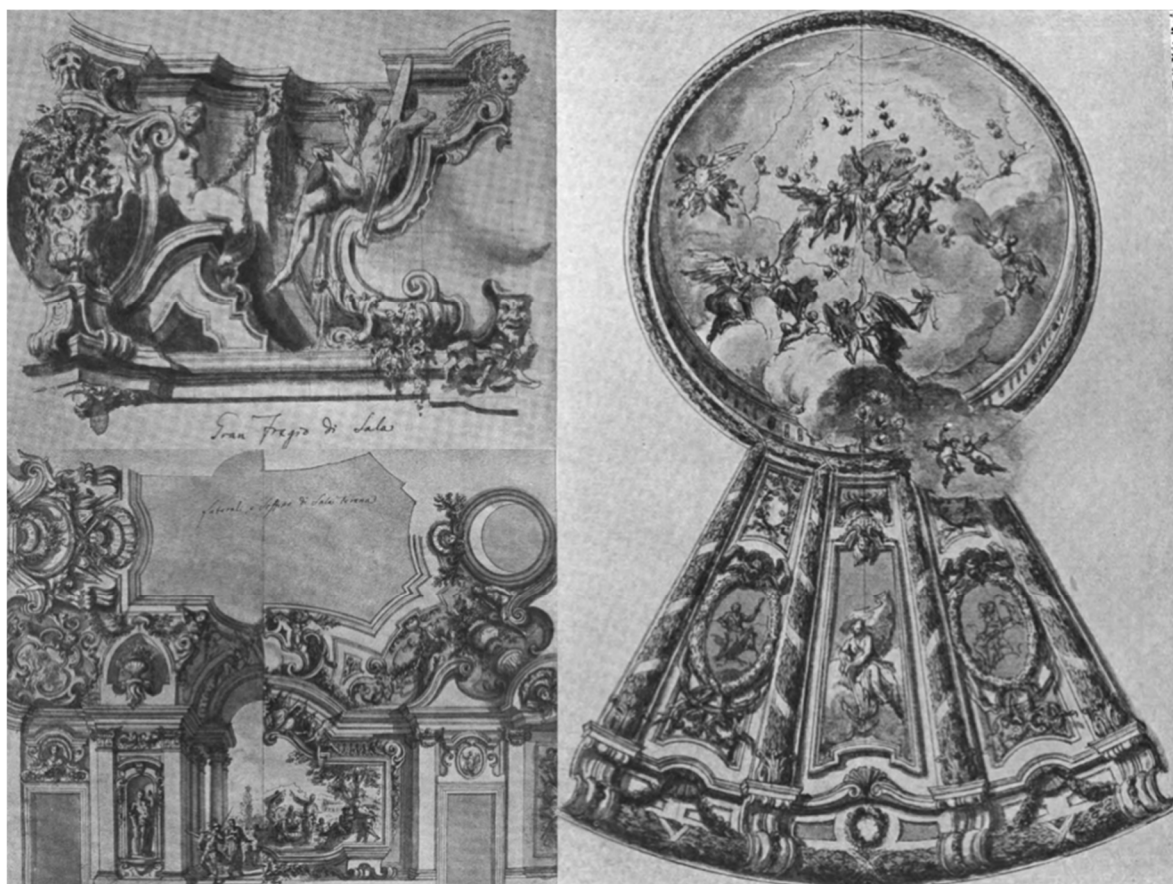


Figura 74. Alcuni disegni di Giuseppe Valeriani tratti dal suo album, prestato alla mostra del 1912 dai duchi di Leuchtenberg e pubblicati in BENOIS 1912 (cfr. nota 135)



Figura 75. Nicolas-François Gillet, *Ritratto del conte Pètr Suvalov*, ante 1762, San Pietroburgo, Ermitage



Figura 76. Alcune illustrazioni della mostra del 1912 apparse nella stampa contemporanea



Fig. 77. Léon Bakst, *Alexandre Benois*, 1898, San Pietroburgo, Museo Russo



Figura 78. Igor' Grabar', 1920, Museo d'arte di Vjatka intitolato a V.M. e A.M. Vasnetsov



Figura 79. La prima traduzione russa del *Renaissance i Barokko* di Heinrich Wölfflin, San Pietroburgo 1913

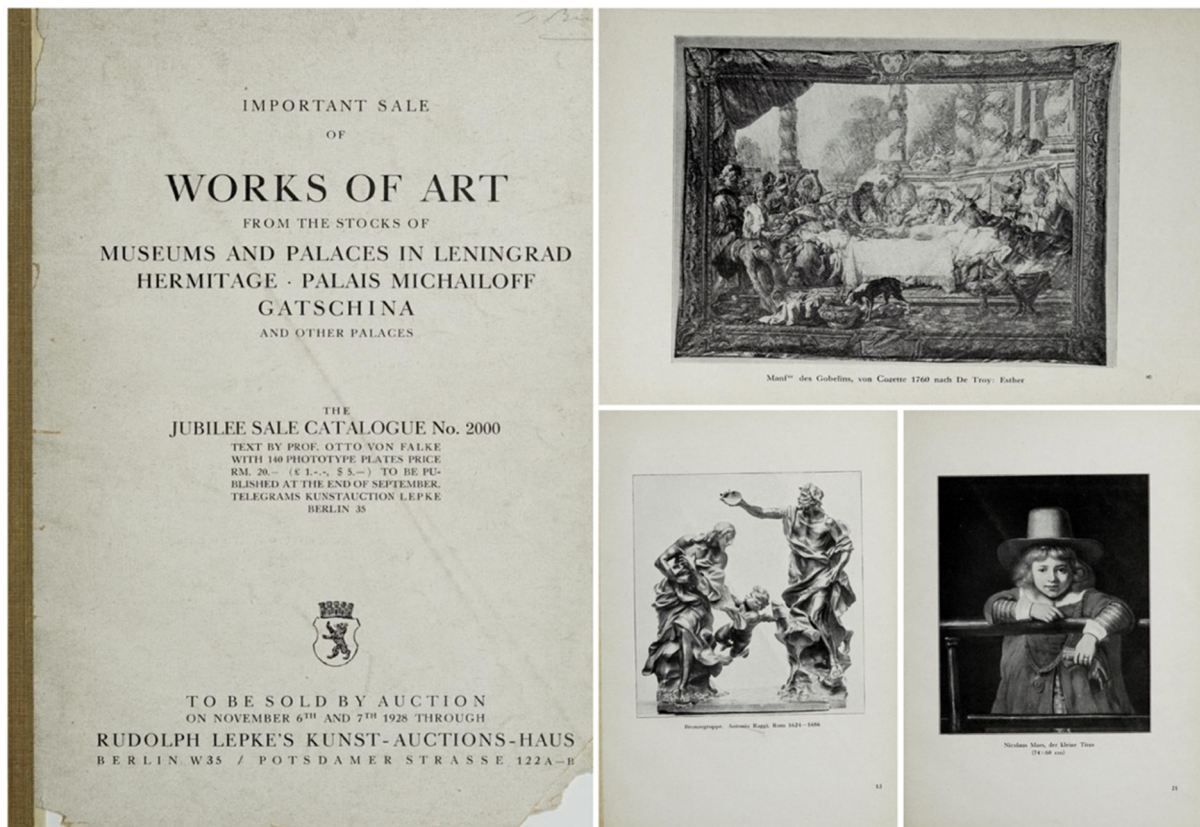


Figura 80. Catalogo di una delle vendite di oggetti d'arte provenienti dalle collezioni nazionali russe, tenutasi a Berlino presso la Rudolph Lepke's Kunst-Auction-Haus, 1928



Figura 81. Rudolph Lepke's Kunst-Auction-Haus, catalogo della vendita della collezione Stroganov, 1931



Figura 82. Vendita di oggetti d'arte organizzata dall'associazione *Antikvariat* (1929 ca.) e i funzionari delle ambasciate straniere che esaminano i gioielli dei Romanov nel deposito di Stato



Figura 83. Una delle sale del Palazzo d'Inverno nell'acquerello di Luigi Premazzi del 1869 con la *Madonna d'Alba* di Raffaello e una visitatrice della National Gallery of Art di Washington nell'atto di copiare il dipinto



Figura 84. Francis Matthiesen (Franz Catzenstein),  
1960 ca.

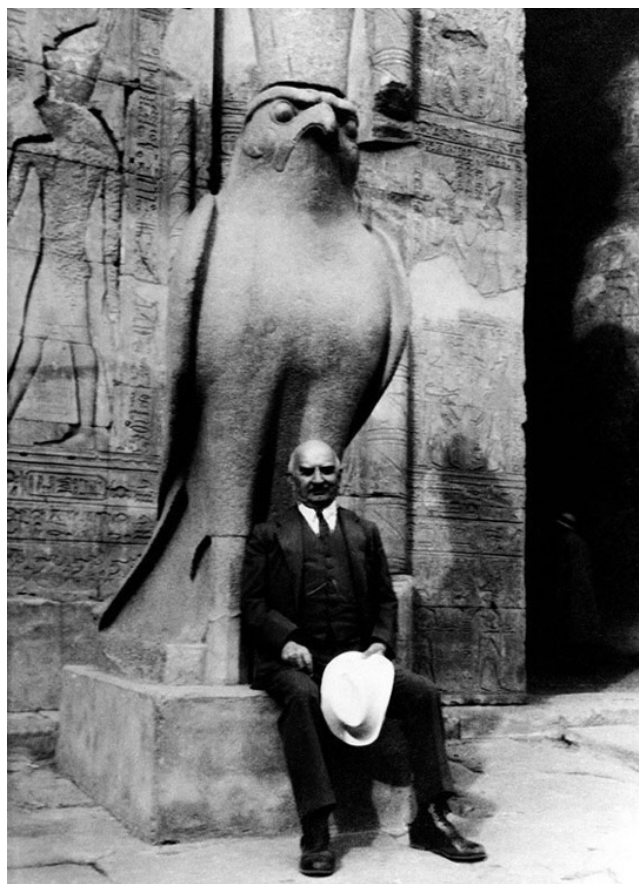


Figura 85. Calouste Sarkis Gulbenkian in Egitto, 1928



Figura 86. Residenza di Calouste Gulbenkian a Parigi (51, Avenue d'Iéna), Galleria dei Dipinti e Gran Salone  
© Photo Credit: Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon



Figura 87. Andrew W. Mellon nel suo appartamento di Washington, D.C., 1929 ca.



Figura 88. Dipinti di Rembrandt e Rubens della collezione dell'Ermitage, acquistati da Calouste Gulbenkian



Figura 89. Alcuni dipinti di Antoon Van Dyck e Rembrandt (e della sua bottega) venduti ad Andrew Mellon e ora conservati alla National Gallery of Art di Washington

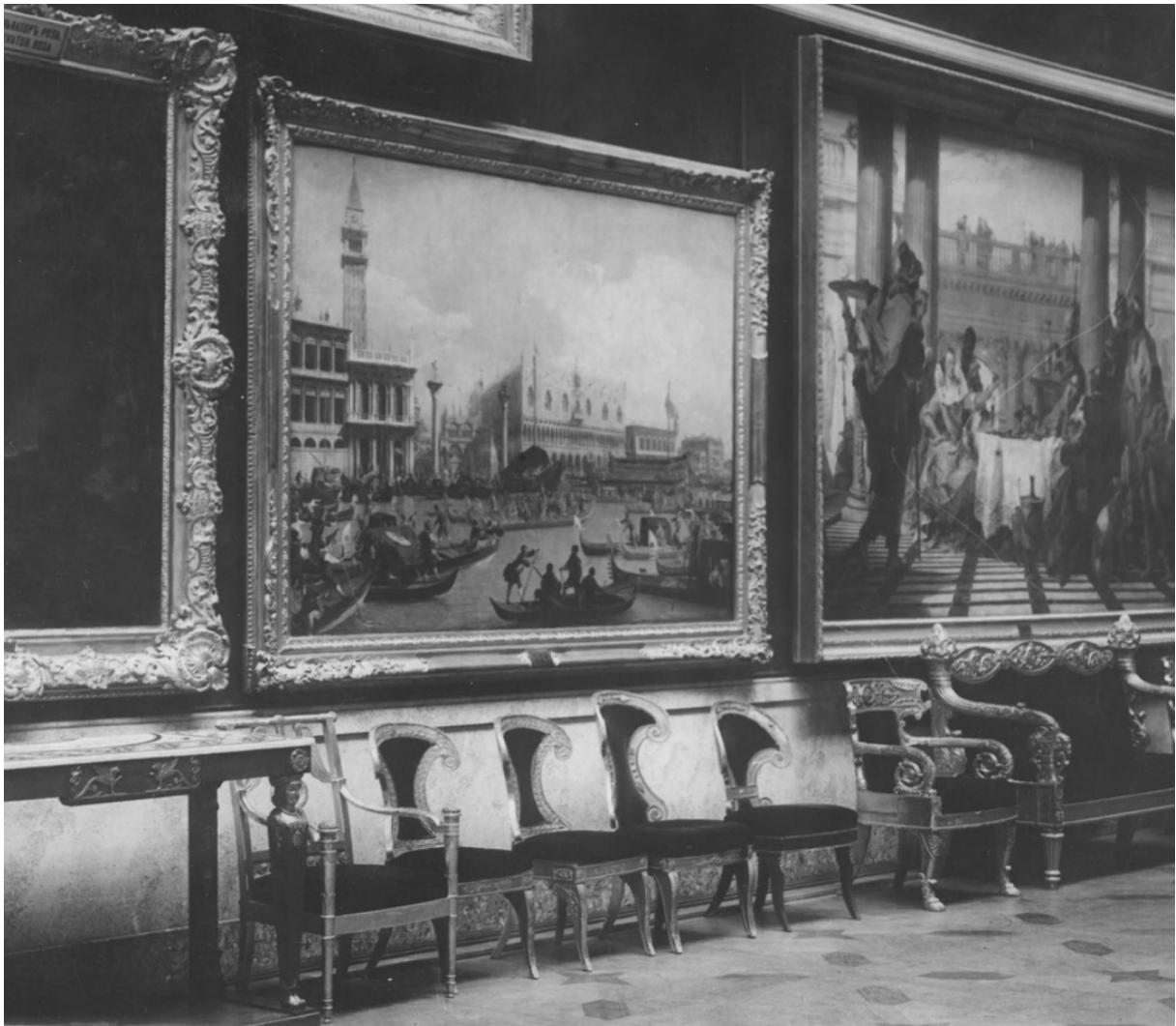


Figura 90. *Banchetto di Cleopatra* di Tiepolo all'Ermitage, ante 1933

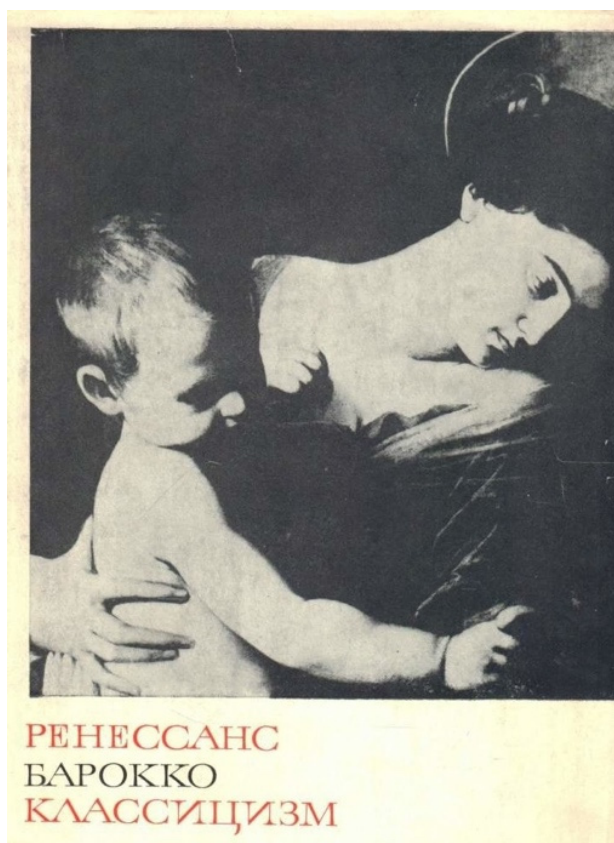


Figura 91. Rinascimento, Barocco, Classicismo. Il problema degli stili nell'arte europea occidentale dei secoli XV-XVII, a cura di B. Vipper, T.N. Livanova, Moskva 1966



Figura 92. Boris Vipper (a sinistra) con lo scultore Sergej Merkurov, 1950 ca.



