

# Le opere perdute di Jurij Pimenov (1920-1930)

Elena Voronovich

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 243-253 ◇

JURIJ Pimenov nutriva una grande passione per tutto ciò che c'era di "più nuovo, più moderno"<sup>1</sup>. "Pieno d'ardore, impetuoso, risoluto, [...] spontaneo ed estremamente sensibile"<sup>2</sup>, riusciva a cogliere sottilmente il polso del tempo e a ricreare la vita di tutti i giorni in immagini precise ed emotivamente intense. Già a ventitré anni il pittore è il co-fondatore della OST (Società dei pittori da cavalletto) – uno dei gruppi artistici più rilevanti degli anni Venti, creatore dell'iconica tela *Avanti con l'industria pesante!* (1927, Galleria Tret'jakov), a trentaquattro dipinge *La nuova Mosca* (1937, Galleria Tret'jakov), quadro considerato un classico dell'arte sovietica; a cinquantanove è autore di *Matrimonio sulla via del domani* (1962, Galleria Tret'jakov), diventato un simbolo dell'arte del disgelo. Nella sua opera poliedrica è riuscito a incarnare lo stile espressivo dell'OST, la luminosa morbidezza di gusto impressionistico della pittura degli anni Trenta, la leggerezza e la libertà dell'arte del periodo tra la morte di Stalin e l'arrivo di Nikita Chruščëv. Pittore, grafico, scenografo, illustratore e scrittore, Pimenov si è saputo esprimere con talento e disinvoltura in ciascuno di questi ambiti.

Bisogna sottolineare, però, che il lascito del pittore sovietico non riflette a pieno la sua carriera. Negli anni Trenta egli cambiò radicalmente lo stile delle sue opere e distrusse le sue prime tele. Inoltre, i suoi dipinti per la loro rilevanza finivano spesso col rappresentare l'arte dell'Unione Sovietica nelle mostre all'estero, dove venivano acquistati dai collezionisti; è uno dei motivi per cui la collocazione di alcuni di essi oggi è ignota. Per tale motivo una parte delle opere

è andata perduta, da un punto visto storico-artistico. Molti capolavori degli anni Venti si conoscono solo grazie alle riproduzioni in bianco e nero disperse tra varie monografie, riviste e cataloghi antichi. Finora un corpus esteso di queste opere non è mai uscito in un'unica edizione.

In questo articolo la fase giovanile della sua produzione sarà trattata per la prima volta nel suo complesso, il che ci permetterà non soltanto di ricomporre un quadro esaustivo dei primi anni dell'attività pittorica di Pimenov, ma anche di comprendere meglio la sua evoluzione e valutare il ruolo che questa ebbe nella storia della pittura sovietica.

Jurij Pimenov nacque a Mosca nel 1903 e da adolescente frequentò la Scuola di disegno e di pittura nel quartiere del distretto centrale Zamoskvoreč'e, mentre a casa realizzava copie delle cartoline dipinte da Valentin Serov e Konstantin Somov. All'inizio degli anni Venti si iscrisse al Vchutemas, dove, da studente della Facoltà di poligrafia, apprezzava soprattutto le lezioni di Vladimir Favorskij.

In quel periodo aveva già iniziato a disegnare e a partecipare a mostre. La sua prima esposizione risale al 1924 (Prima mostra delle unioni dell'arte rivoluzionaria). Fu membro attivo dell'Unione insieme ad altri due colleghi del Vchutemas e futuri compagni dell'OST, Aleksandr Dejneka e Andrej Gončarov. Già nelle prime opere di questi artisti il critico Aleksej Fëdorov-Davydov intravvide i "tratti del futuro"<sup>3</sup> e ne definì lo stile come 'realismo espressionista'<sup>4</sup>.

Lo stesso anno a Mosca fu allestita la Prima mostra universale dell'arte tedesca, in cui furono esposti i quadri di George Grosz e Otto Dix che colpirono molto i membri dell'OST. L'influenza dell'arte

\* Traduzione dal russo di Olga Trukhanova.

<sup>1</sup> *Mastera sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva: proizvedenija i avtobiografičeskie očerki. Živopis'*, Moskva 1951, p. 390.

<sup>2</sup> A. Gončarov, *Kartiny rasskazyvajut*, "Sovetskaja kul'tura", 1973, 93, p. 4.

<sup>3</sup> A. Fëdorov-Davydov, *Chudožestvoennaja žizn' Moskovy*, "Pečat' i revoljucija", 1924, 4, p. 127.

<sup>4</sup> Idem, *Russkoe i sovetskoe iskusstvo: stat'i i očerki*, Moskva 1975, p. 15.



Fig. 1

tedesca, che traspare nella particolare espressività delle sue opere, fu risolutiva per Pimenov. Egli fu anche fortemente influenzato dallo svizzero Ferdinand Hodler, autorevole rappresentante del simbolismo e del modernismo. Pimenov confessò l'ammirazione nei confronti della fluidità danzante e della decoratività dei personaggi hodleriani sebbene la sua ambizione fosse di “rappresentare tutto ciò che è contemporaneo [...] l'uomo, l'industria e lo sport”: “solo quello che era estremamente contemporaneo” gli sembrava “un soggetto degno di un artista”. Più tardi il pittore definì tali contaminazioni come “il più ingenuo stile modernista infantile”<sup>5</sup>.

