

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

La pittura neorinascimentale di Dmitrij Žilinskij

Giovanni Argan

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Dmitry Zhilinsky establishes himself as an artist in the first half of the 1960s by creating a series of paintings which differ distinctly, in their form and content, both from the canons of the Socialist Realism and from those of the 'severe style'. Zhilinsky's artistic style was unique because he was inspired more than by the classical Russian and Soviet figurative tradition by the Renaissance art. While art critics and art historians often mention a strong influence of the Renaissance art on Zhilinsky, a truly in-depth and systematic study on this subject has not yet been conducted. In this paper, we analyse some of his most significant works in order to identify stylistic and compositional quotes from Renaissance masterpieces in them and to propose new interpretations of their subjects.

Keywords Dmitry Zhilinsky. Soviet painter. Contemporary Soviet art. Soviet painting. Russian art. Дмитрий Жилинский.

Sommario 1 Storia familiare e formazione artistica. – 2 La maturazione artistica: l'invenzione di una maniera neorinascimentale. – 3 Una pittura di citazioni e simboli.

1 Storia familiare e formazione artistica

Dmitrij Žilinskij (Volkovka, 25 maggio 1927-Mosca, 29 luglio 2015)¹ nacque in una comune, sita nei pressi di Soči, fondata alla fine dell'Ottocento da un'educatrice di idee democratiche, Marija Arsen'evna Bykova. In questa comune si coltivava la terra (Lebedeva 2001, 6) e vigeva un sistema di lavoro a ro-

¹ D'jakonicyna 2017, 46, 48.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

Open access

Published 2020-12-22

© 2020 Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/009

tazione, in base al quale ognuno svolgeva a turno tutte le mansioni necessarie per la vita collettiva (Otdel'nova 2015). Nonostante alcuni suoi membri avessero partecipato ai moti rivoluzionari del 1905 e del 1917, essa fu bersaglio del neonato potere sovietico. Nel 1929, le autorità arrestarono il nonno, il padre e lo zio di Žilinskij, accusandoli di essere dei kulaki, e, presso la comune, inscenarono un triste 'spettacolo': di fronte alla folla accorsa per l'occasione, distrussero la loro casa, la biblioteca e il pianoforte a coda. Il nonno fu fucilato, mentre il padre e lo zio vennero poi rilasciati. Questo tragico evento segnò la fine della comune.

La famiglia di Žilinskij si trasferì allora ad Apšeronsk, nel kraj di Krasnodar (Lebedeva 2001, 8-9), dove il padre, ingegnere progettista, trovò lavoro presso la locale centrale elettrica (D'jakonicyna 2017, 8). Nel 1937, nel corso delle purghe staliniane, il padre fu nuovamente arrestato, con l'accusa di essere figlio di un kulako (Otdel'nova 2015), ma questa volta non riuscì a scamparla e fu fucilato. La cattiva sorte continuò ad accompagnare i Žilinskij: Vasilij, fratello maggiore di Dmitrij, nel 1943 fu chiamato alle armi e l'anno successivo cadde al fronte (D'jakonicyna 2017, 8).

Nel 1944, Dmitrij Žilinskij giunse a Mosca dove, incoraggiato dai suoi parenti artisti, la pittrice Nina Simonovič-Efimova (1877-1948) e lo scultore Ivan Efimov (1878-1959), s'iscrisse all'Istituto di Arte Applicata e Decorativa di Mosca (MIPIDI).² Gli Efimov lo aiutarono a sistemarsi nella capitale offrendogli un posto nella 'Casa Rossa', un piccolo edificio costruito poco prima della seconda guerra mondiale, nel quartiere di Novogireevo, da Ivan Efimov, Vladimir Favorskij (1886-1964) e Lev Kardašev (1905-1964) per ospitare i rispettivi atelier.³ Dopo due anni presso la facoltà del vetro, Žilinskij, desideroso di dedicarsi alla pittura, abbandonò il MIPIDI per entrare, direttamente al secondo anno, nell'Istituto Statale Artistico di Mosca 'Surikov' (MGChI).⁴ Qui, studiò sotto la guida di Nikolaj Černyšev (1885-1973), Semen Čujkov (1902-1980), Vasilij Jakovlev (1893-1953), Aleksej Gričaj (1914-1998) e Pavel Korin (1892-1967).⁵ Riguardo all'impronta di questa esperienza formativa, egli successivamente affermò:

2 Moskovskij Institut Prikladnogo i Dekorativnogo Iskusstva. Nina Simonovič-Efimova era cugina di Nadežda Nemčinova, nonna paterna di Žilinskij. Quest'ultima era la sorellastra minore, da parte di madre, del pittore Valentin Serov (1865-1911). Lebedeva 2001, 6, 9.

3 L'immobile era sito in Novogireevskaja ulica, dom 7. L'appellativo 'Casa Rossa' deriva dal fatto che le mura esterne non erano state stuccate e quindi l'immobile si presentava esternamente con i mattoni rossi a vista. D'jakonicyna 2017, 11 e nota 13, 12.

4 Moskovskij gosudarstvennyj chudožestvennyj institut im. V. I. Surikova.

5 Lebedeva 2001, 11.

Как художнику мне повезло. С 1944 года жил в доме у родственников, замечательных художников Н. Я. Симонович-Ефимовой и И. С. Ефимова, рядом с такими художниками, как В. А. Фаворский и Л. А. Кардашев. Всем им я благодарен за то, что имел счастье видеть, как они живут и работают, и пользоваться их советами. А в институте С. А. Чуйков, прекрасный живописец, первым поддержал мое стремление к законченности; Н. М. Чернышев привил любовь к древнерусскому искусству; П. Д. Корин передал мне свою страстную любовь к искусству Возрождения и творчеству А. Иванова; А. М. Грицай, не жалея своего времени, приучал к ежедневному труду и честности. (Žilinskij 1984, 4)

Come artista sono stato fortunato. Dal 1944, vissi nella casa dei miei parenti, gli eccellenti artisti N. Ja. Simonovič-Efimova e I. S. Efimov e accanto ad artisti come V. A. Favorskij e L. A. Kardašev. A tutti loro sono grato per aver avuto il privilegio di vedere come vivevano e lavoravano e per aver fatto tesoro dei loro consigli. All'istituto, invece, Čujkov, un ottimo pittore, fu il primo a sostenere la mia aspirazione alla finitezza; N. M. Černyšev instillò in me l'amore per l'arte russa antica; P. D. Korin mi trasmise il suo amore appassionato per l'arte del Rinascimento e per l'opera di A. Ivanov; A. M. Gricaj, non lesinando il suo tempo, mi abituò al lavoro quotidiano e all'onestà [artistica].