Figura 93. Viktor Nikitič Lazarev



Figura 94. Dmitrij Sergeevič Lichačëv, 1985



Figura 95. Ignoto, *Il feldmaresciallo generale conte Burkhard Christoph von Münnich alla presa della fortezza di Očakov (Apoteosi del regno di Anna Ioannovna)*, 1737, Mosca, Museo statale di Storia



Figura 96. Pietro Antonio Trezzini, *Prospettiva del secondo arco trionfale "svedese" da erigersi a San Pietroburgo, 1742*, San Pietroburgo, Ermitage

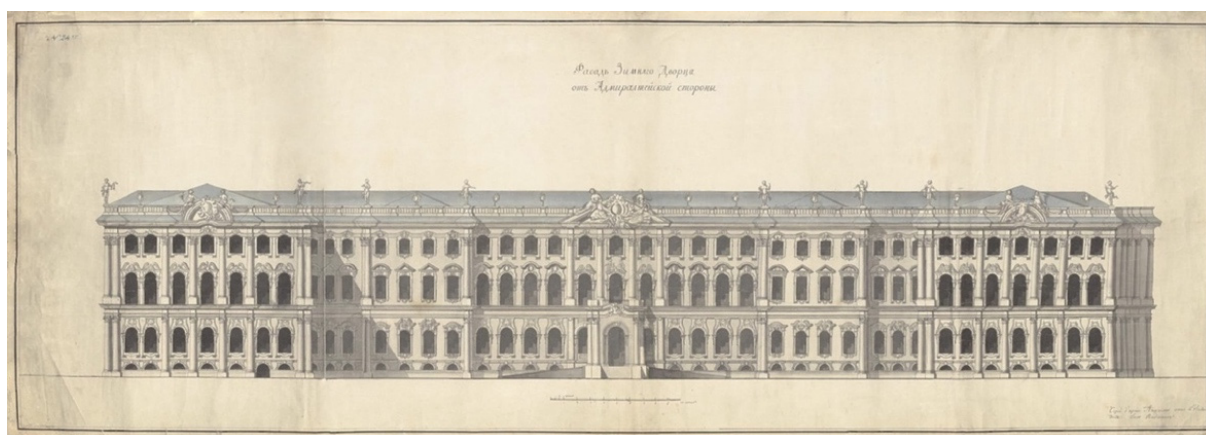


Figura 97. Bottega di Francesco Bartolomeo Rastrelli, *Palazzo d'Inverno visto dal lato dell'Ammiragliato, facciata ovest, 1761*, San Pietroburgo, Ermitage



Figura 98. Jean Louis de Velly, *Ritratto di Jacob von Stäehlin*, 1759, San Pietroburgo, Ermitage



Figura 99. Efim Vinogradov su disegno di Francesco Gradizzi, *Fuochi d'artificio allegorici progettati da Jakob von Stäehlin e inaugurati il giorno dell'ascesa al trono di Caterina la Grande (28 giugno 1763)*, 1763, San Pietroburgo, Ermitage



Figura 100. Bartolomeo Tarsia, *Apollo e le nove Muse su Elicon*, 1750, schizzo per il soffitto della Sala da ballo del Gran Palazzo di Peterhof (San Pietroburgo, Ermitage) e una fotografia del 1929 del particolare del soffitto, distrutto durante la Seconda guerra mondiale



Figura 101. Giuseppe Valeriani (figure) e Antonio Peresinotti (quadratura), *Apotheosi dell'eroe [Le avventure di Telemaco]*, 1756-1762 ca., San Pietroburgo, Palazzo Stroganov, gran salone



Figura 102. Pietro Gradizzi e Ivan Bel'skij (composizione centrale), Antonio Peresinotti (quadratura), *Olimpo*, Gran Palazzo di Caterina a Tsarskoe Selo, terza anticamera



Figura 103. Francesco Fontebasso, *Resurrezione di Cristo*, schizzo per la decorazione del soffitto della chiesa del Palazzo d'Inverno (scomparsa nell'incendio del 1837), 1761, San Pietroburgo, Museo Russo



Figura 104. Mostra *Arte russa dell'epoca barocca*, Leningrado, Ermitage, 1984



Figura 105. Johann Christian Mattarnovi, *Una nobile signora turca*, 1725, San Pietroburgo, Ermitage



Figura 106. Georg Christoph Groot, *Ritratto della granduchessa Caterina Alexeyevna* (futura Caterina la Grande), 1745 ca., San Pietroburgo, Ermitage



Figura 107. Ignoto dall'originale di Georg Caspar von Prenner, *Ritratto di Michail Lomonosov*, 1755 ca.,  
San Pietroburgo, Ermitage



Figura 108. Ivan Jakovlevič Višnjakov, *Ritratti dei coningi Jakovlev, Stepanida e Michail*, tra il 1756 e il 1762, San Pietroburgo, Ermitage



Figura 109. Louis Tocqué, *Ritratto di Elisabetta di Russia*, 1758 ca., San Pietroburgo, Ermitage



Figura 110. Jean-Louis de Velly, *Autoritratto*, 1760 ca., San Pietroburgo, Ermitage



Figura 111. Andrej Ivanovič Čěrnyj, *Ritratto di Caterina II*, 1765, San Pietroburgo, Ermitage



Figura 112. Ignoto, *Dama con ventaglio*, paramento per caminetto, 1755 ca., San Pietroburgo, Ermitage



Figura 113. Laboratorio di mosaico di Michail Lomonosov dall'originale di Louis Tocqué o Gottfried Tannauer, *Ritratto di Pietro il Grande*, 1754, San Pietroburgo, Ermitage



Figura 114. Aleksej Anghil'evič Grekov su disegno di Michail Ivanovič Makhaev, *Veduta del Palazzo d'Estate di Sua Maestà Imperiale dal lato settentrionale*, 1753, San Pietroburgo, Ermitage



Figura 115. Christian Albrecht Wortmann, *Ritratto di Anna I di Russia*, 1740, San Pietroburgo, Ermitage



Figura 116. Ivan Sokolov dall'originale di Louis Caravaque, *Ritratto di Elisabetta di Russia*, 1746, San Pietroburgo, Ermitage



Figura 117. Bartolomeo Rastrelli, *Ritratto di Pietro I*, 1723-1730, San Pietroburgo, Ermitage



Figura 118. Indrik Rothaus, Johan Westwal su disegno di Francesco Bartolomeo Rastrelli, *Lampada da terra*, 1762, San Pietroburgo, Ermitage



Figura 119. Sedia per slitta, 1745 ca., San Pietroburgo, Ermitage



Figura 120. Ignoto su disegno di Francesco Bartolomeo Rastrelli, *Candelieri a forma di figure allegoriche delle quattro stagioni*, 1760 ca., San Pietroburgo, Ermitage



Figura 121. Slitta di carnevale con figura di San Giorgio, 1760 ca., San Pietroburgo, Ermitage



Figura 122. Ignoto su disegno di Francesco Bartolomeo Rastrelli, *Specchio incorniciato*, 1750-1760 ca., San Pietroburgo, Ermitage



Figura 123. Scuola moscovita, *La Porta del Re dal Monastero di Simonov*, 1680 ca., San Pietroburgo, Ermitage



Figura 124. Ivan Liebmann, *Salsiera (Plat-de-Menage)*, 1739-1740, San Pietroburgo, Ermitage



Figura 125. Oggetti di porcellana esposti alla mostra del 1984

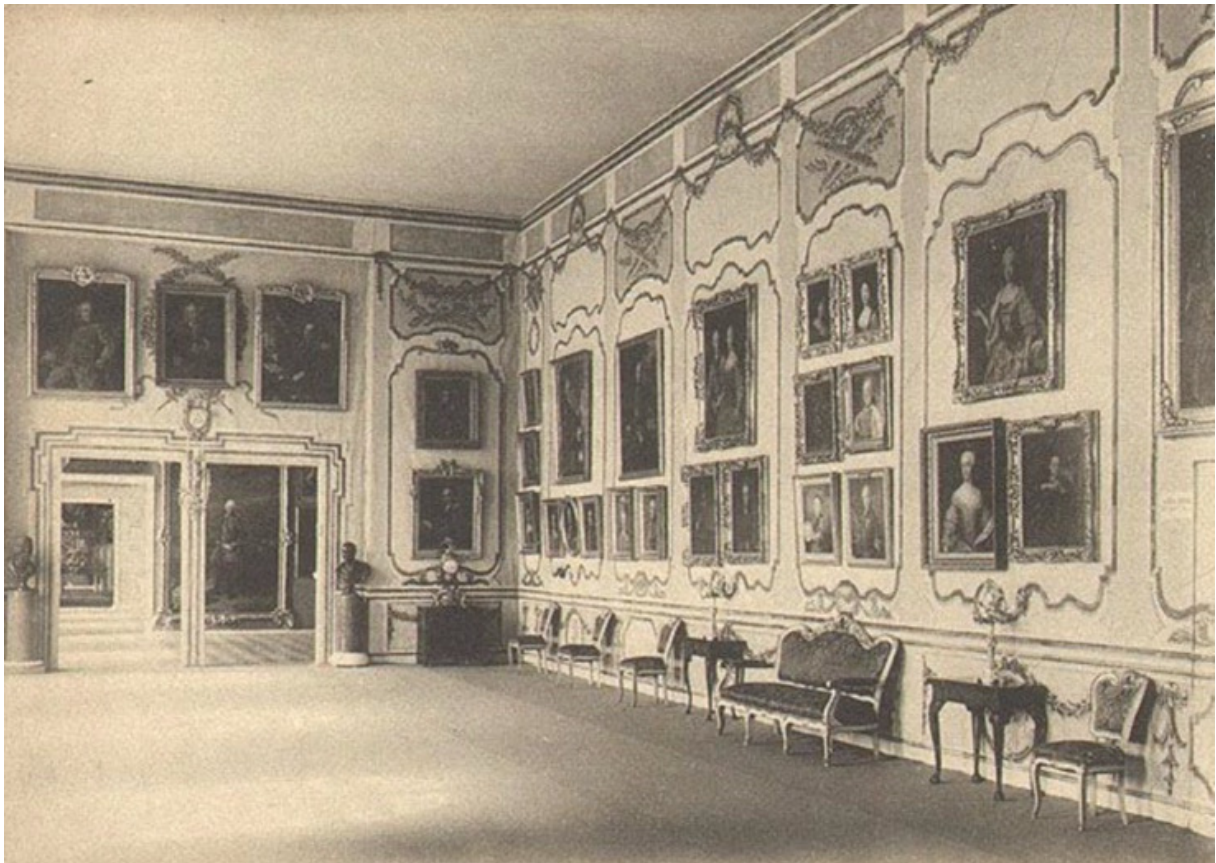


Figura 126. Le sale dell'esposizione del 1912 e di quella del 1984 a confronto



Figura 127. Vladimir Loewinson-Lessing al lavoro, 1958 ca.



Figura 128. Mostra *San Pietroburgo: 1703-1825. Arte di corte dal Museo dell'Ermitage*, Palazzina di Caccia di Stupinigi, 1991



Figura 129. Mostra *Caravaggio and his followers*, Mosca, Museo Puškin, 2015



Figura 130. Mostra *Vita a Mosca di Giambattista Tiepolo e di suo figlio Domenico* (Museo Puškin, 2021) e la Sala Preziosa nel palazzo Jusupov con il *Il banchetto di Cleopatra*, inizio del XIX secolo © Photo Credit: Yusupov Palace, St. Petersburg

## Bibliografia



## ADARJUKOV 1912

V. Adarjukov, *Russkaja gravjura v tsarstvovanie imperatricy Elisavety Petrovny* [L'incisione russa nel regno dell'imperatrice Elisabetta Petrovna], in *Sostojašaja pod Vysočajšim ego Imperatroskogo Veličestva Gosudarja Imperatora pokrovitel'stvom vystavka "Lomonosov i elizavetinskoe vremja"* [La mostra "Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia" svoltasi sotto l'alto patronato imperiale di Sua Maestà Imperiale l'Imperatore], vol. IV *Russkaja gravjura* [vol. VI. L'incisione russa], Sankt-Peterburg, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, 1912, pp. 1-9.

## AGRATINA 2019

E.E. Agratina, *Iz istorii russko-evropejskikh kbudožestvennykh svjazei. Teatral'nyj dekorator Giuseppe Valeriani i ego vremja. Alexander Roslin v evropejskoj i russkoj kbudožestvennoj srede XVIII veka* [Dalla storia dei rapporti artistici tra la Russia e l'Europa. Lo scenografo teatrale Giuseppe Valeriani e il suo tempo. Alexander Roslin nell'ambiente artistico europeo e russo del XVIII secolo], Moskva, Progress-Traditsija, 2019.

## Albom 1904

*Albom kostumirovannogo bala v Zimmem Dvorce v fevrale 1903 g. / Album du bal costumé au Palais d'Hiver, Février 1903, au profit des troupes russes en Extrême-Orient, St.-Petersbourg, Expédition pour la confection des papiers d'état, 1904.*

## ALEKSEEVA (a cura di) 1977

T.V. Alekseeva (a cura di), *Russkoe iskusstvo barokko: materialy i issledovanija* [Arte russa barocca: materiali e ricerche], Moskva, Nauka, 1977.

## ALEKSEEVA M. 1977

M.A. Alekseeva, *Žanr konkljuzij v russkom iskusstve kontsa XVII – načala XVIII veka* [Il genere di "conclusia" nell'arte russa della fine del XVII – inizio del XVIII secolo], in T.V. Alekseeva (a cura di), *Russkoe iskusstvo barokko: materialy i issledovanija* [Arte russa barocca: materiali e ricerche], Moskva, Nauka, 1977, pp. 7-29.

## ALEKSEEVA S. 1977

S.B. Alekseeva, *Arkhitektura i dekorativnaja plastika Zimnego dvortsa* [Architettura e plastica decorativa del Palazzo d'Inverno], in T.V. Alekseeva (a cura di), *Russkoe iskusstvo barokko: materialy i issledovanija* [Arte russa barocca: materiali e ricerche], Moskva, Nauka, 1977, pp. 128-158.

*Alexandre Benois* 1970

*Alexandre Benois, il classico della rivoluzione 1870-1970*, catalogo della mostra (Milano, Museo Teatrale alla Scala, 28 novembre 1970 – 10 gennaio 1971), a cura di M. Monteverdi, Milano, Arti grafiche G. Ferrari, 1970.

ALGAROTTI 1979

F. Algarotti, *Viaggi in Russia*, a cura di E. Bonora, Torino, Einaudi, 1979.

*Alle origini di Canova* 1991

*Alle origini di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, 20 marzo - 30 settembre 1992; Roma, Palazzo Ruspoli, 12 dicembre 1991 - 29 febbraio 1992), a cura di S. Androsov, Venezia, Marsilio, 1991.

ALPATOV 1926

M.V. Alpatov, *Problema barokko v russkoj ikonopisi* [Il problema del Barocco nella pittura russa d'iconone], in A.N. Nekrasov (a cura di), *Barokko v Rossii* [Barocco in Russia], Moskva, Glavlit, 1926, pp. 81-92.

ANDROSOV – FOMICHOVA (ed. by) 1990

S. Androsov, T. Fomichova (edited by), *The Hermitage Leningrad: Venetian painting 15th to 18th century*, Leningrad, Aurora, 1990.

ANDROSOV 1998

S.O. Androsov, *Živopisets Ivan Nikitin* [Il pittore Ivan Nikitin], Sankt-Peterburg, “Dmitrij Bulanin”, 1998.

ANDROSOV 1999

S. Androsov, *Pietro il Grande. Collezionista d'arte veneta*, Venezia, Canal, 1999.

ANDROSOV 2001

S.O. Androsov, *Zabytyj russkij mecenat – graf Michail Vorontsov* [Un mecenate russo dimenticato: il conte Michail Vorontsov], in *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija 2000* [Monumenti della cultura. Nuove scoperte], a cura di Raušenbach *et alii*, Moskva, Nauka, 2001, pp. 246-277.

ANDROSOV 2003

S.O. Androsov, *Russkie zakazčiki i italjanskije khudožniki v 18 veke* [Committenti russi e artisti italiani nel XVIII secolo], Sankt-Peterburg, “Dmitrij Bulanin”, 2003.

ANDROSOV 2004

S.O. Androsov, *Pëtr Velikij i skul’ptura Italii / Pietro il Grande e la scultura italiana*, San Pietroburgo, ARS, 2004.

ANDROSOV 2009<sup>a</sup>

S. Androsov, *La Russia e l’Italia all’epoca di Pietro il Grande*, in *Lo Stile dello Zar. Arte e Moda tra Italia e Russia dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Prato, Museo del Tessuto, 19 settembre 2009 – 10 gennaio 2010), a cura di D. Degli’Innocenti, T. Lekhovich, Milano, Skira, 2009, pp. 81-87.

ANDROSOV 2009<sup>b</sup>

S. Androsov, *La raccolta di scultura di Pietro il Grande. Collezione reale e virtuale*, in L. Tonini (a cura di), *Il collezionismo in Russia: da Pietro I all’Unione Sovietica*, Atti del Convegno internazionale, Napoli, 2-4 febbraio 2006, Gaeta, Artistic & publishing company, 2009, pp. 11-22.

ANDROSOV 2013

S.O. Androsov, *Ot Petra I k Ekaterina II: ljudi, statuij, kartiny* [Da Pietro I a Caterina II: persone, statue, dipinti], Sankt-Peterburg, “Dmitrij Bulanin”, 2013.

ANDROSOV 2014<sup>a</sup>

S. Androsov, *Caravaggio e i suoi contemporanei negli scritti degli storici dell’arte russi del Novecento*, in *Da Guercino a Caravaggio* 2014, pp. 67-75.

ANDROSOV 2014<sup>b</sup>

S.O. Androsov, *Ital’janskaja skul’ptura XVII-XVIII vekov: katalog kollekcii / Italian Sculpture 17th-18th Centuries. Catalogue of the Collection*, St. Petersburg, The State Hermitage Publishers, 2014.

ANDROSOV 2023

S.O. Androsov, *Materialy k biografii i tvorčeskoj dejatel'nosti živopisca Ioganna Gotfrida Tannauera* [Materiali sulla biografia e l'attività del pittore Johann Gottfried Tannauer], in *Trudy Gosudarstvennogo Ermitaža* [Atti del Museo statale Ermitage], vol. CXVIII *Petrovskoe vremja v litsakh* [Età petrina nei volti], Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitaža, 2023, pp. 38-55.

ANDROSOVA – ANDROSOV 1998

M.I. Androsova, S.O. Androsov, *Ivan Nikitin i Italija* [Ivan Nikitin e l'Italia], in A.G. Pobedinskaja (a cura di), *Russkoe iskusstvo epokhi barokko. Nove materialy i issledovanija* [Arte russa dell'epoca barocca. Nuovi materiali e ricerche], Sankt-Peterburg, Gosudarstvennyj Ermitaž – Slavia, 1998, pp. 76-98.

ARGAN 1964

G.C. Argan, *Europa delle capitali 1600-1700*, Geneve, Skira, 1964.

ARGAN 1981

G.C. Argan, in *Mir iskusstva/Mondo dell'arte. Artisti russi dal 1898 al 1924*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortés, 15 dicembre 1981 – 15 febbraio 1982), a cura di G. Di Milia, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1981, pp.n.n.

ARGAN 1990

G.C. Argan, *Istorija ital'janskogo iskusstva* [Storia dell'arte italiana], a cura di V.D. Dažina, trad. dall'ital. a cura di G.P. Smirnov, 2 voll., Moskva, Raduga, 1990.

ARONOV 2010

A.A. Aronov, *Sergej Pavlovič Džagilev: zagadki identifikatsii* [Sergej Pavlovič Džagilev: misteri di identificazione], in «Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstva», 2010, 5, pp. 59-63.

ARTEM'EVA 2024

I.S. Artem'eva, *Venetsianskaja živopis' v khudožestvennykh sobranijakh Peterburga v XVIII veke: problemy proishoždenija, identifikatsii i atributsii* [La pittura veneziana nelle collezioni artistiche di San Pietroburgo

nel XVIII secolo: problemi di provenienza, identificazione e attribuzione], tesi di dottorato, Sankt-Peterburg, Museo Statale Ermitage, 2024.

BARRELLA 2016

N. Barrella, *I "cocci" in Rolls-Royce. Carlo Giovane di Girasole e i musei d'ambientazione nella Napoli degli anni Venti*, Napoli, Luciano, 2016.

BELYJ 1994

A. Belyj, *Simvoliz̆m kak miroponimanie* [Il Simbolismo come visione del mondo], Moskva, Respublika, 1994.

BELYJ 2010

A. Belyj, *Simvolizm. Kniga statej* [Il Simbolismo. Libro di articoli], a cura di V.M. Piskunov, Moskva, Respublika, 2010.

BENOIS – JAREMIČ 1902

A.N. Benois, S.P. Jaremič, *Sobranie Michaila Petroviča Botkina / Collection de Monsieur Michel Botkine*, in «Khudožestvennye sokrovišja Rossii» / «Les Trésors d'Art en Russie», 1902, 2, pp. 23-66.

BENOIS 1894

A. Benois, XLIII *Russland*, in R. Muther, *Die Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert*, vol. III, München, G. Hirth, 1894, pp. 324-365.