Nel 1925 Pimenov insieme a Pëtr Vil'jams, Konstantin Vjalov, Andrej Gončarov, Aleksandr Dejneka, Nikolaj Denisovskij, Aleksandr Labas e David Šterenberg diventò il co-fondatore dell'OST, una delle società artistiche più attive degli anni Venti. Con l'istituzione della società i giovani artisti, in gran parte ispirati dalla nuova materialità e dall'espressionismo dei maestri europei visti alla Prima mostra universale dell'arte tedesca, aspiravano a creare una nuova arte figurativa per il nuovo stato.

<sup>5</sup> Ju. Pimenov, *Avtobiografija*, in *Sovetskie chudožniki: Živopiscy i grafiki*, I, Moskva 1937, p. 255.

Prendendo le distanze da altre associazioni e ritenendo che l'oggettività non si fosse esaurita, i membri dell'OST definirono le seguenti linee di sviluppo: “la chiarezza moderna e rivoluzionaria nella scelta del soggetto; l'aspirazione alla maestria assoluta [...]”; lo sviluppo delle conquiste formali degli ultimi anni; la ricerca della compiutezza del quadro”<sup>6</sup>. Rivolti alla percezione di quanto di più contemporaneo era reperibile — arte occidentale del momento, architettura costruttivista<sup>7</sup>, cinema e fotografia — si impegnarono in “un'attiva campagna per una chiara forma costruttiva come espressione di stile”<sup>8</sup>. I temi spesso rappresentati dai pittori dell'OST, quali l'industria, lo sport, la nuova vita, il *byt*, il ruolo della donna ecc., riflettevano in maniera vivida la modernità con il suo ritmo incalzante. I pittori dell'unione nutrivano il desiderio ambizioso di creare un nuovo indirizzo tematico, e i soggetti raffigurati erano l'espressione della loro posizione artistica. Il metodo stesso dei membri dell'OST era diverso dal disegno dal vero: “gli schizzi di solito non erano disegnati, o meglio, non erano copiati passivamente dal vero. Prima veniva segnata l'impressione, e solo in secondo luogo questi schizzi potevano essere sviluppati a seconda dell'immagine concepita. Spesso era apprezzato il lavoro eseguito a memoria o sulla base dell'immaginazione”<sup>9</sup>.

Pimenov, credendo che “non il cavalletto, ma il giornalismo [...], la pungente forza del *feuilleton* [...], il patetismo e la satira di oggi dovrebbero determinare l'arte dell'URSS”<sup>10</sup>, cercò di fondere la plasticità acutamente caricaturale dell'espressionismo tedesco, mirata a svelare i vizi della città, con il contenuto vivificante dell'arte sovietica. La grafica delle riviste diventò un campo di sperimentazione per il giovane artista. Nei numerosi disegni che egli fece per la

<sup>6</sup> *Sovetskoe iskusstvo za 15 let: Materialy i dokumentacija*, a cura di I. Maca — L. Reingardt — L. Rempel', Moskva 1933, p. 575.

<sup>7</sup> Cir. E. Voronovič, *L'architettura del costruttivismo nell'arte sovietica della fine degli anni Venti — inizio anni Trenta*, “eSamizdat”, 2020, XIII, pp. 219-230.

<sup>8</sup> P. Vil'jams — K. Kozlova — Ju. Pimenov, *Meždu laptem i domnoj*, “Iskusstvo v massy”, 1930, 4, p. 14.

<sup>9</sup> F. Antonov, cit. in M. Jablonskaja, *Moskovskij chudožnik Fëdor Antonov*, <<https://sovjiv.ru/articles/61>> (ultimo accesso: 12.08.2021).

<sup>10</sup> P. Vil'jams — Ju. Pimenov, *Dovol'no chudožestvennogo braka!*, “Iskusstvo v massy”, 1930, 10-11, p. 14.

rivista “Sovetskij èkran”, si rivelò un maestro del grottesco, dotato di un grande spirito di osservazione, capace di coniugare in una piccola illustrazione diverse soluzioni stilistiche, vari piani e allusioni. Lo schizzo del manifesto pubblicato sulla copertina di “Sovetskij èkran” con un *cowboy* [Fig. 1]<sup>11</sup> sorridente che punta l’arma in direzione del lettore, già prefigura le future tecniche del maestro: esperimenti con il volume, la densità dei colori, le angolazioni e la creazione della *silhouette* senza disegnarne i contorni. Nell’illustrazione che realizzò per il racconto di Mandel’shtam *Ja pišu scenarij*<sup>12</sup> [Sto scrivendo una sceneggiatura, 1927][Fig. 2] vengono abilmente mescolate una soluzione primitiva nella costruzione dei piani, l’interpretazione dei volumi e una serie di immagini complesse.

