

# Ucraina tra forme e colori: una trasformazione dei percorsi storici

Ksenija Konstantynenko  
Independent Scholar

**Abstract** The article is an analysis of the peculiarities of the Ukrainian representative art. It is important that, in spite of not having its own State, Ukrainian ethnical group has produced a sort of “artistic homeland”, with images having a high symbolic meaning. The contradiction between occidental influences in other fields and an apparently traditional structure of religious representations is explicable. Especially, the article focuses on the great importance of color, as well as on the abundance of motives connected to joyful colors of nature in 19th and 20th century art, up to now. It is deduced that Ukrainian art tends to turn tragic events into perfect beautiful shapes based on nature and on the life cycle, and thus acquires a positive therapeutic aim.

**Keywords** History of art. Ukrainian religious art. Icon. Ukrainian-Western cultural relations, art and politics. Renaissance. Baroque. Modern art. Folk art. Form. Color. Visual cinema.

Lo studio dell'arte ucraina tra i ricercatori occidentali è ancora poco sviluppato. Gli ultimi decenni hanno trasformato la mappa geopolitica dell'Est Europa facendo scoprire realtà e aspetti finora rimasti invisibili, e spesso volutamente nascosti dalle autorità russe e sovietiche. In sintesi, la varietà storica e culturale dei diversi popoli, che prima erano parte dell'Impero russo e poi dell'URSS, veniva percepita dall'Occidente come una storia e un'arte «russa» oppure «sovietica». Il nostro obiettivo non è lo studio della questione sopraccitata, cioè della creazione di questa percezione falsificata, ma delineare l'evoluzione culturale dell'etnia ucraina e discutere alcuni aspetti dell'arte figurativa ucraina. Abbiamo scelto volutamente un ampio arco temporale ma, non potendo in questa sede approfondire tutte le questioni, cercheremo di foca-



lizzarci su quelle caratteristiche trasversali dell'arte nazionale che si evolvono e dipendono dalle vicende storico-politiche e che hanno formato una specifica mentalità nazionale.

Naturalmente bisogna prendere in considerazione la differenza tra l'evoluzione artistica dell'Occidente e quella avvenuta nei paesi slavi. Uno spettatore occidentale, che ha ricevuto un'educazione artistica che va da Giotto a Tiziano potrebbe percepire i secoli dell'arte ucraina come una continua ripetizione dei canoni dell'arte bizantina. Questo, a una prima analisi sommaria, potrebbe anche essere vero. Tale visione non spiega però come mai già da fine Quattrocento gli ucraini avessero una poesia rinascimentale in lingua latina, studiavano a Padova, Bologna e in altre università europee, e le case di nobili e borghesi fossero adornate con quadri italiani e fiamminghi, pur continuando comunque a dipingere «le stesse icone». La scultura, dal canto suo, come le creazioni del grande Iohann Pinzel, risentiva invece di chiare influenze occidentali [figg. 1-2].

Questa apparente incongruenza si comprende attraverso la storia geopolitica delle terre ucraine. Si tratta, infatti, di un popolo con radici antiche, che abita lo stesso territorio da almeno un millennio, ha una propria lingua e una propria tradizione culturale ma solo di recente ha costituito uno Stato vero e proprio, in quanto prima faceva parte di altre formazioni statali. La terra ucraina, in origine una grande steppa eurasiatica, storicamente ha ospitato diversi popoli, dai Greci agli Sciiti, ai nomadi asiatici, che hanno lasciato tracce della loro cultura. Un popolo che si forma in un ambiente simile in genere sviluppa spirito di contemplazione e senso di libertà, ma anche apertura verso l'estraneo, ed è influenzato naturalmente dal Dnipro-Boristene, il mitico fiume degli ucraini, importante via dai *varjagi* ai greci (Pachlovksa 1998).

Si suppone anche che gli ucraini abbiano sviluppato una sensibilità naturale per i colori intensi del cielo e della terra e, in seguito, una predilezione per determinati colori nella pittura, attribuendo a essi valori simbolici (Davydyuk 2005). Gli ucraini e i greci avevano una simile visione antropocentrica del mondo e dello stato, che non era mai stata considerata come assolutistica. La cultura religiosa di matrice bizantina, formata ai tempi dell'antico stato della Rus', rimase fortemente legata agli antichi culti pagani, in particolare al culto della Madre Terra,<sup>1</sup> che per secoli si esprimeva attraverso l'adorazione della divinità femminile, ossia della Madonna, che nel folclore ucraino veniva chiamata spesso «mamma» o «madre». In assenza di uno Stato, è importante sottolineare che l'arte religiosa ucraina non sia mai diventata uno strumento statale e autoritario, ma sia rimasta un'espressione del sentimento umano (un'eccezione potrebbe essere l'icona della

<sup>1</sup> Si vedano, in proposito, Drevs 1929; Kmet' 2008; Hnat'uk 2000, 74-6.