Nel 1951, conclusi gli studi, Žilinskij iniziò a insegnare disegno e pittura presso lo stesso Surikov.⁶ Sempre nel '51, si sposò in prime nozze con la scultrice Nina Kočetkova (1926-1995), dalla quale ebbe poi due figli, Ol'ga (1954) e Vasilij (1961).⁷

2 La maturazione artistica: l'invenzione di una maniera neorinascimentale

Dopo un esordio in linea con la tradizione della scuola pittorica moscovita, basata sullo studio *en plein air* e sulla costruzione spaziale attraverso il chiaroscuro (D'jakonicyna 2017, 16, 20), Žilinskij, alla metà degli anni Sessanta, cambiò profondamente modo di dipingere passando a una maniera d'impronta rinascimentale. La critica e gli studiosi sono concordi nel riconoscere *Al mare. La fami-*

⁶ Nel 1961 ottenne la qualifica di docente e nel 1970 quella di professore, vedi Kikimova 1971, 28. Insegnò al Surikov fino al 1974, poi, da questo stesso anno fino al 1982 fu titolare della cattedra di disegno e pittura presso l'Istituto Poligrafico di Mosca (Moskovskij Polografičeskij Institut). Šaškina 1989, 3, 5.

⁷ Rimasto vedovo, Žilinskij si risposò nel 1999 con Venera Arutjujan. Dal secondo matrimonio, nacque il figlio Nikolaj (2000). Kapyrina 2007, 199, 205.

glia (1964) [fig. 1] e *I ginnasti dell'URSS* (1965) [fig. 2] come i dipinti che segnarono questa svolta, manifestazione della sua maturazione artistica.⁸ L'opera *I ginnasti dell'URSS*, in particolare, fu un volano per la sua carriera: esposta alla Biennale di Venezia del 1966, acquistata dal Fondo Artistico della RSFSR⁹ e in seguito dal Museo Russo,¹⁰ gli valse la medaglia d'argento dell'Accademia delle Belle Arti dell'URSS.¹¹ Per Žilinskij, proveniente da una famiglia di 'nemici del popolo', il successo di quest'opera segnò un vero e proprio riscatto sociale (Otdel'nova 2015). Nella scena artistica degli anni Sessanta, nella quale si contrapponevano i logori canoni del realismo staliniano¹² alle innovazioni formali dello 'stile severo',¹³ il linguaggio pittorico di Žilinskij risultò assolutamente originale e immediatamente riconoscibile, poiché non classificabile in nessuna di queste due correnti e non somigliante al modo di dipingere di nessun altro artista contemporaneo.¹⁴ Si consideri, ad esempio, *I ginnasti dell'URSS*, dove sono del tutto assenti due elementi cardini della pittura di genere staliniana: l'affettato entusiasmo degli effigiati e il dinamismo della composizione. Parimenti, quest'opera era controcorrente rispetto all'innovativo 'stile severo' in quanto essa non rappresentava la durezza della vita quotidiana e non era costruita secondo un procedimento di sintesi stilistico-compositiva. Tuttavia, anche se estraneo allo 'stile severo',¹⁵ Žilinskij fu amico di diversi esponenti di questo movimento,¹⁶ con i quali condivise soluzioni compositive statiche, dove i personaggi, raffigurati in pose statuarie, appaiono 'autosufficienti' e non comunicanti tra loro. Secondo lo stesso Žilinskij, ma anche a detta dei critici e degli studiosi, quello che rendeva la sua pittura fuori dal comune era il fatto che essa si basasse,

8 Pavlov 1974a, 20; Kamenskij 1989, 245; Šaškina 1989, 22; D'jakonicyna 2007, 7; D'jakonicyna 2017, 3.

9 Chudožestvennyj Fond RSFSR. L'acronimo sta per Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa.

10 Otdel'nova 2015.

11 Le fonti non sono concordi sull'anno in cui è stato insignito di questa medaglia. Baldina riporta il 1967, mentre Kapyrina il 1976. In ambedue i casi non è chiaro da quale fonte primaria abbiano attinto l'informazione. Cf. Baldina 2012, 73; Kapyrina 2007, 200.

12 Per un approfondimento sulla pittura accademica staliniana si veda Cullerne Bown 1998, 219-301.

13 Per un approfondimento sullo 'stile severo' e i suoi protagonisti si veda Kamenskij 1989, 185-216.

14 Tajr Salachov e Zurab Cereteli sono concordi nel riconoscere l'unicità stilistica di Žilinskij. Cf. Salachov 2017, 39; Cereteli 2017, 41.

15 Žilinskij ha sempre negato la sua appartenenza a questo movimento. Cf. Lebedeva 2001, 23; Žilinskaja 2017, 6.

16 Žilinskij fu amico di Gelij Koržev (1925-2012), Pavel Nikonov (1930), Aleksandr Smolin (1927-1994), Pëtr Smolin (1930-2001), Viktor Ivanov (1924) e Pëtr Ossovskij (1925-2015). Podšivalov 2012b.



Figura 1 Dmitrij Žilinskij, *Al mare. La famiglia*. 1964.
Tempera su tavola, 125 × 90 cm. Galleria Tret'jakov, Mosca



Figura 2 Dmitrij Žilinskij, *I ginnasti dell'Urss*. 1965. Tempera su tavola, cm 270 × 215.
San Pietroburgo, Museo Russo. Foto di Sergej Karpuchij

da una parte, sull'assimilazione della lezione della pittura russa antica di icone e, dall'altra, sulla rielaborazione della cultura pittorica rinascimentale italiana e fiamminga.¹⁷ Non a caso la sua maturazione artistica coincise con una svolta tecnica: il passaggio alla tempera su tavola. Žilinskij con l'opera *Al mare. La famiglia* accantonò l'olio per recuperare la tempera, tecnica comune alla pittura di icone e alla pittura su tavola italiana.¹⁸ Questa svolta fu determinata da due eventi: il primo viaggio in Italia di Žilinskij nel 1961,¹⁹ nel corso del quale egli ebbe l'occasione di vedere dal vivo opere di Cimabue, Giotto, Paolo Uccello e Piero della Francesca;²⁰ e il dono di colori a tempera, all'inizio degli anni Sessanta, da parte del suo amico pittore Al'bert Papikjan (1926-1997).²¹ L'utilizzo della tempera per opere di grande formato era qualcosa di assolutamente inedito nel panorama artistico sovietico, in quanto essa veniva impiegata generalmente per schizzi e bozzetti. Infatti, quando Žilinskij mandò in mostra per la prima volta *Al mare. La famiglia*, in occasione di un'esposizione al Maneggio di Mosca, questa tavola fu esposta inizialmente nelle sale dedicate alla grafica, e, solo in un secondo momento, grazie all'intervento della scultrice Ekaterina Belašova (1906-1971), all'epoca Segretario dell'Unione degli Artisti dell'URSS,²² essa fu spostata nel reparto dedicato alla pittura.²³ Al pari degli antichi iconografi russi e dei primitivi italiani, Žilinskij sviluppò una propria ricetta per i colori: comprava le tempere PVA²⁴ che miscelava con tuorli d'uovo, poi aggiungeva un cucchiaino di aceto per ogni tuorlo e, infine, diluiva il tutto con una quantità d'acqua pari al volume dei tuorli impiegati. Per quanto riguarda la preparazione del supporto, seguiva il procedimento tradizionale: incollava sopra la tavola una garza, poi applicava l'imprimitura e infine lisciava la superficie per renderla pronta alla stesura dei colori a tempera. Una volta dipin-