Pimenov non è estraneo alle simpatie nei confronti dei ‘piccoli’ eroi dei racconti umoristici: nel disegno *Skorčivšis’ v uglu u telefonnoj budki, Ira plakala* [Accovacciata all’angolo di una cabina telefonica, Ira piangeva] per il racconto di Filipp Gopp *Najdena i poterjana*<sup>13</sup> [Trovata e perduta, 1927][Fig. 3], nella curva dinamica delle spalle dell’eroina, velate da una macchia di oscurità, si percepisce una disperazione reale, ben lontana dall’artificiosità del *feuilleton*.

L’illustrazione *Kino v derevne*<sup>14</sup> [Cinema in campagna][Fig. 4], in cui Pimenov rovescia l’abituale percezione della sala cinematografica adottando una prospettiva rivolta dallo schermo agli spettatori (permettendo così al lettore di concentrarsi sulle emozioni del pubblico), sembra giocare con le immagini di *Raseja* [La Russia] di Boris Grigor’ev. Anche i contadini raffigurati in primo piano sono caricaturali, ma trattati in modo diverso: davanti a noi vediamo persone comuni, emotivamente vicine allo spettatore, piene di curiosità e di forza vitale. Un altro disegno, *Na s”ëmkach chroniki*<sup>15</sup> [Sul set della cronaca] racchiude in sé un insieme di tecniche plastiche e compositive del giovane pittore: la combinazione dei punti di vista e di strutture diverse, la nitidezza dello



Fig. 2

scorcio [Fig. 5].

L’OST realizzò quattro mostre e in ciascuna di esse le opere di Pimenov apparivano come le più grottesche, sviluppando la tradizione dell’espressionismo tedesco in soluzioni pittoriche. L’acutezza nervosa della forma, la distorsione delle proporzioni umane e i personaggi ‘non ancorati a terra’ sono un tentativo di trasmettere la propria percezione di un tempo pieno di conflitti, drammi e conquiste. Ad esempio, la tela *Invalidy vojny* [Invalidi di guerra, 1926, Museo di Stato Russo] esposta alla seconda mostra dell’associazione, illustra un motto attuale negli anni Venti: *vojna – vojne* (guerra alla guerra). Le figure macabre e inquietanti dei soldati accecati dagli attacchi con il gas si muovono minacciosamente verso lo spettatore quasi ‘cadendo’ fuori dall’immagine,

<sup>11</sup> “Sovetskij èkran”, 1926, 10 (copertina).

<sup>12</sup> O. Mandel’shtam, *Ja pišu scenarij*, “Sovetskij èkran”, 1927, 25, p. 4.

<sup>13</sup> “Sovetskij èkran”, 1927, 26, p. 7.

<sup>14</sup> “Sovetskij èkran”, 1926, 11 (seconda di copertina).

<sup>15</sup> “Sovetskij èkran”, 1927, 39 (seconda di copertina).

spinte dalla terra che si solleva. Il colore della loro carnagione si distingue a malapena da quello del suolo; i soldati non appartengono più al mondo dei vivi, e mettono così in guardia i contemporanei sugli orrori della guerra. La tela fu presto acquistata per la collezione del museo e l'opera entrò nell'esposizione del primo museo al mondo di arte contemporanea: il Museo della Cultura Pittorica. Per Pimenov questo significava che il quadro era diventato una pietra miliare dell'arte contemporanea, una tappa del suo sviluppo riconosciuta e apprezzata.

Un tema molto importante per l'OST era lo sport: la trasformazione dei corpi attraverso gli esercizi fisici era percepito dai membri del gruppo come un processo di creazione di un uomo nuovo, più perfetto. Sia l'artista che i suoi compagni negli anni Venti non soltanto raffiguravano lo sport, ma anche giocavano spesso a calcio e praticavano il pugilato. Come testimonia il racconto di uno di loro, Sergej Lučišin:

Stanchi di intrattenere lotte verbali, tiravano fuori dall'armadio i guantoni. In un attimo la stanza del museo si trasformava in un ring. [...] Dejneka (peso massimo) lottava contro Vil'jams (peso medio). Poi si alternava la coppia Pimenov – Vjalov e così via. Alla fine andavano tutti insieme a un dibattito presso il Museo politecnico, o a vedere l'ennesima puntata della *Casa dell'odio* al cinema sulla Malaja Dmitrovka<sup>16</sup>.

Anche uno dei primi quadri di Pimenov, *Boxe* (1924, collocazione ignota), era dedicato allo sport. La composizione di questo dipinto può essere ricostruita da quattro fonti: il disegno *Gli artisti nello studio* (1928, Galleria Tret'jakov), la descrizione di un pastello più tardo presente in una recensione di Lev Varšavskij<sup>17</sup>, la fotografia di una delle sale del padiglione sovietico alla XVI Biennale di Venezia del 1928, in cui questo pastello si vede e, infine, un dettaglio del quadro *Attrice allo specchio*<sup>18</sup> (1928, collocazione ignota). Sulla stampa *Gli artisti nello studio* Pimenov si autoritrasse insieme al suo collega dell'OST ed ex-compagno di studi al Vchutemas, Andrej Gončarov. Sul cavalletto di Gončarov si trova l'autoritratto incompiuto, mentre Pimenov sta lavorando al quadro *Boxe*. La figura del pugile è ripresa