**Figura 1** I.G. Pinzel, *Abramo e Isacco*. Il metà XVIII del secolo. Legno dipinto e dorato. L'viv, Museo di scultura barocca di I.G.Pinzel



**Figura 2** *Madonna da Pidhorodci*. Fine del XV-inizio del XVI secolo. Tempera su tela. L'viv, Museo dell'Arte Ucraina



**Figura 3** *Le Passioni da Trushevychi*. Regione di L'viv. Fine del XV-inizio del XVI secolo.  
Tempera su tavola. L'viv, Museo dell'arte ucraina,



**Figura 4** *Le Passioni*  
da Velyke. 1593.  
Tempera su tavola.  
L'viv, Museo dell'arte ucraina

Madonna considerata il 'palladium' di Re Danylo di Galizia) (Ovsijčuk 1996, 118-20). L'arte diventa invece una sorta di patria spirituale, un elemento che unisce e consolida la nazione. Così il «fattore umano» prevale su quello puramente ecclesiastico. Tra le immagini sacre si distingue non tanto un Cristo-Re quanto un Cristo-Uomo che scende sulla terra e si fa carne. Il tema delle Passioni diventa uno dei più frequenti nelle icone ucraine, perché così si sottolinea l'aspetto umano di Gesù [fig. 3].<sup>2</sup> La sua importanza cresce nei periodi di guerre frequenti e di vessazioni politiche e religiose, quando i torturatori di Cristo assumono le sembianze dei nemici, e sono vestiti, ad esempio, come i *Ljakhy*, i polacchi [fig. 4]. Per lo stesso motivo sono molto popolari il San Giorgio che uccide il drago e l'Arcangelo Michele, i santi guerrieri che combattono il male e difendono i 'giusti'. Ma l'immagine-chiave resta per secoli quella della Vergine, che incarna la Madre Terra, la difesa e la speranza. Possiamo affermare che l'arte religiosa ucraina abbia senz'altro ereditato le tradizioni dell'antica Kyiv, a sua volta legate alla matrice bizantina (Aleksandrovyč 1996, 130-1), anche

<sup>2</sup> Si vedano, in proposito, Svencic'kyi 1928; Boyarko-Dovženko 2013.



**Figura 5** *Madonna Odighitria*  
da Krasiv, Regione di L'viv.  
XVI secolo.  
L'viv, Museo dell'arte ucraina

se è più che evidente il ruolo di una propria tradizione precristiana.

Con la decadenza di Kyiv a causa delle guerre contro i nomadi, i centri artistici si spostarono verso occidente dove, grazie alla politica dei principi galiziani, si creò un clima più favorevole per assorbire le tradizioni culturali kieviane. Dal XIII secolo, cioè dall'epoca di Re Danylo Romanovyč, nella pittura della Rus' Galiziana si notarono dei tratti originali, e anche la nascita e lo sviluppo di varie scuole artistiche locali. Dal XIV secolo vennero a crearsi i fenomeni dell'«Ucraina polacca» e dell'«Ucraina lituana», tendenzialmente filo-occidentali - un fenomeno, questo, favorito successivamente anche dalla caduta di Bisanzio e dall'affermazione del governo polacco nelle terre galiziane. Questa linea filo-occidentale diventò, dalla fine del XV secolo, una componente costante del processo culturale nelle terre ucraine occidentali e nella città di L'viv in particolare. La mentalità del 'nuovo ucraino' che si stava formando in quella specifica situazione geopolitica era paradossale, poiché univa la fede ortodossa-orientale con il modo di vivere latino-occidentale. Molti nobili ucraini abbracciarono la fede cattolica, mentre il popolo e i cittadini ricchi restarono ortodossi, creando delle *bratstva*, 'confraternite' (Isayevyč 1966), simili alle scuole di devozione e di carità veneziane, che sostenevano l'arte e la stampa ortodossa, contrastando in questo modo le diffuse scuole di studio cattoliche gestite dai gesuiti. I gesuiti, apparentemente 'nemici' degli ortodossi, con la loro attività avevano stimolato sia la cultura laica che quel-



Figura 6 Le Passioni da Bahnuvate. Il metà del XVI secolo.  
Tempera su tavola. L'viv, Museo dell'arte ucraina

la religiosa ortodossa, che a sua volta aveva valorizzato sempre di più le proprie immagini sacre sviluppando iconostasi maestose, simili alle facciate dei palazzi. Nell'arte figurativa ucraina la fedeltà alle forme tradizionali assunse un significato di 'scudo protettivo' contro la vessazione cattolica. Nella vita laica la cultura 'latina' veniva, invece, accettata, esprimendosi nello stile architettonico delle case cittadine, nei loro ornamenti e nel modo di vestire. Persino la cultura religiosa accettava le forme occidentali con più facilità, essendo una forma d'arte meno legata all'antica tradizione ortodossa. Per questo motivo, come abbiamo accennato sopra, un'icona tradizionale poteva essere contemporanea a creazioni come quelle di Iohann Pinzel o di altri rappresentanti della scultura barocca ucraina (Voznyč'kyi 1991).

Lviv, Leopoli, nuovo centro culturale dell'etnia ucraina, rappresentava l'esempio perfetto del polimorfismo e dell'Ucraina multi-etnica e multiculturale, dove il ruolo di etnia di maggioranza e minoranza tra le popolazioni tedesche, polacche e rutene mutava in continuazione, e dove erano presenti anche tutte quelle nazioni interessate al commercio, dai veneziani agli armeni. In questo periodo è interessante osservare come anche l'aspetto delle immagini sacre inizi a cambiare, conservando, laddove possibile, l'involucro bizantino (Ovsijčuk 1996, 247-55), ma rafforzando il volume, la plasticità, i tratti individuali e, a volte, nazionali (i tratti somatici) nei volti delle madonne [fig. 5].

Aumenta l'espressività umana, che si percepisce nel dinamismo più evidente, pur nei limiti, dei contorni convenzionali 'bizantini' (la Pietà e le Passioni di Gesù, ad esempio nell'icona di Truševyči). Da notare come il ciclo delle Passioni, che in genere è dipinto tutto sulla stessa tavola, termini sempre con la scena del Cristo risorto, con la vita che vince, incorniciata dalla scritta «Il Re della Gloria». Si evidenziano diversi dettagli 'narrativi', come il gallo di san Pietro, le scene di Pilato con la moglie, elementi di un paesaggio o di un'architettura diversi dal convenzionale e dall'astratto [fig. 6]. I colori hanno un ruolo di grande importanza, il rosso e il verde costituiscono un accostamento di grande impatto visivo e simbolico, come il Crocifisso su sfondo verde, colore che simboleggia la rinascita.