BENOIS 1900

A. Benois, *Jusupovskaja kollekcija* [Collezione Jusupov], in «Mir Iskusstva» [«Mondo dell'Arte»], 1900, 23-24, pp. 129-152.

BENOIS 1901

A. Benois, *Palais et à la Collection de Monsieur le Comte Stroganof à St Péterbourg*, in «Khudožestvennye sokrovišja Rossii» / «Les trésors d'arte en Russie», 1901, 9, pp. 151-180.

BENOIS 1902

A. Benois, *Vystavka russkoj portretnoj živopisi za sto pyat'desjat let (1700-1850)* [Mostra della ritrattistica russa in 150 anni di storia (1700-1850)], in «Khudožestvennye sokrovišja Rossii» / «Les trésors d'arte en Russie», 1902, 4, pp. 67-74.

BENOIS 1908

A. Benois, *La peinture des époques Baroque et Rococo*, in «Starye Gody», 1908, 11-12, pp. 720-734.

BENOIS 1910

A. Benois, *Putevoditel' po kartinnoj galeree Imperatorskogo Ermitaža* [Guida alla Pinacoteca dell'Ermitage Imperiale], Sankt-Peterburg, Izdanie Obšiny Sv. Evgenii, 1910.

BENOIS 1912

A. Benois, *Vystavka posijašennaja vremeni imperatricy Elisavety Petrovny / L'exposition «Lomonosoff et l'époque d'Elisabeth»*, organisée à St. Pétersbourg par l'Académie Impériale des Sciences, in «Starye Gody», 1912, 5, pp. 2-28.

BENOIS 1913

A. Benois, *Khudožestvennye itogi* [Sintesi artistiche], in *Ežegodnik gazety «Rec'»* [Annuaire del giornale «Il discorso»], Sankt-Peterburg, Redaktsija gazety «Rec'», 1913, p. 15.

BENOIS 1915

A. Benois, *Pamjati Vrangelja* [In memoria di Wrangell], in «Sovremennoe slovo» [«Parola moderna»], 1915 (2 luglio), 2680.

BENOIS 1922

A. Benois, *Versailles*, Sankt-Peterburg, Akvilon, 1922.

BENOIS 1928

A. Benois, *Vozniknovenie «Mira Iskusstva»* [L'origine del «Mondo dell'Arte»], Leningrad, Gosudarstvennaja Tipografija Ivana Fëdorova, 1928.

BENOIS 1980

A. Benois, *Moi vospominanija* [I miei ricordi], 2 voll., vol. II, Moskva, Nauka, 1980.

BERNARDINI 1901

G. Bernardini, *Alcuni dipinti della collezione del conte Stroganoff a Roma*, in «Rassegna d'arte», 1901, 1 (agosto), pp. 116-120.

BERTELLI 2004

C. Bertelli, *Per il ritorno a Venezia della Madonna Litta*, in «Arte Documentata», 2004, 20, pp. 103-111.

BEYER-THOMA 2013

H. Beyer-Thoma, *Stäblin, Jacob von*, in *Neue Deutsche Biographie* (NDB), band 25, Berlin, Duncker & Humblot Verlag, 2013, p. 22.

BLOK 1910

A.A. Blok, *Pamjati Vrubelja: slova prošanja i opisane lučših tvorenij mastera* [Alla memoria di Vrubel: parole di commiato e una descrizione delle migliori creazioni del maestro], in «Iskusstvo i pečatnoe delo» [«Arte e stampa»], 1910, 8-9, pp. 307-309.

BROWN 1990

D.A. Brown, *Madonna Litta. XXIX Lettura Vinciana* (Vinci, 15 aprile 1989), Firenze, Giunti Barbera, 1990.

BUCCARO - KJUČARIANC - MILTENOV 2003

A. Buccaro, G. Kjučarianc, P. Miltenov, *Antonio Rinaldi: architetto vanvitelliano a San Pietroburgo*, Milano, Electa, 2003.

BURCKHARDT 1855

J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung Zum Genuss Der Kunstwerke Italiens*, Basel, Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, 1855.

*Capolavori della pittura italiana* 1991

*Capolavori della pittura italiana dei secoli XV-XVIII dei Musei di Milano / Šedevry ital'anskoj živopisi XV-XVIII vekov iz Muzejev Milana*, catalogo della mostra (San Pietroburgo, Museo statale Ermitage, ottobre-dicembre 1991), a cura di T. Kustodieva, Milano, Electa, 1991.

*Caravaggio i ego posledovateli* 2015

*Caravaggio i ego posledovateli: kartiny iz sobranij Fonda Roberto Longhi vo Florentsii i GMII imeni A.S. Puškina / Caravaggio and his followers: paintings from the Roberto Longhi Foundation in Florence and The Pushkin State Museum of Fine Arts*, catalogo della mostra (Mosca, 2015 – 10 gennaio 2016), a cura di M. Gregori, M.K. Bandera, V. Markova, Moskva, Art Volkhanka, 2015.

*Caravaggio: kartiny* 2011

*Caravaggio: kartiny iz sobranij Italii i Vatikana* [Caravaggio: dipinti dalle collezioni dei musei italiani e vaticani], catalogo della mostra (Mosca, Museo Puškin delle Belle Arti, 26 novembre 2011 – 19 febbraio 2012), a cura di V. Markova, Moskva, Skanrus, 2011.

*Casa di Re* 2004

*Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta (1752-1860)*, catalogo della mostra (Reggia di Caserta, 7 dicembre 2004 – 13 marzo 2005), a cura di R. Cioffi, Milano, Skira, 2004.

CASTELLI (a cura di) 1955

E. Castelli (a cura di), *Retorica e Barocco*, Atti del III Congresso internazionale, Venezia, 15-18 giugno 1954, Roma, Fratelli Bocca, 1955.

*Catalogo* 1927

*Catalogo della Terza Mostra Internazionale delle Arti Decorative*, maggio-ottobre 1927, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1927, pp. 55-71.

CAZZOLA (a cura di) 1976

P. Cazzola (a cura di), *Aristotele Fioravanti a Mosca*, Atti del Convegno sugli architetti italiani del Rinascimento in Russia 1475-1975, Varenna – Milano – Bologna, 4-8 ottobre 1975, in «Arte lombarda: rivista di storia dell'arte», 1976, 44-45, pp. 121-216.

COGLIANDRO 2013

F. Cogliandro, *Vicende collezionistiche dei dipinti italiani dal XIII al XVI secolo della Collezione d'arte di Grigorij Sergeevič Stroganoff*, in «Figure», 2013, 1, pp. 73-85.

COLVIN 1912

S. Colvin, *A Note on the Bénois Madonna of Leonardo da Vinci*, in «The Burlington Magazine», 1912 (January), Vol. 20, No. 106, pp. 230-233.

*Da Giotto a Malevič* 2004

*Da Giotto a Malevič: la reciproca meraviglia*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale 12 ottobre 2004 – 9 gennaio 2005), Milano, Electa, 2004.

*Da Guercino a Caravaggio* 2014

*Da Guercino a Caravaggio: Sir Denis Mahon e l'Arte Italiana del XVII secolo / From Guercino to Caravaggio: Sir Denis Mahon and Italian Art in seventeenth century*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 26 settembre 2014 – 8 febbraio 2015), a cura di M. Gregori, A. Coliva, S. Androsov, Roma, «L'erma» di Bretschneider, 2014.

*Da Leonardo a Tiepolo* 1990

*Da Leonardo a Tiepolo: collezioni italiane dell'Ermitage di Leningrado*, catalogo della mostra (Civico Museo d'Arte Contemporanea, Milano, 6 giugno – 30 settembre 1990), Milano, Electa, 1990.

DE GROOT 1910

H. de Groot, *Zametki K. Hofstede de Groot k gollandskim kartinam na vystavke «Straykh Godov» 1908 g. / Notes critiques de C. Hofstede de Groot sur les tableaux hollandais à notre Exposition de 1908*, trad. a cura di N. Wrangell, in «Starye Gody», 1910, 10, pp. 20-30.

DE MONTEBELLO 1988

Ph. de Montebello, *Foreword*, in *Dutch and Flemish Paintings from the Hermitage*, exhibition catalogue (New York, The Metropolitan Museum of Art, March 26 – June 5, 1988; Chicago, The Art Institute, July 9

– September 18, 1988), edited by I. Sokolova, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988, pp. IX-X.

DEOTTO 2009

P. Deotto, *Gli esordi scaligeri di Nicola Benois*, in *Archivio russo-italiano*, vol. V *Russi in Italia*, a cura di A. d'Amelia, C. Diddi, Salerno, Europa Orientalis, 2009, pp. 109-122.

DEOTTO 2020

P. Deotto, *Lev Samojlovič Roženberg (Léon Bakst)*, in *Russi in Italia: Dizionario online della collana Europa Orientalis*: <https://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=235> (ultimo accesso: 15 dicembre 2024).

DI MACCO 1991

M. di Macco, *Il soggiorno dei conti del Nord a Torino nel 1782. Sedi diplomatiche e collezioni di ambasciatori*, in *San Pietroburgo: 1703-1825, arte di corte dal Museo dell'Ermitage*, catalogo della mostra (Torino, Palazzina di Caccia di Stupinigi, 4 maggio – 8 settembre 1991), a cura di S. Pettenati, Milano, Berenice, 1991, pp. 417-436.

DI MACCO 2014

M. di Macco, *Il colore nei musei. Una fruttuosa alleanza fra metodo e prassi*, in A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi (a cura di), *Storia dell'arte come impegno civile: scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, Roma, Campisano, 2014, pp. 79-86.

DIAGHILEW 1906

S. Diaghilew, in *Exposition de l'Art russe*, catalogue de l'exposition (Paris, Grand Palais, 1906), édité par Id., A. Benois, Paris, Moreau frères éditeurs, 1906, p. 7.

DJAGHILEV 2014

S. Djaghilev, *Il Mondo dell'Arte*, a cura di O. Strada, Venezia, Marsilio, 2014.

DJAGILEV 1897

S. Djagilev, *Sovremennaja skandinavskaja živopis'* [Pittura scandinava contemporanea], in «Severnyj Vestnik» [«Il messaggero del Nord»], 1897, 11, pp. 354-373.

DJAGILEV 1899<sup>a</sup>

S. Djagilev, *Vječnaja bor'ba* [L'eterna lotta], in «Mir iskusstva» [«Mondo dell'Arte»], 1899, 1, pp. 12-16.

DJAGILEV 1899<sup>b</sup>

S. Djagilev, *Složnye voprosy: naš mnimyj upadok* [Domande difficili: la nostra presunta decadenza], in «Mir iskusstva» [«Mondo dell'Arte»], 1899, 1, pp. 1-11.

DJAGILEV 1902

S. Djagilev, *Vystavka russkikh istoričeskikh portretov* [Mostra storica dei ritratti russi], in «Mir Iskusstva» [«Mondo dell'Arte»], 1902, 2, pp. 34-36.

DORONČENKOV 2019<sup>a</sup>

I. Dorončenkov, *K zapadu čerez severo-zapad. Skandinavskaja vystavka Sergeja Djaghileva (1897): strategija i izbor* [Verso l'Occidente attraverso il Nord-Ovest. L'Esposizione scandinava di Sergej Djagilev (1897): strategia e scelta], in «Iskusstvoznanie», 2019, 2, pp. 168-205.

DORONČENKOV 2019<sup>b</sup>

I. Dorončenkov, *K zapadu čerez severo-zapad. Skandinavskaja vystavka Sergeja Djaghileva (1897): recepcija i kontekst* [Verso l'Occidente attraverso il Nord-Ovest. L'Esposizione scandinava di Sergej Djagilev (1897): ricezione e contesto], in «Iskusstvoznanie», 2019, 3, pp. 154-225.

*Dutch and Flemish Paintings* 1988

*Dutch and Flemish Paintings from the Hermitage*, exhibition catalogue (New York, The Metropolitan Museum of Art, March 26 – June 5, 1988; Chicago, The Art Institute, July 9 – September 18, 1988), edited by I. Sokolova, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988.

EGOROVA 1975

K.S. Egorova, *Portret v tvorčestve Rembrandta* [La ritrattistica nell'opera di Rembrandt], Moskva, Iskusstvo, 1975.

FAILLA 2018

M.B. Failla, *Ambientazioni e "gusto modernissimo". Musei a Torino negli anni tra le due guerre*, Firenze, Edifir Edizioni, 2018.

FEDOTOVA 1977

T.P. Fedotova, *K probleme pjatiglavija v arkhitekture barokko pervoj poloviny XVIII veka* [Al problema delle costruzioni religiose a cinque cupole nell'architettura barocca della prima metà del XVIII secolo], in T.V. Alekseeva (a cura di), *Russkoe iskusstvo barokko: materialy i issledovanija* [Arte russa barocca: materiali e ricerche], Moskva, Nauka, 1977, pp. 70-86.

FEHNER 1958

E.J. Fehner, *Rembrandt. Portret starika v krasnom* [Rembrandt. Il ritratto di un vecchio in rosso], Leningrad, Gosudarstvennyj Ermitaž, 1958.

FEHNER 1964

E.J. Fehner, *Rembrandt: proizvedenija živopisi v muzejakh SSSR* [Rembrandt: dipinti nei musei dell'URSS] Moskva, Sovetskij Khudožnik, 1964.

FERRARI 2003

A. Ferrari, *La foresta e la steppa. Il mito dell'Eurasia nella cultura russa*, Milano, Mimesis Edizioni, 2003.

FERRARI 2005

A. Ferrari, *La Russia come 'ponte eurasiatico' tra l'Europa e il Pacifico. Un progetto alternativo di sviluppo*, in G. Tannini (a cura di), *Cina e Russia. Due transizioni a confronto*, Milano, F. Angeli, 2005, pp. 42-66.

FILOSOFOV 1912

D. Filosofov, *Simfonija v sinem i oranževom* [Sinfonia in blu e arancione], in «Russkoe slovo» [«Parola russa»], 1912, 94, pp. 3-4.

Francesco Fontebasso 2006

Francesco Fontebasso (1707-1769): *l'album dei disegni*, catalogo della mostra (Venezia, Musei civici, 16 dicembre 2006 – 16 aprile 2007), a cura di F. Pedrocchi, C. Tonini, Venezia, Marsilio, 2006.

*From the Sculptor's Hand* 1998

*From the Sculptor's Hand: Italian Baroque Terracottas from the State Hermitage Museum*, exhibition catalogue (Chicago, The Art Institute, February 28 – May 3, 1998; Philadelphia Museum of Art, May 16 – August 2, 1998; Washington, DC, National Gallery of Art, May 16 – August 2, 1998), ed. by S. Androsov, I. Wardropper, D. Walker, Chicago, Art Institute of Chicago, 1998.

*Gabriele D'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Djagilev* 2010

*Gabriele D'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Djagilev*, atti del Convegno (Roma, Biblioteca nazionale centrale, 4-5 marzo 2010), a cura di C. Santoli, S. de Capua, Roma, Biblioteca nazionale centrale, 2010.

*Georg Grooth* 2016

*Georg Grooth i elizavetinskoe vremja* [Georg Grooth e l'età di Elisabetta di Russia], catalogo della mostra (San Pietroburgo, Museo Russo, Castello Mikhajlovskij, 2 dicembre 2016 – 20 marzo 2017), a cura di G. Ivaševskaja, Sankt-Peterburg, FBGUK Russkij Muzej, 2016.

GERASIMOVA 2013

L.S. Gerasimova, *Atributsia mosiaki s izobraženiem apostola Petra iz sobranija M.I. Vorontsova* [Attribuzione di un mosaico raffigurante l'apostolo Pietro dalla collezione di M.I. Vorontsov], in N.J. Guseva (edited by), *M.V. Lomonosov i elizavetinskoe vremja / Michail Lomonosov and the Time of Elisabeth I*, Proceedings of the Conference held on 23-25 November 2011 in the State Hermitage Museum, St. Petersburg, The State Hermitage Museum, 2013, pp. 62-70.

GERŠENZON-ČEGODAEVA 1983

N.M. Geršenzon-Čegodaeva, *Brejgel'* [Bruegel], Moskva, Iskusstvo, 1983.

GHINER (LONGHI) 1926

B. Ghiner = R. Longhi, «*A dispetto dei santi*». *Il disfacimento della collezione Stroganoff*, in «Vita Artistica. Cronache mensili d'Arte», 1926, 1 e 2, pp. 12-13, 23-26.

*Giovanni Battista Piranesi* 1959

*Giovanni Battista Piranesi: 1720-1778*, catalogo della mostra (Leningrado, Ermitage, 1959), a cura di I.S. Grigor'eva, Leningrad, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitaža, 1959.

GOLUBEV 2023

P. Golubev, *Beyond Triumph: The Russian Art Exhibition of 1924–1926 in the United States and Soviet Cultural Diplomacy*, in «Ab Imperio», 2023, 2, pp. 143-170.

GOMBERG-VERŽBINSKAJA – PODKOPAEVA – NOVIKOV (a cura di) 1963

E.P. Gomberg-Veržbinskaja, J.N. Podkopaeva, J.V. Novikov (a cura di), *Vrubel'. Perepiska. Vospominanija o khudožnike* [Vrubel'. Corrispondenza. Ricordi dell'artista], Leningrad-Moskva, Iskusstvo, 1963.

GOSZTOLA 1989

A. Gosztola, *Das bild des Georg Christoph Gooth in Museum der Bildenden Künste*, in «ACTA HISTÓRIÁÉ ARTIUM: Revue de L'académie des Sciences De Hongrie», 1989, 1-2, pp. 161-166.

GRABAR' 1897

I.E. Grabar', *Upadok ili Vozroždenie? Očerki sovremennykh tecčenij v iskusstve* [Decadenza o Rinascita? Schizzo delle correnti moderne nell'arte], in «Niva», 1897, 1, pp. 296-314.

GRABAR' 1910

I.E. Grabar', *Istorija russkogo iskusstva* [Storia dell'arte russa], vol. I, Moskva, I. Knebel', 1910.

*Grafika Canaletto* 1969

*Grafika Canaletto: k 200-letiju so dnja smerti khudožnika* [Grafica di Canaletto: in occasione del 200° anniversario della morte dell'artista], catalogo della mostra (Leningrado, Ermitage, 1969), a cura di I.S. Grigor'eva, Leningrad, Sovetskij Khudožnik, 1969.

GUBER 1953

A.A. Guber, *Michelangelo*, Moskva, Iskusstvo, 1953.

GUKOVSKIJ 1959

M.A. Gukovskij, *Madonna Litta: kartina Leonardo da Vinci v Ermitaže* [Madonna Litta: il dipinto di Leonardo da Vinci all'Ermitage], Moskva, Iskusstvo, 1959.

GURLITT 1887

C. Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert, 1887.