¹⁷ Cf. Podšivalov 2012a; Otdel'nova 2015; Žilinskij, Končin [2004] 2005, 52-3; Žilinskij 1984, 4; Žilinskij 1971, 16; D'jakonicyna 2017, 20-1; D'jakonicyna 2007, 7; Žilinskaja 2017, 6; Nesterova 2017, 26; Salachov 2017, 38; Zolotov 2017, 47; Anan'ev 2017, 49; Lebedeva 2001, 19; Šaškina 1989, 20; Pavlov 1974a, 8; Pavlov 1974b, 1; Akimova 1971, 1.

¹⁸ Cf. D'jakonicyna 2017, 18; D'jakonicyna 2007, 7; Lebedeva 2001, 19; Djukov cit. in Šaškina 1989, 105.

¹⁹ Il viaggio si svolse sicuramente nel 1961, vedi Pavlov 1974a, 8; Žilinskij 1984, 6; Baldina 2012, 72; D'jakonicyna 2017, 46. Tuttavia, a causa probabilmente di un refuso di Akimova (1971, 28) che riportò il 1964 come anno del primo viaggio in Italia, troviamo questa erronea data anche in *dmitrij žilinskij* (1974, 44) e in Kapyrina (2007, 200).

²⁰ Cf. Kupreeva 2007; Podšivalov 2012a; Otdel'nova 2015; Šaškina 1989, 10; Pavlov 1974a, 8.

²¹ Cf. Končin [2004] 2005, 53; D'jakonicyna 2017, 18.

²² Sojuz chudožnikov SSSR.

²³ Cf. Podšivalov 2012a, 2012b; Kozyrev 2011, 186.

²⁴ Polivinilacetato.



Figura 3 Dmitrij Žilinskij, *Nelle nuove terre*. 1967. Tempera su tavola, cm 151 × 351,5. Galleria Tret'jakov, Mosca

ta l'opera, aspettava ben uno o due mesi prima di passare la vernice finale. L'idea di attendere a lungo derivava dalla lettura del trattato trecentesco *Il Libro dell'arte* di Cennino Cennini (cf. Podšivalov 2012a; D'jakonicyna 2017, 18), nel quale l'autore consiglia, addirittura, di aspettare per almeno un anno. Il senso di quest'attesa risiede nel fatto che, se la tempera viene trattata con la vernice finale quando è completamente essiccata, i colori si accendono, altrimenti si producono cadute di tono che determinano l'incurimento dell'opera (Cennini, *Il libro dell'arte*, cap. CLV). Infine, per dare maggiore risalto ad alcuni dettagli dei visi dei personaggi, Žilinskij era solito ripassarli con colori a olio (Podšivalov 2012a).

Questa particolare cura della tecnica e il fatto che egli spesso realizzasse da solo le cornici dei suoi dipinti (Pavlov 1974b, 2), evidenziano la sua concezione dell'artista-artigiano, che lo collegava idealmente ai maestri del passato da lui amati (cf. Nikič 1982; Pavlov 1974a, 45; Blynskaja 2006, 37). Ispirandosi alle opere primitive e quattrocentesche, egli concepì le sue grandi tavole a tempera come delle pale d'altare laiche. Si consideri, ad esempio, il trittico *Nelle nuove terre* (1967) [fig. 3], frutto del viaggio nelle terre vergini (D'jakonicyna 2017, 21), nella cui cornice sono inserite otto sculture di gesso, realizzate da sua moglie Nina, raffiguranti quest'ultima, Žilinskij stesso, Favorskij, la madre di Žilinskij insieme al nipote, delle colombe e delle api (D'jakonicyna 2017, 27). La suddivisione dell'opera in tre tavole richiama la struttura del polittico e, non a caso, le statue bianche nella cornice richiamano sia le sculture dipinte del *Polittico dell'Agnello Mistico* di Hubert e Jan van Eyck sia quelle del *Polittico del Giudizio Universale* di Rogier van der Weyden, mentre la loro disposizione verticale intorno alle scene dipinte rammenta quella delle piccole immagini di santi nel *Trittico Stefaneschi* di Giotto.

Per quanto riguarda i personaggi delle opere, alcuni ricorrenti, bisogna tener presente che Žilinskij usava come modelli i suoi amici e

familiari, poiché disposti a posare per lui.²⁵ Egli li inserisce nella composizione, non nell'atto di compiere un movimento naturale, bensì immobili nell'atto di posare, scollegati gli uni dagli altri (Pavlov 1974a, 31-2). Tutto questo fa sì che il loro agire nella rappresentazione risulti del tutto innaturale. A livello compositivo, una forte sensazione di irrealtà è trasmessa dall'assenza di ombre, prodotta dall'adozione di un'illuminazione zenitale e dall'uso di colori locali. La somma di tutti questi elementi genera la sensazione che il tempo sia sospeso e che la scena raffigurata si svolga in un luogo ideale (vedi *Nelle nuove terre*). Questo stesso modo di costruire lo spazio compositivo, lo ritroviamo in Piero della Francesca (vedi *Il Battesimo di Cristo*), al quale Žilinskij è senz'altro debitore. Nelle opere di Žilinskij l'effetto di straniamento dalla realtà è esasperato dal contrasto tra l'idealizzazione della composizione e la raffigurazione meticolosa e naturalistica delle fisionomie, delle piante e degli oggetti. Quest'ultima caratteristica deriva dall'amore di Žilinskij per il quattrocento fiammingo e, nello specifico, per la pittura di Jan van Eyck, Rogier van der Weiden e Hugo van der Goes.²⁶

A conclusione di questa panoramica sulle fonti tecniche, stilistiche e compositive da cui attinse Žilinskij, possiamo affermare che l'unicità della sua maniera, a nostro avviso definibile come 'neorinascimentale', risiede soprattutto nel recupero e nella rielaborazione delle tradizioni pittoriche italiane e fiamminghe piuttosto che nello sviluppo del percorso battuto della scuola russo-sovietica.