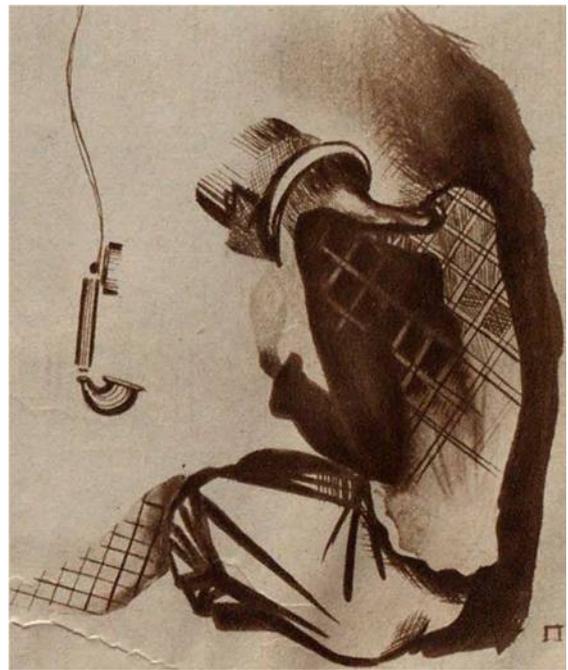


Fig. 3

di profilo e occupa la maggior parte della composizione; il corpo dell'agonista è rappresentato come un grumo di muscoli rotondeggianti che confluiscono nel volume sferico dei guantoni. In tal modo il pittore volle trasmettere la tensione muscolare e psicologica del suo personaggio. Nell'opera *Gli sciatori*<sup>19</sup> (1925, collocazione ignota) Pimenov indirizza la sua ricerca in due direzioni simultanee, cercando un nuovo linguaggio artistico e un'immagine di contemporaneità. Raffigurando il suo sciatore con la *budėnovka*, egli allude al passato del protagonista sul fronte e allo stesso tempo tenta di far emergere il suo mondo interiore, attira l'attenzione sul volto e sullo sguardo tesi, rivolti verso lo spettatore. In questo caso l'esperimento risulta meno convincente: il tema semplice di una passeggiata sugli sci insieme alle posizioni dei corpi un po' acute e spezzate in modo teatrale creano una discordanza che può rendere più difficoltosa la percezione complessiva dell'immagine.

Il tema dello sport sarà ripreso dal pittore in dipinti quali *Calcio* (1926, Galleria d'Arte di Astrachan' M.P. Dogadin), *Tennis* (1926, collocazione ignota), *Corsa*<sup>20</sup> (1928, collocazione ignota). Nel *Calcio* si

<sup>16</sup> S. Lučiškin, *Obščestvo stankovistov*, "Tvorčestvo", 1966, 1, p. 16.

<sup>17</sup> L. Varšavskij, *III vystavka "OST"*, "Izvestija", 19.05.1927.

<sup>18</sup> Riprodotto in "Krasnaja panorama", 1928, 25, pp. 1-4.

<sup>19</sup> Riprodotto in *Pečat' i revoljucija*, 1925, 5-6, p. 277.

<sup>20</sup> Riprodotto in *Exhibition of Contemporary Art of Soviet Russia. Painting. Graphic. Sculpture. Grand Central Palace, New York, February, 1929*, New York 1929, cat. 98, 99, pp. 58-59.

intuisce la sua “passione da bambino”<sup>21</sup> per questo gioco popolare. Pimenov introduce una connotazione metafisica in una scena essenzialmente di genere, ma in questo caso riesce a raggiungere l’armonia tra il soggetto e la composizione. Pimenov ‘confonde’ volutamente lo sguardo dell’osservatore con il frammentario intrico delle gambe e colloca la figura del calciatore in divisa blu in primo piano, laddove secondo le leggi prospettiche dovrebbe trovarsi in secondo piano. Al pittore questo espediente serve per rafforzare la dinamica dell’azione sportiva. I giocatori si librano in una magica ‘assenza di gravità’, come ipnotizzati dal sole scuro del pallone. Le figure sono caratterizzate da volumi ipertrofici e sembrano ruotare attorno al proprio asse. Tutti e tre i giocatori formano insieme un enorme imbuto che sale verso l’alto come un turbine d’aria. Sembra che siano sul punto di salire in cielo, come nuovi dei, lasciandoci solo con un sottile lembo di suolo e sparuti alberi secchi. Kazimir Malevič scriveva che l’uomo non ha un’altra possibilità di “percepire lo spazio” se non “staccandosi dalla terra”<sup>22</sup>, e i calciatori di Pimenov lo fanno a modo loro. Quello degli “atleti che levitano”<sup>23</sup> è un tema esplorato non solo dai pittori, ma anche dai fotografi e dai registi cinematografici dell’epoca, come Aleksandr Rodčenko, Arkadij Šachet, Dziga Vertov. Ciò che affascina è il volo, l’elevazione di un rinnovato uomo moderno verso altezze sconosciute, simbolo delle possibilità che gli si aprono davanti.

