

# L'architettura russa: tra anoressia e bulimia

Vladimir Papernyj

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 59-63 ◇

**L**E sensibilità visive russe (semmai esiste una cosa del genere) sono formate da due influenze contrastanti. Da un canto, da una naturale attrazione verso le superfici decorative e dalla ricchezza di colori e forme. Gli storici ci dicono che, nel X secolo, il principe Vladimir decise di convertirsi al cristianesimo principalmente a causa dell'esperienza visiva avuta dai suoi emissari a Costantinopoli: "i greci ci portarono nell'edificio in cui venerano il loro Dio", scrissero al principe, "e non sapevamo se ci trovassimo in cielo o in terra. Perché in terra non esiste un tale splendore, o una tale bellezza, e la sminuiremmo nel descriverla"<sup>1</sup>.

"Il dono russo per il decorativismo è ben noto", scrisse l'architetto tedesco Bruno Taut nel 1963, dopo aver visitato Mosca. "Per un architetto, questo dono potrebbe essere pericoloso, se non tenuto a freno"<sup>2</sup>. Una chiara manifestazione architettonica di tale dono è la Cattedrale dell'intercessione sul fossato (Cattedrale di San Basilio) sulla Piazza rossa di Mosca [Fig. 1]. Nel XIX secolo, il medesimo dono si rendeva visibile nel Museo storico, lo stesso museo che Le Corbusier propose di distruggere all'inizio degli anni Trenta. Negli anni Novanta, lo stesso atteggiamento sensuale verso la superficie di un edificio è riscontrabile nella cosiddetta Casa Kobzon [Fig. 2].

La seconda tendenza da menzionare in questo contesto si contrappone alla prima: una profonda diffidenza nei confronti di tutto ciò che è legato ai sensi, un rifiuto platonico di questo mondo per amore del mondo superiore delle idee. Un esempio di tale rifiuto è rappresentato dalla reazione del principe Evgenij Trubeckoj, noto critico di arte sacra, di fronte a un dipinto di Rubens, che egli trovava non essere altro che "carne grassa, flaccida, tremolante, che se la gode a divorare e uccidere per il gusto di divorare". Argomentando che "questo è



Fig. 1.

esattamente quanto deve essere fermato e respinto dalla mano benedicente".

Per contrasto, l'icona russa, secondo Trubeckoj, è incomparabilmente diversa nel suo annunciare il "significato extra-biologico della vita [...] la fine del regno animale"<sup>3</sup>. La reazione di Trubeckoj non costituiva affatto un'eccezione. Un altro pensatore religioso russo del XIX secolo ad esempio, Sergej Bulgakov, non sperimentava altro che "sensazioni maschili, amore maschile, concupiscenza maschile" sconvolgenti di fronte alla Madonna Sistina di Raffaello e sentiva che la chiesa russa fosse nel giusto con il suo rifiuto "della sentimentalità e della sensualità"<sup>4</sup>. Di fatto, la posizione della chiesa ortodossa rispetto alla pittura di icone ha avuto una profonda influenza su molti aspetti dell'attività creativa in Russia, ivi compresa l'architettura. Le risoluzioni del sinodo del 1551 (*Stoglavij Sobor*), oltre ai roboanti ammonimenti contro la raffigurazione della carne e l'evocazione di sensazioni carnali, limitarono l'attività dell'artista alla copia dei modelli antichi. Gli artisti non dovevano mai utilizzare le proprie idee (inferiori) su co-

<sup>1</sup> J.H. Billington, *The Icon and the Axe*, New York 1966, p. 7.

<sup>2</sup> Da un dattiloscritto in russo inviato da Bruno Taut ai colleghi russi, Moskva, Rgali, f. 674, op. 2, ed. chr. 21, l. 267.

<sup>3</sup> E. Trubeckoj, "Umozrenie v kraskach", *Filosofija russkogo religioznogo iskusstva XVII-XX vv.*, Moskva 1993, p. 208.

<sup>4</sup> Citato in L. Uspenskij, "Na putiach k edinstvu", Ivi, p. 365.

me dovessero essere rappresentate le entità divine, ma attenersi strettamente agli esempi approvati<sup>5</sup>.



Fig. 2.