3 Una pittura di citazioni e simboli

Sono davvero numerose le citazioni colte nelle opere di Žilinskij, che sottolineano la sua passione per la cultura pittorica rinascimentale. Si vedano, ad esempio, *La giornata domenicale* (1973) e *Le quattro stagioni* (1974), dove i 'tappeti fioriti', composti da innumerevoli varietà floreali, rappresentano un tributo - o forse una sfida - alla rigogliosa vegetazione de *La Primavera* di Botticelli. Sempre ne *La giornata domenicale*, nell'angolo in basso a sinistra, troviamo a terra un cartiglio, recante firma e data, che denota il desiderio di Žilinskij di riallacciarsi a una tradizione iconografica che annovera maestri quali Antonello da Messina, Carlo Crivelli e Giovanni Bellini. Considerata questa forte influenza della pittura rinascimentale, è lecito chieder-

²⁵ Žilinskij disegnava moltissimo dal vero ed era categoricamente contrario all'uso delle fotografie (Žilinskij 1987, 9).

²⁶ Cf. Kupreeva 2007; Podšivalov 2012c, 2012a. Nel 1973 Žilinskij si recò in Olanda in occasione della sua mostra personale al museo Boijmans Van Beuningen di Rotterdam. Cf. *dmitrij žilinskij* 1974, 44; Žilinskij cit. in Kapyrina 2007, 202.

si se essa, oltre a ispirare citazioni, abbia anche influito sul significato dei soggetti rappresentati; ossia, in altri termini, se la pittura di Žilinskij, al pari di quella rinascimentale, sia portatrice di contenuti simbolici. Per quanto studiosi e critici abbiano ampiamente sottolineato la natura metaforica, simbolica e allegorica della produzione di Žilinskij, quasi nessuno ha poi tentato la concreta individuazione e decifrazione di simboli.²⁷ Fa eccezione Viktorija Lebedeva (2001, 22), che, nell'opera *Al mare. La famiglia*, ritratto dei Žilinskij, ha proposto di identificare il pesce arpionato, come simbolo cristologico.²⁸ Nella stessa, segnaliamo inoltre una citazione dall'antico: la posa di Nina Žilinskaja è all'evidenza ripresa da quella della scultura della Venere di Tauride dell'Ermitage.²⁹ Presa coscienza, quindi, dello scarso approfondimento da parte degli studiosi riguardo alle evocate letture simboliche, riteniamo interessante verificare se esse siano effettivamente applicabili, come sembra in astratto possibile, poiché Žilinskij, almeno una volta, realizzò un'allegoria con il dipinto *Le quattro stagioni*, nel quale ogni figura femminile rappresenta una dea personificante una stagione (Žilinskij 1978, 163). Tuttavia, questo esempio non è sufficiente a sostenere l'ipotesi che anche in altre opere Žilinskij abbia inserito contenuti simbolici poiché, come abbiamo visto, il dipinto in questione è un esplicito omaggio a *La Primavera* di Botticelli, che già di per sé possiede un sofisticato contenuto simbolico-allegorico. Quindi, come è stato osservato, potrebbe trattarsi di un caso isolato (D'jakonicyna 2007, 80). A sostegno del fatto che Žilinskij possa aver realizzato ulteriori opere di carattere simbolico, vi è però un'importante fonte rimasta, fino ad ora, inesplorata: il catalogo della sua mostra personale organizzata a Roma, nel 1974, dalla galleria Il Gabbiano. In esso, troviamo una dettagliata descrizione del dipinto *Il violinista* (1972) [fig. 4], redatta dal pittore Lorenzo Tornabuoni (1934-2004), sulla base di una conversazione avuta con Žilinskij stesso. Dalle recenti pubblicazioni russe, sappiamo che quest'opera rappresenta il musicista Jurij Kologreev, cugino di Žilinskij, mentre suona 'accompagnato' da un angelo di carta con la tromba nella 'Casa rossa'. In secondo piano vi è Olga, la figlia di Žilinskij, completamente assorta nell'ascolto del brano musicale.³⁰ La

27 Cf. Šaškina 1989, 6, 133; Kamenskij 1985; D'jakonicyna 2007, 8; Lebedeva 2001, 21; Baldina 2012, 74.

28 Baldina (2012, 69) ha accolto quest'interpretazione.

29 In un'intervista Žilinskij accennò a questa scultura riportando una conversazione avuta con Favorskij sulla bellezza, nel corso della quale il vecchio maestro gli aveva chiesto se egli trovasse delle differenze tra la Venere di Milo e la Venere di Tauride. Solodovnikova 2014.

30 Cf. D'jakonicyna 2017, 32; Golicyan 2017, 25. L'angelo di carta con la tromba è un'invenzione di Nina Simonovič-Efimova, che lo realizzò la prima volta nell'inverno del 1919 per fare, in un periodo di grande difficoltà economica, un regalo al marito. Go-



Figura 4 Dmitrij Žilinskij, *Il violinista*, 1972. Tempera su tavola, cm 45 × 73,5. Galleria Tret'jakov, Mosca. Foto di Sergej Karpuchin

lettura dell'opera sembrerebbe quindi abbastanza chiara. Tuttavia, in base a quanto scritto da Tornabuoni, si scopre che il dipinto presenta contenuto simbolico:

Un interno di casa moscovita. Protagonisti della scena un cugino musicista venuto nella capitale per acquistare una viola, che poi non trovò; e la figlia Olga. A dare un'impronta particolare di malinconia all'atteggiamento dei due, all'espressione dei loro volti, sarà forse la musica che il giovane violinista sta suonando: un brano della Passione secondo Matteo. Al tema della Passione vanno riferiti alcuni degli oggetti (se non i soli) che arredano la stanza: la riproduzione a colori di una crocifissione, al centro del quadro, innanzi tutto. Poi il cactus sul davanzale della finestra, di una specie chiamata «sanguis Christi», forse usata per intrecciare la corona di spine, spesso presente nella pittura medioevale. Infine l'angelo che pende dal soffitto, di carta piegata e tagliata: un oggetto di artigianato popolare, opera di Olga, che ne confeziona per regalarli, quando non ci sono soldi per permettersi doni più sostanziosi. (Tornabuoni 1974, 9-10)

licyn 2017, 24. Quest'angelo, che troviamo anche in diversi dipinti di Žilinskij, fece la sua prima comparsa proprio ne *Il violinista*. Per Žilinskij esso svolgeva un'importante funzione compositiva, poiché lo aiutava a riempire la parte superiore delle rappresentazioni. Bondarev 2007.