L’artista attribuisce lo stesso significato estensivo alle immagini dei personaggi che corrono al limite delle loro possibilità nel dipinto *Corsa*. Le figure espressive degli atleti dalle proporzioni allungate, che nell’ultimo spasmodico sforzo si lanciano verso il record, hanno come sfondo un arcobaleno, un idrovolante nel cielo e le forme rigorose della nuova architettura che mettono in rilievo la linea dell’orizzonte.

È interessante notare che il prototipo dell’edificio raffigurato a destra è la casa costruita da André Lurçat nel 1925 a Versailles, le cui fotografie uscirono sulla rivista “Sovremennaja arhitektura” [L’architettura contemporanea]<sup>24</sup>. Nel dipingere l’architettura, Pimenov non si affida alla fantasia, bensì s’ispira alla contemporaneità e mette in scena esempi già pronti di edilizia nazionale ed estera, divenendo in questo modo parte di un processo artistico plurale. Non a caso, firmando i quadri dipinti a Mosca, il pittore aggiungeva il luogo, ‘Mosca’, appunto, immaginando che in futuro avrebbe potuto scrivere ‘Berlino’ o ‘Roma’ (come effettivamente poi avvenne).

Le figure delle ragazze nel quadro *Tennis* non presentano segni distintivi ‘sovietici’. Le posizioni assunte dai loro corpi sono una variante dei movimenti dinamici che Ferdinand Hodler aveva attribuito alle protagoniste di *Emozione II* (1901-1902, collezione privata). Grazie alle proporzioni allungate, i corpi muscolosi delle tenniste appaiono eleganti. L’impressione di una fragile raffinatezza che esse trasmettono è dovuta alla lavorazione dei tessuti dei loro vestiti, all’intreccio delle corde delle racchette, della rete del campo e delle strutture metalliche merlettate del ponte ferroviario. Tutto ciò crea l’immagine di una vita ‘altra’, ordinata e prospera. Ci troviamo dinanzi a una donna moderna, liberata dalla “schiavitù della cucina e della mangiatoia”<sup>25</sup>.

A ragione, Pimenov si sente non solo cittadino sovietico, ma anche cittadino del mondo: le riviste degli anni Venti illustrano costantemente quel che avviene in Europa, in America, in Cina e in altri paesi, e spesso riservano la rubrica *U nich* [Da loro] oppure *O čem žužžit Zapad* [Che aria tira in Occidente] a eventi politici, culturali, tecnologici o semplicemente ad aspetti curiosi della vita quotidiana all’estero. Tale attenzione agli eventi internazionali è caratteristica di quei tempi. Mosca e altre città dell’Unione Sovietica attiravano artisti, pittori e gruppi teatrali da vari paesi. Nella seconda metà degli anni Venti, Pimenov dipinse ben tre quadri dedicati alla vita teatrale moscovita di quel momento. La tela

<sup>21</sup> Ju. Pimenov, *Autobiografija*, op. cit.

<sup>22</sup> K. Malevič, *Suprematizm*, in Idem, *Sobranie sočinenij v 5 tomach*, V, p. 34.

<sup>23</sup> A. Kowaljow, *Freier Flug im totalen Raum. Der Mythos des Fliegens in der sowjetischen Kunst der 20er und 30er Jahre*, in *Die Kunst der Fliegens: Malerei, Skulptur, Architektur, Fotografie, Literatur, Film: [anlässlich der Ausstellung “Die Kunst des Fliegens”*, vom 2. Juli bis 27. Oktober 1996 im Zeppelin-Museum Friedrichshafen, Ostfildern-Rui 1996, p. 124.

<sup>24</sup> “Sovremennaja arhitektura”, 1927, 2, pp. 52-53, 55, 61.

<sup>25</sup> A. Nemirov, *Ženščina Lena, vyjdi iz plena! P’esa dlja detej*, ill. di Ju. Pimenov, Moskva-Leningrad 1927, p. 1.



Fig. 4

*Operetta negra al teatro di Mosca*<sup>26</sup> (1928, collocazione ignota), per esempio, fu dipinta sulla scorta delle impressioni ricavate dai concerti di un'operetta jazz americana messa in scena dal gruppo "Šokoladnye rebjata" [Ragazzi color cioccolata] che si erano esibiti a Mosca e a Leningrado nel 1926. Le performance di ballerini, musicisti e cantanti avevano suscitato un grande scalpore presso il pubblico e gli artisti, tra i quali, ad esempio, Mejerchol'd. Pimenov, che apprezzava le novità di ogni genere, scelse questo soggetto esotico per il suo quadro, cercando di infondervi l'energia espressa dagli artisti.

Anche la tela *Teatro cinese* (1928, collezione di Pëtr Avena) è ispirata agli spettacoli che Pimenov vide a Mosca nel 1928. Come in altre opere, anche qui prevale il blu intenso che evidenzia l'ammirazione del pittore nei confronti di Hodler, il quale ne faceva spesso uso nei propri dipinti. Riproducendo perfettamente la plasticità degli attori cinesi, Pimenov li raffigura mentre ruotano rapidi su sé stessi, formando una sorta di vortice. In questo quadro l'artista sperimenta anche la 'visualizzazione acustica': dai musicisti in sottofondo sembrano irradiarsi suoni acuti che accompagnano la stravagante performan-

ce. Quest'opera coniuga brillantemente l'internazionalismo del pittore e la sua passione per il teatro, per il quale aveva cominciato a lavorare dal 1924.