Assieme ai tanti pittori professionisti e alle loro botteghe c'era un'enorme produzione di icone popolari di tutte le epoche dell'arte *naïf*, che aveva il pregio di essere narrativa e dinamica (Oktovyč 1990). Dalla quantità di questo genere di icone giunte fino a noi, considerando anche quante di esse sono state disperse e distrutte, possiamo dedurre che l'arte del colore per gli ucraini fosse qualcosa di normale e quotidiano. Si narrava non solo con le parole, ma anche con i colori e con gli ornamenti (dipinti, ricami, ornamenti ritagliati in carta, *vytynanky*, ecc.).

Una via di mezzo tra l'arte popolare e quella dei pittori professionisti era rappresentata dalle enormi icone dei «giudizi universali». Quest'ultimo era un soggetto molto frequente nell'arte ucraina tra





**Figura 7** *Il Giudizio Universale da Trushevychi*. Il metà del XVI secolo.  
Tempera su tavola. L'viv, Museo dell'arte ucraina



Figura 8 Il Giudizio Universale da Trushevychi. Dettaglio

XV e XVIII secolo, e molto richiesto, in quanto soddisfaceva, come nel caso delle già citate rappresentazioni dei Santi che combattono il Demonio, la voglia di giustizia – almeno divina se non terrena – nei tempi bui. Per questo motivo in quasi tutte le icone del «Giudizio» osserviamo la scena della morte di un povero, a cui Re Davide suona la cetra accanto ad angeli pronti ad accogliere la sua anima, e di un ricco, con vicino la figura mostruosa della Morte con una falce e demoni irsuti e orrendi. Si tratta, quindi, di una specie di *Divina Commedia* popolare con storie di buoni e cattivi e con scene sia paurose che boccaccesche: ad esempio, sono presenti quasi sempre le figure di una locandiera che serve da bere alle anime in una locanda infernale, di alcuni demoni e di Satana, dipinti con grande spirito inventivo e degni dell'immaginario fiabesco [figg. 7-8].

Nel primo Seicento e nei successivi periodi «del Rinascimento e del Barocco» – termini questi che suonano come convenzionali se applicati all'arte ucraina e a quella slava in generale – nelle opere di artisti come Fedir Sen'kovyč, Ivan Rutkovyč, e molti altri, si arrivò comunque a dipingere plasticamente i volti e i corpi dei santi utilizzando diverse sfumature a olio. Questa innovazione si spiega, a nostro avviso, da un lato dalla necessità di rivaleggiare con l'arte cattolica durante lo scontro contro gli ortodossi, dall'altro dall'inevitabile osmosi tra i vari generi e forme dell'arte. Infatti, assieme all'arte religiosa, dal Cinquecento in poi si assistette all'evoluzione di generi laici, come quello delle battaglie e del ritratto, spesso precisi, realistici e dettagliati.<sup>3</sup> Non è questa la sede per approfondire l'argomento dell'evoluzione della pittura laica ucraina tra il XVI e il XVIII secolo poiché meriterebbe un'indagine a parte. Vogliamo solo far notare come lo stesso artista potesse creare icone ancora abbastanza vicine allo stile tradizionale e i ritratti 'realistici' (come nel caso dell'*Etmanno Ivan Danylovyč* di Fedir Sen'kovyč, un fatto che conferma il significato rituale dello «scudo», attribuito a un'icona «tradizionale»), ma comunque sempre più influenzati dalla pittura moderna. Dell'arte sacra rimaneva quasi sempre il cromatismo spiccato nei tanto amati accostamenti del rosso e del verde. Il rosso non significava solo sacrificio, ma anche luce e sole; il verde simboleggiava, invece, rinascita, vita e terra. I corpi dei santi erano spesso allungati tanto da apparire 'goticheggianti' ma, considerando gli sfondi incisi dorati e argentati, si è più propensi a pensare che si trattasse di un'inclinazione all'ornamentalismo che faceva parte della percezione del mondo ucraino [fig. 9].

Tra il XVII e il XVIII secolo si distinguono alcuni artisti e altre opere anonime che univano tradizione sacra e innovazioni artistiche in modo da formare un ponte verso l'arte considerata moderna, che si distaccava dai canoni bizantini. Diamo ora una breve descrizione di alcuni de-

---

<sup>3</sup> Si vedano a questo proposito, Morka 1991 e Tananaeva 1979.



**Figura 9** Fedir Sen'kovych, SS. *Basilio e Giovanni Crisostomo*. 1620 ca.  
Tempera su tavola.  
L'viv, Museo dell'arte ucraina

gli artisti più significativi, partendo da quelli dell'Ucraina occidentale.

Le opere di Fedir Sen'kovyč (?-1631) si distinguono per una particolare dolcezza, soprattutto nei tratti delle sue Madonne, dipinte in modo nuovo e idealizzate; è una bellezza 'nazionale', che corrisponde all'ideale popolare ucraino: occhi neri e 'sopracciglia arcobaleno'. Le parti del corpo sono dipinte in modo plastico e voluminoso, mentre i drappaggi e lo sfondo tendono piuttosto a un ornamento piatto. I corpi risultano allungati, i colori sono sempre intensi e puri e dai contorni decisi. Gli sfondi d'oro formano la «parte metafisica», un omaggio alla tradizione. Si tratta di un connubio riuscito tra l'ornamentale e il reale, ovvero tra una realtà mistica, immaginaria, e quella empirica [fig. 10].