GURLITT 1887-1889

C. Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus*, 3 Bände (I. *Italien*, II. *Belgien, Holland, Frankreich, England*, III. *Deutschland*), Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert, 1887-1889.

GUSAROVA 2013

A. Gusarova, *Symbolism and Russian Art*, in «The Tretyakov Gallery Magazine», 2013, 2, pp. 12-19.

GUSEVA (ed. by) 2013

N.J. Guseva (edited by), *M.V. Lomonosov i elizavetinskoe vremja / Michail Lomonosov and the Time of Elisabeth I*, Proceedings of the Conference held on 23-25 November 2011 in the State Hermitage Museum, St. Petersburg, The State Hermitage Museum, 2013.

HERMANIN 1898

F. Hermanin, *Alcuni avori della collezione del conte Stroganoff a Roma*, in «L'Arte» (già «Archivio Storico dell'Arte»), 1898, 1, pp. 1-11.

HOFSTEDE DE GROOT 1910

C. Hofstede de Groot, *Kritische bemerkungen über einige Holländische bilder auf der Petersburger ausstellung von 1908*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», 1910, 3, pp. 116-118.

*I Benois al Teatro alla Scala* 1988

*I Benois al Teatro alla Scala*, seconda mostra a cura di G. Dorfles, catalogo a cura di V. Crespi Morbio, Milano, Edizione Amici della Scala/Mercedes-Benz Italia, 1988.

*I giovani ottant'anni di Nicola Benois* 1981

*I giovani ottant'anni di Nicola Benois*, catalogo della mostra, (Milano, Museo Teatrale alla Scala, 5 dicembre 1981 – 5 gennaio 1982), a cura di S. Angrisani, Milano, Museo Teatrale alla Scala, 1981.

*I marmi degli zar* 1996

*I marmi degli zar: gli scultori carraresi all'Ermitage e a Peterhof*, catalogo della mostra (Carrara, Accademia di Belle Arti, Massa, Palazzo Ducale, 13 aprile – 23 giugno 1996), a cura di S. Androssov, Milano, Charta, 1996.

*I trionfi del barocco* 1999

*I trionfi del barocco: architettura in Europa 1600-1750*, catalogo della mostra (Stupinigi, Palazzina di Caccia, 4 luglio 1999 – 7 novembre 1999), a cura di H.A. Millon, Milano, Bompiani, 1999.

*I.M.* 1987

*I.M.*, *Naši khudožniki* [I nostri artisti], in «Peterburgskij listok» [«Opuscolo di Pietroburgo»], 22 ottobre 1987, 280, p. 2.

*Il Settecento a Verona* 2011

*Il Settecento a Verona: Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Guardia, 26 novembre 2011 – 9 aprile 2012), a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2011.

*Il trionfo del colore* 2018

*Il trionfo del colore. Da Tiepolo a Canaletto e Guardi. Vicenza e i capolavori del Museo Puskin di Mosca*, catalogo della mostra (Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati / Gallerie d'Italia – Palazzo Leoni Montanari, 23 novembre 2018 – 5 maggio 2019), a cura di V. Markova, S. Zuffi, Milano, Skira, 2018.

*Invito al Cremlino* 2009

*Invito al Cremlino. L'Italia e la Corte di Mosca*, catalogo della mostra (Reggia di Caserta, 20 novembre 2009 – 20 gennaio 2010), a cura di I.I. Vishnevskaya, I.M. Sokolova, Napoli, Cangiano Grafica, 2009.

IOANNISJAN 1998

O.M. Ioannisjan, *K probleme barokko v russkoj arkhitekture XVII veka (istorija voprosa i nekotorye aspekty arkhitekturnoj formy)* [Sul problema del Barocco nell'architettura russa del XVII secolo (storia della questione e alcuni aspetti della forma architettonica)], in A.G. Pobedinskaja (a cura di), *Russkoe iskusstvo epokhi barokko. Nove materialy i issledovanija* [Arte russa dell'epoca barocca. Nuovi materiali e ricerche], Sankt-Peterburg, Gosudarstvennyj Ermitaž – Slavia, 1998, pp. 20-44.

Iskusstvo i remeslo 1898

*Iskusstvo i remeslo* [Arte e artigianato], in «Peterburgskaja gazeta», 25 maggio 1898, p. 2.

Ital'janskaja živopis' 1974

*Ital'janskaja živopis' XVIII veka iz muzeev Italii* [Pittura italiana del XVIII secolo dai musei italiani], catalogo della mostra (Ermitage, Museo Puškin delle Belle Arti, 1974), a cura di E. Riccomini, Moskva, Sovetskij Khudožnik, 1974.

Italian Renaissance and Baroque Art 1993

*Italian Renaissance and Baroque Art from the State Hermitage Museum / エルミタージュ美術館展—イタリア ルネサンス・バロック絵画—*, Japan, State Hermitage Museum, 1993.

IVANOV 1912

E. Ivanov, *Vvedenie* [Introduzione], in *Sostojašaja pod Vysočajšim ego Imperatroskogo Veličestva Gosudarja Imperatora pokrovitel'stvom vystavka "Lomonosov i elizavetinskoe vremja"* [La mostra "Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia" svoltasi sotto l'alto patronato imperiale di Sua Maestà Imperiale l'Imperatore], vol. XVII *Malorossia* [vol. XVII. Piccola Russia], Sankt-Peterburg, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, 1912, pp. 3-35.

JAREMIČ 1914

S.P. Jaremič, *Bernanrdo Bellotto: živopis' i tvorčestvo* [Bernardo Bellotto: vita e opere], Petrograd, Sirius, 1914.

KALJAZINA 1977

N.V. Kaljazina, *Monumental'no-dekorativnaja živopis' v dvotsovom inter'ere pervoj četverti XVIII veka (k probleme razvitija stilja barokko v Rossii)* [Pittura monumentale e decorativa negli interni dei palazzi del primo

quarto del XVIII secolo (al problema dello sviluppo dello stile barocco in Russia)], in T.V. Alekseeva (a cura di), *Russkoe iskusstvo barokko: materialy i issledovanija* [Arte russa barocca: materiali e ricerche], Moskva, Nauka, 1977, pp. 55-69.

KALPAKCIAN 2009

V. Kalpakcian, *La passione privata e il bene pubblico. Il conte Gregorio Stroganoff: collezionista, studioso, filantropo e mecenate a Roma fra Otto e Novecento*, in L. Tonini (a cura di), *Il collezionismo in Russia: da Pietro I all'Unione Sovietica*, atti del convegno, Napoli, 2-4 febbraio 2006, Gaeta, Artistic & publishing company, 2009, pp. 89-114.

KALPAKCIAN 2012

V. Kalpakcian, *Il destino della collezione romana del conte Grigorij S. Stroganoff (1829-1910) dopo la scomparsa del collezionista*, in «Rivista d'arte», serie V, vol. II, 2012, pp. 447-473.

KALPAKCIAN 2020

V. Kalpakcian, *Il conte Grigorij Stroganoff e il mercato dell'arte nella Roma sabauda*, in A. Bacchi. G. Capitelli (a cura di), *Capitale e crocevia. Il mercato dell'arte nella Roma sabauda*, atti della giornata di studio, Bologna, 15 novembre 2017, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2020, pp. 146-160.

KAMENOV 1969

V. Kamenov, *Kartiny Velaskeza* [I dipinti di Velázquez], Moskva, Iskusstvo, 1969.

KAMENSKAJA (a cura di) 1971

T.D. Kamenskaja (a cura di), *Risunki Pussena v sobranii Ermitaža / Les dessins de Poussin dans les collections de l'Ermitage*, Leningrad, Gosudarstvennyj Ermitaž, 1971.

KAPTEREVA 1961

T.P. Kaptereva, *Velázquez*, Moskva, Akademija Khudožestv SSSR, 1961.

KAPTEREVA 1965

T.P. Kaptereva, *El Greco: monografičeskij očerk* [El Greco: saggio monografico], Moskva, Iskusstvo, 1965.

## Katalog 1870

*Katalog istoričeskoj vystavki portretov lits XVI-XVIII vekov, ustroennoj Obščestvom poošrenija khudožnikov* [Catalogo della mostra storica di ritratti di persone dei secoli XVI-XVIII, organizzata dalla Società per l'incoraggiamento degli artisti], a cura di P.N. Petrov, Sankt-Peterburg, Tipografija Transhelja, 1870.

## Katalog 1899

*Katalog vystavki kartin žurnala «Mir iskusstva»* [Il catalogo della mostra di quadri, organizzata della rivista «Mondo dell'Arte»], Sankt-Peterburg, Tipografija I.F. Wajsber, 1899.

## Katalog 1905

*Katalog sostojashej pod vysočaišim imperatorskogo veličestva Gosudarja Imperatora pokrovitel'stvom istoriko-khudožestvennoj vystavki russkikh portretov, ustraivaemoj v Tavričeskom dvorce, v pol'zu vdov i sirot pavšikh v boju voinov* [Catalogo della mostra storico-artistica di ritratti russi tenutasi sotto l'alto patronato di Sua Maestà Imperiale il Sovrano Imperatore nel Palazzo di Tauride a beneficio delle vedove e degli orfani dei soldati caduti in battaglia], 8 voll., a cura di S. Djagilev, Sankt-Peterburg, s.e., 1905.

## KOLPINSKIJ 1947

J. Kolpinskij, *Velázquez: 1599-1660*, Moskva-Leningrad, Iskusstvo, 1947.

## KONOPEVA 1948

M.S. Konopleva, *Teatral'nyj živopisets Džuzeppe Valeriani. Materialy k biografii i istorii tvorčestva* [Il pittore teatrale Giuseppe Valeriani. Materiali per la biografia e la storia della vita artistica], Leningrad, Tipografija Gosudarstvennogo Ermitaža, 1948.

## KOROL'KOV 1911

M. Korol'kov [Korolkoff], *“Arkhitekty Trezzini” / Les architectes Trezzini*, in «Starye Gody», 1911, 4, pp. 17-36.

## KORŠUNOVA (a cura di) 1975

M.F. Koršunova (a cura di), *Risunki ital'janskikh teatral'nykh khudožnikov XVIII veka* [Disegni di artisti teatrali italiani del XVIII secolo], catalogo della mostra (San Pietroburgo, Ermitage, 1975), Leningrad, Avrora, 1975.

KUDRJAVCEVA 2003

T.V. Kudrjavceva, *La porcellana imperiale russa*, Milano, Leonardo International, 2003.

KURZ 1960

O. Kurz, *Barocco: storia di una parola*, in *Lettere italiane*, vol. 12, n. 4 (ottobre-dicembre 1960), pp. 414-444.

KUZ'MIN 1908

E. Kuz'min [Kouzmine], *O nekotorykh pamjatnikakh južno-russkogo prikladnogo iskusstva / La transition du XVII-e au XVIII-e siècle. Quelques trésors d'art à Kieff*, in «Starye Gody», 1909, 9, pp. 457-466.

KUZNETSOV 1974

J.I. Kuznetsov, *Risunki Rubensa* [Disegni di Rubens], Moskva, Iskusstvo, 1974.

KUZNETSOV 1977

J.I. Kuznetsov, *The Drawings of Rubens*, Leningrad, Aurora Art Publishers, 1977.

*L'art russe all'Exposition Universelle 1878*

*L'art russe all'Exposition Universelle*, in M. Émile Bergerat (sous la direction), *Les chefs-d'oeuvre d'art à l'Exposition universelle 1878*, vol. 2, Paris, Ludovic Baschet, 1878, pp. 158-163.

*L'Ermitage a Milano 1977*

*L'Ermitage a Milano: dipinti italiani del XV-XVIII secolo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi, 24 marzo – 24 maggio 1977), a cura di T. Fomiciova, T. Kustodieva, S. Vsevolozhskaja, Milano, Palazzo Reale, 1977.

*La Madonna Benois 1984*

*La Madonna Benois di Leonardo dall'Ermitage di Leningrado. Firenze. Galleria degli Uffizi*, presentazione della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 20 dicembre 1984 – 10 gennaio 1985), cura di L. Berti, testi di M. Alpatov, T. Kustodieva, C. Pedretti, Firenze, Giunti-Barbèra, 1984.

LANZA (a cura di) 2003

F. Lanza (a cura di), *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, Atti del Convegno, Comune di Feltre 2003, Feltre, Carlo Rizzarda, 2003.

LARIONOVA 1978

E.I. Larionova, *Klod Lorren: obraz i tsvet* [Claude Lorraine: immagine e colore], Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1978.

LAVRUKHINA 1999

I.A. Lavrukhina, *Baron Nikolaj Nikolaevič Vranghel' i ego vklad v izučenie russkogo iskusstva XVIII – pervoj poloviny XIX veka* [Barone Nikolai Nikolaevič Wrangell e il suo contributo allo studio dell'arte russa del XVIII – prima metà del XIX secolo], tesi di dottorato, realtore E.B. Mozgovaja, Sankt-Peterburg, Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo – *Istituto accademico statale di San Pietroburgo di pittura, scultura e architettura intitolato a I.E. Repin*, 1999.

LAZAREV 1974

V.N. Lazarev, *Starye evropejskie mastera* [Vecchi maestri europei], Moskva, Iskusstvo, 1974.

LEBEDEV 1956

V.A. Lebedev, *Rembrandt: stenogramma publichnoj leksii, pročitannoj v Moskve* [Rembrandt: trascrizione di una conferenza pubblica tenuta a Mosca], Moskva, Znanie, 1956.

LEBEDEVA 1975

T.A. Lebedeva, *Ivan Nikitin*, Moskva, Iskusstvo, 1975.

*Leon Bakst* 1967

*Leon Bakst*, catalogo della mostra commemorativa dell'opera di Léon Bakst (Milano, Galleria del Levante 2-22 maggio 1967), a cura di E. Bertonati, Milano, Galleria del Levante, 1967.

*Leonardo e la Madonna Litta* 2019

*Leonardo e la Madonna Litta*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 7 novembre 2019 – 10 febbraio 2020), a cura di A. Di Lorenzo, P.C. Marani, Milano, Skira, 2019.

*Leonardo: la Madonna Litta* 2003

*Leonardo: la Madonna Litta dall'Ermitage di San Pietroburgo*, catalogo della mostra (Palazzo del Quirinale 7 novembre – 10 dicembre 2003; Venezia, Palazzo Ducale, 15 dicembre 2003 – 15 gennaio 2004), testi di T. Kustodieva, A. Paolucci, C. Pedretti e C. Strinati, Roma, De Luca editori d'arte, 2003.

*Leonardo. La 'Madonna Benois'* 2019

*Leonardo. La 'Madonna Benois' dalle collezioni dell'Ermitage*, catalogo della mostra (Galleria Nazionale dell'Umbria, 4 luglio – 4 agosto 2019), a cura di T. Kustodieva, C. Bertelli, Milano, Skira, 2019.

*Les anciennes Ecoles de Peinture* 1910

P.P. Weiner, E. de Liphart, J. Schmidt, Baron N. Wrangell, A.A. Troubnikoff, A. Benois, S. Makowsky, *Les anciennes Ecoles de Peinture dans les Palais et Collections privées Russes représentées a l'Exposition organisée a St.Petersbourg en 1909 par la Revue d'Art ancien «Staryé Gody»*, Bruxelles, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire G. Van Oest & Co., 1910.

LEVINSON-LESSING 1964

V.F. Levinson-Lessing, *Splendeurs de l'Ermitage: Baroque et Rococò*, Paris, Hachette, 1964.

LEVINSON-LESSING 1965

V.F. Levinson-Lessing, *The Hermitage Leningrad: Baroque & Rococò Masters*, London, Hamlyn, 1965.

LICHAČEV 1973

D.S. Lichačev, *Razvitie russkoj literatury X-XVII vekov. Epokhi i stili* [Lo sviluppo della letteratura russa dei secoli X-XVII. Epoche e stili], Leningrad, Nauka, 1973.

LICHAČEV 1998

D.S. Lichačev, *Razvitie russkoj literatury X-XVII vekov. Epokhi i stili* [Lo sviluppo della letteratura russa dei secoli X-XVII. Epoche e stili], Sankt-Peterburg, Nauka, 1998 [Leningrad 1973].

LICHAČEV – VAGNER – VZDORNOV – SKRYNNIKOV 1994

D.S. Lichačev, G.K. Vagner, G.I. Vzdornov, R.G. Skrynnikov, *L'arte russa. Storia ed espressione artistica dalla Rus' di Kiev al grande Impero*, Milano, Jaka Book, 1994.

LIHAČEV 1995

D.S. Liháčev, *Le radici dell'arte Russa dal medioevo alle avanguardie*, a cura di E. Kostjukovič, Milano, Bompiani, 1995, pp. 207-218.

LINN 1933

Th.C. Linn, *Two Famous Paintings Are Sold By Soviet to the Metropolitan; Diptych by Hubert van Eyck Includes 'The Crucifixion' and 'The Last Judgment' - Art Treasure, Transferred From Leningrad, on Exhibition Here Today*, in «The New York Times», Nov. 4, 1933, p. 1.

LIPHART 1908

E. Liphart, *Ital'janskaja škola / Les tableaux italiens à l'Exposition, organisée par la revue Starye Gody»; Ispancy XVI i XVII vekov / Les Espagnols des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, in «Starye Gody». *Katalog vystavki kartin* [«Starye Gody». Catalogo dei dipinti esposti alla mostra della rivista nel 1908], 1908, 11-12, pp. 701-719.

LIPHART 1912

E. Liphart, *Dar grafa Stroganova Imperatorskomu Ermitažu / Le legs du comte P. Stroganoff à l'Ermitage Impérial*, in «Starye Gody», 1912, 4, pp. 33-45.

LIVŠITS 1957

N.A. Livšits, *Bernini*, Moskva, Iskusstvo, 1957.

LO GATTO 1960

E. Lo Gatto, *Il mito di San Pietroburgo: storia, leggenda, poesia*, Milano, Feltrinelli, 1960.

LO GATTO 1990

E. Lo Gatto, *Gli artisti italiani in Russia*, Milano, Scheiwiller, 1990.

LO GATTO 1993

E. Lo Gatto, *Gli architetti italiani in Russia: Gli architetti del secolo XVIII a Pietroburgo e nelle tenute imperiali*, a cura di A. Lo Gatto, Milano, Scheiwiller, 1993.

LOEWINSON-LESSING – BAKANOV (ed. by) 1978

V. Loewinson-Lessing, V. Bakanov (edited by), *The Hermitage: Western European Painting*, Leningrad, Aurora Art Publishers, 1978.

LOEWINSON-LESSING – NICOULINE 1965

V. Loewinson-Lessing, N. Nicouline, *Le Musée de l'Ermitage: les primitifs flamands*, Bruxelles, Centre National de Recherches "Primitifs Flamands", 1965.