Il quadro *Attrici allo specchio* (1928, collocazione ignota) ci fa vedere la vita dietro le quinte che il pittore amava e conosceva bene. La sua composizione, costruita sulle diagonali e sull'alternarsi di forme curvilinee, trasmette la tensione psicologica che regna nel camerino prima dello spettacolo. Tra i dettagli del quadro, come spesso accade, Pimenov citò un'altra sua opera: sulla parete accanto allo specchio c'è un disegno su cui è raffigurata di spalle una ballerina con il cilindro. Non è altro che il disegno *Šokoladnye rebjata*<sup>27</sup> (Ragazzi color cioccolata, 1926, collocazione ignota) pubblicato sulla rivista "Sovetskoe iskusstvo". È interessante notare che un cappello simile a quello raffigurato nel disegno è presente anche nell'*intérieur* del camerino e lega il quadro *Operetta negra* con *Attrici allo specchio*. Si potrebbe supporre che queste due opere, insieme a *Teatro cinese*, rappresentino un trittico sulla vita teatrale, un racconto sul teatro di Mosca aperto a tutti i paesi.

Raffigurando gare sportive, spettacoli teatrali, scorci industriali, il pittore non cambia approccio tecnico e dipinge gli operai con la stessa forza espressiva e libertà con cui lavora alle immagini delle attrici o degli atleti. Per esempio, la tela *In acciaieria* (1927, collocazione ignota) prefigura il capolavoro *Avanti con l'industria pesante!*, ma allo stesso tempo ha un che di teatrale. Il calderone della fonderia da cui fuoriesce un fascio di luce somiglia a un gigantesco riflettore che strappa gli operai metallurgici, protagonisti di un'impresa epica, dall'oscurità. La pubblicazione dell'opera sulla copertina della rivista "Krasnaja niva"<sup>28</sup> ci permette di conoscere questo lavoro, molto probabilmente perduto nella sua versione a colori.

Pimenov riteneva che "l'OST fosse stata la prima associazione artistica nell'URSS a proporre che la macchina e la forma industriale venissero considerate come una forma di stile"<sup>29</sup>. Nel monumentale

<sup>27</sup> "Sovetskoe iskusstvo", 1926, 6, p. 50.

<sup>28</sup> "Krasnaja niva", 1927, 7.

<sup>29</sup> P. Vil'jams – K. Kozlova – Ju. Pimenov, *Meždu laptom*, op. cit., p.

<sup>26</sup> L'opera fu acquistata in una mostra e oggi si trova negli Stati Uniti. Citata in: *Pečat' i revoljucija*, 1927, 4, p. 103.

*Avanti con l'industria pesante!* egli crea un contrasto semantico tra la fisicità organica dei personaggi e le strutture metalliche dei macchinari sullo sfondo, mettendo in gioco vari punti di vista, la distorsione delle proporzioni dei corpi e la contrapposizione dei colori freddi e caldi per raggiungere il grado maggiore di espressività. Il critico Ignatij Chvojn'nik annotò a proposito di questo quadro:

[...] la rappresentazione della fabbrica ispira coraggio e intensità. [...] Abbronzati, seminudi essi [gli operai] sono colti in un momento di sintonia, quando convergono nello sforzo fisico. La fabbrica stessa dà l'idea di una precisione severa, con le linee caratteristiche delle macchine, delle ruote, degli stantuffi, ecc. Anche qui l'approccio è spiccatamente grafico e potrebbe sembrare una 'deviazione' d'ordine formale nella pittura. Ma chissà se questa strada invece non porta all'allontanamento da quel romanticismo nebuloso impiegato nella raffigurazione della fabbrica, e alla cristallizzazione del ritmo ferreo del genere industriale<sup>30</sup>.

Il lavoro sulla grande tela *Al cementificio*<sup>31</sup> (1931, collocazione ignota) fu preceduto dalla visita a un sito industriale di Novorossijsk e da alcuni schizzi, due dei quali furono pubblicati sulla rivista "Krasnaja niva". In primo piano Pimenov mette, ripreso da vicino, un grande supporto di cemento a forma di 'U' che, insieme agli operai, diventa il personaggio principale del quadro. La tela fu esposta alla Biennale di Venezia nel 1932 insieme ad alcune opere di A. Dejneka ed E. Zernova, e fu accolta favorevolmente dalla critica italiana. Il pittore, tra l'altro, fu definito "un artista di grande gusto"<sup>32</sup>.