Emerge quindi che Žilinskij utilizzò un evento realmente accaduto, la visita del cugino, per rappresentare velatamente il tema sacro della Passione di Cristo.³¹ Gli elementi che si riferiscono ad esso sono solo tre: Jurij Kologreev che suona con la viola *La Passione Secondo Matteo* di Bach; la riproduzione della *Crocifissione simbolica* di Botticelli appesa al muro;³² la pianta di *Euphorbia milii*, nota anche come Corona di Cristo - Tornabuoni è stato qui impreciso -, poggiata sul davanzale della finestra. I fiori di *Tussilago farfara*, posti nel vaso sul tavolo,³³ non sembrerebbero invece riconducibili ad alcun significato simbolico. Nel 1986, Žilinskij realizzò una variante di quest'opera [fig. 5], che venne esposta, l'anno successivo, nella sua mostra personale alla Galerie Claude Bernard di Parigi (Zhilinsky 1987, 13, 53). In questa seconda versione, egli, oltre ad apportare tutta una serie di modifiche compositive, aggiunse una predella con immagini di celebri musicisti (da sinistra a destra): la maschera di Beethoven plasmata da Franz Klein, una fotografia di Dmitrij Šostakovič, il ritratto di Bach dipinto da Elias Gottlob Haussman, il ritratto di Mozart disegnato da Dora Stock e una fotografia di Svjatoslav Richter al pianoforte. Come si vede, Žilinskij inserì il ritratto di Bach al centro della predella, ponendolo in asse con la riproduzione della *Crocifissione simbolica*, come per suggerire allo spettatore che il violinista stia suonando *La Passione Secondo Matteo*.

La preziosa testimonianza di Tornabuoni dimostra, dunque, che gli oggetti inseriti nelle opere di Žilinskij possono avere una natura simbolica. Ciò, ovviamente, non autorizza l'interpretazione di tutta la produzione di Žilinskij in chiave simbolico-allegorica, ma permette senz'altro di intraprendere inedite letture di alcune opere di non chiara o solo parziale decifrazione. Si consideri, ad esempio, l'opera *Sotto il vecchio melo* (1969) [fig. 6]. Su di essa abbiamo una testimonianza scritta dello stesso Žilinskij (1971, 17), il quale dichiara che l'immagine fulcro della rappresentazione è quella di sua madre, ritratta insieme ai suoi nipoti in un giardino, luogo a lei caro per avervi nel corso della vita dedicato amorevole impegno. Spiega inoltre di aver associato la madre anziana a un vecchio melo, poiché ambedue, pur curvi, continuano a produrre bei frutti. Per quanto riguarda i ritratti del padre e del fratello defunti, inseriti nella cornice, Žilinskij afferma che essi servono a sottolineare la difficile esistenza della madre in seguito a queste perdite. Basandosi su quanto affermato dal pittore stesso, quasi tutti i critici e gli studiosi hanno fornito, più o meno, la stessa interpretazione del dipinto, che si può così riassumere: la

31 Žilinskij era ortodosso non praticante. Cf. Solodovnikova 2014; Končin [2004] 2005, 58.

32 Lebedeva (2001, 41) per prima ha riconosciuto l'opera del maestro fiorentino.

33 D'jakonicyna (2017, 32) ha riconosciuto correttamente i fiori precedentemente identificati da Lebedeva (2001, 41) come di *Taraxacum officinale*.



Figura 5 Dmitrij Žilinskij, *Il violinista*. 1986. Tempera su tavola, cm 71,5 x 74. Collocazione sconosciuta. Foto di François Walch

madre dell'artista e il vecchio melo sono in rapporto di analogia poiché ambedue, nonostante il passare degli anni, sono ancora fertili: il primo produce frutti, la seconda una discendenza, ossia i nipoti; come il melo nel corso della sua vita ha perso dei rami che si sono seccati, così la madre ha perduto il marito e un figlio; infine, il tema dell'opera viene identificato con quello dell'albero della vita, inteso come simbolo del ciclo della stessa.³⁴ Quest'interpretazione ha il difetto di fermarsi a una lettura superficiale, poiché tralascia l'analisi di diversi elementi della composizione. Lebedeva (2001, 29) è l'unica che ha tentato di spingersi oltre, riconoscendo nel palo di sinistra, che regge i rami, un riferimento alla croce e identificando il figlio di Žilinskij, con la mela in mano, come un giovane Adamo. Tuttavia, per quanto queste intuizioni fossero promettenti, ella si è limitata a leggere tutta la scena come un discorso sulla vita e sulla sofferenza. Come ab-

³⁴ Cf. Pavlov 1974a, 54-6; Lipatov 1985; Šaškina 1989, 83-4; Djukov cit. in Šaškina 1989, 105; D'jakonicyna 2007, 10; Kamenskij 1989, 248-9; Baldina 2012, 75.



Figura 6 Dmitrij Žilinskij, *Sotto il vecchio melo*. 1969. Tempera su tavola, 202 x 140 cm.
San Pietroburgo, Museo Russo

biamo visto con *Il violinista*, Žilinskij è un artista capace di usare una scena di vita familiare per raccontare un tema religioso, perciò riteniamo possibile che anche in questo caso egli abbia usato i suoi cari come modelli per creare un'opera dal contenuto sacro. A un primo sguardo, il giardino con il melo è riconducibile all'iconografia dell'Eden con l'Albero della conoscenza del bene e del male. Come è noto, a quest'albero è tradizionalmente associato il serpente tentatore che, in questo caso, non compare. Tuttavia, nell'angolo sinistro della composizione, poggiato su un ramo e nascosto tra le foglie, c'è un merlo, al quale nessuno studioso ha mai prestato attenzione. Quest'uccello nella simbologia cristiana rappresenta, proprio come il serpente, la tentazione³⁵ e si presta quindi come possibile alternativa al serpente stesso nell'iconografia dell'Albero della conoscenza del bene e del male. In primo piano, vi poi è una croce di legno, sulla quale sta crescendo una pianta di *Ipomoea hederacea*: la loro combinazione forma l'antico simbolo di resurrezione della croce fiorita, che è collegata all'Albero della vita, poiché all'origine del legno della croce di Cristo vi è proprio quest'ultimo Albero (Jacopo Da Varagine, *Leggenda Aurea*, L'invenzione della croce)³⁶ che si trova nell'Eden insieme a quella della conoscenza.³⁷ Al centro della composizione, sono raffigurati due esemplari di *Cichorium intybus*, pianta anche nota con il nome di cicoria comune, che può essere interpretata come simbolo della Passione di Cristo.³⁸ Accanto alla croce, si regge appoggiata a un bastone

35 La simbologia del merlo come tentatore deriva dall'episodio della tentazione della carne della vita di San Benedetto (Gregorio Magno, *Dialoghi*, II, 2). Per quanto riguarda la tradizione iconografica del merlo, troviamo quest'uccello nelle rappresentazioni della vita di San Benedetto, si veda ad esempio *Come Benedetto tentato di impurità supera la tentazione*, affresco del Sodoma nel Chiostro Grande dell'abbazia di Monte Oliveto Maggiore.

