

RUSSIA SIMBOLISTA: RIVISTE E ILLUSTRATORI DELL'ETÀ D'ARGENTO

Giuseppe Virelli

Simbolismo e Simbolismo Russo

Nel periodo compreso fra la fine del diciannovesimo secolo e l'inizio del ventesimo, la scena artistica russa è molto complessa. In tale contesto storico artistico l'impero zarista vide nascere sul suo territorio un intricato e spesso rapido succedersi e sovrapporsi di correnti e indirizzi stilistici molto differenti fra di loro, sia per risultati formali che per premesse intellettuali. Se da un lato per la Russia questi sono «anni delicati, anni di trapasso, in cui la regia e la scenografia naturalistiche erano appena nate, e già si trovavano a dover convivere con il loro “superamento” in senso simbolista»¹, dall'altro lato lo stesso Simbolismo russo dovette a sua volta fare i conti quasi fin da subito con il proprio superamento. Proprio al suo interno, di fatto, nacquero i germi di quel movimento neo-primitivista ‘radicale’, *fauve*-espressionista, che ne decretarono la fine nel primo decennio del Novecento.

A complicare tale situazione si deve anche ricordare che i simbolisti russi, seppure fecero fronte comune nel respingere sia gli esempi provenienti dal classicismo ufficiale sia quelli legati alla corrente realista guidata dai *Peredvizhniki* (Ambulanti/Itineranti)², si espressero principalmente secondo due direttrici a prima vista inconciliabili fra di loro. Artisti come Aleksandr Benua, Lev Bakst, Viktor Borisov-Musatov e Konstantin Somov, ad esempio, fecero propri alcuni modelli provenienti dall'Europa occidentale, Francia e Germania in particolare, mentre altri, quali Elena Dmitrievna Polenova, Marjia Vasil'evna Iakunchikova e Ivan Bilibin, si impegnarono in un'operazione di rinnovamento interno, volto a reinterpretare alcuni temi provenienti dal folclore locale in chiave più moderna, affine al nascente movimento *Modern*³. Tutti comunque, in piena sintonia con le direttive de ‘l'Internazionale simbolista’⁴, scelsero la via del sintetismo

¹ RENATO BARILLI, *Il Simbolismo*, Milano, F.lli Fabbri, 1976 (L'arte moderna), p. 23.

² Per le problematiche legate a questo movimento si veda CAMILLA GRAY, *Pionieri dell'arte in Russia 1863-1922*, Milano, Il Saggiatore, 1964, pp. 9-34; ELIZABETH VALKENIER, *Russian Realist Art: The State and Society - The Peredvizhniki and Their Tradition*, New York, Columbia University, 1977; *Esposizioni della società dei Vagabondi. Lettere e documenti 1869-1899*, voll. 1 e 2, Mosca, Iskusstvo, 1987 (testo in russo); MICHAEL E. DONNELLY, *The Immortal Itinerants (Peredvizhniki)*, Samara, Russian Paintings Gallery, 2009.

³ *Modern* è il termine usato in Russia per indicare il gusto Art Nouveau in architettura, nelle arti applicate e per le arti grafiche legate all'estetica simbolista.

⁴ Si fa riferimento qui al noto scritto di Albert Aurier *Le Symbolisme en peinture*, in cui il critico francese riassume in cinque punti fondamentali (Ideismo, Simbolismo, Sintetismo, Soggettivismo e Decorativismo) quello che a tutti gli effetti è considerato il ‘manifesto programmatico’ dell'intero movimento simbolista (cfr. ALBERT AURIER, *Le Symbolisme en peinture - Paul Gauguin*, «Mercure de France», marzo 1891, pp. 155-165). In questa sede, si deve ricordare che gli scritti di Aurier erano noti anche in Russia, grazie soprattutto agli artisti e agli intellettuali russi residenti in Francia, primo fra tutti Benua che già nel 1893, durante il suo soggiorno parigino, lesse e commentò diversi

nell'elaborazione delle proprie immagini investendole di un alto valore 'evocativo', simbolico appunto, dando così vita a quella stagione culturale russa comunemente conosciuta come 'Età d'argento' (*serebrjanyi vek*)⁵.

In definitiva dunque, se per un verso il Simbolismo russo fece eco a quello europeo, per un altro esso presentò tratti assolutamente unici che, potremmo dire, riflettono la particolare posizione geografica e culturale del territorio: ponte e spartiacque, allo stesso tempo, fra oriente e occidente, fra tradizione locale slava-bizantina e vocazione internazionale.

Riviste e illustratori del Simbolismo russo

Come accadde in Europa, anche nella Russia zarista della fine del XX secolo un ruolo fondamentale per la diffusione capillare di repertori e modelli figurativi legati all'estetica simbolista fu svolto dagli illustratori e dai grafici operanti sulle riviste artistico-letterarie illustrate che, sulla scorta delle innovazioni avvenute nel campo della stampa, sorsero copiose in tutto il paese, specialmente nelle due capitali, San Pietroburgo e Mosca. Di questa funzione cardine della grafica nella divulgazione del nuovo linguaggio stilistico erano consapevoli anche in territorio russo come testimoniato, ad esempio, dal poeta Sergej Makovskij, uno dei primi sostenitori del simbolismo, che nel 1917 scrisse:

Lasciando alla pittura e alle altre arti "maggiori" la realtà di questo mondo, l'espressione delle forme, il colore reale, il chiaroscuro del rilievo e l'illusione della prospettiva, quest'arte grafica tiene per sé solo ciò che le spetta di diritto: ombre, margini, la delicata raffinatezza di contorni che non si incontrano in natura, motivi colorati e la sagoma nera della *silhouette*. In questo mondo spettrale, la grafica regna sovrana⁶.