Già negli anni Venti Pimenov aveva spesso affrontato il tema della trasformazione di Mosca, ispirandosi a ogni nuovo tratto della sua conformazione urbanistica. Nel disegno *Pioggia* (1929) che fece per la rivista "Krasnaja niva"<sup>33</sup> senza legami con la topografia reale e trascurando la precisione nei dettagli, egli colloca dinanzi a palazzi di epoche diverse un massiccio edificio costruttivista, il cui prototipo fu la cooperativa "Dukstroj"<sup>34</sup>. Alterando leggermente le



Fig. 5

facciate di edifici reali, l'artista esalta la modernità della nuova architettura moscovita. Molto probabilmente la stessa casa con le balaustre dei balconi fatte di sottili tubi metallici si trova anche in altri due dipinti: *Case nuove*<sup>35</sup> (1929, collocazione ignota) e *Ragazzi sul balcone* (1929, Museo Ludwig, Colonia). La prima opera ritrae alcune giovani donne all'interno di un edificio di nuova costruzione, mentre lo sfondo mostra allo spettatore il quartiere costruttivista di una città rinnovata. Persino le piante nei vasi non sono più i ficus o le palme piccolo-borghesi, ma degli austeri cactus. L'interno minimalista si adice al gusto ufficiale che proclamava la semplicità funzionale e la pulizia delle case moderne. Il dipinto fu esposto nel 1930 all'Esposizione di opere su temi rivoluzionari e sovietici nella sezione "Il nuovo *byt*" come contrapposizione al "*byt* vecchio, sporco e arrogante"<sup>36</sup>. Allo stesso tema è dedicato il quadro *Ragazzi sul balcone*, in cui le figure sono rappresentate nello spazio leggero del balcone, all'altezza dell'azzurro brillante del cielo. I ragazzi sembrano appartenere al mondo dell'aria e del sole, tanto lo sti-

14.

<sup>30</sup> I. Chvojn'nik, *Vystavka gosudarstvennykh zakazov k desjatiletiju Oktjabrja*, "Sovetskoe iskusstvo", 1928, 1, pp. 33-34.

<sup>31</sup> Riprodotto in: "EMPORIUM: Rivista mensile illustrata d'arte e di cultura", 1932 (LXXV), 450, p. 431.

<sup>32</sup> K. Kravčenko, *Vynuždennye priznanija*, "Iskusstvo", 1932, 1-2, p. 237.

<sup>33</sup> "Krasnaja niva", 1929, 40.

<sup>34</sup> Architetto A. Fufaev, 1928-1929, Leningradskij prospekt, 26, st. 2.

<sup>35</sup> Riprodotto in "Krasnaja panorama", 1929, 34, p. 14.

<sup>36</sup> A. Fëdorov-Davydov, *Vystavka proizvedenij revoljucionnoj i sovetskoj tematiki*, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja, Moskva 1930, p. 13.

le che l'artista sceglie è vicino alla pittura metafisica e alla Nuova oggettività. In queste opere, unite dal tema "ospiti nella nuova casa", il pittore cattura il presente aspirando al futuro.

Nel ritratto perduto di Andrej Burov (1928)<sup>37</sup>, architetto-costruttivista, innovatore, pubblicitista ed ex studente del Vchutemas, Pimenov non si discosta da come il personaggio era nella vita reale: brillante e stravagante, un attivo propagandista di idee e sguardi nuovi. Sullo sfondo, il pittore inserisce una statua antica e una stampa. Il disegno rivela la somiglianza con uno degli schizzi realizzati da Burov per il suo progetto costruttivista di un *sovchoz* – il set per il film *Vecchio e nuovo* di Sergej Ėjzenštein – e anche con alcuni dettagli della Villa Savoye di Le Corbusier, l'idolo di Burov. Cercando di mettere in rilievo la sua essenza di architetto-razionalista, Pimenov dipinge Burov seduto su una sedia ultramoderna da consolle, disegnata da uno dei professori del Bauhaus, Marcel Breuer.

Proprio nell'ambito delle scenografie di Burov per il film di Ėjzenštein, elogiate dallo stesso Le Corbusier, fu dipinto il quadro *Fabbrica del latte* (1930, collezione privata). Pimenov sembra illustrare l'immagine del futuro delle *pièce* di Vladimir Majakovskij. Qui regna l'ordine assoluto, la pulizia perfetta e il candore delle nuovissime officine inondate dalla luce del sole, che entra dalle finestre costruttiviste sviluppate in orizzontale. E anche le operaie di Pimenov trasmettono allo spettatore una vasta gamma di emozioni, dalla gioia alla curiosità intensa.

Nel 1928 Pimenov per la prima volta si reca all'estero per lavoro<sup>38</sup>, in Italia e in Germania, dove visita i musei e studia l'arte contemporanea. Alle impressioni del viaggio durato tre mesi sono dedicati vari disegni e due dipinti: *Berlino – Occidente*<sup>39</sup> (collocazione ignota) e *L'Italia* (1929-1932, Museo