Mykola Petrachnovyč (1600-60 circa), suo allievo, che lavora nel periodo che precede la Chmel'nyččyna, la guerra tra cosacchi e la nobiltà polacca, aumenta, invece, la drammaticità, abbandonando la dolcezza delle opere del maestro. Le sue scene delle Passioni e della Natività della Vergine sono popolate da molti personaggi che indossano abiti contemporanei e creano, in questo modo, un ambiente semireale [fig. 11].

Anche Ivan Rutkovyč (?-1703), artista dall'intelletto vivace e dalla grande inventiva, predilige scene con molte figure, un gusto narrati-



**Figura 10** Fedir Sen'kovych, *Madonna Odigitria*. L'viv, 1630. Tempera su tavola. L'viv, Museo dell'arte ucraina



**Figura 11** Mykola Petrakhnovych, *Flagellazione*. 1630 ca. Tempera su tavola. L'viv, iconostasi della chiesa della Dormizione



**Figura 12** Ivan Rutkovych, *Arcangelo Michele*. Fine del XVII secolo. Tempera e olio su tavola. Parte dell'Iconostasi della chiesa della natività di Zhovkva. L'viv, Museo dell'arte ucraina



**Figura 13** Iov Kondzelevych, *Dormizione della Vergine*. 1698-1705. Tempera e olio su tavola. Dettaglio dell'Iconostasi della chiesa della Vera Croce del Monastero di Man'ava. L'viv, Museo dell'arte ucraina



**Figura 14** *Le sante martiri Iuliana e Anastasia. Scuola di Kyiv. 1740 ca. Tempera e olio su tavola. Kyiv, Museo nazionale dell'arte ucraina*

vo e colori intensi. Questi colori però sono variabili, cambiano tonalità nei limiti dello stesso colore - un chiaro influsso dei frescanti barocchi, in particolare di Jerzy Szymonowicz che lavorava nei palazzi dei magnati ucraini e polacchi (ad esempio nel castello di Žhovkva). Non c'è pathos nelle scene e nei volti dei suoi personaggi, ma nobiltà, dignità, riservatezza [fig. 12]. L'artista inserisce in alcune opere un paesaggio quasi realistico, senza però abbandonare del tutto gli elementi dorati.

Ma è Iov Kondzelevyč (1667-740) a passare all'unione dell'uomo e della natura nelle immagini sacre. I colori forti, così soliti nell'arte ucraina, nelle sue opere vengono volutamente smorzati con un colore-vernice trasparente e dorato, raggiungendo, anche se a modo suo, un effetto simile allo sfumato o, comunque, alle velature dell'arte occidentale (Ovsijčuk 1996, 390-1). Nei volti dei suoi personaggi vediamo sempre una ricerca di bellezza tra l'umano e il sovrumano. La vivacità delle scene narrative convive con una silenziosa riservatezza della Madonna e degli Arcangeli dallo sguardo misterioso [fig. 13].

Un esempio interessante di umanizzazione dell'arte sacra e della sua naturale connessione con le tradizioni ornamentali popolari è rappresentato dalle opere barocche della scuola del Monastero delle Grot-



Figura 15 Mykola Pymonenko, *Idyllia*. 1908. Olio su tela. Kyiv, Museo nazionale dell'arte ucraina

te di Kyiv del XVIII secolo e delle altre regioni dell'Ucraina orientale: *Le sante martiri Juliana ed Anastasia* (1740) appaiono gioiose e colorate, con i volti vicini all'ideale di bellezza femminile ucraina e i vestiti che assomigliano a esuberanti giardini in fioritura. Lo stesso vale per gli affreschi della chiesa della Santa Trinità del Monastero delle Grotte di Kyiv (1730-40) oppure per l'iconostasi della chiesa di Soročynci (1732 circa) [fig. 14] (Žoltovs'kyi 1998, 10-57).

Sappiamo che la realtà in cui venivano create queste opere in Ucraina non era affatto idilliaca. Si potrebbe affermare che anche negli altri paesi europei la situazione non fosse diversa ma che comunque le guerre non riuscivano a cancellare la vita artistica. A differenza degli altri stati, però, dal XV al XX secolo gli ucraini 'sperimentarono' tutti i fardelli possibili: dalle guerre con i nomadi a quelle con l'Impero ottomano, dalle vessazioni e dalle guerre religiose e di liberazione ai tentativi, falliti, di Bogdan Chmel'nyc'kye e Ivan Mazepa di creare un'autonomia. Il giogo moscovita, a partire dal XVII secolo, era sempre più pesante, autoritario e zelante nel cancellare l'identità nazionale degli ucraini. Tutto ciò conferma la tesi che le forme e i colori dell'arte figurativa per gli ucraini abbiano continuato a essere una via di salvezza

spirituale e intellettuale. Questo modo di esprimersi non era sempre esplicito, nel senso che il dolore, la disperazione e la morte non venivano sempre rappresentati in modo crudo e diretto, come nelle già citate Passioni del Cristo o nei Giudizi universali. Anzi, nelle scene delle Passioni, come abbiamo avuto modo di notare, la composizione e la scelta dei colori indicava, al contrario, la via dalla morte alla risurrezione. Si può affermare che nella maggior parte delle opere dell'arte sacra ucraina ci fosse una sorta di «terapia del contrario», che si esprimeva anche nelle vesti fiorite e nei sorrisi sui volti delle martiri, nei colori di pura bellezza da contemplare nelle icone, anche quando si allontanavano dal significato originale dell'immagine.