Partendo in ordine cronologico, la prima e più importante rivista russa d'indirizzo simbolista fu la famosa «Mir Iskusstva» («Mondo dell'Arte»), fondata a San Pietroburgo nel novembre 1898 dall'intraprendente Sergej Djagilev, divenuto successivamente famoso in tutta Europa con i celebri *Ballets russes*, e dal pittore Aleksandr Benua⁷. Uscì regolarmente sino al dicembre 1904.

In una lettera del 1897 indirizzata a Benua, Djagilev chiarisce all'amico e futuro sodale l'ispirazione originaria alla base della nascente rivista:

articoli del critico francese (cfr. Museo Russo, f. 137, ed. ch. 29, pp. 10-11).

⁵ Questo periodo, compreso generalmente fra gli inizi degli anni Novanta del diciottesimo secolo e lo scoppio della prima guerra mondiale, venne definito così per distinguerlo da quello della cosiddetta 'Età d'oro', riferita alla grande stagione letteraria russa che da Puškin e Gogol va fino a Dostoevskij e Tolstoj.

⁶ SERGEJ MAKOVSKIJ, *Sovrennaja russkaja grafika*, Pietroburgo, Izd. Svobodnoe Iskusstvo, 1917, p. XVI.

⁷ In un primo momento Benua non ebbe in realtà alcun ruolo nell'organizzazione pratica della rivista in quanto dal 1897 al 1899 risiedeva a Parigi. La sua figura comunque fu di estrema importanza perché funse da tramite fra gli ambienti culturali russi e quelli europei occidentali (cfr. qui nota 4).

Ora progetto una rivista nella quale penso di riunire tutta la nostra vita artistica: cioè nelle illustrazioni inserire autentica pittura, negli articoli dire sinceramente ciò che penso; poi sotto il nome della rivista organizzare una serie di mostre annuali. Infine, unire alla rivista il nuovo ramo di artigianato artistico sviluppatosi a Mosca e in Finlandia⁸.

Da questo documento si evince chiaramente come «Mir Iskusstva» fu pensata sin dal suo inizio niente affatto come una semplice ‘cassa di risonanza’ dei tanti eventi culturali legati all’omonimo gruppo, ma al contrario come vero e proprio laboratorio sperimentale per lo svolgimento di un intero programma artistico a vasto raggio, non solo quindi mostre, ma anche luogo d’incontro e di dibattito per poeti, letterati e critici⁹. Per il medesimo motivo, la rivista venne concepita essa stessa come ‘oggetto d’arte’¹⁰, seguendo in questo il modello offerto da altri *magazine* stranieri come, ad esempio, le inglesi «The Yellow Book» e «The Savoy», la francese «La Revue Blanche» e la tedesca «Jugend». Di conseguenza, «Mir Iskusstva» riservò un posto privilegiato alle opere d’arte grafiche, in special modo a quelle illustrazioni, vignette e fregi ornamentali appositamente realizzate per decorarne le pagine. Nelle intenzioni degli artisti, però, questi inserti grafici non dovevano limitarsi ad accompagnare i testi, ma piuttosto integrarsi e interagire con le parole stesse, cercando di sottolinearne sia il valore musicale che il potere evocativo.

Comprensibilmente, questo percorso non fu immediatamente impostato. Come già accennato sopra, infatti, se il Simbolismo russo prese le mosse all’interno del Naturalismo di matrice neonazionalista per poi superarlo, la storia dei singoli componenti di «Mir Iskusstva» testimonia perfettamente questo passaggio o, meglio, questo incontro-scontro avvenuto nella cultura russa a cavallo fra l’ultimo decennio del diciottesimo secolo e i primi anni di quello successivo.

⁸ ALEKSANDR BENUA, *Vožnikovenie «Mir Iskusstva»*, Leningrado, Izd. Svobodnoe Iskusstvo, 1928, p. 27.

⁹ Tra i primi collaboratori di «Mir Iskusstva» vi furono, oltre ai pittori Lev Bakst (1866-1924), Konstantin Somov (1869-1939), Evgenij Lansere (1875-1946), Konstantin Korovin (1861-1939), Aleksandr Golovin (1863-1930) e Mikhail Vrubel’ (1856-1910) anche i poeti, critici e letterati Dmitri Sergèyevich Merezkovskij (1865-1941), Zinaida Nikolaevna Gippius (1869-1945), Dmitrij Filosofov (1872-1940), Valerij Brjusov (1873-1924), Fedor Sologub (1863-1927), Konstantin Bal’mont (1867-1942), Anatolij Kamenskij (1876-1941), Aleksandr Blok (1880-1921), Andrej Belyi (1880-1934) e il musicologo Fedorovič Nuvel’ (1871-1949). Nel quinquennio di attività, il gruppo di Mondo dell’Arte organizzò sei mostre molto importanti (nel 1899, 1900 e 1901 a San Pietroburgo; nel 1902 a Mosca e a San Pietroburgo; nel 1903 e nel 1906 ancora a San Pietroburgo). In queste rassegne vennero esposte anche opere di artisti stranieri come, ad esempio, Puvis de Chavannes, Degas, Whistler, Böcklin, Van Gogh, Gauguin, Vallotton, Denis, Sérusier, Bonnard, Vuillard, Segantini e Beardsley.