36 Giovanardi (2015, 163-4) ha efficacemente riassunto la storia: «Adamo che, prossimo a morire, invia il figlio Seth nel Paradiso terrestre per ottenere l'olio della misericordia quale potente unguento taumaturgico. L'Arcangelo Michele invece gli dona un ramoscello - o tre semi secondo altre versioni - dell'Albero della Vita (spesso identificato con l'Albero del Bene e del Male) che Seth, trovato il padre già morto al suo ritorno, pianta sul sepolcro di Adamo. Il ramo cresce e diviene un albero maestoso, riscoperto molti secoli dopo da Re Salomone il quale ordina che ne sia utilizzato il legno. Gli operai, tuttavia, non riescono a trovargli una collocazione perché il pilastro ricavato ne risulta sempre eccessivamente lungo o corto - quasi a significare la sua non completa appartenenza al nostro mondo - e, adirati per questo, decidono di gettarlo su un fiume, affinché serva da passerella. La Regina di Saba, trovandosi a passare per il ponticello, intuisce l'origine del legno e ne profetizza il futuro impiego. Salomone, messo al corrente della profezia, decide di farlo sotterrare. Solo a seguito della condanna di Cristo la vecchia trave venne ritrovata e utilizzata per la costruzione della Croce, conficcata nel luogo di sepoltura di Adamo, il Golgota (idea, quest'ultima, vista con sospetto da Iacopo da Varazze)».

37 «Il Signore Dio fece germogliare dal suolo ogni sorta di alberi graditi alla vista e buoni da mangiare, e l'albero della vita in mezzo al giardino e l'albero della conoscenza del bene e del male» (Genesi 2,9).

38 La cicoria è una delle erbe amare che si mangiano durante la cena della Pasqua ebraica, il Seder di Pesach, in memoria del periodo di schiavitù in Egitto del popolo d'Israele. Siccome l'Ultima cena, con la quale ebbe inizio la Passione di Cristo, fu un Se-

la figura malinconica della madre di Žilinskij, alla quale il pittore ha dedicato l'opera con un'iscrizione dipinta nella parte superiore destra della cornice. La madre di Žilinskij potrebbe alludere alla figura della Vergine, con la quale condivide il dolore della perdita del marito e di un giovane figlio. A sostegno di tale ipotesi troviamo un particolare suggestivo: sullo sfondo a sinistra, giace per terra un panno blu, che all'apparenza non ha alcuna giustificazione nella logica della composizione. Potrebbe forse trattarsi dell'attributo mariano del manto della Vergine, che secondo la tradizione iconografica è proprio di color blu. A questo punto, ci sembra interessante segnalare una coincidenza. La madre di Žilinskij si chiamava Anastasia (D'jakonicyna 2017, 46), nome che deriva dal greco antico ἀνάστασις (anastasis). Questo termine si riferisce alla discesa di Cristo nel limbo per liberare i progenitori e i giusti vissuti prima della sua venuta e alla sua ascesa nei cieli insieme a loro (Réau 1957, 531). Grazie all'anastasi, si compì la liberazione dell'intera umanità di tutti i tempi dal peccato originale.

A conclusione di questo elenco di simboli decifrati, possiamo quindi passare all'interpretazione del soggetto dell'opera. A nostro avviso, Žilinskij ha voluto raccontare, attraverso la storia della sua famiglia, la redenzione dell'umanità: la scena è ambientata nell'Eden, ci sono l'Albero della conoscenza del bene e del male e, sotto forma di croce, l'Albero della vita; la madre di Žilinskij personifica la Vergine, che immune dal peccato originale, mise al mondo il Salvatore; questi sacrificandosi sulla croce e scendendo poi nel limbo liberò l'intera umanità dal peccato originale, che fu quindi riammessa nell'Eden; i figli di Žilinskij rappresenterebbero proprio questa nuova umanità, per cui Vasilij con in mano una mela alluderebbe al nuovo Adamo. Per quanto riguarda i due piccoli riquadri nella cornice, Žilinskij ha ritratto, a sinistra il padre, vittima delle purghe staliniane e a destra il fratello morto in guerra, scrivendo sotto a ognuno di essi le rispettive date di nascita e di morte. Essi, collocati fuori dalla rappresentazione, si presentano come dei santi martiri.³⁹ Vale la pena in proposito ricordare che nell'opera *Dios con nosotros* (1991), dipinta al crepuscolo dell'Unione Sovietica, Žilinskij associò apertamente, tramite un parallelo iconografico, il tragico destino del padre innocente con quello di Cristo.

Sempre nella medesima prospettiva interpretativa, è inoltre inte-

der di Pesach, la rappresentazione in pittura di qualsiasi erba amara può simboleggiare la Passione. Per esempio, il tarassaco, che è un'erba amara, si può trovare alla base delle crocifissioni rinascimentali (ad esempio *Il Trittico Galitzin* di Perugino).

39 La prima volta che l'opera fu selezionata per andare in mostra rischiò di non essere esposta nelle sale del Maneggio di Mosca a causa delle date di nascita e di morte inserite da Žilinskij. L'equiparazione da parte sua dell'uccisione del padre durante le purghe e della morte del fratello al fronte suonò offensiva. L'opera fu accettata alla mostra solo in seguito alla cancellazione delle date (Arsen'eva 2012). Žilinskij successivamente le ridipinse.



Figura 7 Dmitrij Žilinskij, *La giovane famiglia*. 1980. Tempera su tavola, cm 70 × 47.
Mosca, Galleria Tret'jakov