In effetti, l'icona russa presenta una combinazione di forme, colori, materiali e strutture di una ricchezza tale da far sembrare che sia i capi della chiesa russa, sia l'architetto espressionista tedesco B. Taut lottino contro il medesimo "dono per il decorativismo" nazionale. L'ambivalenza nei confronti della carne ricorda curiosamente l'atteggiamento anoressico/bulimico nei confronti del cibo. I russi sembrano essere infatuati dalla carne, e al contempo vergognarsi di questa infatuazione, pronti di conseguenza ad accettare il meritato castigo. Questo costituisce il leitmotiv di quasi tutti i romanzi di Dostoevskij, in particolare *L'idiota* e *I fratelli Karamazov*. Come è possibile collegare questo atteggiamento con i disturbi alimentari più diffusi della nostra epoca? La psicologia contemporanea offre un'ampia gamma di teorie relative a questi disordini. Ci sono, però, alcuni temi comuni. I disordini alimentari sono correlati all'autopunizione, implicano un desiderio di compiacere un genitore interiorizzato e rappresentano un'ansia che si lega alla prospettiva dell'essere adulti e indipendenti<sup>6</sup>. Tutti e tre i temi sono altamente rilevanti per lo sviluppo culturale russo. L'intera storia dell'architettura russa potrebbe venire vista come una storia dei tentativi di riconciliare questi due tratti in conflitto, trovando

una giustificazione superiore per il tripudio di forme e colori, o respingendone uno a favore dell'altro.

Nel 1817, il governo russo tenne un concorso architettonico per la Cattedrale di Cristo Salvatore a Mosca, per commemorare la vittoria su Napoleone. Il vincitore fu un artista trentenne, Aleksander Vitberg, che aveva ben poca esperienza architettonica. Il luogo da lui prescelto era la zona della Collina dei passeri, a Mosca (attualmente sede dell'Università di Mosca). Il suo progetto aveva due elementi in comune con i progetti in concorso dei famosi architetti Giacomo Quarenghi e Andrej Voronichin: tutti e tre appartenevano chiaramente al classicismo, e tutti e tre erano coronati da cupole. Ciò che contraddistingueva il progetto di Vitberg, tuttavia, era il suo forte senso di simbolicità. La struttura doveva comporsi di tre parti: la parte inferiore era un parallelepipedo, a simboleggiare il corpo, sul quale era collocato un cubo, a rappresentare l'anima, e – infine – il cilindro coronato da una cupola che doveva significare lo Spirito santo [Fig. 3]. Forse il motivo per la scelta della proposta di Vitberg non risiedeva nei suoi meriti architettonici, quanto piuttosto nel dualismo che rappresentava, un progetto che utilizzava le forme come riferimenti al regno delle idee (non si deve dimenticare che l'ente promotore del concorso era il Ministero degli affari spirituali!).



Fig. 3.

Un secolo dopo, un simbolismo quasi identico apparve nella proposta di Vladimir Tatlin per il suo monumento alla Terza internazionale (1932), dove il cubo doveva ospitare il *corpus* legislativo, la piramide i poteri esecutivi e il cilindro i mezzi di comunicazione di massa [Fig. 4]. Questo simbolismo subì un'ulteriore trasformazione due decenni dopo, nel progetto Jofan-

<sup>5</sup> "Ot svoego zamyšlenija ničtož pretvoriat, ot samomyšlenija i svoimi dogadkami Božestva ne opisvat", citato in Idem, "Moskovskie sobory XVI veka i ich rol' v cerkovnom iskusstve", Ivi, p. 325.

<sup>6</sup> "Eating Disorders", *The Harvard Mental Health Letter*, October & November 1997.

Gel'freich-Ščuko per il Palazzo dei Soviet (1936), dove il livello inferiore rappresentava i “precursori del comunismo” e il livello centrale gli insegnamenti di Marx ed Engels. Secondo gli autori, da qui lo sguardo dello spettatore si sarebbe “rivolto alla statua di Lenin a coronamento dell'edificio” [Fig. 5].

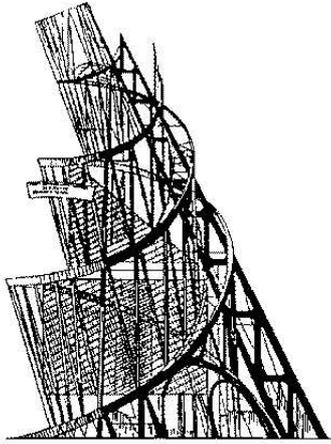


Fig. 4.

Nessuno dei tre progetti – la cattedrale di Vitberg, il monumento di Tatlin o il Palazzo dei Soviet – è stato realizzato, né avrebbe mai potuto esserlo. La cattedrale di Vitberg doveva avere un'altezza di 230 metri, mentre l'edificio più alto dell'epoca, la Cattedrale di San Pietro a Roma, ne misurava solo 141. Lo zar Nicola I istituì una commissione per studiare la fattibilità del progetto di Vitberg, e il verdetto della commissione fu “non fattibile”. Vitberg venne quindi accusato di appropriazione indebita dei fondi, ingiustamente condannato, e trascorse il resto della vita in esilio in Siberia. Il monumento di Vladimir Tatlin venne così descritto da un critico contemporaneo:

meno che mai si dovrebbe stare lì, in piedi o seduti; si dovrebbe essere sospinti verso l'alto o verso il basso, trascinati contro la propria volontà<sup>7</sup>.