¹⁰ Nel primo biennio la rivista venne stampata presso lo stabilimento tipografico di Pietroburgo di E. Gobbe, mentre per i cliché si fece ricorso a ditte tedesche e russe (la Messenbach e Riffart e la A. Frisch di Berlino per le fototipie e le autotipie, la ditta A. Mamontov di Mosca per le cromolitografie e la Kadušin e la A. Vil’borg di Pietroburgo per le litografie). Successivamente tutta la produzione venne affidata alla ditta P. Golke e A. Vil’borg famosa per le sue edizioni prestigiose. La carta su cui veniva stampata «Mir Iskusstva» era di grande qualità e di diversa tipologia a seconda dell’utilizzo: carta patinata lucida (di recente invenzione) per il testo scritto e le riproduzioni fotografiche, carte tradizionali speciali per le litografie e le cromolitografie.



Fig. 1, Ilia Repin, *Chiatta sul Volga*, 1870-1873,
San Pietroburgo, Museo di Stato Russo



Fig. 2, Viktor Vasnetsov, *Trasloco*, 1876,
Mosca, Galleria Tretyakov

Fig. 3, Vasilij Ivanovič Surikov, *La mattina
dell'esecuzione di Streltsy*, 1881,
Mosca, Galleria Tretyakov



Nel 1899 Djagilev firmò un articolo sulla sua rivista in cui riconosceva ai vari Vasnecov, Surikov e Repin (tra i principali esponenti del gruppo dei *Peredvizhniki*, figg. 1-3) il merito di aver 'risvegliato' l'arte russa dal sonno dell'accademismo, ma allo stesso tempo ne rilevava i limiti dichiarando che «lo spirito nazionale è soltanto l'inizio, giusto l'inizio: questo è il cammino giusto, ma è un *lungo* cammino»¹¹. Ciò nonostante, nei primi anni d'attività l'atteggiamento assunto da Djagilev nei confronti dei vari movimenti neo-tradizionalisti fu in un certo senso «ambigua ed enigmatica»¹². Il giovane impresario, infatti, promosse più volte con entusiasmo alcune soluzioni nate proprio all'interno di quel clima di rinnovato interesse per il folklore locale, sia attraverso mostre che sulle pagine della stessa «*Mir Iskusstva*». Questi avvenimenti spiegano la circostanza per cui la concreta realizzazione del progetto di Mondo dell'Arte venne finanziata in un primo momento dall'industriale delle ferrovie Savva Mamontov (1841-1918) e dalla principessa Marija Klavadevna Teniševa (1867-1928), entrambi convinti sostenitori di una 'riscoperta' dell'arte e dell'artigianato russo e fondatori rispettivamente dei centri artistici di Abramcevo e Talaškino, sorti seguendo gli esempi delle *Arts & Crafts* inglesi¹³.



Fig. 4, Ylena Dmitrievna Polenova, *Illustrazione per «Mir Iskusstva», 1900, nn. 13-14*



Fig. 5, Marija Vasil'evna Jakuncikova, *Copertina per «Mir Iskusstva», 1899, nn. 13-24*



Fig. 6, Ivan Bilibin, *Vignetta per i versi di Z. Gippius, «Mir Iskusstva», 1901, n. 5*

¹¹ SERGEJ DJAGILEV, *K vystvke V. M. Vasnecova*, «*Mir Iskusstva*», n. 6, 1899, p. 67.

¹² NICOLETTA MISLER, *Il revival neo-russo nel «Mondo dell'Arte», dall'artigianato al design*, in *Mir Iskusstva. La cultura figurativa, letteraria e musicale nel Simbolismo russo*, atti del convegno (Torino, 22/23 aprile 1982), Roma, Ed. e/o, 1984, p. 55.

¹³ A questo riguardo bisogna ricordare che gli scritti di John Ruskin e di William Morris erano noti sia a Mamontov che alla principessa Teniševa. La stessa «*Mir Iskusstva*» inoltre tradusse il testo di Ruskin sui Preraffaelliti, allora ancora poco noti in Russia (cfr. Dz. RESKIN, *Prerafaelitzm*, «*Mir Iskusstva*», 1900, n. 4, pp. 49-60). Sull'influenza di Morris nella cultura russa si veda ALEKSANDR A. ANIKST (a cura di), *Uil'jam Morris. Iskusstvo i žizn*, Mosca, Izobrazitel' nove iskusstvo, 1973.

Date queste considerazioni, risulta quindi più chiara la presenza su «Mir Iskusstva» di alcuni lavori grafici realizzati da Yelena Dmitrievna Polenova (fig. 4), Marija Vasil'evna Jakunčikova (fig. 5) e Ivan Jakovlevič Bilibin (fig. 6). Questi ultimi, profondamente affascinati dalle tradizioni artistico-artigianali in tutti i suoi settori, dall'architettura ai prodotti d'artigianato locale, avevano lavorato a lungo proprio nei sopracitati circoli di Abramcevo e di Talaškino. Per quanto riguarda specificatamente il settore della grafica, fonte d'ispirazione principale per tutti e tre erano le così dette stampe *ljubki*, xilografie monocrome o policrome a uso delle classi popolari trattanti racconti e notizie sotto forma di vignette provviste di didascalie. Tuttavia il modo d'intendere il folklore russo da parte della Polenova, della Jakunčikova e di Bilibin non coincise affatto con quello dei neo-tradizionalisti. Se i *Peredvizhniki* 'ortodossi' difendevano una posizione conservatrice di isolamento dell'arte russa rispetto al mondo occidentale, essi invece si sforzarono sin dall'inizio di far conciliare lo stile *Neo-Rus'* con le esigenze di una certa modernizzazione. Questa opera d'ibridazione fu resa possibile dal fatto che gli stessi elementi presi a prestito dal repertorio figurativo tradizionale già possedevano in sé quelle forme sintetiche, astratte, su cui poggiava lo stile *Modern*. Il risultato finale fu la realizzazione di una felice serie di tavole dal sapore 'fiabesco', in cui le immagini, grazie all'uso di linee marcate di contorno e alla stesura del colore in *à plat*, scorrono sul foglio in sequenza paratattica come delle moderne icone¹⁴ (fig. 7).