Nei secoli XIX-XX l'arte figurativa ucraina stava cambiando velocemente e andava allineandosi alle scuole contemporanee europee. Nell'arte ucraina tuttavia continuava a esistere la tradizione dell'antica arte sacra, che spesso riprendeva volutamente sia i canoni bizantini sia l'arte popolare *naif*. Nello stesso periodo molti professionisti che avevano studiato nelle accademie e nelle scuole di San Pietroburgo, Parigi, Vienna, Monaco di Baviera ecc., iniziarono ad aprire le loro scuole in Ucraina (Ruban 2005, 789-1016). Ciò che univa tanti artisti ucraini dell'Ottocento e del Novecento, anche quando erano molto diversi stilisticamente, era una chiara predilezione per il genere del paesaggio, delle nature morte floreali e dell'uomo immerso nella natura. Sembra che la volontà di dipingere la natura, la terra, accentuando il colore e i giochi di luce, per gli artisti ucraini fosse geneticamente naturale. L'importanza della terra e di tutto ciò a essa legato diventava il soggetto anche di molte opere letterarie dove i temi politici erano più evidenti. Al contrario, la pittura in Ucraina, salvo qualche eccezione, era sempre stata un genere apparentemente lontano dalla politica, dalle battaglie per l'indipendenza nazionale, dagli orrori della Grande Guerra, dalla rivoluzione, dalla perdita della speranza di diventare indipendenti dalla Russia, nel 1918, dai tempi staliniani, dalla collettivizzazione e dalla carestia di *Holodomor* del 1932, dalla Seconda Guerra Mondiale, dal disgelo e dalle nuove oppressioni degli anni Settanta. Possiamo quindi definire la pittura come un genere curativo per gli ucraini. Dobbiamo però tralasciare un personaggio d'importanza storico-artistica fondamentale per l'Ucraina come Taras Ševčenko, perché merita uno spazio dedicato solo a lui, visto che le sue opere poetiche e pittoriche sono strettamente connesse l'un l'altra e l'uso del colore nelle poesie ricorda molto i metodi pittorici e la simbologia coloristica arcaica (Konstantynenko 1992, 66-73).

Analizzando le opere di artisti ucraini dell'Ottocento e del Novecento come Mykola Pymonenko, Ivan Truš, Vasyl Kryčevs'kyj, Oleksandr Muraško (Clenova 2004, 67-95) ecc., vediamo quanto fosse naturale per loro un uso dei colori sempre più sperimentale, che si potrebbe definire «geneticamente impressionista». La nuova corrente artistica aveva infatti trovato un richiamo immediato nelle opere degli artisti



ucraini, sia in quelli che avevano viaggiato e studiato in Europa sia in quelli che non avevano sperimentato il contatto diretto con l'impressionismo e il post-impressionismo europeo. I loro paesaggi campestri e le immagini dei contadini non erano idealizzati come quelli delle scene pastorali dell'epoca sentimentale-romantica, ma sembravano uniti all'ambiente dalla luce che pervadeva l'insieme, da cui nasceva la loro bellezza e l'attrazione visiva [fig. 15]. Questo è quello che si definisce «realismo poetico», o «mitopoetico», noto anche come caratteristica del cosiddetto «cinema visivo», conosciuto allo spettatore occidentale attraverso nomi come Oleksandr Dovžhenko o Sergej Paradžanov (Trymbač 2011, 870-900).

Un esempio interessante, a nostro parere, è rappresentato dall'opera di uno dei pittori più noti del Novecento, Kazimir Malevič. Polacco di nascita ma cresciuto in Ucraina, Malevič studiò nella classe di Mykola Pymonenko, un grande colorista e paesaggista dello stile classico-impressionista a cui l'artista, creatore di tutt'altra arte, rimase sempre riconoscente (Samčenko 2018). Ciò che univa il maestro e l'allievo era un cromatismo particolare e l'attrazione per il colore intenso e per una luce spettacolare. Se gli artisti occidentali dell'avanguardia ricercavano forme nuove tornando alle origini, ai colori e ai contorni dell'arte arcaica, anche lontano dalla loro terra natia, per gli ucraini il percorso risultava più breve e naturale. All'inizio del XX secolo le varie forme dell'arte «tradizionale», come le icone, e di quella popolare, come le ceramiche, le sculture in legno, i ricami ecc., coesistevano con le opere dei pittori professionisti ed erano facilmente accessibili a un artista in cerca di forme nuove. Emblematico risultava anche il fatto che, prima di arrivare a quel movimento astratto che sarà chiamato «suprematismo», le opere di Malevič ritraevano spesso, seppur in forma moderna, immagini di terra sconfinata, di campi e di uomini che lavoravano la terra. Questo era il risultato dell'intero ciclo evolutivo dell'arte ucraina.

Un'arte pittorica, quindi, che non scappava dall'orrore quotidiano, ma lo riplasmava e lo trasformava in qualcosa che aiutava a sopravvivere e a gioire della vita in condizioni che per l'uomo di oggi sarebbero insopportabili. Naturalmente c'erano anche artisti che esprimevano il male utilizzando forme e colori coerenti, come nel quadro *Lavoro nel kolchoz* di Opanas Zalyvacha, in cui veniva rappresentato un mondo infernale e cupo (Bogdan 2003). Ma lo stesso pittore, reduce dei Gulag, dipingeva anche opere di tutt'altro genere e colori come *Uomini alberi* e *Libertà*. Nell'arte pittorica ucraina non ci sono artisti di cui l'opera omnia abbia lo spirito cupo di Edvard Munch o di Egon Schiele.