C'è qualcosa, in questa descrizione, che ci ricorda il mitico Labirinto:

Il famoso costruttore, Dedalo, progetta e quindi costruisce questo intrico. Inganna l'occhio con molti percorsi tortuosi che fanno tornare sui propri passi [...] Il limpido Meandro si delizia nello scorrere avanti e indietro<sup>8</sup>.

Quasi a completare l'analogia, Tatlin, dopo essere caduto in disgrazia nel tardo stalinismo, trascorse il resto della vita lavorando al famoso Letatlin, la sua macchina volante, in uno studio situato nella torre campanaria del monastero Novodevičij a Mosca. È interessante notare come Tatlin, analogamente ad altri architetti dell'avanguardia russa, fosse approdato all'architettura dalla pittura di icone, per cui il lavorare in una torre campanaria doveva risultargli piuttosto naturale. La sua macchina volante, naturalmente, non volò mai. Proprio come il Monumento o la Cattedrale di Vitberg, era tutta una questione di forme e simboli, non di ingegneria strutturale, aerodinamica o analisi dei costi.



Fig. 5.

La Cattedrale di Cristo Salvatore venne poi costruita nel 1883 da un altro architetto (Konstantin Thon), in un altro luogo (sull'argine della Prečisten'kaja), in un altro stile, che potrebbe essere definito grossolanamente come revival pseudo-russo [Fig. 6]. Evgenij Trubeckoj, come era da prevedersi, non ne rimase favorevolmente impressionato:

Gli architetti a cui difetta l'ispirazione e la comprensione del significato degli edifici ecclesiastici sostituiscono sempre gli elementi spirituali con quelli decorativi [...] Un tipico esempio di tale costosa assurdità è la Cattedrale di Cristo Salvatore, che ha l'aspetto di un enorme samovar intorno al quale si è raccolta gioiosa tutta la Mosca patriarcale<sup>9</sup>.

Negli anni Trenta, la Cattedrale venne demolita per far posto al Palazzo dei Soviet. I suoi architetti (Boris Jofan, Vladimir Gel'freich e Vladimir Ščuko) non

<sup>7</sup> N.N. Punin, “O pamjatnikach”, *Iskusstvo kommuny*, 19.3.1919.

<sup>8</sup> *The Metamorphoses of Ovid*, translated by A. Mandelbaum, Harvest Book 1993, p. 253.

<sup>9</sup> E. Trubeckoj, “Dva mira v drevnerusskoj ikonopisi”, *Filosofija*, op. cit., p. 242.



Fig. 6.

caddero in disgrazia, ma il loro progetto non venne comunque mai portato avanti. Alcuni architetti hanno suggerito che il Palazzo dei Soviet non avrebbe mai potuto essere costruito a causa dei problemi strutturali dell'enorme cupola che doveva essere incorporata nell'edificio [Fig. 7]. I primi sedici piani della sua struttura in metallo vennero demoliti durante la seconda guerra mondiale. Negli anni Sessanta, le sue fondamenta vennero trasformate in una piscina [Fig. 8]. A quel tempo, correva voce che fanatici religiosi con attrezzature da sommozzatore trascinavano gli ignari bagnanti nell'acqua per punirli per la profanazione del luogo. Negli anni Novanta, nuovi fanatici religiosi dichiararono che la piscina, nonostante le intenzioni contrarie dei suoi costruttori, fungeva da enorme fonte battesimale per tutti gli ignari bagnanti e che quindi chiunque vi avesse nuotato era divenuto un cristiano a sua insaputa. Il luogo dell'edificio risultò quindi colpevole dello stesso crimine di cui alcuni critici del cristianesimo accusavano Madre Teresa, ossia di battezzare a forza.

Alla fine degli anni Ottanta cominciarono a emergere diversi progetti per la ricostruzione della cattedrale abbattuta. Il più interessante era l'idea di Jurij Seliverstov di ripristinare l'edificio come un'intelaiatura, una sagoma metallica vuota che servisse da puro simbolo di umiltà e pentimento. Potrei anche menzionare la mia personale proposta di ricreare il Palazzo dei Soviet sotto forma di un tetto di plastica gonfiabile trasparente, con la forma del progetto Jofan-Gel'freich-Ščuko, sospeso in alto sopra la piscina<sup>10</sup> [Fig. 9]. Al di là dello scherzo,

aveva qualcosa in comune con il più serio progetto di Seliverstov, essendo entrambi privi di materialità. Tuttavia, purtroppo, “tutta la Mosca patriarcale”, per usare l'espressione di Trubeckoj, rifiutò con gioia tutti i tentativi di concettualismo in questo contesto e la cattedrale venne ricostruita esattamente così come era stata progettata da Thon.