LOEWINSON-LESSING (a cura di) 1958

V.F. Loewinson-Lessing (a cura di), *Gosudarstvennyj Ermitaž. Otdel zapadnoevropejskogo iskusstva. Katalog živopisi* [Ermitage statale. Dipartimento dell'arte dell'Europa Occidentale. Catalogo della pittura], 2 voll., Leningrad - Moskva, Iskusstvo, 1958.

LOEWINSON-LESSING (ed. by) 1971

V. Loewinson-Lessing (edited by), *Rembrandt Harmensz van Rijn: Paintings from Soviet Museums*, Leningrad, Aurora Art Publishers, 1971.

LOEWINSON-LESSING 1982

V.F. Loewinson-Lessing, *Rembrandt Harmensz van Rijn: tableaux dans les musées de l'Union soviétique*, Léningrad, Éd. d'art Aurore, 1982.

LOEWINSON-LESSING 2022

V.F. Loewinson-Lessing, *Istorija kartinnoj galerei Ermitaža* [Storia della pinacoteca dell'Ermitage], a cura di S.O. Androsov, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Gosudartvennogo Ermitaža, 2022.

M.F. 1896

M.F., *Russkoe khudožestvo v 1895 godu* [L'arte russa nel 1895], in «Vsemirnaja illustratsija» [«L'illustrazione universale»], XXVIII, 1896, 1409, pp. 117-119.

MAGULA 1912

G.A. Magula, *Lomonosov i elizavetinskoe vremja. Vystavka-muzej* [Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia. Mostra-museo], in «Novoe vremja» [«Nuovo tempo»], nn. 12966, 12968, 18, 20 aprile 1912, pp. 79-82.

## MAKARENKO 1912

N. Makarenko, *Predislovie* [Premessa], in *Sostojašaja pod Vysočajšim ego Imperatorskogo Veličestva Gosudarja Imperatora pokrovitel'stvom vystavka "Lomonosov i elizavetinskoe vremja"* [La mostra "Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia" svoltasi sotto l'alto patronato imperiale di Sua Maestà Imperiale l'Imperatore], vol. XVI *Tserkovnyj odel* [vol. XVI Sezione della Chiesa], Sankt-Peterburg, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, 1912, pp. 1-4.

## MAKOFFSKY 1908

S. Makoffsky, *Les salles Russer à l'Exposition de «Staryé Gody»*, in «Starye Gody». *Katalog vystavki kartin* [«Starye Gody». Catalogo dei dipinti esposti alla mostra della rivista nel 1908], 1908, 11-12, pp. 735-742.

## MALINOVSKIJ (a cura di) 1990

K.V. Malinovkij (a cura di), *Zapiski Jakoba Stäehlina ob izjašnykh iskusstvakh v Rossii* [Note di Jakob Stäehlin sulle belle arti in Russia], 2 voll., Moskva, Iskusstvo, 1990.

## MALINOVSKIJ 1977

K.V. Malinovskij, *Jacob von Stäehlin i ego zapiski po istorii russkoj živopisi* [Jacob von Stäehlin e i suoi appunti sulla storia della pittura russa], in T.V. Alekseeva (a cura di), *Russkoe iskusstvo barokko: materialy i issledovanija* [Arte russa barocca: materiali e ricerche], Moskva, Nauka, 1977, pp. 173-179.

## MALITSKAJA 1963

K.M. Malitskaja, *Francisco Surbaran: 1598-1664* [Francisco Zurbarán: 1598-1664], Moskva, Iskusstvo, 1963.

*Manierismo, barocco, rococò* 1962

*Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini*, Atti del Convegno internazionale (Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 21-24 aprile 1960), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1962.

## MARGINI 1990

M. Margini, *Francesco Fontebasso: i disegni*, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, vol. 17, a cura del Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini, Firenze, L.S. Olschki, 1990, pp. 166-211, 339-385.

*Maria Callas & Swarovski* 2005

*Maria Callas & Swarovski: Gioielli di scena*, catalogo della mostra (Firenze, Reali Poste della Galleria degli Uffizi di Firenze, 30 aprile-1° giugno 2005), a cura di R. Albanesi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005.

MARKOVA 2011

N. Markova, *Ob istorii sozdanija koronatsionnogo al'boma imperatritsy Elizavety Petrovny / The Story of the Creation of Empress Elizabeth's Coronation Album*, in «The Tretyakov Gallery Magazine», 2011, 1 (30), pp. 4-21.

MIKHAILOVSKIJ 1912

I. Michajlovskij, *Predislovie* [Premessa], in *Sostojašaja pod Vysočajšim ego Imperatroskogo Veličestva Gosudarja Imperatora pokrovitel'stvom vystavka "Lomonosov i elizavetinskoe vremja"* [La mostra "Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia" svoltasi sotto l'alto patronato imperiale di Sua Maestà Imperiale l'Imperatore], vol. V *Arhitektura* [vol. V Architettura], Sankt-Peterburg, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, 1912, pp. 1-9.

*Mir iskusstva/Mondo dell'arte* 1981

*Mir iskusstva/Mondo dell'arte. Artisti russi dal 1898 al 1924*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortés, 15 dicembre 1981 – 15 febbraio 1982), a cura di G. Di Milia, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1981.

MODZALEVSKIJ 1912

B. Modzalevskij *Predislovie* [Prefazione], in *Sostojašaja pod Vysočajšim ego Imperatroskogo Veličestva Gosudarja Imperatora pokrovitel'stvom vystavka "Lomonosov i elizavetinskoe vremja"* [La mostra "Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia" svoltasi sotto l'alto patronato imperiale di Sua Maestà Imperiale l'Imperatore], vol. VII *Lomonosov. Akademija Nauk. Moskovskij Universitet* [vol. VII. Lomonosov. Accademia delle Scienze. Università di Mosca], Sankt-Peterburg, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, 1912, pp. 1-9.

MORÉAS 1886

J. Moréas, *Le Symbolisme*, in «Le Figaro», le samedi 18 septembre 1886, Supplément littéraire, pp. 1-2.

MORETTI 2003

S. Moretti, *Gregorio Stroganoff: il collezionismo d'arte bizantina tra Otto e Novecento: il caso Stroganoff*, in A. Iacobini (a cura di), *Bisanzio, la Grecia e l'Italia*, Atti della giornata di studi sulla civiltà artistica bizantina in onore di Mara Bonfioli, Roma, 22 novembre 2002, Roma, Foroellenico, 2003, pp. 89-102.

Mostra 1912

*Sostojašaja pod Vysočajšim ego Imperatroskogo Veličestva Gosudarja Imperatora pokrovitel'stvom vystavka "Lomonosov i elizavetinskoe vremja"* [La mostra "Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia" svoltasi sotto l'alto patronato imperiale di Sua Maestà Imperiale l'Imperatore], voll. I-XVII, Sankt-Peterburg, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, 1912.

Mostra dei Benois 1955

*Mostra dei Benois*, catalogo della mostra (Como, Villa comunale dell'Olmo, maggio-luglio 1955), Como, Tipografia Nani, 1955.

Mostra del Caravaggio 1951

*Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 21 aprile – 21 giugno 1951), a cura di R. Longhi, Firenze, Sansoni, 1951.

Mostra del ritratto italiano 1911

*Mostra del ritratto italiano: dalla fine del sec. XVI all'anno 1861*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, marzo – luglio 1911), Firenze, Spinelli, 1911.

MUÑOZ – POLLAK 1912

Muñoz A., Pollak L., *Pièces de choix de la collection du Comte Grégoire Stroganoff à Rome*, 2 voll., Rome, Imprimerie dell'Unione editrice, 1912.

MUÑOZ 1910

A. Muñoz, *La collezione Stroganoff*, Roma, Rassegna contemporanea, 1910.

MURATOV 1911-1912

P. Muratov, *Obrazy Italii* [Immagini dell'Italia], 2 voll. (I: *Venezia – La strada per Firenze – Firenze – Le città della Toscana*; II: *Roma – Napoli – Sicilia*), Moskva, Naučnoe Slovo, 1911-1912.

MURATOV 1923

P. Muratov, *Predislovie* [Prefazione], in V. Nikol'skij, *Istorija russkogo iskusstva: živopis', arhitektura, skulptura, dekorativnoe iskusstvo* [Storia dell'arte russa: pittura, architettura, scultura, arte decorativa], Berlin, Z.I. Grschebin Verlag, 1923, pp. V-VIII.

MUTHER (ed. by) 1907

R. Muther (ed. by), *The History of Modern Painting*, 4 voll., New York-London, J. M. Dent – E. P. Dutton, 1907.

NEKRASOV (a cura di) 1926

A.N. Nekrasov (a cura di), *Barokko v Rossii* [Barocco in Russia], Moskva, Glavlit, 1926.

NEKRASOV 1926

A. Nekrasov, *Predislovie* [Prefazione], in Id. (a cura di), *Barokko v Rossii* [Barocco in Russia], Moskva, Glavlit, 1926, pp. 7-9.

NESSELSTRAUSS 1964

C.H. Nesselstraus, *Jacopo Robusti Tintoretto*, Moskva-Leningrad, Sovetskij Khudožnik, 1964.

NIKITJUK 1968

O.D. Nikitjuk, *Francesco Guardi*, Moskva, Iskusstvo, 1968.

NIKOL'SKIJ 1915

V.A. Nikol'skij, *Istorija russkogo iskusstva* [Storia dell'arte russa], vol. I, Moskva, Sytin, 1915.

NIKOL'SKIJ 1923

V. Nikol'skij, *Istorija russkogo iskusstva: živopis', arhitektura, skulptura, dekorativnoe iskusstvo* [Storia dell'arte russa: pittura, architettura, scultura, arte decorativa], Berlin, Z.I. Grschebin Verlag, 1923.

NOVICKIJ 1908

A. Novickij [Novitsky], *Parsunnoe pis'mo v Moskovskoj Rusi / Le portarit à la cour de Moscou*, in «Starye Gody», 1908, 7, pp. 384-403.

OL'SANSKAJA 1957

N. Ol'sanskaja, *Tiepolo*, Moskva, Iskusstvo, 1957.

*Ot Gverčino do Caravaggio* 2013

*Ot Gverčino do Caravaggio: Ser Denis Mahon i ital'janskoe iskusstvo XVII veka / From Guercino to Caravaggio: Sir Denis Mahon and Seventeenth-Century Italian Art*, catalogo della mostra (San Pietroburgo, Ermitage, 1° luglio – 1° settembre 2013), a cura di S. Androsov, T.B. Bušmina, M. Gregori, A. Coliva, Sankt-Peterburg, Gosudarstvennyj Ermitaž, 2013.

*Ot Tiepolo do Canaletto i Guardi* 2018

*Ot Tiepolo do Canaletto i Guardi / Da Tiepolo a Canaletto e Guardi*, catalogo della mostra (Mosca, Museo A.S. Puškin delle Belle Arti, 24 luglio – 5 novembre 2018), a cura di V. Markova, S. Zuffi, Moskva, Art Volkhonka, 2018.

PAVLINOV 2017

P. Pavlinov, *Zinaida Serebrjakova. Mir eë iskusstva* [Zinaida Serebrjakova. Il mondo della sua arte], Moskva, Slovo, 2017.

PAVLINOV 2023

P. Pavlinov, *Eugène Lanceray and Italy: the influence of the classical heritage*, tesi di dottorato, relatore Silvia Burini, Venezia, Università Ca' Foscari, 2023.

PICA 1907

V. Pica, *L'Arte Mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1907.  
*Pietroburgo e l'Italia* 2003 *Pietroburgo e l'Italia, 1750-1850: il genio italiano in Russia*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 30 aprile – 15 giugno 2003), a cura di S. Androsov, V. Strada, Milano, Skira, 2003.

PIZZORUSSO 2019

C. Pizzorusso, *Il Seicento fiorentino in mostra. Le origini (1911-1959)*, in M. di Macco, G. Dardanello (a cura di), *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento*, Genova, Sagep Editori, 2019, pp. 197-216.

PLUŽNIKOV 1977

V.I. Plužnikov, *Organizatsija fasada v arkhitekture russkogo barokko* [Organizzazione della facciata nell'architettura del Barocco russo], in T.V. Alekseeva (a cura di), *Russkoe iskusstvo barokko: materialy i issledovanija* [Arte russa barocca: materiali e ricerche], Moskva, Nauka, 1977, pp. 88-126.

POBEDINSKAJA (a cura di) 1998

A.G. Pobedinskaja (a cura di), *Russkoe iskusstvo epokhi barokko. Nove materialy i issledovanija* [Arte russa dell'epoca barocca. Nuovi materiali e ricerche], Sankt-Peterburg, Gosudarstvennyj Ermitaž – Slavia, 1998.

POBEDINSKAJA 1984

A.G. Pobedinskaja, *Vvedenie* [Introduzione], in *Russkoe iskusstvo epokhi barokko* [Arte russa dell'epoca barocca], catalogo della mostra (Leningrado, Ermitage, 1984), a cura di G.N. Komelova, A.G. Pobedinskaja, I.N. Ukhanova, L.A. Tarasova, Leningrad, Iskusstvo, 1984, pp. 3-20.

POBEDINSKAJA 1998

A.G. Pobedinskaja, *Ob izučenii barokko v iskusstve Rossii (v svyzi s materialami vystavki "Russkoe iskusstvo epokhi barokko")* [Sullo studio del Barocco nell'arte della Russia (in relazione ai materiali della mostra Arte russa dell'epoca barocca)], in Ead. (a cura di), *Russkoe iskusstvo epokhi barokko. Nove materialy i issledovanija* [Arte russa dell'epoca barocca. Nuovi materiali e ricerche], Sankt-Peterburg, Gosudarstvennyj Ermitaž – Slavia, 1998, pp. 9-19.

PODPISČIK 1908

Podpisčik [Un abbonato], *Ubranstvo vystavki «Staryeh Godov»* [Allestimento della mostra della rivista «Starye Gody»], in «Starye Gody». *Katalog vystavki kartin* [«Starye Gody». Catalogo dei dipinti esposti alla mostra della rivista nel 1908], 1908, 11-12, pp. 745-746.

RÉAU 1912

L. Reau, *La beauté de Pétersbourg*, in «La Revue de Paris», VI (Novembre-Décembre 1912), Paris pp. 391-403.

ROSSI - ŠVIDKOVSKIJ - BATALOV (a cura di) 2013

F. Rossi, D. Švidkovskij, A. Batalov (a cura di), *Mille anni di architettura italiana in Russia*, Torino, Allemandi, 2013.

ROSSI 2005

F. Rossi, *Giuseppe Valeriani primo scenografo alla corte degli Zar*, in «Studi Piemontesi», 2005, 2, vol. 34, pp. 367-387.

ROSTISLAVOV 1912

A.A. Rostislavov, *Elizavetinskoe khudožestvo* [Arte elisabettiana], in «Sovremennik» [«Il Contemporaneo»], 1912, vol. 6: [http://az.lib.ru/r/rostislavow\\_a\\_a/text\\_1912\\_elizavetinskoe\\_hudozhestvo\\_ol-dorfo.shtml?ysclid=m7otfc8799431990331](http://az.lib.ru/r/rostislavow_a_a/text_1912_elizavetinskoe_hudozhestvo_ol-dorfo.shtml?ysclid=m7otfc8799431990331) (ultimo accesso: 23 agosto 2024).

ROTENBERG 1964

E.I. Rotenberg, *Jan Vermeer Del'ftskij* [Jan Vermeer di Delft], Moskva, Sovetskij Khudožnik, 1964.

RUBENS 1933

P.P. Rubens, *Pis'ma* [Lettere], a cura di A.A. Akhmatova, Moskva-Leningrad, Academia, 1933.

*Rubens i flamandskoe barokko* 1978

*Rubens i flamandskoe barokko* [Rubens e il Barocco fiammingo], catalogo della mostra per il 400° anniversario della nascita di P.P. Rubens (Leningrado, Ermitage), a cura di M.J. Varšavskaja *et alii*, Leningrad, Avropa, 1978.

RUSKIN 1877

J. Ruskin, *Fors Clavigera: Lettres to the Workmen and Labourers of Great Britain*, vol. VII, Sunnyside-Orpington-Kent, George Allen, 1877.

*Russia palladiana* 2014

*Russia palladiana. Palladio e la Russia dal barocco al modernismo*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 27 settembre – 10 novembre 2014), a cura di A. Ippolitov, V. Uspenskij, Vicenza, L.E.G.O., 2014.

*Russische Kunst-Ausstellung* 1906

*Russische Kunst-Ausstellung in Berlin*, Berlin, Eduard Schulte Kunsthandlung, 1906.

*Russkie portrety* 1905-1909

*Russkie portrety XVIII i XIX stoletij / Portraits russes des XVIIIe et XIXe siecles*, edition du Gran Duc Nicolas Mikhailowitch, 5 voll., St. Pétersbourg, Manufacture des papiers de l'état, 1905-1909.

*Russkie potomki* 2011

*Russkie potomki francuzskoj imperatricy. Gertsogi Leuchtenbergskie v Peterbruge* [I discendenti russi dell'imperatrice francese. I duchi di Leuchtenberg a San Pietroburgo], catalogo della mostra (San Pietroburgo, Museo statale di storia di San Pietroburgo, 6 ottobre 2011 – 1° febbraio 2012), a cura di L.E. Nemčinova, Sankt-Peterburg, ARS, 2011.

*Russkoe iskusstvo epokhi barokko* 1984

*Russkoe iskusstvo epokhi barokko* [Arte russa dell'epoca barocca], catalogo della mostra (Leningrado, Ermitage, 1984), a cura di G.N. Komelova, A.G. Pobedinskaja, I.N. Ukhanova, L.A. Tarasova, Leningrad, Iskusstvo, 1984.

*Sammlung Stroganoff* 1931

*Sammlung Stroganoff. Leningrad*, Katalog 2043 (Versteigerung 12–13 Mai 1931), Berlin, Rudolph Lepke's Kunst-Auktions-Haus, 1931.

SAMUELS E. – SAMUELS J. 1987

E. Samuels, J. Samuels, *Bernard Berenson. The Making of a Legend*, London, Harvard University Press, 1987.

*San Pietroburgo: 1703-1825* 1991

*San Pietroburgo: 1703-1825, arte di corte dal Museo dell'Ermitage*, catalogo della mostra (Torino, Palazzina di caccia di Stupinigi, 4 maggio – 8 settembre 1991), a cura di S. Pettenati, Milano, Berenice, 1991.

SARAB'JANOV 1974

D.V. Sarab'janov, *Russkoe iskusstvo XVIII veka i Zapad* [L'arte russa del XVIII secolo e l'Occidente], in I.E. Danilova (a cura di), *Khudožestvennaja kul'tura XVIII veka. Materialy naučnoj konferencii* [Cultura artistica del XVIII secolo. Atti della conferenza scientifica] (Mosca, Museo A.S. Puškin delle Belle Arti, 1973), Moskva, Sovetskij Khudožnik, 1974, pp. 283-302.