Fig. 7, Ivan Bilibin, *Illustrazione per la favola Zar Saltan*, 1904-1905.

¹⁴ A questo proposito bisogna ricordare che Bilibin ottenne fama internazionale illustrando proprio numerosi libri per bambini tra cui, ad esempio, sei album tratti da antiche fiabe raccolte tra il 1859 e il 1864 da Aleksandr Nikolaevič Afanas'ev (1901-1904) e quelle di Puškin *Fiaba dello zar Saltan, di suo figlio il glorioso e possente Principe e Cavaliere Guidon Saltanovič e della leggiadra Principessa Cigno* (1907) e *Il Galletto d'oro: favola con persone* (1909).

Per concludere, la Polenova, la Jakunčikova e Bilibin rappresentarono per i *miriskusniki* quel ponte 'ideale' di collegamento fra tradizione locale e gusto Art Nouveau che permise ai giovani artisti russi di uscire dalle secche pericolose di un eccesso di *naïveté*.

Il passo successivo compiuto dagli artisti di Mondo dell'Arte fu dunque quello di spingere maggiormente sul pedale della libertà d'invenzione, allontanandosi sempre più dagli stilemi tradizionali, se non addirittura avversandoli. Particolarmente significativa è a questo riguardo la posizione assunta da Benua in un articolo apparso su «Mir Iskusstva» nel 1902, nel quale l'artista russo sostiene che le intenzioni dei vari centri artistici operanti nel solco dello stile *Neo-Rus'* «sono comprensibili e apprezzabili, ma di fatto il risultato è stato il “contadinismo”, il dilettantismo, il giocare al “mužik”»¹⁵.

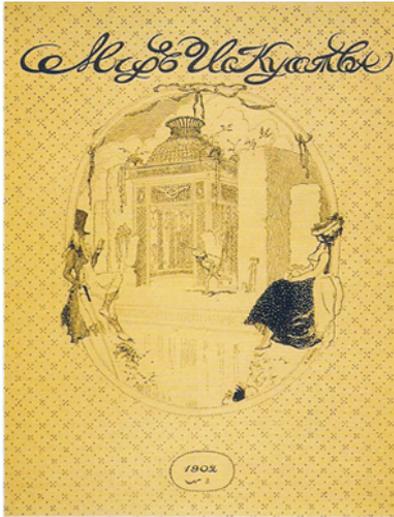
Le soluzioni proposte furono assai varie, ma in linea generale quasi tutti gli artisti che collaborarono a «Mir Iskusstva» sostituirono le ingenuie raffigurazioni 'primitive' con immagini più ricercate, tratte per lo più dal repertorio figurativo del XVIII secolo. Queste ultime però, lungi dal presentarsi come semplici trascrizioni 'tali e quali' di opere del tanto amato Settecento, vennero prontamente reinterpretate secondo i già citati canoni dell'Ideismo, del Sintetismo, del Simbolismo, del Soggettivismo e del Decorativismo¹⁶. Le tavole a tutta pagina, le *vignettes*, i fregi ricchi spesso in maniera ipertrofica di putti svolazzanti, di damine incipriate, cavalieri galanti e pompose ghirlande proposte dai vari Somov, Bakst, Lansere e Benua (*figg. 8-15*) sono infatti realizzate secondo un sofisticato linearismo che dà vita a un mondo popolato da leggerissime *silhouette* 'galleggianti' in uno spazio virtuale totalmente bidimensionale. In altre parole, le curve, le anse e i riccioli del Rococò servirono a questi artisti come pretesti per giochi di linee pure, di tratti minuti e di puntini che letteralmente svuotano le immagine di ogni eccesso di icasticità.

Le novità introdotte in Russia da «Mir Iskusstva» furono portate avanti dalla rivista moscovita «Vesy» («Bilancia»), Mosca, gennaio 1904 - dicembre 1909). Alla nascita di questo nuovo periodico parteciparono un ristretto gruppo di poeti e letterati appartenente alla cosiddetta seconda generazione di simbolisti russi, alcuni dei quali si erano già fatti conoscere precedentemente sulle pagine della rivista di Pietroburgo (Blok, Bal'mont, Sologub e Belyi), compreso il suo stesso direttore e fondatore Valerij Brjusov. Finanziata dall'industriale tessile Sergej Aleksandrovič Poljakov (1874-1943), «Vesy» era edita dalla famosa società Skorpion, la casa editrice più all'avanguardia di tutta la Russia zarista, la quale nel corso dei primi anni del Novecento aveva fatto conoscere al grande pubblico la letteratura occidentale contemporanea simbolista¹⁷.

¹⁵ A. BENUA, *Kustarnaja Vystavka*, «Mir Iskusstva», n. 7, 1902, p. 50.

¹⁶ Cfr. A. AURIER, *Le Symbolisme en peinture* cit., pp. 162-163.

¹⁷ Nata sotto l'egida di Brjusov, Skorpion fu la prima casa editrice a tradurre in russo Verlaine e Verhaeren. Dal 1901 al 1904 pubblicò una serie di raccolte di prosa e di poesia intitolate *Severnye cvety* (Fiori del Nord), contenenti scritti di Čechov, Bunin, Bal'mont, Blok, Belyj e dello stesso Brjusov.