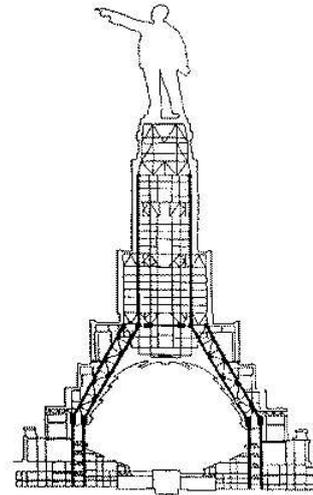


Fig. 7.

Il revival pseudo-russo di Thon risultò essere lo stile prescelto dei primi tempi del post-comunismo. Il modernismo venne rifiutato, insieme al socialismo e al liberalismo. Forse, lo stile di Thon era visto come un simbolo del conservatorismo di Alessandro III. È tuttavia importante notare che il postmodernismo russo non era identico alla sua controparte occidentale. Il postmodernismo occidentale era essenzialmente un rifiuto delle “grandi narrazioni”<sup>11</sup> opprimenti. In Russia, al contrario, il postmodernismo divenne esattamente quello: una grande narrazione, un'idea nazionale unificante<sup>12</sup>. La prima cosa che colpisce un osservatore dei nuovi edifici postmoderni di Mosca è la loro scarsa qualità architettonica. Con pochissime eccezioni, hanno un aspetto semplicemente non professionale. I critici di architettura russi hanno mostrato, del resto, la stessa reazione<sup>13</sup>.

zati a preservare i monumenti del comunismo, sponsorizzata da Komar e Melamid.

<sup>11</sup> J.F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis 1997, p. 37 (trad. it. *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Milano 1991<sup>6</sup>).

<sup>12</sup> G. Revzin, “Postmodernism kak kultura dva”, *Novaja Gazeta*, 25.1.1997.

<sup>13</sup> Si veda, ad esempio Ivi, p. 1.

<sup>10</sup> Si trattava di un contributo per una mostra di progetti di design finaliz-

La spiegazione potrebbe trovarsi, tra l'altro, nel particolare destino del modernismo in Russia, dove subì un doppio rifiuto. Mentre nei primi anni Venti il modernismo architettonico veniva concepito non come un metodo, ma come un insieme di schemi preconfezionati da replicare, all'inizio degli anni Trenta l'eliminazione di tutte le tracce del design architettonico costruttivista venne percepita dalla maggioranza degli architetti russi, nonché dal pubblico, come una nuova conquista di libertà.

La seconda ondata di influenza modernista si ebbe negli anni Sessanta e Settanta. Entrambe le ondate ebbero vita troppo breve per influenzare, nel lungo corso, il modo di pensare degli architetti russi. Il linguaggio dell'architettura modernista non venne mai pienamente accettato in Russia. Il postmodernismo architettonico occidentale non rifiutò il linguaggio dell'architettura moderna, limitandosi a privarlo delle sue pretese universalistiche. Il linguaggio architettonico modernista rappresenta ancora, indubbiamente, una parte del vocabolario occidentale (postmoderno). Nel frattempo, in Russia il modernismo è stato rifiutato completamente. Forse è questo che dà un aspetto poco professionale alla maggioranza degli edifici russi contemporanei, che li fa somigliare a un testo scritto con una macchina a cui manchino alcuni caratteri.



Fig. 8.

In Russia, come mostrato da Grigorij Revzin, la professione di architetto fu un'innovazione introdotta da Pietro il Grande. Per contrasto, la costruzione tradizionale di chiese, proprio come la pittura di icone, era in larga misura limitata dalla riproduzione di esempi canonici approvati. "In Russia", scrive Revzin, "lo status dell'architetto come professione era contingente al suo distacco dalla tradizione anticorussa"<sup>14</sup>. In questo

modo, suggerisco, l'appetito "bulimico" per un linguaggio architettonico più tradizionale in Russia negli anni Novanta può essere considerato come un ritiro dall'età adulta della professione. I prossimi passi saranno forse in direzione della ricerca di un'adeguata giustificazione spirituale per il tripudio di forme e figure a cui abbiamo assistito negli anni Novanta. Il richiamo di Boris El'cyn alla ricerca di una nuova "idea nazionale unificante" è forse un primo passo in questa direzione.



Fig. 9.

[V. Papernyj, "Russian Architecture: Between Anorexia and Bulimia" [1999], <http://www.artmargins.com/content/feature/paperny1.html>. Traduzione dall'inglese di Ombretta Gorini]

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it)

<sup>14</sup> Idem, "'Russian style' and the professional tradition", *Project Russia*,