SARAB'JANOV 1992

D.V. Sarab'janov, *Il Simbolismo nella pittura russa*, in *Il simbolismo russo: Sergej Džagilev e l'Età d'argento nell'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 29 agosto – 29 novembre 1992), a cura di V.A. Dudakov, Milano, Electa, 1992, pp. 39-47.

ŠAVINSKIJ 1909

V. Šavinskij [W. Stchawinsky], *Istorija gollandskij živopisi po kollekcii Petra Petroviča Semenova Tjan'-Šanskogo / La peinture hollandaise dans la collection de P.P. Sémenoff-Tianschansky*, in «Starye Gody», 1909, 5, pp. 229-263.

SCHMIDT 1909

J. Schmidt (von), *Gemälde alter Meister in Petersburger Privatbesitz. Die Ausstellung der «Starye Gody» in St. Petersburg*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», 1909, 4, pp. 161-197.

SEMĚNOV-TJAN-ŠANSKIJ 1885

P.P. Semėnov-Tjan-Šanskij, *Etjudy po istorii niderlandskoj živopisi na osnovanii ee obrazcov, nabodjašihsja v publičnykh i častnykh sobranijakh Peterburga* [Studi sulla storia della pittura olandese basati sugli esemplari presenti nelle collezioni pubbliche e private di San Pietroburgo], Sankt-Peterburg, Tip. M.M. Stasjuleviča, 1885.

SEMENOVA – IL'IN 2021

N. Semenova, N. Il'in, *Prodannye sokroviša Rossii: istorija rasprodaži natsional'nykh khudožestvennykh sokrovišč* [Tesori venduti della Russia: storia della vendita dei tesori artistici nazionali], Moskva, Slovo, 2021.

ŠERBAČEVA 1941

M.I. Šerbačeva, *Kartiny Tiepolo iz dvortsa Dolfino v Ermitaže* [I dipinti di Tiepolo da Palazzo Dolfino al Museo dell'Ermitage], Leningrad, Gosudarstvennyj Ermitaž, 1941.

ŠERBAČEVA 1956

M.I. Šerbačeva, *Kartiny Guido Reni v sobranii Ermitaža* [Dipinti di Guido Reni nella collezione dell'Ermitage], in *Trudy Gosudarstvennogo Ermitaža* [Atti del museo statale dell'Ermitage], vol. I *Zapadnoevropejskoe iskusstvo* [Arte dell'Europa occidentale], Moskva, Iskusstvo, 1956, pp. 73-80.

*Serie di ritratti degli eccellenti pittori 1762*

*Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'imperial galleria di Firenze colle vite in compendio de' medesimi descritte da Francesco Moüicke*, vol. IV, Firenze, nella stamperia Moüickiana, 1762.

*Simon Ušakov* 2015

*Simon Ušakov – tsarskij izograf* [Simon Ušakov: isografo dello zar], catalogo della mostra (Mosca, Galleria Tret'jakov, 2015), a cura di L.V. Nersesian, Moskva, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja, 2015.

SMOL'SKAJA (a cura di) 1961

N.F. Smol'skaja (a cura di), *Peter Paul Rubens*, Moskva, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Izobrazitel'nogo Iskusstva, 1961.

SOKOLOVA 2019

I. Sokolova, *Pittura veneta a San Pietroburgo sotto i regni di Elisabetta e Caterina II (1741-1796)*, tesi di dottorato, relatore Andrea Tomezzoli, Università degli studi di Padova, 2019.

SOKOLOVA 2022

I.S. Sokolova, *Nekotorye zamečanja o živopisnom plafone Bartolomeo Tarsia iz Tantseval'nogo zala Bol'sogo Petergofskogo Dvortsa* [Alcune osservazioni sul plafond pittorico di Bartolomeo Tarsia dalla Sala da Ballo del Gran Palazzo di Peterhof], in «Vestnik SPbGU. Iskusstvovedenie», 2022, vol. 12, pp. 628-646.

SOLOMAKHA (a cura di) 2006

E.J. Solomakha (a cura di), *Gosudarstvennyj Ermitaž: muzejnye rasprodaži, arkhivnye dokumenty* [Vendite del museo statale dell'Ermitage: documenti d'archivio], vol. I (1928-1928), Sankt-Peterburg, Gosudarstvennyj Ermitaž, 2006.

SOLOMAKHA (a cura di) 2014

E.J. Solomakha (a cura di), *Gosudarstvennyj Ermitaž: muzejnye rasprodaži, arkhivnye dokumenty* [Vendite del museo statale dell'Ermitage: documenti d'archivio], vol. II (1929), Sankt-Peterburg, Gosudarstvennyj Ermitaž, 2014.

SOLOMAKHA (a cura di) 2015

E.J. Solomakha (a cura di), *Gosudarstvennyj Ermitaž. Muzejnye rasprodaži. Stroganovskij dvorec. Arkhivnye dokumenty* [Museo statale dell'Ermitage. Vendite museali. Palazzo Stroganov. Documenti d'archivio], Sankt-Peterburg, Gosudarstvennyj Ermitaž, 2015.

SOLOMAKHA (a cura di) 2016

E.J. Solomakha (a cura di), *Gosudarstvennyj Ermitaž: muzejnye rasprodaži, arkhivnye dokumenty* [Vendite del museo statale dell'Ermitage: documenti d'archivio], vol. III (1930-1931), Sankt-Peterburg, Gosudarstvennyj Ermitaž, 2016.

SOLOV'EV 1990

V.S. Solov'ev, *Stibotvorenija. Estetika. Literaturnaja kritika* [Poesie. Estetica. Critica letteraria], Moskva, Kniga, 1990.

SOLOV'EV 2006

V.S. Solov'ev, *Sulla bellezza nella natura, nell'arte, nell'uomo*, Milano, Edilibri, 2006.

*Sotto il cielo di Roma* 2000

*Sotto il cielo di Roma: scultori europei dal barocco al verismo nelle collezioni dell'Ermitage*, catalogo della mostra (Massa, Palazzo Ducale 13 maggio – 27 agosto 2000), a cura di S. Androsov, Montespertoli, Marschietto & Musolino, 2000.

SREZNEVSKIJ – TUKALEVSKIJ 1912

V. Sreznevskij, V. Tukalevskij, *Putevoditel'* [Guida alla mostra], in *Sostojašaja pod Vysočajšim ego Imperatorskogo Veličestva Gosudarja Imperatora pokrovitel'stvom vystavka "Lomonosov i elizavetinskoe vremja"* [La mostra "Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia" svoltasi sotto l'alto patronato imperiale di Sua Maestà Imperiale l'Imperatore], voll. VIII-IX *Knigi i rukopisi* [voll. VIII-IX. Libri e Manoscritti], Sankt-Peterburg, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, 1912, pp. 3-15.

STÄEHLIN 1977

J. Stäehlin, *Zapiski o živopisi e živopistsakb v Rossii* [Appunti sulla pittura e sugli artisti in Russia], in T.V. Alekseeva (a cura di), *Russkoe iskusstvo barokko: materialy i issledovanija* [Arte russa barocca: materiali e ricerche], Moskva, Nauka, 1977, pp. 180-211.

«Starye Gody»

1908 «Starye Gody». *Katalog vystavki kartin* [«Starye Gody». Catalogo dei dipinti esposti alla mostra della rivista nel 1908], 1908, 11-12.

STASOV 1937

V.V. Stasov, *Izbrannye sočinenija* [Opere scelte], 2 voll., vol. I *Obzory, vystavki, polemiki* [Recensioni, mostre, polemiche], Moskva-Leningrad, Iskusstvo, 1937.

STRADA 1992

V. Strada, *Vera e falsa decadenza*, in *Il simbolismo russo: Sergej Djagilev e l'Età d'argento nell'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 29 agosto – 29 novembre 1992), a cura di V.A. Dudakov, Milano, Electa, 1992, pp. 15-23.

*Stroganoff* 2000

*Stroganoff. The Palace and Collection of a Russian Noble Family*, exhibition catalogue (Portland, Oregon, Portland Art Museum, February 19 – May 31, 2000; Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, July 2 – October 1, 2000), ed. by B. Burn, New York, Harry N. Abrams, 2000.

ŠVIDKOVSKIJ 1999

D. Švidkovskij, *L'architettura imperiale russa tra Oriente e Occidente (1600-1760)*, in *I trionfi del barocco: architettura in Europa 1600-1750*, catalogo della mostra (Stupinigi, Palazzina di Caccia, 4 luglio 1999 – 7 novembre 1999), a cura di H.A. Millon, Milano, Bompiani, 1999, pp. 135-170.

*Symbola et emblemata* 1705

*Symbola et emblemata jussu atque auspiciis Sacerrimae Suae Majestatis Augustissimi ac Serenissimi Imperatoris Moschoniae Magni Domini Czaris, et Magni Ducis Petri Alexeidis, totius Magnae, Parvae & Albae Rossiae, nec non aliarum multarum Potestatum atque Dominiorum Orientalium, Occidentalium Aquilonariumque Supremi Monarchae, excusa*, Amstelaedami, Apud Henricum Wetstenium, Anno 1705.

TAKUSHINOVA 2020

B. Takushinova, *Parsuna: the first secular representation of the traditional Russian icon*, in *Proceedings of Science and Technology*, IEREK Press, 2020: <https://doi.org/10.21625/resourcedings.v2i3.618>.

TAKUSHINOVA 2023

B. Takushinova, *I russi e il Grand Tour nel Regno di Napoli: viaggi, diplomazia, collezionismo*, Napoli, Luciano, 2023.

TAPIÉ 1998

V.-L. Tapié, *Barocco e Classicismo*, Milano, Vita e Pensiero, 1998.

*Teatro della ragione/teatro del desiderio* 1998

*Teatro della ragione/teatro del desiderio: l'arte di Alexandre Benois e Leon Bakst*, catalogo della mostra (Lugano, Fondazione Thyssen-Bornemisza, Villa Favorita, 5 giugno – 1° novembre 1998), a cura di J. Bowlt, Milano, Skira, 1998.

*The Collections of the Romanovs* 2003

*The Collections of the Romanovs: European Art from the State Hermitage Museum, St Petersburg*, exhibition catalogue (Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art, September 21 – November 23, 2003), ed.

by J. Christen Steward with S. Androsov, London - New York, Merrell in association with The University of Michigan - Museum of art and the State Hermitage Museum, 2003.

TOLSTOJ 1955

L.N. Tolstoj, *O literature: stat'ji, pis'ma, dnevniki* [Sulla letteratura: articoli, lettere, diari], a cura di F.A. Ivanova, Moskva, Gosudearstvennoe izdatel'stvo khudožestvennoj literatury, 1955.

TOLSTOJ 1983

L.N. Tolstoj, *Čto takoe iskusstvo?* [Che cos'è l'arte?], in *Sobranie sočinenij* [Opere raccolte], in 22 voll., a cura di M.B. Khrapčenko, vol. XV, Moskva, Khudožestvennaja literatura, 1983.

TOLSTOJ 1997

L.N. Tolstoj, *Che cos'è l'arte*, a cura di T. Perlini, Milano, Gallone, 1997.

TROJNITSKIJ 1912

S. Trojnitskij, *Farfor imperatorskogo zavoda epokhi Vinogradova / Les porcelaines de la Manufacture Impériale de l'époque Winogradoff, 1748-1752*, in «Starye Gody», 1912, 6, pp. 17-20.

“Učėnaja prihot” 2001

“Učėnaja prihot” (*Kolleksija knjažja N.B. Jusupova*), [“Un capriccio intellettuale” (Collezione del principe N.B. Jusupov)], catalogo della mostra (Mosca, Museo Puškin delle Belle Arti, 31 luglio – 11 novembre 2001; San Pietroburgo, Museo statale Ermitage, 8 febbraio – 19 maggio 2002), 2 voll., a cura di V.A. Mišin, L.J. Savinskaja, Moskva, Khudožnik i kniga, 2001.

UKHANOVA 1977

I.N. Ukhanova, *K kharakteristike stil'ja russkogo narodnogo dekorativno-prikladnogo iskusstva* [Alla caratterizzazione dello stile delle arti popolari russe e dell'artigianato artistico], in T.V. Alekseeva (a cura di), *Russkoe iskusstvo barokko: materialy i issledovanija* [Arte russa barocca: materiali e ricerche], Moskva, Nauka, 1977, pp. 30-42.

*Uomini santi e draghi* 1992

*Uomini santi e draghi: capolavori del museo Puškin di Mosca, disegni italiani dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint-Bénin, 18 luglio – 8 novembre 1992), a cura di M. Maiskaya, Milano, Fabbri Editori, 1992.

VALIŠEVSKIJ 1990

K. Vališevskij, *Doč' Petra Velikogo* [La figlia di Pietro il Grande], Moskva, Kniga, 1990.

VARŠAVSKAJA 1975

M. Varšavskaja, *Kartiny Rubensa v Ermitaže* [Dipinti di Rubens all'Ermitage], Leningrad, Avrora, 1975.

VENTURI 1912<sup>a</sup>

L. Venturi, *Saggio sulle opere d'arte italiane a Pietroburgo*, in «L'Arte. Rivista di Storia dell'Arte medioevale e moderna», 1912, 15 (IV), pp. 122-140.

VENTURI 1912<sup>b</sup>

L. Venturi, *Očerki italianskago iskusstva v Peterburge / Notes sur le tableaux italiens à St. Petersbourg* (trad. del manoscritto dall'italiano a cura di V. Khvošenskij), in «Starye Gody», 1912, 6, pp. 3-16.

VENTURI 2001

A. Venturi, *I tipi «storico-culturali» nel pensiero sociale russo del secondo Ottocento*, in «Studi Storici» XLII, 2001, n. 3 (luglio-settembre), pp. 589-610.

VENTURI 2021

F. Venturi, *Il populismo russo*, 3 voll., Milano-Udine, Mimesis, 2021.

*Verdi visto dai Benois* 1967

*Verdi visto dai Benois*, catalogo della mostra (Villa Pallavicino, 18 giugno-20 agosto 1967), a cura di M. Monteverdi, Città di Busseto, s.e., 1967.

VERETENNIKOV 1908

V. Veretennikov [Wéretennikoff], "Pridvornyyj pervyj maljar" L. Caravaque / *Le peintre Louis Caravaque en Russie*, in «Starye Gody», 1908, 6, pp. 323-332.

VIPPER - LIVANOVA (a cura di) 1966

B.R. Vipper, T.N. Livanova (a cura di), *Renessans, Barokko, Klassicism. Problema stilej v zapadnoevropejskom iskusstve XV-XVII vekov* [Rinascimento, Barocco, Classicismo. Il problema degli stili nell'arte occidentale nel XV-XVII secolo], Moskva, Nauka, 1966.

VIPPER 1948

B.R. Vipper, *Tintoretto: 1519-1594*, Moskva, GMII imeni Puškina, 1948.

VIPPER 1956

B.R. Vipper, *Bor'ba tečenij v ital'janskom iskusstve XVI veka (1520-1590). K probleme krizisa ital'janskogo gumanizma* [La lotta delle correnti nell'arte italiana del Cinquecento (1520-1590). Al problema della crisi dell'Umanesimo italiano], Moskva, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1956.

VIPPER 1957

B.R. Vipper, *Stanovlenie realizma v gollandskoj živopisi XVII veka* [La nascita del realismo nella pittura olandese del XVII secolo], Moskva, Iskusstvo, 1957.

VIPPER 1962

B.R. Vipper, *Očerki gollandskoj živopisi epokhi rascveta (1640-1670)* [Schizzi della pittura olandese del Secolo d'oro (1640-1670)], Moskva, Iskusstvo, 1962.

VIPPER 1966

B.R. Vipper, *Iskusstvo XVII veka i problema stilja barokko* [L'arte del XVII secolo e il problema dello stile barocco], in Id., T.N. Livanova (a cura di), *Renessans, Barokko, Klassicism. Problema stilej v zapadnoevropejskom iskusstve XV-XVII vekov* [Rinascimento, Barocco, Classicismo. Il problema degli stili nell'arte occidentale nel XV-XVII secolo], Moskva, Nauka, 1966, pp. 245-263.

VIPPER 1970

B.R. Vipper, *Stat'ji ob iskusstve* [Articoli sull'arte], Moskva, Iskusstvo, 1970.

VIPPER 1977

B.R. Vipper, *Ital'janskij Renessans XIII-XVI vekov* [Rinascimento italiano del XIII-XVI secolo], 2 voll., Moskva, Iskusstvo, 1977.

VIPPER 1978

B.R. Vipper, *Arkhitektura russkogo barokko* [Architettura barocca russa], Moskva, Nauka, 1978.

*Visioni del Grand Tour dall'Ermitage* 2008

*Visioni del Grand Tour dall'Ermitage (1640-1880): paesaggi e gente d'Italia nelle collezioni russe*, catalogo della mostra (Roma, Musei di San Salvatore in Lauro, 18 ottobre 2008 - 22 febbraio 2009), a cura di S. Androsov, V.J. Matveev, L. Zichichi coadiuvati da N.G. Kuri, Roma, Il Cigno, 2008.

VLASOV 1997

V.G. Vlasov *Tannauer, Dannbauer Johann Gottfried*, in *Stili v iskusstve. Slovar' imën* [Stili nell'arte. Dizionario dei nomi: architettura, grafica, arte decorativa e applicata, pittura, scultura], vol. III, a cura di Id., Sankt-Peterburg, LITI, 1997, p. 355.

VOL'SKAJA 1946

V.N. Vol'skaja, *Poussin (Muzei Puškina)* [Poussin (Museo Puškin)], Moskva, GMII imeni Puškina, 1946.

*Von Caravaggio bis Poussin* 1997

*Von Caravaggio bis Poussin: europäische Barockmalerei aus der Eremitage in St. Petersburg*, ausstellungskatalog (Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 21. Februar bis 11. Mai 1997), E. Derjabina, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart, Hatje, 1997.

VORONIKHINA 1977

A.N. Voronikhina, *Triumfal'nye vorota 1742 goda v Sankt-Peterburge* [L'arco trionfale del 1742 a San Pietroburgo], in T.V. Alekseeva (a cura di), *Russkoe iskusstvo barokko: materialy i issledovanija* [Arte russa barocca: materiali e ricerche], Moskva, Nauka, 1977, pp. 159-172.

VORONTSOV 2020

M.I. Vorontsov, *Putešestvie grafa Vorontsova* [Il viaggio del conte Vorontsov], a cura di S. Androsov, in A. d'Amelia, D. Rizzi (a cura di), *Archivio russo-italiano XII*, Salerno, Europa Orientalis, 2020, pp. 21-93.

VSEVOLODSKIJ 1912

V. Vsevolodskij, *Predislovie* [Prefazione], in *Sostojašaja pod Vysočajšim ego Imperatroskogo Veličestva Gosudarja Imperatora pokrovitel'stvom vystavka "Lomonosov i elizavetinskoe vremja"* [La mostra "Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia" svoltasi sotto l'alto patronato imperiale di Sua Maestà Imperiale l'Imperatore], vol. XI *Teatr. Musyka. Zrelišja* [vol. XI. Musica. Teatro. Spettacolo], Sankt-Peterburg, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, 1912, pp. 1-7.