Figg. 8-9, Lev Bakst, *Copertina e Illustrazione per l'articolo Pestum di Razanov «Mir Iskusstva»*, 1902, n. 2



Fig. 10, Aleksandr Benua, *Cornice per una poesia di F. Sologub, «Mir Iskusstva»*, 1901, n. 3



Fig. 11, Aleksandr Benua, *Cornice per una poesia di F. Sologub, «Mir Iskusstva»*, 1901, n. 3



Fig. 12, Evgenij Lansere, *Pagina iniziale della rubrica dedicata alle mostre del 1902, «Mir Iskusstva»*, 1902, n. 3



Fig. 13, Evgenij Lansere, *Vignetta per la poesia di Z. Gippus, «Mir Iskusstva»*, 1901 n. 5



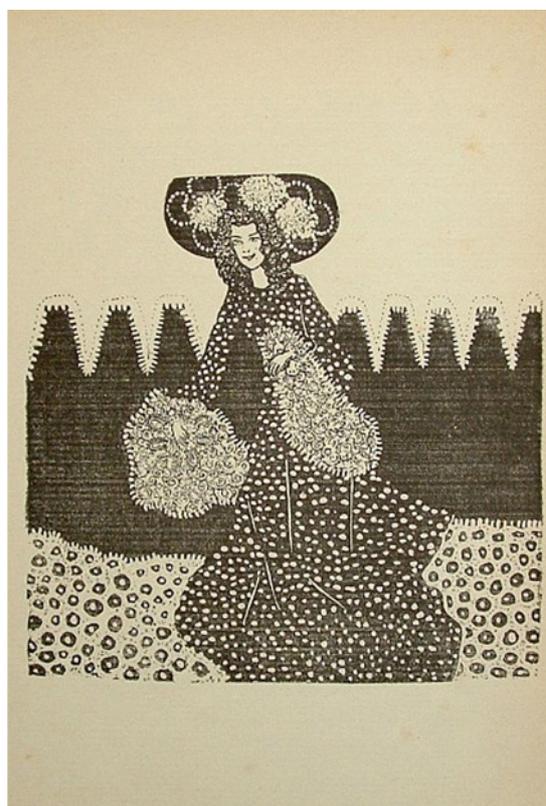
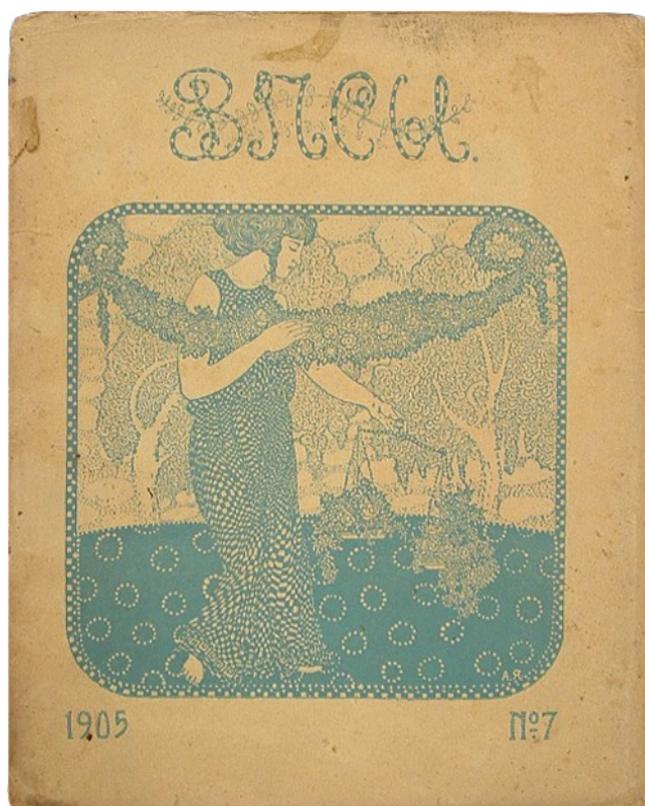
Fig. 14, Konstantin Somov, *Copertina di «Mir Iskusstva»*, 1900, nn. 1-12



Fig. 15, Konstantin Somov, *Vignetta per «Mir Iskusstva»*, 1903, nn. 1-2

Nella nota redazionale apparsa sul primo numero del mensile moscovita si afferma di volere dare vita a una rivista critica «simile all'inglese 'Atheneum', alla francese 'Mercure de France', alla tedesca 'Literarische Echo' o all'italiana 'Marzocco'»¹⁸, e che «Vesy non può non prestare grande attenzione a quel significativo movimento che sotto il nome di "Decadentismo", "Simbolismo", "arte nuova", è penetrato in tutti i settori dell'attività umana»¹⁹.

Per quanto riguarda l'illustrazione, molte delle novità introdotte da «Mir Iskusstva» furono riprese e sviluppate, prima fra tutte la volontà di assegnare alla grafica applicata un ruolo da coprotagonista insieme ai testi. Tra i principali artisti che collaborarono a «Vesy» vi furono i pittori Viktor Elpidiforovič Borisov-Musatov, Nikolaj Konstantinovič Rerich e Vasilij Dmitr'evič Milioti, lo scenografo Anatolij Afanas'evič Arapov e gli illustratori Aleksandr Georgevič Jakimčenko e Nikolaj Petrovič Feofilaktov.



Figg. 16-17, Aleksandr G. Jakimcenko, Copertina e Vignetta per «Vesy», 1905, n. 7

Jakimčenko collaborò soprattutto ai primi numeri disegnando copertine, disegni e «piccole miniature grafiche»²⁰ a metà strada fra lo stile neo-settecentesco inaugurato dai *miriskusniki* e lo

¹⁸ *K citateljam* (Ai lettori), «Vesy», n. 1, gennaio 1904, p. III.

¹⁹ *Ivi*, p. IV

²⁰ ALEKSEJ ALEKSEJEVIČ SIDOROV, *Russkaja grafika načala XX veka*, Mosca, Iskusstvo, 1969, p. 143.