ressante l'analisi de *La giovane famiglia* (1980) [fig. 7], ritratto del figlio di Žilinskij, Vasilij e della nuora Karina, all'epoca in dolce attesa. Come è stato notato, Žilinskij realizzò con questo dipinto una rivisitazione contemporanea del celebre *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di Jan van Eyck (cf. Kamenskij 1989, 250; D'jakonicyna 2017, 43). Ad eccezione della segnalazione di tale omaggio al maestro fiammingo, non è stato condotto alcuno studio approfondito sull'opera che, invece, a nostro avviso merita maggiore attenzione. Se si guarda bene la scena rappresentata, si nota sulla destra, alle spalle di Karina, un vaso con iris blu e gigli arancioni e gialli. Questa composizione floreale non è casuale, ma è invece una citazione di un altro capolavoro del Rinascimento fiammingo, *Il Trittico Portinari* di Hugo van der Goes, nel quale, in primo piano di fronte alla Vergine, è raffigurato proprio un vaso di iris e gigli. Questi fiori sono attributi mariani (Koch 1964, 71, 73, 75), e fanno pensare al fatto che Žilinskij abbia voluto creare un'analogia tra Karina, futura madre, e la Vergine, icona per eccellenza della maternità. In tal caso avrebbe trasferito a sua nuora l'attributo della regalità di Maria, simboleggiato proprio dagli iris e dai gigli. La sovrapposizione tra la figura di Karina e quella di Maria potrebbe spiegare il singolare motivo della sedia, che per quanto possa apparire un mezzo per far riposare la giovane affaticata dal peso della gravidanza, non ha in realtà una vera ragion d'essere nella sua collocazione al centro della stanza e tra i due coniugi. A nostro avviso, la sedia è anch'essa un attributo di regalità, che simboleggia il trono di Maria regina dei cieli. Si consideri poi che Žilinskij, nel 1985, realizzò una replica di questo dipinto dove apportò un'unica modifica: inserì un angelo di carta con la tromba sospeso nell'aria (Zhilinsky 1987, 33, 53), come a suggellare la sacralità della scena. Infine, si noti il dipinto appeso, alla parete di fondo, che appare tra Vasilij e Karina. Si tratta di una riproduzione del *Ritratto di Donna*, opera attribuita a Piero del Pollaiuolo e conservata nel Museo Pol-di Pezzoli di Milano. Aleksandr Kamenskij, che fu l'unico a prestarvi attenzione, non arrivò tuttavia a spiegare il senso della presenza di questo elemento nella composizione.⁴⁰ Se si considera il fatto che la riproduzione della *Crocifissione simbolica* di Botticelli ne *Il violinista* è il fulcro della rappresentazione poiché ne indica il tema chiave, si può ritenere allora che il *Ritratto di Donna* giochi un ruolo significativo e non sia un semplice elemento decorativo o una citazione colta. È per questa ragione che riteniamo, data la collocazione del ritratto al centro della composizione sopra le mani di Vasilij e Karina che

⁴⁰ Kamenskij (1989, 251) indicò il *Ritratto di Donna* come opera di Domenico Veneziano, rifacendosi ad attribuzioni di primo Novecento. Allo stato attuale la maggior parte degli studiosi attribuisce la paternità dell'opera a Piero Pollaiuolo. Cf. Natale 1982, 151-2; Galli 2014, 68-72.

si uniscono, che esso sia un riferimento al frutto della loro unione, ossia al nascituro. E siccome sappiamo che al tempo Karina aspettava una bambina (D'jakonicyna 2017, 43), è plausibile che Žilinskij abbia voluto indicare attraverso il *Ritratto di Donna* il genere della sua futura nipote.

In conclusione, nelle opere di Žilinskij, gli atteggiamenti innaturali e misteriosi dei personaggi, le scene immote e irreali, l'incongruità rispetto all'ordinario svolgimento delle cose umane suggeriscono la necessità di un'interpretazione che vada oltre la semplice comprensione di ciò che materialmente appare. Alla luce della riscoperta testimonianza del Tornabuoni, che offre uno scenario inedito sulla costruzione iconografica delle opere di Žilinskij, proponiamo di analizzare la produzione di questo grande maestro russo secondo una nuova chiave di lettura incentrata sulle citazioni artistiche del passato e sugli elementi di simbologia cristiana. D'altronde Žilinskij era un artista colto e credente, appassionato della pittura primitiva e rinascimentale, che aveva avuto occasione di vedere e studiare dal vivo in occasione dei suoi viaggi in Europa. È quindi lecito ritenere che egli abbia cercato di emulare i maestri del passato, non solo dal punto di vista tecnico e formale, ma anche sotto il profilo contenutistico, utilizzando, in alcune opere, il repertorio proprio della simbologia cristiana.

Bibliografia

- Akimova, I. (1971). *Dmitrij Dmitrievič Žilinskij. Mir sovremennika* (Dmitrij Dmitrievič Žilinskij. Il mondo del contemporaneo). Moskva: Sovetskij chudožnik.
- Anan'ev, A. (2017). «O proizvedenijach D. D. Žilinskogo v sobranii Instituta russkogo realističeskogo iskusstva» (Riguardo alle opere di Dmitrij Žilinskij nella collezione dell'Istituto dell'arte realistica russa). *Dmitrij Žilinskij. Bližnij krug* 2017, 48-50.
- Arsen'eva, Z. (2012). «Datskaja koroleva i gimnasty SSSR» (La regina danese e i ginnasti dell'URSS). *Večernij Peterburg*. <http://www.vppress.ru/stories/Datskaya-koroleva-i-gimnasty-SSSR-15456>.
- Baldina, O. (2012). «Dmitrij Žilinskij – čelovek i chudožnik: k jubileju mastera» (Dmitrij Žilinskij – la persona e l'artista: per l'anniversario del maestro). *Kul'tura i iskusstvo*, 3(9), 69-82.
- Blynskaja, T. (2006). «Razgovor o kartine» (Conversazione sul dipinto). *Junyj chudožnik*, 4, 36-9.
- Bondarev, A. (2007). «Olimpiec realizma» (Olimpionico del realismo). *Literaturnaja gazeta*, 40, 3 Okt. <https://lgz.ru/article/N40-6140---2007-10-03-/Olimpi%D0%B5ts-r%D0%B5alizma1744/>.
- Cennini, C. (1992). *Il libro dell'arte*. A cura di F. Brunello. 3a ed. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Cereteli, Z. (2017). «O moem druge» (Riguardo al mio amico). *Dmitrij Žilinskij. Bližnij krug* 2017, 41.