VSEVOLŽSKAJA – LINNIK (ed. by) 1975

S. Vsevolžskaja, I. Linnik (ed. by), *Caravaggio and his followers*, Leningrad, Aurora Art Publishers, 1975.

VSEVOLŽSKAJA 1970

S.N. Vsevolžskaja, *Kartiny Caravaggio i ego školy v Ermitaže* [Le opere di Caravaggio e della sua scuola all'Ermitage], Leningrad, Avrora, 1970.

*Vystavka* 1956

*Vystavka proizvedenij Rembrandta i ego školy v svjazi s 350-letiem so dnja roždenija. Putevoditel'* [Una mostra di opere di Rembrandt e della sua scuola in occasione del 350° anniversario della sua nascita. Guida], catalogo della mostra (Leningrado 1956), a cura di B.P. Vipper, V.F. Levinson-Lessing, Leningrad, Iskusstvo, 1956.

*Vystavka kartin* 1937

*Vystavka kartin, risunkov i gravjur Rembrandta i ego školy: kratkij putevoditel' (Ermitaž)* [Mostra di dipinti, disegni e stampe di Rembrandt e della sua scuola: una breve guida (Ermitage)], a cura di E.A. Tartakovskaja, Leningrad, Tipografija im. Ivana Fëdorova, 1937.

WEINER 1912

P. Weiner, *I. Grabar'. Istorija Russkogo iskusstva* [I. Grabar', "Storia dell'arte russa"], in «Starye Gody», 1912, 12, pp. 51-52.

WEISBACH 1921

W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, Paul Cassirer, 1921.

WITTE 2017

A. Witte, *Alois Riegl: Die Entstehung der Barockkunst in Rom 1908*, in A. Bacchi, L. Barroero (a cura di), *La riscoperta del Seicento: i libri fondativi*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, quaderno di ricerca n. 1 del Programma di Studi sull'Età e la Cultura Barocca, Genova, Sagep Editori, 2017, pp. 23-31.

WÖLFFLIN 1913

H. Wölfflin, *Renessans i Barokko* [Rinascimento e Barocco], trad. dal tedesco a cura di E. Lundberg, Sankt-Peterburg, Grižadušij Den', 1913.

WRANGEL 1908

N. Wrangel, *Bytovaja živopis' i portrety niderlandskikh khudožnikov XVII-XVIII veka / Les peintres de genre et les portraitistes néerlandais des XVII-e et XVIII-esiècles*, in «Starye Gody». *Katalog vystavki kartin* [«Starye Gody». Catalogo dei dipinti esposti alla mostra della rivista nel 1908], 1908, 11-12, pp. 675-692.

WRANGEL 1912<sup>a</sup>

N. Wrangel, *Imperatritsa Elisaveta i iskusstvo eja vremeni (po povodu vystavki "Lomonosov i Elizavetinskoje vremja")* [L'imperatrice Elisabetta e l'arte del suo tempo (a proposito della mostra "Lomonosov e l'età di Elisabetta Petrovna")], in «Apollon», 1912, 7, pp. 5-21.

WRANGELL – TROUBNIKOFF 1909

N. Wrangell, A. Troubnikoff, *Kartiny iz sobranija grafa G.S. Stroganova v Rime / Les tableaux de la collection du comte G. Stroganoff à Rome*, in «Starye Gody», 1909, 3, pp. 115-138.

WRANGELL (a cura di) 1904

N. Wrangell (a cura di), *Russkij Muzej imperatora Aleksandra III. Živopis' i skulptura* [Museo Russo dell'imperatore Alessandro III. Pittura e scultura], 2 voll., Sankt-Peterburg, s.e., 1904.

WRANGELL 1901

N. Wrangell, *Fëdor Stepanovič Rokotov / T. Rocotoff, sa vie et son oeuvre*, in «Starye Gody», 1910, 4, pp. 3-16.

WRANGELL 1902

N. Wrangell, *Predislovie* [Prefazione], in *Podrobnij illustrirovannyj katalog Vystavki russkoj portretnoj živopisi za 150 let (1700-1850)* [Catalogo dettagliato e illustrato della Mostra sulla ritrattistica russa nell'arco di 150 anni (1700-1850)], Sankt-Peterburg, Izdanie Obščestva Sinjago Kresta, 1902, p.n.n.

WRANGELL 1907

N. Wrangell, *Skul'ptory XVIII veka v Rossii / La sculpture en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in «Starye Gody», 1907, 7, pp. 250-297.

WRANGELL 1911

N. Wrangell, *Inostrannye khudožniki XVIII stoletija v Rossii / Les artistes étrangers en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in «Starye Gody», 1911, 7, pp. 5-71.

WRANGELL 1912<sup>b</sup>

N. Wrangell, *Predislovie* [Prefazione], in *Putevoditel' posostojašej pod Vysočajšim Imperatorskogo Veličestva Gosudarja Imperatora pokrovitel'stvom Vystavka "Lomonosov i Elizavetinskoe vremja"* [Guida alla mostra "Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia" organizzata sotto il patrocinio di Sua Maestà Imperiale l'Imperatore], Sankt-Peterburg, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, 1912, pp. 1-2.

WRANGELL 1912<sup>c</sup>

N. Wrangell, *Predislovie k žalu imperatricy*, in *Sostojašaja pod Vysočajšim ego Imperatorskogo Veličestva Gosudarja Imperatora pokrovitel'stvom vystavka "Lomonosov i elizavetinskoe vremja"* [La mostra "Lomonosov e l'età di Elisabetta di Russia" svoltasi sotto l'alto patronato imperiale di Sua Maestà Imperiale l'Imperatore], voll. I-II *Zal Imperatricy Elisavety Petrovny. Iskusstvo* [La sala dell'imperatrice Elisabetta Petrovna. Arte], Sankt-Peterburg, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, 1912, pp. 15-16.

WRANGELL 1912<sup>d</sup>

N. Wrangell, *Imperatritsa Elisaveta i iskusstvo eja vremeni (po povodu vystavki "Lomonosov i Elizavetinskoe vremja")* [L'imperatrice Elisabetta e l'arte del suo tempo (a proposito della mostra "Lomonosov e l'età di Elisabetta Petrovna")], in «Apollon» [«Apollo»], 1912, 7, pp. 5-21.

WRANGELL 1914

N. Wrangell, "Madonna Benois" Leonardo da Vinci, Sankt-Peterburg, Sirius, 1914.

ZABOLOTSKAJA 1965

N. Zabolotskaja, *Velázquez*, Moskva-Leningrad, Sovetskij Khudožnik, 1965.

ZERI 1961

F. Zeri, *Appunti nell'Ermitage e nel Museo Pusckin. Una 'Ascensione' di Andrea Vanni nell'Ermitage*, in «Bollettino d'Arte», 1961, 3, pp. 219-237.

ZGURA 1926

V.V. Zgura, *Problema vozniknovenija barokko v Rossii* [Il problema dell'emergere del Barocco in Russia], in A.N. Nekrasov (a cura di), *Barokko v Rossii* [Barocco in Russia], Moskva, Glavlit, 1926, pp. 13-42.

ŽIDKOV 1926

G.V. Židkov, *K postanovke problemy o ruskom barokko* [Sul problema del Barocco russo], in A.N. Nekrasov (a cura di), *Barokko v Rossii* [Barocco in Russia], Moskva, Glavlit, 1926, pp. 93-117.

ZILBERSTEIN – SAMKOV (a cura di) 1982

I.S. Zilberstein, V.A. Samkov (a cura di), *Sergej Djagilev i ruskoe iskusstvo* [Sergej Djagilev i l'arte russa], 2 voll, vol. I, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1982.

ZNAMEROVSKAJA 1955<sup>a</sup>

T.P. Znamerovskaja, *Mikel'andželo da Caravaggio* [Michelangelo da Caravaggio], Moskva, Iskusstvo, 1955.

ZNAMEROVSKAJA 1955<sup>b</sup>

T.P. Znamerovskaja, *Tvorčestvo Džuzepy Ribery i problema narodnosti ispanskogo realističeskogo iskusstva* [L'opera di Jusepe de Ribera e il problema nazionale nell'arte realista spagnola], Leningrad, LGU, 1955.

ZNAMEROVSKAJA 1972

T.P. Znamerovskaja, *Salvator Rosa*, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1972.

ZNAMEROVSKAJA 1978

T.P. Znamerovskaja, *Velasques* [Velázquez], Moskva, Iskusstvo, 1978.

ZNAMEROVSKAJA 1981

T.P. Znamerovskaja, *Husepe Ribera* [Jusepe Ribera], Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1981.

ZOLOTINKINA 2004

I.A. Zolotinkina, *Nikolaj Vrangel', baron i iskusstvoved «Monoklem osteklivšijglaz...»* [Nikolaj Wrangell, barone e storico dell'arte], in «Nasledie», 2004, 69, pp. 50-68.

ZUBOV 1911

V. Zubov, *Vystavka ital'janskogo portreta vo Florentsii* [Mostra del ritratto italiano a Firenze], in «Starye Gody», 1911, 10, pp. 68-71.

ZUBOV 1912

V. Zubov, *X Meždunarodnyj Sjezd Istorikov Iskusstva v Rime* [X Congresso Internazionale degli Storici dell'Arte a Roma], in «Starye Gody», 1912, 12, pp. 68-69.

*X Congresso Nazionale* 1912

*X Congresso Nazionale di Storia dell'Arte*, Roma, Tip. dell'Unione Editrice, 1912.

.

## Indice dei nomi



- Albani, Francesco 52n  
 Aleksandra Fëdorovna Romanova, imperatrice di Russia 42  
 Alekseeva, Maria Andreeva 81  
 Alekseeva, Svetlana Borisovna 83  
 Alekseeva, Tatjana Vasil'evna 80, 132  
 Alessio I di Russia (Aleksej Michajlovič Romanov) 67n  
 Algardi, Alessandro 102  
 Algarotti, Francesco 44  
 Allegri, Oreste 15  
 Androsov, Sergej Olegovič 98, 99, 103, 104  
 Androsova, Maria Ivanovna 99  
 Anna I di Russia 41n, 45n, 94, *figg. 95, 115*  
 Antonello da Messina 103  
 Antonova, Irina Aleksandrovna 102, 104  
 Antropov, Aleksej Petrovič 41n, 44, 45n, 47  
 Araja, Francesco Domenico 52, 85, 86  
 Argan, Giulio Carlo 22, 26, 72, 78,  
 Aristotele 65  
 Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano 65  
 Bacciarelli, Marcello 32n  
 Baertsoen, Albert 24  
 Bakst, Léon (Lev Samojlovič Rozenberg) 21, 23, 24, 25, 26, 30, 56n, 31, 35, 91n, *figg. 11, 19, 77*  
 Bal'mont, Konstantin Dmitrievič 8  
 Bartels, Hans von 19, 24  
 Bassano, Jacopo (Jacopo Da Ponte) 74  
 Baudelaire, Charles 8, 9  
 Baženov, Vasilij Ivanovič 44, 45n  
 Beato Angelico, detto Fra' Angelico 39n  
 Bel'skij, Ivan Ivanovič *fig. 102*  
 Bellini, Giovanni 101, 103  
 Bellotto, Bernardo 41, 73  
 Belyj, Andrej (Boris Nikolaevič Bugaev) 12  
 Benedetto XIV, papa (nato Prospero Lorenzo Lambertini) 51  
 Benois, Alexandre (Aleksandr) Nikolaevič 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 30, 31, 32, 34, 34n, 37, 38, 40, 42, 43, 44, 46, 54, 55, 56, 56n, 58, 59, 60, 61, 63, 75n, 77, 89, 96, 99, *figg. 5, 6, 7, 10, 43, 74, 77*  
 Benois, Léon (Leontij) Nikolaevič 34n  
 Benois, Maria Aleksandrovna (nata Sapožnikova) 34n  
 Benois, Nicola (Nikolaj) Aleksandrovič 15, 16, 16n, *figg. 8, 9*  
 Berenson, Bernard 35n  
 Bernini, Gian Lorenzo 65, 69, 72, 74, 75, 102, 103  
 Bienamé, Luigi 103  
 Bijlert, Jan van 104n  
 Bilibin, Ivan Jakovlevič 63, *fig. 5*  
 Blok, Alexandr Aleksandrovič 13  
 Böcklin, Arnold 9, 17, 24  
 Bode, Wilhelm von 34  
 Boldini, Giovanni 24  
 Bombelli, Sebastiano 41n  
 Bon, Girolamo 48, 85  
 Borgognone (Ambrogio da Fossano) 34n  
 Borovikovskij, Vladimir Lukič 32  
 Boschini, Marco 74  
 Botkin, Mikhail Petrovič 34n, 35, *fig. 39*  
 Botta Adorno, Antoniotto 47n  
 Botticelli, Sandro 34, 39n, 70, 72, 101, 103  
 Boucher, François 35  
 Bouguereau, William-Adolphe 20  
 Bramante, Donato 69  
 Brangwyn, Frank William 24  
 Braz, Osip Emmanuilovič 46n  
 Brjusov, Valerij Jakovlevič 8  
 Brogi, Giacomo *fig. 32*  
 Bronzino (Agnolo di Cosimo Tori) 32n, 39n, 101, *fig. 42*  
 Brouwer, Adrian 76  
 Brunetière, Ferdinand 9, 9n, 10  
 Bulla, Karl *fig. 6*  
 Buonarroti, Michelangelo 69, 72  
 Buontalenti, Bernardo 69  
 Burckhardt, Jacob 68, 69  
 Burkhard, Christoph, conte di Münnich *fig. 95*  
 Burne-Jones, Edward 9  
 Buxbaum, Johann Christian 92n  
 Cabanel, Alexandre 20  
 Čajkovskij, Pëtr Il'ič 43

- Callas, Maria (Sophie Cecelia Anna Maria Kalogeropoulos) 16, *fig. 9*
- Canaletto (Giovanni Antonio Canal) 35, 41, 73, 102, 105
- Canova, Antonio 103
- Caravaggio, Michelangelo Merisi detto il 73, 75, 75n, 103, 104
- Caravaque, Lois 29, 41, 41n, 47, 48, *figg. 44, 54, 116*
- Carlevarijs, Luca 105
- Carracci, Agostino 33n, 37, 38, 75
- Carracci, Annibale 33n, 37, 38, 75, 102, 103, 104
- Casanova, Giacomo 56
- Cassana, Niccolò 4
- Castelli, Enrico 73
- Castello, Bernardo 51n
- Castiglione, Francesco 32n, 37, 38
- Caterina I di Russia 44n
- Caterina II di Russia, detta la Grande 29, 44, 45, 45n, 48, 52, 58, 59, 72, 86, 100, *figg. 18, 25, 27, 99, 106, 111*
- Catzenstein, Franz (Francis M. Matthiesen) 70, *fig. 84*
- Cavos, Alberto 15
- Cavos, Camilla 15
- Cavos, Giovanni 15
- Čemesov, Evgraf Pertovič 44, 45n
- Ceruti, Giacomo Antonio Melchiorre, detto il Pitocchetto 101, 104n
- Cervantes, Miguel de 76
- Cesare, Gaio Giulio 65
- Cézanne, Paul 24
- Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 77
- Chruščëv, Nikita Sergeevič 46n
- Cima da Conegliano (Giovanni Battista Cima) 34n, 40n
- Cioffi, Rosanna 45n
- Clésinger, Jean-Baptiste 103
- Cocchi, Alessandro 51
- Coiro, Francesco 101
- Colarossi, Filippo 46n
- Coliva, Anna 104
- Conder, Charles 24, 66
- Cook, Herbert *fig. 36*
- Corneille, Pierre 65
- Corot, Jean-Baptiste Camille 18
- Cosimo III de' Medici 98
- Courbet, Gustave 18, 20, 75n
- Čěrnýj, Andrej Ivanovič *fig. 111*
- D'Andrea, Giusto 34n
- d'Épinay, Prosper 103
- Daddi, Bernardo 33n
- Dagnan-Bouveret, Pascal 20
- Daumier, Honoré 18
- de Bray (Braj), Salomon 100n
- de Montebello, Philippe 100
- De Nobili, Lila 16
- Degas, Edgar 17, 18, 24
- Del Frate, Domenico 32n
- Delacroix, Eugène 18
- Della Porta, Giacomo 74
- Djagilev, Sergej Pavlovič 9, 10, 15, 18, 19, 20, 21, 21n, 22, 23, 24, 25, 26, 29 30, 43, 46, 63, 63n, 89, *fig. 11*
- Dobužinskij, Mstislav Valerianovič *fig. 5*
- Dolci, Carlo 40n
- Döll, Friedrich Wilhelm Eugen 103
- Domenichino (Domenico Zampieri) 37, 76
- Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi) 103
- Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 7, 8n, 100
- Dou, Gerrit 35
- Duccio di Buoninsegna 33n, 34, 39n
- Duvin, Joseph 35n
- Edelfelt, Albert Gustaf Aristides 21, 24
- El Greco (Domenikos Theotokopulos) 34, 72
- Elisabetta di Sassonia *fig. 32*
- Elisabetta Petrovna (Elisabetta di Russia) 3, 4, 14, 24n, 44, 45, 45n, 46, 47n, 48, 49, 50, 50n, 51, 51n, 52, 53, 54, 55, 56n, 58, 59, 60, 61, 82, 84, 85, 86, 91, 93, 94, 95n, 96, *figg. 21, 22, 27, 44, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 70, 109, 116*
- Fabritius, Carel 100n
- Falconet, Étienne 29
- Federico II di Prussia, detto il Grande 58n
- Ferrari, Gaudenzio 34n