Jugendstil tedesco (figg. 16-17). Milioti, invece, si affidò a una originale interpretazione dell'Art Nouveau filtrata attraverso l'insegnamento di Vrubel', ottenendo così delle immagini che, composte mediante un'intricata rete di linee tortuose che seguono lo schema di una specie di mosaico deformato, si avvitano e si sciolgono le une dentro le altre come in un caleidoscopio (figg. 18-19). Su tutti in ogni modo, prevalsero i lavori di Feofilaktov il quale, soprattutto a partire dal 1905, condizionò fortemente l'intera impostazione della rivista. Soprannominato il «Beardsley di Mosca»²¹, quest'ultimo assimilò dall'illustratore inglese sia gli elementi stilistici dell'ultimo periodo sia i temi erotici²². Le numerose immagini di donne 'perverse' e di androgini ammiccanti realizzate da Feofilaktov per «Vesy» sono infatti, come quelle del collega britannico, costruite mediante la stesura di piccoli punti messi gli uni accanto agli altri e per brevi tratti rettilinei che dissolvono la solidità dei corpi in una trama sottile e leggera come quella di un merletto, tanto che queste silfidi moderne emergono dal fondo neutro del foglio simili a entità fantasmatiche (figg. 20-23).

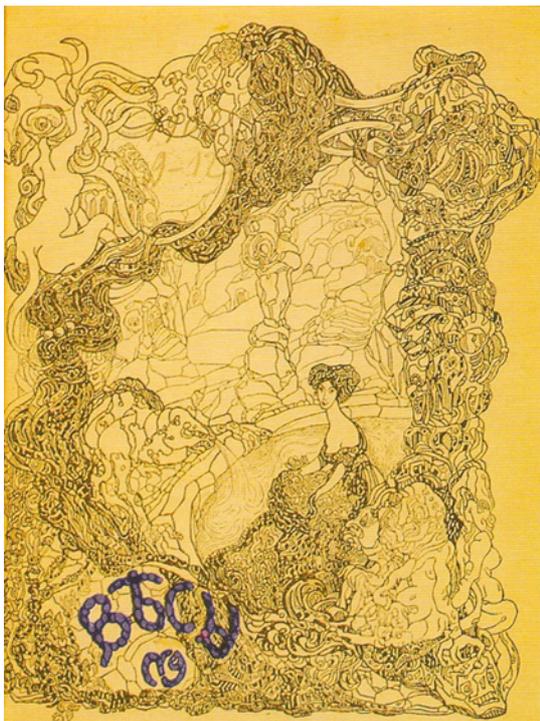


Fig. 18, Vasilij Milioti, *Frontespizio per «Vesy»*, 1906, n. 2



Fig. 19, Vasilij Milioti, *Vignetta per i versi V Svecii di V. Brjusov, «Vesy»*, 1906, n. 9

La terza rivista importante apparsa in ordine cronologico nel panorama dell'editoria artistica russa fu il mensile «Zolotoe Runo» («Il Vello d'oro»), Mosca, gennaio 1906 - dicembre 1909), creata per volontà del ricco banchiere, mecenate e artista Nikolay Rjabušinskij (1876-1951). Alla nascita di questa nuova impresa collaborarono ancora una volta numerosi scrittori, poeti e artisti

²¹ ANDREJ BELYJ, *Meždu dvuch revoljucii*, Leningrado, Chudožesvennaja literatura, 1934, p. 237.

²² A Feofilaktov venne assegnato non a caso il compito di realizzare la copertina del numero monografico di novembre del 1905 che «Vesy» dedicò a Beardsley.

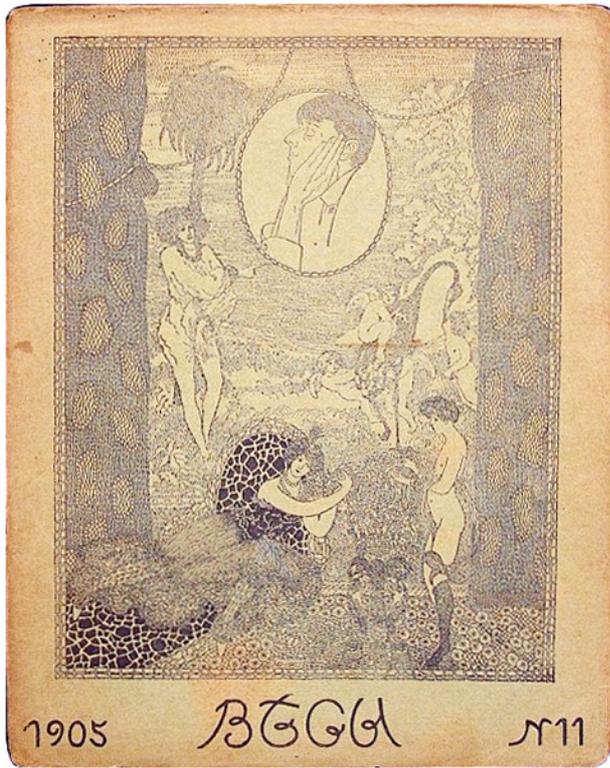


Fig. 20, Nikolaj Feofilaktov, Copertina per il numero monografico dedicato a Beardsley, «Vesy», 1905, n. 11