- Cullerne Bown, M. (1998). *Socialist Realist Painting*. New Heaven; London: Yale University Press.
- D'jakonicyna, Anna (2007). «Persona classica». *Dmitrij Žilinskij = Katalog Vystavki* (Moskva, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja, 13 Sent.-21 Okt. 2007). Moskva: Scanrus, 7-11.
- D'jakonicyna, Anna (2017). *Dmitrij Žilinskij*. Moskva: Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja.
- Jacopo Da Varagine (1990). *Leggenda Aurea*. Trad. di C. Lisi. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina.
- Djukov, A. (1989). «O D. D. Žilinskom» (Riguardo a D.D. Žilinskij). Šaškina, M. (ed.), *D. Žilinskij*. Moskva: Sovetskij chudožnik, 105.
- dmitrij žilinskij* (1974). *Catalogo della mostra* (Roma, Galleria d'arte il Gabbiano, 12 novembre-12 dicembre 1974). Roma: Tilligraf.
- Dmitrij Žilinskij. Bližnij krug* (Dmitrij Žilinskij. La cerchia ristretta) (2017). *Katalog Vystavki* (Moskva, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja, 13 Aprel'-2 lju' 2017). Moskva: Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja.
- Galli, A. (2014). «La sorte dei Pollaiuolo». *Antonio e Piero del Pollaiuolo. 'Nell'argento e nell'oro, in pittura e nel bronzo'* = *Catalogo della mostra* (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 7 novembre 2014-16 febbraio 2015). A cura di A. Di Lorenzo e A. Galli. Milano: Skira, 25-77.
- Giovanardi, A. (2015). «San Bonaventura e la concezione dell'arte medievale. Note sul *Lignum Vitae* di Pacino da Buonaguida». *Doctor Seraphicus*, 63, 159-80.
- Golicyn, I. (2017). «Vspominaja 'Krasnyj dom'» (Ricordando la 'Casa rossa'). *Dmitrij Žilinskij. Bližnij krug* 2017, 24-5.
- Gregorio Magno (2005). *Storie di santi e di diavoli (Dialoghi)*, vol. 1. A cura di S. Pricoco e M. Simonetti. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 113-15.
- Kamenskij, A. (1985). «V klassičeskoj oprave» (Nella cornice classica). *Sovetskaja kul'tura*, 2 Fev.
- Kamenskij, A. (1989). *Romantičeskij montaž* (Montaggio romantico). Moskva: Sovetskij chudožnik.
- Kapyrina, S. (2007). «Chronika žizni i tvorčestva» (Cronaca della vita e dell'operato artistico). *Dmitrij Žilinskij = Katalog Vystavki* (Moskva, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja, 13 Sent.-21 Okt. 2007). Moskva: Scanrus, 197-207.
- Koch, R. (1964). «Flower Symbolism in the Portinari Altar». *The Art Bulletin*, 1, 70-7. <https://doi.org/10.1080/00043079.1964.10788691>.
- Končin, E. (2005). *Grandi maestri dell'arte russa del XX secolo*. Trad. di E. Gori Corti. Milano: Spirali. Trad. di: *Moe pokolenie*. Moskva: Oven, 2004.
- Kozyrev, A. (2011). «Dmitrij Žilinskij: Ja udivljajus' krasote ljudej» (Dmitrij Žilinskij: mi sorprendo della bellezza delle persone). *Sokrat*, 3, 184-90.
- Kupreeva, E. (2007). «Dmitrij Žilinskij, živopisec i grafik, pedagog, professor, akademik ACh SSSR» (Dmitrij Žilinskij, pittore e disegnatore, insegnante, professore, accademico dell'Accademia delle Belle Arti dell'URSS). Telekompanija SGU TV, Peredača 'Imena', 6 Dek. <https://bit.ly/3nGz1Jg>.
- La Sacra Bibbia* (2010). A cura di Conferenza Episcopale Italiana. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Lebedeva, V. (2001). *Žilinskij*. Moskva: Belyj gorod.
- Lipatov, V. (1985). «Pod staroj jablonej» (Sotto il vecchio melo). *Komsomol'skaja Pravda*, 15 Marta.

- Natale, M. (1982). *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*. Milano: Electa editrice.
- Nesterova, N. (2017). «Ob učitele» (Riguardo al maestro). *Dmitrij Žilinskij. Bližnij krug* 2017, 26.
- Nikič, A. (1982). «Ne perestaju udivljat'cja» (Non smetto di stupirmi). *Sovetskaja kul'tura*, 2 Nojab.
- Otdel'nova, V. (2015). «Beseda s Dmitriem Žilinskim» (Conversazione con Dmitrij Žilinskij). *Ustnaja istorija*, 29 Maja. <http://oralhistory.ru/talks/orh-1899.pdf>.
- Pavlov, P. (1974a). *Dmitrij Žilinskij*. Leningrad: Chudožnik RSFSR.
- Pavlov, P. (1974b). «Il cammino artistico di Dmitrij Jilinskij». *dmitrijjilinskij* 1974, 1-3.
- Podšivalov, A. (2012a). «Velikie chudožniki Rossii. Žilinskij D. D. čast'1» (I grandi artisti della Russia. Žilinskij D.D. parte 1). Tv chudožnik, 10 June. t. ly/KD17.
- Podšivalov, A. (2012b). «Vstreči na Maslovke. Žilinskij D. D. čast'1» (Incontri alla Maslovka. Žilinskij D.D. parte 1). Tv chudožnik. 1 Dec. t. ly/1n5J.
- Podšivalov, A. (2012c). «Vstreči na Maslovke. Žilinskij D. D. čast'2» (Incontri alla Maslovka. Žilinskij D.D. parte 2). Tv chudožnik. 2 Dec. <https://bit.ly/2HXHOXQ>.
- Réau, L. (1957). *Iconographie de l'art chrétien*. 2 vols. Paris: Presse universitaires de France.
- Salachov, T. (2017). «Vstreča s legendoj» (Incontro con la leggenda). *Dmitrij Žilinskij. Bližnij krug* 2017, 37-40.
- Šaškina, M. (1989). *D. Žilinskij*. Moskva: Sovetskij chudožnik.
- Solodovnikova, E. (2014). «Prostranstvo Dmitrija Žilinskogo» (Lo spazio di Dmitrij Žilinskij). *Argumenty Nedeli*, 47(439), 11 Dek. <https://argumenti.ru/gorodm/n467/381677>.
- Tornabuoni, L. (1974). «Quadro per quadro». *dmitrijjilinskij* 1974, 8-11.
- Žilinskaja, V. (2017). «Moj muž – chudožnik Žilinskij» (Mio marito – l'artista Žilinskij). *Dmitrij Žilinskij. Bližnij krug* 2017, 6-9.
- Žilinskij, D. (1971). «Moi portrety» (I miei ritratti). *Tvorčestvo*, 1(169), 16-19.
- Žilinskij, D. (1978). «O jazyke živopisi» (Riguardo il linguaggio della pittura). *Panorama iskusstv-77*. Moscow: Sovetskij chudožnik, 157-63.
- Žilinskij, D. (1984). *Dmitrij Dmitrievič Žilinskij = Katalog vystavki*. Moskva: Izobrazitel'noe iskusstvo.
- Zhilinsky, D. (1987). *Dmitri Zhilinsky. Peintures et Dessins = Catalogue de l'exposition* (Paris, Galerie Claude Bernard, Mai 1987). Paris: Imprimerie Union.
- Zolotov, A. (2017). «Akademik živopisi Dmitrij Žilinskij» (L'accademico della pittura Dmitrij Žilinskij). *Dmitrij Žilinskij. Bližnij krug* 2017, 43-7.