- Fetti (Feti), Domenico 35, 37n  
 Filosofov, Dmitrij Vladimirovič 54  
 Fioravanti, Aristotele 49n  
 Flinck, Govert Teuniszoon 100n  
 Fontebasso, Francesco 4, 41, 55, 83, 86, *fig. 103*  
 Ford, Henry 71  
 Frizzoni, Gustavo 34, 35n  
 Furini, Francesco 37  
 Gabbiani, Anton Domenico 4, 98  
 Gallen-Kallela, Akseli 24  
 Galli da Bibiena, Giuseppe 85  
 Garofalo (Benvenuto Tisi da Garofalo) 98  
 Gauguin, Paul 24, 58  
 Gebhard, Albert 21  
 Ghislandi, Vittore, detto Fra Galgario 32n, 40n, 41  
 Gibson, John 103  
 Gillet, Nicolas-François 48, 52, *fig. 75*  
 Giordano, Luca 37, 38, 39, 103  
 Giorgione (Giorgio Barbarella o Giorgio da Castelfranco) 70  
 Giuseppina di Beauharnais (Marie-Josèphe-Rose Tascher de La Pagerie) 40n  
 Gogol', Nikolaj Vasil'evič 8n  
 Goldoni, Carlo 52  
 Golovkin, Gavriil Ivanovič *fig. 128*  
 Gorbacëv, Mihail Sergeevič 100  
 Goya, Francisco 74  
 Grabar', Igor' Emmanuilovič 10, 11, 24, 61, 63, 64, 64n, 65, 66, 67, *figg. 5, 78*  
 Gradizzi, Francesco 83, *fig. 99*  
 Gradizzi, Pietro 55, 83, 85, 86, *fig. 102*  
 Graff, Dorothea Maria Henriette 92n  
 Grassi, Josef Mathias (Giuseppe) 32n  
 Gregori, Mina 104  
 Grekov, Aleksej Anghil'evič *fig. 114*  
 Grooth, Georg Christoph 47, 47n, 48, 93, *figg. 57, 106*  
 Gsell, Georg 92, 92n  
 Guardi, Francesco 35, 36, 41, 73, 101, 102, 105  
 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) 76  
 Gulbenkian, Calouste Sarkis 70, 71, *figg. 85, 86, 88*  
 Gurlitt, Cornelius 68, 69  
 Hals, Dirk 100n  
 Hals, Frans 77  
 Henckel, Johann Friedrich 95n  
 Hofstede de Groot, Cornelis 34, 37  
 Hooch, Pieter de 36, 40n  
 Hugo, Victor-Marie 34  
 Humphreys-Johnston, John 24  
 Huyghe, René 72  
 Ibsen, Henrik 9  
 Israëls, Jozef 20  
 Ivan III di Moscovia, detto il Grande 49n  
 Ivanov, Vjačeslav Ivanovič 11  
 Jordaens, Jacob 35, 36, 100, 100n  
 Jusupov, Nikolaj Borisovič 105, *fig. 130*  
 Kalf (Kalff), Willem 100n  
 Kaljazina, Ninel' Vasil'evna 84  
 Khovanskaja Ekaterina Nikolaevna *fig. 18*  
 Khruševa Ekaterina Nikolaevna *fig. 18*  
 Klinger, Max 17  
 Kokorinov, Aleksandr Filippovič 44, 45n  
 Konstantin Konstantinovič Romanov, Granduca di Russia 43  
 Kopievskij, Il'ja Fëdorovič 82  
 Korsakov, Aleksej Ivanovič 35n  
 Kramskoj, Ivan Nikolaevič 7  
 Kustodiev, Boris Michajlovič *fig. 5*  
 Lagrenée, Louis Jean François 48, 52, 55, *fig. 70*  
 Lalique, René Jules 24  
 Lampi, Giovanni Battista 32n  
 Lanceray, Eugène (Evgenij) Evgen'evič 21, 22, 23, 25, 29, 30, 40, 43, 45, 45n, 46, 47, 51, 52, 54, 56, 63, 89, *figg. 5, 22, 23, 47, 50, 51, 52*  
 Lanceray, Nicola (Nikolaj) Evgen'evič 35  
 Lanceray, Paul 46n  
 Lanfranco, Giovanni 51, 51n, *fig. 69*  
 Lastman, Pieter 100n  
 Lavrukhina, Irina Aleksandrovna 46  
 Lazarev, Viktor Nikitič 76, 77, *fig. 93*  
 Le Fort, François 41n  
 Le Fort, Jean 41n  
 Le Nain, Louis 77  
 Le Prince, Jean Baptiste 48

- Lenbach, Franz von 20, 24  
 Leonardo da Vinci 34, 35n, 37, 72, 101, 103, *fig. 36*  
 Lermontov, Michail Jur'evič 8n, 13  
 Leuchtenberg, duchi di 34n, 40, 40n, *fig. 74*  
 Leuchtenberg, Maximilian Joseph Eugene  
 Auguste Napoleon, duca di 34n, 40, 40n  
 Levickij, Dmitrij Grigor'evič 32, 44, 45n, 58, *fig. 18*  
 Levitan, Isaak Il'ič 7, 21  
 Lichačev, Dmitrij Sergeevič 78, 79, 80, 81, *fig. 94*  
 Liebermann, Max 24  
 Liebmann, Ivan *fig. 124*  
 Liphardt, Renaud Franz von *fig. 34*  
 Liphart, Ernst Friedrich von 34, 34n, 35n, 37, 40n, *figg. 34, 35*  
 Liphart, Karl von 34, 40n  
 Lippi, Filippo 33n, 34n, 39n, 101  
 Liss, Johann 37  
 Liszt, Franz 9  
 Loewinson-Lessing, Franz Jur'evič 98  
 Loewinson-Lessing, Vladimir Franzevič 98, 99, 100n, *fig. 127*  
 Lomonosov, Michail Vasil'evič 43, 47, 50, 50n, 51, 51n, 54, 58, 61, 93, 94, 95n, *figg. 33, 68, 69, 107, 203*  
 Longhi, Pietro 41, 105  
 Lorenzo di Credi 34n  
 Lorrain, Claude (Claude Gallée) 35, 36, 65  
 Lotto, Lorenzo 34, 34n, 101  
 Luigi XIV di Francia, detto il Re Sole 4, 18, 26, 36, 65, 93  
 Luigi XV di Francia, detto il Benamato 56, 59, *fig. 10*  
 Luigi XVI di Francia 54  
 Maderno, Stefano 102  
 Maeterlinck, Maurice 9  
 Magnasco, Alessandro, detto il Lissandrino 102  
 Makhaev, Mikhail Ivanovič *fig. 114*  
 Makovskij, Sergej Konstantinovič 37  
 Mamontov, Savva Ivanovič 23  
 Manet, Édouard 7, 17  
 Mantegna, Andrea 103  
 Maratti, Carlo 37  
 Maria Nikolaevna Romanova, granduchessa di Russia 34, 40n, *fig. 35*  
 Marino Marangoni, Ennio 16  
 Martelli, Alessandro 40  
 Martini, Simone 39n  
 Mattarnovi, Georg Johann 93, *fig. 105*  
 Matveev, Andrej Matveevič 25  
 McNeill Whistler, James Abbott 10, 24  
 Mel'nikov, Efim Tikhonovič *fig. 69*  
 Mellon, Andrew William 71, *fig. 87, 89*  
 Memmi, Lippo 33n  
 Merian, Maria Sibylla 92n  
 Merkurov, Sergej Dmitrievič *fig. 92*  
 Milioti, Nikolaj Dmitrievič *fig. 5*  
 Monet, Claude 9, 17, 24  
 Monteverdi, Claudio Giovanni Antonio 74  
 Moréas, Jean 8, 8n, 9  
 Moreau, Gustave 24  
 Muratov, Pavel Pavlovič 65  
 Musorgskij, Modest Petrovič 16, 43  
 Muther, Richard 17, 18, 21, 21n  
 Narbut, Georgij Ivanovič *fig. 5*  
 Nekrasov, Aleksej Ivanovič 66, 69  
 Nesterov, Michail Vasil'evič 12, 21, *fig. 3*  
 Nicola I di Russia 34, 40n, 43  
 Nicola II di Russia 42, *fig. 46*  
 Nikitin, Ivan Nikitič 25, 29, 98, *figg. 17, 26*  
 Nikol'skij, Viktor Aleksandrovič 65, 66  
 Nikolaj Michajlovič Romanov 30  
 Nini, Giovanni Battista 29  
 Ojetti, Ugo 32  
 Orlov, Grigorij Grigor'evič 32n  
 Orlova-Davydova, Agafokleja Egorovna, 32n  
 Ostroumova-Lebedeva, Anna Petrovna *fig. 5*  
 Palladio, Andrea 69  
 Pavlinov, Pavel Sergeevič 46n  
 Peresinotti, Antonio 41, 48, 83, 85, *figg. 63, 101, 102*  
 Perugino (Pietro Vannucci) 34, 36, 70, 72, 102  
 Pesne, Antoine 29  
 Petrov-Vodkin, Kuz'ma Sergeevič *fig. 5*  
 Pettenati, Silvana 101

- Piazzetta, Giovanni Battista 101, 105  
 Pica, Vittorio 26  
 Picart, Peter 49  
 Piero della Francesca (Piero di Benedetto de' Franceschi) 103  
 Piero di Cosimo 34n  
 Pietro da Cortona (Pietro Berrettini) 37, 38, 103  
 Pietro I di Russia, detto il Grande 4, 7, 29, 30, 31, 41, 41n, 44, 49, 64, 67, 67n, 80, 81, 82, 84, 91, 92, 92n, 94, 95, 97, 98, 100, *figg.* 27, 45, 54, 113, 117  
 Pietro II di Russia 45n, *fig.* 21  
 Pietro III di Russia 48  
 Pineau, Nicolas 41  
 Pinturicchio (Bernardino di Betto Betti) 34, 39n  
 Piranesi, Giovanni Battista 73  
 Pittoni, Giovanni Battista 104  
 Pletněv, Pětr Aleksandrovič 8n  
 Pobedinskaja, Augusta Gennad'evna 89, 90, 93, 97  
 Pontormo (Jacopo Carucci) 34n  
 Potěmkin, Grigorij Aleksandrovič 29n  
 Poussin, Nicolas 39n, 65, 70, 72, 104  
 Pozzo, Andrea 38  
 Premazzi, Luigi *fig.* 83  
 Prenner, Georg Caspar von 48, 93, *fig.* 107  
 Puškin, Aleksandr Sergeevič 7, 8n, 50n  
 Puvis de Chavannes, Pierre 9, 12, 17, 20, 24  
 Quarenghi, Giacomo 101  
 Racine, Jean 65  
 Raffaello (Raffaello Sanzio) 70, 72, 77, 103, *fig.* 83  
 Rastrelli, Bartolomeo (Carlo) 40, 52, 94, *fig.* 117  
 Rastrelli, Francesco Bartolomeo 4, 29, 39n, 40, 41, 44, 46, 49, 50, 52, 60, 83, 84, 85, 86, 94, *figg.* 97, 118, 120, 122  
 Razumovskij, Aleksej Grigor'evič 53  
 Reagan, Ronald 100  
 Redi, Tommaso 4, 29, 98, 98n  
 Régnier, Nicolas (Niccolò Renieri) 104n  
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 34, 36, 39n, 68, 71, 72, 77, 78, 100, *figg.* 42, 88, 89  
 Reni, Guido 37, 38, 39n, 52n, 73, 76, 102, 103  
 Renoir, Pierre-Auguste 17  
 Repin, Il'ja Efimovič 7, 8, 21, 24, *fig.* 1  
 Rich, Nikolaj Konstantinovič 63, *fig.* 5  
 Ribera, Jusepe de (detto lo Spagnoletto) 38, 39n, 73  
 Ricci, Corrado 52  
 Ricci, Marco 85  
 Riccoboni, Luigi Andrea 52  
 Riegl, Alois 69, 69n  
 Rigaud, Hyacinthe 29  
 Rimpatta, Antonio 40n  
 Rimskij-Korsakov, Nikolaj Andreevič 18  
 Rinaldi, Antonio 4  
 Rockefeller, John Davison 71  
 Rodin, Auguste 66  
 Rokotov, Fëdor Stepanovič 32, 45, 45n, 58, *fig.* 31  
 Romanovskij, Evgenij Maksimilianovič 40n  
 Rostislavov, Aleksandr Aleksandrovič 57, 58  
 Rotari, Pietro Antonio 4, 29, 41, 48, 58, *figg.* 32, 33, 64  
 Rothaus, Indrik *fig.* 118  
 Rubens, Peter Paul 35, 39n, 41n, 68, 70, 71, 72, 76, 77, 100, *fig.* 88  
 Ruffo, Marco 49n  
 Rusconi, Camillo 102  
 Ruskin, John 10  
 Ryckhals (Rijckhals), François 100n  
 Sacchi, Andrea 76  
 Saint-Aubin, Gabriel de 77  
 Salviati, Francesco de' Rossi, detto il 32n  
 Sapožnikov, Aleksandr Aleksandrovič 34n, 35n  
 Sarab'janov, Dmitrij Vladimirovič 8, 90  
 Schadow, Rudolph 103  
 Schlüter, Andreas 93  
 Schmarsow, August 33  
 Schmidt, James Theodor 33, 34, 35  
 Schnürer, Gustav 72  
 Schoonebeck, Adriaan 49  
 Schulte, Eduard 26  
 Seměnov-Tjan-Šanskij, Pětr Petrovič 40, 100, 100n  
 Serebrjakova, Zinaida Evegen'evna (nata Lanceray) 46, 46n  
 Serov, Valentin Aleksandrovič 24, 25, *fig.* 21

- Šiškin, Ivan Ivanovič 7  
 Sokolov, Ivan Alekseevič *fig.* 116  
 Solari, Pietro Antonio 49n  
 Solimena, Francesco 35, 37, 37n, 38, 48  
 Solomko, Sergej Sergeevič 42  
 Solov'ev, Vladimir Sergeevič 11, 12  
 Somov, Konstantin Andreevič 21, 23, 24, 25, *figg.* 5, 13, 14, 20  
 Stäehlin, Jacob von 48, 83, 86, *figg.* 98, 99  
 Stasov, Vladimir Vasil'evič 22  
 Stechow, Wolfgang 72  
 Steen, Jan Havickszoon 100  
 Steindorff, Georg 33  
 Stieglitz, Alexander von 21, 21n, 24, *fig.* 13  
 Strauss, Richard 9  
 Stroganov, Aleksandr Sergeevič 39n  
 Stroganov, Pavel Sergeevič 39n  
 Stroganov, Sergej Grigor'evič 39n, *figg.* 17  
 Strujskaja, Aleksandra Petrovna *fig.* 31  
 Stuck, Franz von 9, 17  
 Studniczka, Franz 33  
 Surikov, Vasilij Ivanovič 7  
 Sustermans, Justus 4, 34, 98  
 Šuvalov, Ivan Ivanovič 45n, 51n  
 Šuvalov, Pëtr Ivanovič *fig.* 75  
 Tadolini, Scipione 103  
 Tannauer, Johann Gottfried 29, 41, 41n, 48, *figg.* 45, 113  
 Tapié, Victor Lucien 72  
 Tarsia, Antonio 84  
 Tarsia, Bartolomeo 4, 41, 83, 84, *fig.* 100  
 Tenerani, Pietro 103  
 Teniševa, Maria Klavdievna 17, 17n, 23  
 Terracciano, Pasquale 105  
 Tessing, Jean 82  
 Thaulow, Frits (Johan Frederik Thaulow) 24  
 Théodon, Jean-Baptiste 103  
 Thode, Henry 33n  
 Thorvaldsen, Bertel 103  
 Tiepolo, Giambattista (Giovanni Battista) 34, 34n, 38, 39, 4165, 71, 72, 74, 101, 104, *figg.* 35, 90, 130  
 Tintoretto (Jacopo Robusti) 34, 34n, 36, 72, 73, 74, 75, 101  
 Tiziano (Tiziano Vecellio) 34, 36, 39, 39n, 70, 101, 102, 103  
 Tjutčev, Fëdor Ivanovič 8  
 Tocqué, Jean Louis 29, 48, 58, 93, *figg.* 62, 109, 113  
 Tolstoj, Lev Nikolaevič 7, 8, 9, 10  
 Tomaso da Modena (Tommaso Barisini) 34n  
 Tonci, Salvatore 32n  
 Torelli, Stefano 29, 32n, 41, 48, 55, *figg.* 25, 65  
 Toscanini, Arturo 16  
 Traversi, Gaspare 104n  
 Trezzini, Domenico 60  
 Trezzini, Pietro Antonio 82, *fig.* 97  
 Trinquesse, Louis-Rolland 41, 48  
 Turgenev, Ivan Sergeevič 8n  
 Ušakov, Simon Fëdorovič 67, 69  
 Valeriani, Domenico 41  
 Valeriani, Giuseppe 4, 41, 52, 52n, 55, 60, 73, 83, 85, 86, *figg.* 74, 101  
 Valgren, Ville 21  
 van Beyeren (Beijeren), Abraham 100n  
 van Dyck, Antoon 39n, 71, 100, 100n, *figg.* 42, 89  
 van Eyck, Jan 70, 72  
 van Loo, Charles-André 47, *fig.* 56  
 van Ostade, Adriaen 100  
 Vasil'ev, Matvej Vasil'evič *fig.* 69  
 Vasnetsov, Viktor Michajlovič 12, 63, *fig.* 2  
 Vega Carpio, Félix Lope de 76  
 Velázquez, Diego 10, 71, 73, 76, 77  
 Veldten, Georg Friedrich 45n  
 Velly, Jean-Louis de 93, *figg.* 98, 110  
 Veneto, Bartolomeo 34n  
 Venturi, Adolfo 33, 33n, 39  
 Venturi, Franco 7n  
 Venturi, Lionello 35n, 36  
 Verlaine, Paul 8, 9  
 Vermeer, Jan (Johannes) 72, 77  
 Veronese, Paolo 36, 39  
 Vigée Le Brun, Élisabeth Louise 40n  
 Vignola (Jacopo Barozzi da Vignola) 74  
 Villa, Giovanni 105

- Vinogradov, Dmitrij Ivanovič 95, 95n  
Vinogradov, Efim Grigor'evič *fig.* 99  
Vipper, Boris Robertovič 73, 74, 75, 76, 77, 78,  
79, 80, 82, 90, *figg.* 91, 92  
Visconti, Luchino 16  
Višnjakov, Ivan Jakovlevič 41n, 93, *fig.* 108  
Vlasov, Viktor Georgievič 41n  
Voronikhina, Anna Nikolaevna 82  
Vorontsov, Michail Illarionovič 51  
Vrubel', Michail Aleksandrovič 13, 21, *fig.* 4  
Wagner, Richard 9, 15, 16  
Watteau, Jean-Antoine 36, 39n  
Weenix, Jan 29  
Weiner, Pëtr 34n, 39, 63  
Weisbach, Werner 72  
Werenskiold, Erik 21, 21n  
van der Werff, Pieter 100  
Westwal, Johan, *fig.* 118  
Wolff, Christian von 95n  
Wolff, Emil 103  
Wölfflin, Heinrich 68, 69, *fig.* 79  
Wortmann, Christian Albert 49, *fig.* 115  
Wouwerman, Philips 100  
Wrangell, Nikolaj Nikolaevič 30, 30n, 32, 33,  
33n, 34, 34n, 35, 36, 36n, 37, 40, 41, 42, 42n,  
43, 44, 45, 46, 47, 48, 54, 55, 57, 58, 59, 63,  
63n, 89, 96, *figg.* 29, 49  
Wrangell, Pëtr Nikolaevič 30n  
Zakharov, Mikhail Aleksandrovič 41n  
Zgura, Vladimir Vasil'evič 69  
Zorn, Anders 20, 21  
Zubov, Valentin Platonovič 32n, 33n  
Zuccari, Federico 37  
Zurbarán, Francisco de 34, 72