Passiamo ora ad alcuni quadri che a parere nostro confermano la tesi sul valore curativo della pittura per gli ucraini. Un esempio significativo è rappresentato in questo senso dalle opere di Kateryna Bilokur, un'autodidatta straordinaria, il cui talento evolve negli anni 1930-50 (Konstantynenko 1998, 93-8). Una contadina nata e vissuta



Figura 16 Kateryna Bilokur, *Casa a Bohdanivka*, 1955. Olio su tela. Kyiv, Museo dell'arte decorativa

ai tempi della rivoluzione, della Guerra Civile e della collettivizzazione staliniana, appassionata fin da piccola dell'arte pittorica tanto da dover sempre combinare, con enorme fatica, il suo lavoro nei campi con la pittura. Non fu ammessa alla Scuola artistica di Kharkiv perché non aveva finito i sette anni della scuola obbligatoria, nonostante fosse una lettrice appassionata e colta. Considerata dai famigliari e da molti abitanti del suo villaggio come una figura bizzarra, riuscì comunque a esprimersi ed essere accettata anche ufficialmente, senza mai abbandonare la campagna. Con i pennelli sottilissimi e i colori fatti a mano (solo dopo anni riuscì ad avere quelli professionali) e un lavoro contadino estenuante, la Bilokur riuscì comunque a trovare la solitudine e il tempo necessari da dedicare all'arte (Zabužko 2011, 11-28). Verrebbe da chiedersi dove riusciva a trovare le forze per creare quadri con fiori e natura, pieni di una gioia e di una serenità quasi mistica [fig. 16]. Un esempio simile dello stesso periodo fu quello di un'altra autodidatta geniale, la francese Séraphine de Senlis, donna delle pulizie e lavandaia di giorno, artista di notte, immersa, come la Bilokur, in un mondo di fiori fantastici. Ma il suo rapporto con le for-



**Figura 17** Kateryna Bilokur,  
*Campo di kolkhoz*, 1948-1949.  
Olio su tela.  
Kyiv, Museo dell'arte decorativa

me e i colori è diverso: nella gamma brunastro-rosso cupo, nei colori che vanno dal bianco al verde acido si percepisce quasi il dolore e l'urlo di solitudine, mentre la pittrice ucraina placa quell'urlo, trasformandolo in una visione serena e gioiosa. Emblematico è il quadro in cui un trattore, che doveva essere il simbolo di una vita nuova, ma che per un ucraino era in realtà solo l'immagine della collettivizzazione e della violenza del regime sovietico, diventa un miraggio innocuo nell'azzurro lontano del paesaggio, incorniciato e quasi avvolto da un fiume di fiori [fig. 17]. Bilokur lo smorza, lo scioglie, lo circonda e lo argina. Sembra quasi una stregoneria attorno a un 'mostro' legato all'immagine e al ricordo degli anni Trenta e dei milioni di morti di Holodomor. Kateryna aveva vissuto tutto questo, ma nei suoi quadri vediamo il contrario, una realtà immaginaria che cura quella empirica. Oksana Zabužko, scrittrice e filosofa, definisce le opere della Bilokur una sorta di «icone laiche» (2011, 17): sono, infatti, le icone di una religione arcaica e panteista, di una conversazione subconscia con la Terra, che ha tenuto in vita l'etnia ucraina.

Un altro esempio significativo è rappresentato dal film *La Terra* di Oleksandr Dovženko, opera apparentemente priva di colori. Il cine-

ma, in genere, ha una propria chiave e un proprio linguaggio interpretativo che si differenziano da quello pittorico. Ma il cinema visivo di Dovženko è molto più vicino all'arte pittorica di quanto siano le altre opere cinematografiche. Non è nostra intenzione presentare un'analisi approfondita del film, ma solo evidenziare quegli aspetti che mostrano il profondo legame del regista con la cultura popolare ucraina e, in particolare, con l'aspetto «curativo» dell'arte di cui abbiamo parlato prima. In questo film in bianco e nero il colore si percepisce nei movimenti della terra, nel grano, nell'erba dei pascoli, nei frutti della terra, nell'uomo immerso nel paesaggio. Questo stile epico venne scelto per una trama che appare perfettamente sovietica. Il film parla della collettivizzazione, della creazione dei kolchoz, dell'entusiasmo dei giovani, della morte del giovane comunista Vasyľ', ucciso da un *kulak* per aver portato un trattore in campagna e aver arato i campi, cancellando le divisioni tra gli appezzamenti di terra. C'è un evidente contrasto tra trama e forme poetiche. Chiamato dopo la presentazione alla mostra del cinema a Venezia «l'Omero del cinema», Dovženko riuscì a creare un epos molto più grande della sua stessa trama (Foka 2016). La scena della morte del nonno Stepan, tranquillo e quasi felice, sotto un albero di mele, circondato dai frutti, dai bambini e dai parenti, diventa una rappresentazione del circolo della vita, ma anche un ritratto della mentalità ucraina, in cui l'orrore della morte viene placato e curato dal contatto diretto con la natura.

I politici e i critici sovietici, attraverso la voce di Demyan Bednyj, Hrysanf Hersonskyj e persino Maksim Gor'kij, criticarono aspramente il regista, come avevano fatto riguardo alla figura del Maestro nel famoso romanzo di Michail Bulgakov, e lo costrinsero a mutilare il film, tagliando molte scene. L'accusa principale era che se la campagna ucraina e i suoi abitanti erano così belli e fiorenti anche senza il kolchoz, allora voleva dire che la collettivizzazione non serviva. Il film veniva inoltre tacciato di «naturalismo e biologismo».<sup>4</sup> La prima scena di nudo del film (in seguito tagliata) rappresenta il dolore straziante della fidanzata del ragazzo ucciso, che nella follia si strappa i vestiti, sbatte il corpo contro le pareti in una stanza che sembra troppo piccola e si stringe il seno; è la ribellione di un corpo, il cui sogno d'amore è stato bruscamente violato, di un corpo che rimane comunque bellissimo. Non è difficile percepire il parallelismo tra la donna e la Terra, che evoca culti e simboli antichi.