Fig. 21, Nikolaj Feofilaktov, Copertina per «Vesy», 1905, n. 6

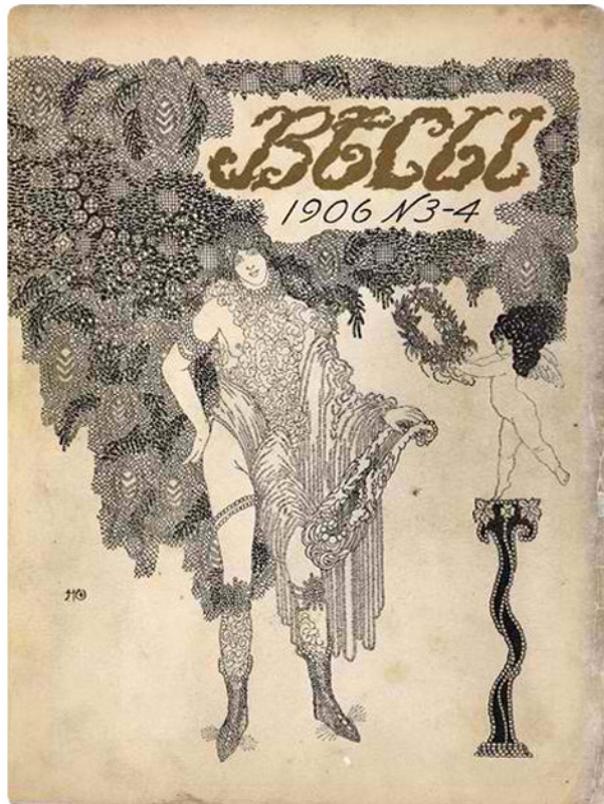


Fig. 22, Nikolaj Feofilaktov, Copertina per «Vesy», 1906, n. 6

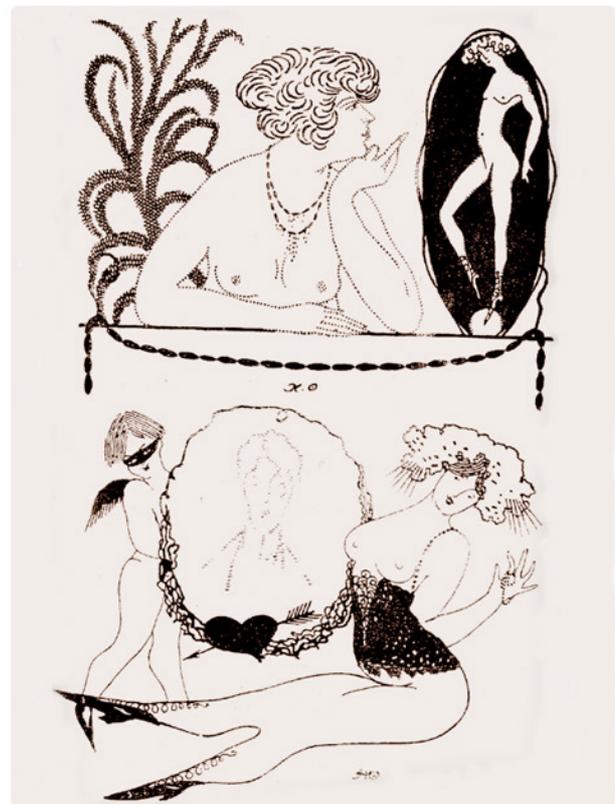


Fig. 23, Nikolaj Feofilaktov, Vignette per un testo di Sologub, «Vesy», 1906, n. 8



Fig. 24, *Esposizione della Golubaja Roza*, Mosca, 1907



Fig. 25, Mikhail Larionov, *Soldato a cavallo*, 1910, Londra, Tate Gallery



Fig. 26, Natalia Goncharova, *Mietitrici*, 1908, San Pietroburgo, Museo di stato Russo

cresciuti all'ombra di «Mir Iskusstva» e attivi, parallelamente, anche in «Vesy». A differenza delle due precedenti iniziative editoriali, scopo principale di questa nuova rivista fu quello di portare l'arte russa al di là dei propri confini, al fine di farla conoscere al grande pubblico europeo e, allo stesso tempo, di mettere in moto un fitto programma di scambi con gli artisti più all'avanguardia del vecchio continente. Per questo, «Zolotoe Runo» venne stampata sia in russo che in francese.