Il tema del rapporto tra cinema e arte pittorica ucraina, soprattutto nella sua componente simbolica, nella percezione e interpretazione dei colori, a nostro avviso potrebbe essere ulteriormente sviluppato dando vita a interessanti riflessioni.

Tutt'oggi l'arte figurativa ucraina riesce ad abbracciare stili diversi,

---

<sup>4</sup> Javors'kyj-Lukjanjuk, T. *OleksandrDovženko*.

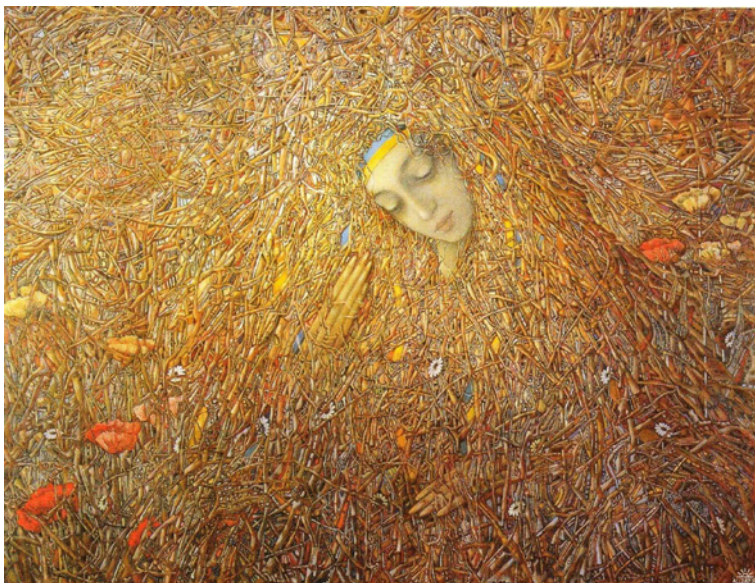


Figura 18 Ivan Marchuk, *Il Risveglio*, 1992.  
Olio su tela. Proprietà d'Autore

sia classici che moderni, mantenendo però la tendenza a un'accentuazione cromatica e a una prevalenza esplicita del paesaggio o di alcuni elementi a esso associati. Anche le opere astratte in genere accostano colori che richiamano quelli della natura. Per le ricerche future riteniamo interessante lo studio di questa combinazione tra arcaico e moderno nel contesto dell'evoluzione dell'arte ucraina dalle origini fino a oggi. Un altro elemento da analizzare potrebbe essere la combinazione sorprendente di arte astratta e realismo apparente, un vero e proprio proteismo, nell'opera di un artista come Ivan Marčuk, che inventa una tecnica personale, da lui chiamata «*pliontanism*» ('intreccismo', se si prova a tradurre), una tecnica a olio, dove le pennellate si trasformano in piccoli ramoscelli intrecciati tra loro, una curiosa unione di floreale e umano. In questo modo nascono sia le immagini «formali», sia quelle «astratte» [fig. 18].<sup>5</sup> Un altro tema da studiare potrebbe essere il ruolo, ancora importante nel XXI secolo, assunto dalla pittura popolare *naïf* e da quella di pittori autodidatti, che presentano opere di qualità artistica davvero sorprendente, soprattutto per quanto riguarda l'aspetto cromatico.

Il nostro obiettivo è stato quello di tracciare le linee generali dell'e-

<sup>5</sup> Ivan Marčuk. *Žyttja i tvorčist'* (1996).

voluzione dell'arte figurativa ucraina, evidenziando alcuni suoi tratti particolari. Possiamo riassumere che, all'interno di una complicata situazione geopolitica e in assenza di una propria struttura statale, l'arte figurativa per gli ucraini è diventata un fattore particolare di consolidamento nazionale. Le tradizioni arcaiche del culto della Terra si sono unite ai canoni cristiani, al culto di Maria e della Madre Terra. Per questo motivo nella pittura sacra i canoni dell'arte bizantina si sono conservati nei secoli come omaggio alla tradizione, come una sorta di «scudo protettivo», con una grande importanza data al colore e al suo valore simbolico, mentre le altre forme artistiche si sono sviluppate sotto le chiare influenze occidentali, come nel caso della scultura. Il legame culturale con i paesi occidentali, con il tempo, ha finito per influenzare anche la pittura delle icone, per quanto non del tutto. I colori e i tratti puramente estetici delle opere pittoriche hanno, infatti, assunto per gli ucraini anche un valore che abbiamo definito «curativo» quando, nei periodi storici più difficili e sanguinosi, gli artisti creavano opere dai colori gioiosi. La stessa tradizione è visibile anche nell'arte dell'Ottocento e del Novecento, ormai allineata stilisticamente alle correnti artistiche europee nella scelta di temi come il paesaggio, l'uomo nel paesaggio, i frutti della terra, che erano apparentemente lontani dai problemi politici. A nostro avviso, l'avvicinamento arcaico alla terra, ai suoi colori, alla luce naturale, all'eterno ciclo della vita ha aiutato a riplasmare e a placare gli orrori della vita quotidiana. Tutto questo spiega anche un'intensa e naturale convivenza artistica tra l'arte dei pittori professionisti, l'arte *naïf* e l'arte autodidatta, che è tutt'oggi attuale.

## Bibliografia

- Aleksandrovyč, Volodymyr (1996). «Relihijna kul'tura Ukrajinny XVII stolittja: nova relihijna situacija, nove mystectvo». *Berestejs'ka unija i ukrajins'ka kultura XVII st. = Materialy 3-h Berestejs'kich čytan'*. (L'viv, Kyiv, Charkiv, 20-23 červnja 1995 r). A cura di Gudžak Borys, Turij, Oleg. L'viv: Vydavnyctvo Instytutu Istoriji Cerkvy L'vivs'koji Bogoslovs'koji Akademiji, 186.
- Bogdan, Mysjuha (upor.) (2003). *Zalyvakha, Opanas. Albom*. Kyiv: Smoloskyp.
- Boyarko-Dovženko, Viktorija (2013). *Symvolična perspektyva ta problemy odno-ridnosti hudožn'ogo prostoru ukrajins'kogo žyvopysu XIII-XV st.* URL [https://lnam.edu.ua/uk/visnyk\\_detail/id-24.html](https://lnam.edu.ua/uk/visnyk_detail/id-24.html) (2019-11-25).
- Členova, Larysa (2004). *Oleksandr Muraško*. Kyiv: Artania Nova.
- Davydyuk, Volodymyr (2005). *Pervisna mifologija ukrajins'kogo folkloru*. Lutsk: Volyns'ka oblasna drukarnja.
- Drevs, Artur (1929). *Mif o deve Marii*. Moskva: Gosudarstvennoje izdatelstvo.
- Foka, Maria (2016). *Sugestia pidtekstovyh smysliv u kinopovisti «Zemlja» ta v odno-jmenomu filmi Oleksandra Dovženka*. URL [https://lnam.edu.ua/uk/visnyk\\_detail/visnik-29-2016.html](https://lnam.edu.ua/uk/visnyk_detail/visnik-29-2016.html) (2019-11-25).

- Hnat'uk, Volodymyr (2000). *Narys ukrajins'koji mifologiji*. Lviv: NAN Ukrainy Instytut narodoznavstva.
- Isayevyč, Jaroslav (1966). *Bratstva ta jih rol'v rozvytku ukrajins'koji kultury XVI-XVIII st.* Kyiv: Naukova Dumka.
- Javors'kyj-Lukjanjuk, Taras (2015). *Oleksandr Dovženko i joho kinopovisti*. URL <https://studfile.net/preview/2269167/> (2019-08-02).
- Kmet', Iryna (2008). «Bogorodyc'a v sučasnyh pol's'kyh doslidženn'ah». *Narodna tvorčist' ta etnografia*, 5, 50-6.
- Konstantynenko, Kseniia (1992). «T. Ševčenko i M. Lermontov – poety i hudožnyky: kontrast i antynomija u jih maljars'kij ta poetyčnij tvorčosti». *Nove u literaturoznavstvi i movoznavstvi*. Kyiv: NMK VO, 66-73.
- Konstantynenko, Kseniia (1998). «Kateryna Bilocur, rappresentante della cultura ucraina». Calvi, Luca; Giraud, Gianfranco (a cura di). *L'Ucraina nel XX secolo = Atti del II Congresso dell' AISU* (Venezia, 3-5 dicembre 1995). Padova: E.V.A., 93-8.
- Ivan Marčuk. *Žyttja i tvorčist'* (1996). A cura di Andrij Vakulenko. Kyiv: Mystectvo. URL <https://studfile.net/preview/2269167/>.
- Morka, Mieczysław (1991). «Batalna tematyka v prydvornomu mystectvi Jana III Sobes'kogo». *Ukrajins'ke barokko i jevrops'kyj kontekst*. Kyiv: Naukova Dumka, 153-64.
- Otkovyč, Vasyl' (1990). *Narodna tečija v ukrajins'komu žyvpypsi XVII-XVIII st.* Kyiv: Naukova Dumka.
- Ovsijčuk, Volodymyr (1996). *Ukrajins'ke mal'arstvo X-XVIII stolit': Problemy kol'oru*. Lviv: Instytut Narodoznavstva NAN Ukrainy.
- Pachlovska, Oxana (1998). *Civiltà letteraria ucraina*. Roma: Carocci.
- Ruban, Vasyl' (2005). «Obrazotvorče mystectvo. Žyvpypsi drugoji polovyny XIX st». Vol. 4-2 *Istorija ukrajins'koji kultury*. Kyiv: Naukova Dumka, 789-1016.
- Samčenko, Valentyna (2018). «Čorne i bile Malevyča: ukrajins'ke korinnja avtora znamenytoho mystec'koho kvadrata». *Ukrajina moloda*, 31 ottobre 2018. URL <https://www.umoloda.kiev.ua/number/3378/164/127633/> (2019-08-02).
- Svenc'kyj, Ilarion (1928). *Ikonopys Galyc'koji Ukrainy XV-XVII stolit'*. Lviv: Vydann'a nazonal'nogo muzeju u L'vovi «Naukova dumka».
- Tananaeva, Larissa (1979). *Sarmatskiy portret*. Moskva: Nauka
- Trymbač, Sergij (2011). «Ekranna kultura». Vol. 5-2 di *Istorija ukrajins'koji kultury*. Kyiv: Naukova Dumka, 870-900.
- Voznyc'kyi, Borys (1991). «Problema inspiracij u tvorčosti maystra Pinzel'a ta jiji vplyv na l'vivs'ku skulpturu drugoji polovyny XVIII st.» *Ukrajins'ke barokko i jevrops'kyj kontekst*. Kyiv: Naukova Dumka, 105-12.
- Zabužko, Oksana (2011). «Kateryna abo filosofija movčaznoho buntu: konspekt do nenapysanoji biografiji». *Kateryna Bilokur: mystectvo narodne, najivne, vysoke?*. Knyha 2. Kyiv: Rodovid, 11-28.
- Žoltovs'kyj, Pavlo (1988). *Monumental'nyj žyvpypsi na Ukraini XVII-XVIII st.* Kyiv: Naukova dumka, 10-57.