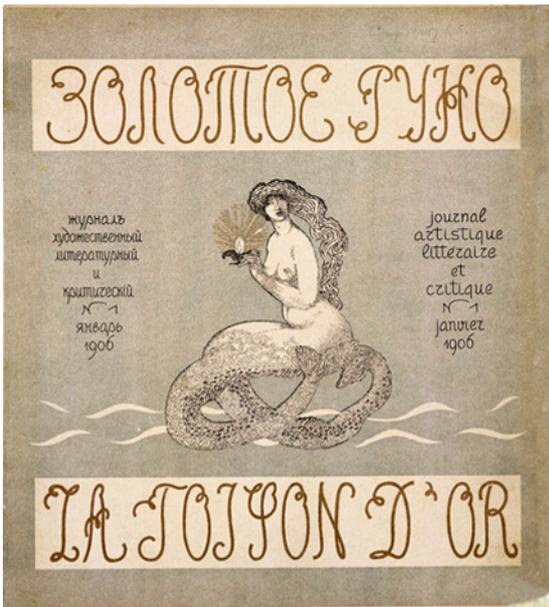


Fig. 27., Nikolaj Feofilaktov, *Copertina per* «Zolotoe Runo», 1906, n. 1



Fig. 29, Vasilij Milioti, *Vignetta per* «Zolotoe Runo», 1906, n. 4

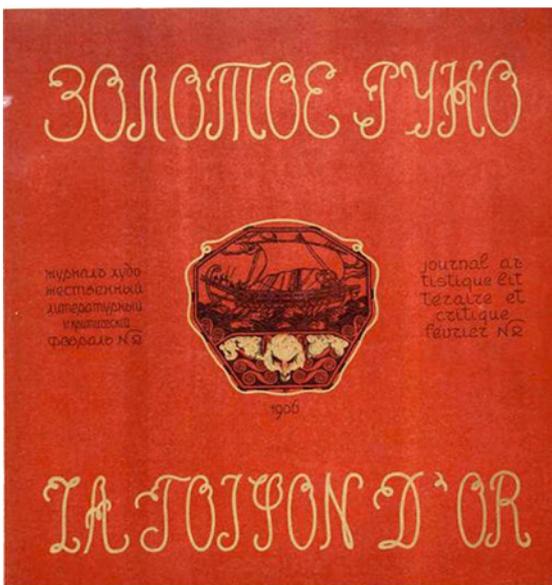


Fig. 31, Evgenij Lansere, *Copertina per* «Zolotoe Runo», 1906, n. 2



Fig. 28, Lev Bakst, *Vignetta per* «Zolotoe Runo», 1906, n. 4

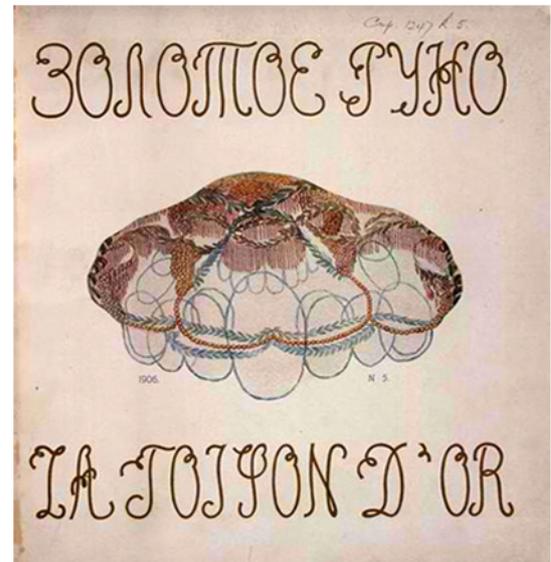


Fig. 30, Pavel Kuznetsov, *Copertina per* «Zolotoe Runo», 1906, n. 5



Fig. 32, Nikolaj Feofilaktov, *Vignetta per* «Zolotoe Runo», 1906, nn. 7-9

Inoltre, come già Mondo dell'Arte, anche il Vello d'oro si fece promotore di una serie d'iniziative espositive, legate principalmente al gruppo della *Golubaja Roza* (Rosa Azzurra), che videro riuniti numerosi artisti contemporanei russi e stranieri²³. In queste rassegne però, accanto ai nomi già affermati del simbolismo russo ed europeo furono invitati anche artisti promotori di un linguaggio stilistico differente, di tipo neo-primitivista, come ad esempio, Mikhail Larionov, Natalija Gončarova, Aleksej Jawlenskij, Marianne von Werefkin e Georgij Yakulov per la parte russa e Georges Rouault, André Derain, Kees Van Dongen e Henri Matisse per quella europea (fig. 24).

Il Vello d'oro e la Rosa Azzurra, se da un lato rimasero ancora legate al Simbolismo, dall'altro si fecero contemporaneamente portavoce del nascente movimento espressionista. Lo stesso poeta simbolista Sergej Makovskij d'altronde, recensendo proprio sulle pagine di «Zolotoe Runo» una mostra della Rosa Azzurra tenutasi in casa del pittore Kusnetsov nel 1907, affermò con entusiasmo che i giovani artisti lì presenti, Larionov e Gončarova *in primis*, erano gli «araldi del nuovo primitivismo a cui è giunta la nostra pittura moderna»²⁴ (figg. 25-26). Per quanto riguarda più specificatamente le opere d'arte grafica presenti sulla rivista, si deve constatare che non vi si riscontra affatto quel rapido 'scivolamento' che si ebbe in pittura dal Simbolismo all'Espressionismo (e successivamente al cubo-futurismo)²⁵, anzi, in quasi tutti i numeri di «Zolotoe Runo» continuarono a lavorare prevalentemente artisti ancora legati alla stagione simbolista oramai al tramonto come, ad esempio, i già citati Bakst, Somov, Lansere, Feofilaktov e Milioti insieme ai più giovani Kuznecov e Krymov (figg. 27-32). Questi ultimi, infatti, benché avessero negli ultimi anni del primo decennio del Novecento abbandonato il mondo 'ovattato' di «Mir Iskusstva», non rinunciarono mai ad un ultimo slancio verso l'«alto», al 'mistero', ossia al referente simbolico.

²³ Le mostre della Rosa Azzurra furono precedute nel 1904 dalle esposizioni organizzate da *Alaya Roza* (Rosa Scarlatta), un gruppo di artisti di Saratov, città sul Volga dotata di una vivace scuola d'arte e dove Borisov-Musatov, il loro ispiratore, nacque e lavorò a lungo. A queste mostre, organizzate dai pittori Pavel Kuznetsov (1878-1968) e Piotr Utkin (1877-1934), furono esposte opere di Martiros Sar'jan (1880-1972), Nikolaj Sapunov (1880-1919), Sergej Sudejkin (1884-1946), Nikolaj Krymov (1884-1958) e dipinti di Borisov-Musatov e di Vrubeľ. Sulle vicende legate alla *Alaya Roza* si veda IDA HOFFMANN (a cura di), *Le Symbolisme Russe. La Rose bleue*, Anversa, Europalia-Fonds Mercador, 2005.

²⁴ S. MAKOVSKIJ, *Sgolubaja Rosa*, «Zolotoe Runo», n. 5, Mosca, 1907.

²⁵ All'ultima mostra organizzata da Rjabušinskij nel 1910 furono esposte, oltre a dipinti di Larionov, Gončarova, Kuznecov, Sar'jan, Utkin e dello stesso Rjabušinskij, anche le opere cubiste di Gleizes, Lhote e Le Fauconnier.