regionale di arti visive di Archangel'sk, AOMII). Oggi possiamo giudicare la composizione di *Berlino – Occidente* solo dalle fotografie della sala espositiva del padiglione sovietico alla XVIII Biennale di Venezia del 1932. Sul dipinto di forma quasi perfettamente quadrata sono raffigurate delle giovani modaiole con il cappello che, occupando quasi tutta la linea verticale della tela, si muovono verso sinistra. Camminano lungo le vetrine ignorando un disabile seduto sulla destra. Non è possibile descrivere l'immagine in modo più dettagliato, si potrebbe tuttavia avanzare una congettura sulla visione critica che Pimenov aveva della vita in Germania. E sebbene la realtà tedesca sia descritta da un sovietico, egli la percepisce attraverso la lente delle opere grottesche di maestri quali Otto Dix e George Grosz che stigmatizzano le miserie delle grandi città. Il quadro *L'Italia* fu dipinto a Mosca, e la sua composizione subì diversi ripensamenti dal 1929 al 1932. Nell'illustrazione del 1929 per la rivista "Krasnaja panorama" [Fig. 6] il pittore raffigura una via di Padova "con i preti cattolici nell'Italia fascista"<sup>40</sup> e un pescivendolo, creando in questo modo una contrapposizione tra il clero ozioso e il giovane che vende il suo pescato. Questo disegno servì da punto di partenza per *L'Italia*. Nel quadro, invece, il *pathos* sociale è quasi annullato, perché al posto dei preti compare un'avvenente bionda che cammina verso lo spettatore, e invece di raccontare il conflitto di classe Pimenov si adagia sulla storia di un incontro romantico. Il dipinto occupa un posto intermedio nella carriera dell'artista in quanto egli ci lavora ricorrendo al linguaggio plastico sia degli anni Venti che degli anni Trenta. La parte centrale della composizione e l'immagine del pescatore sono dipinte con una sottile applicazione del solvente per pittura che sottolinea i volumi, mentre la figura della ragazza è resa in modo pastoso, con pennellate vistose, impiegate da Pimenov all'inizio degli anni Trenta. Per coniugare sezioni stilisticamente diverse, Pimenov applica pennellate pastose di blu oltremare che 'saldano' la composizione. L'artista dipinge una classica architettura di Padova (la statua equestre del condottiero Gattamelata), il selciato e il sole nero delle avanguardie, coperto da una nuvola

<sup>37</sup> Nella collezione della Galleria Tret'jakov è conservata una copia d'autore datata 1977.

<sup>38</sup> Pimenov insieme a Pëtr Vil'jams fu inviato dal Narkompros prima in Germania e poi in Italia. L'itinerario del viaggio comprendeva Varsavia, Berlino, Leipzig, Monaco di Baviera, le alpi austriache, Venezia, Padova, Verona, Mantova, Ferrara, Bologna, Firenze, Colonia e Amburgo.

<sup>39</sup> Pubblicato sotto il titolo *Berlino West* sul catalogo della XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte: Catalogo. Venezia, 1932. Cat. 87.

<sup>40</sup> F. Roginskaja, *Lico OST*, "Iskusstvo v massy", 1930, 6, p. 11.

suprematista rettangolare, unendo, in questo modo, in un unico quadro stili e tempi diversi. Tuttavia, l'elemento principale per Pimenov è il battito della vita, il fascino dell'esistenza quotidiana, il valore di ogni istante dei rapporti umani, ugualmente riconoscibili 'sia da loro che da noi'.

Nel 1932 il decreto del Politburo del Comitato centrale del PCUS "Sulla ristrutturazione delle organizzazioni letterarie e artistiche"<sup>41</sup> pose fine all'attività di tutte le associazioni, e Pimenov diventò membro dell'appena creato MOSSCh (l'Unione degli Artisti di Mosca). Le sperimentazioni libere dello stile sovietico volsero al termine, e il realismo socialista s'impose come metodo unico, mentre gli artisti perdevano gradualmente l'autonomia nella scelta dei temi e nell'approccio inventivo all'esecuzione delle opere. L'inizio degli anni Trenta non fu facile per Pimenov: "È stato un periodo difficile per me. I nervi mi tradirono e non riuscivo a lavorare. Si sono aggiunti anche dei problemi professionali: uno dei libri che ho illustrato è stato accusato di formalismo per via dei miei disegni, cosicché sono rimasto senza soldi e senza lavoro..."<sup>42</sup>. Sua figlia ricorda:

Da cosa è stata causata la sua depressione? Mio padre non amava parlarne, ma credo che qui abbiano concorso elementi diversi. Era in atto una campagna contro il formalismo, i suoi lavori [...] rientravano in questa categoria e di conseguenza la strada delle illustrazioni per libri e riviste rimase chiusa. D'altra parte, in lui si stavano verificando dei cambiamenti importanti. L'entusiasmo giovanile che lo portò ad accettare e sostenere la Rivoluzione e tutto ciò che vi era in essa di nuovo, fresco e brillante per la sua immaginazione artistica, è stato sostituito da una valutazione più sobria della realtà. [...] Quando si riferiva al periodo della malattia e della guarigione, citava sempre Dickens: "Erano tempi peggiori, erano tempi migliori, anni di disperazione, anni di speranza"<sup>43</sup>.

Arrivò un'altra epoca, un'epoca che aveva bisogno di una poetica diversa. A partire dagli anni Trenta Pimenov si rivolse all'arte di Auguste Renoir, Edouard Manet, Camille Corot, Jean-Francois Millet e Valentin Serov, sviluppando una propria versione dell'impressionismo, dopo di che "distresse senza pietà le sue prime opere addirittura scambiando quei qua-

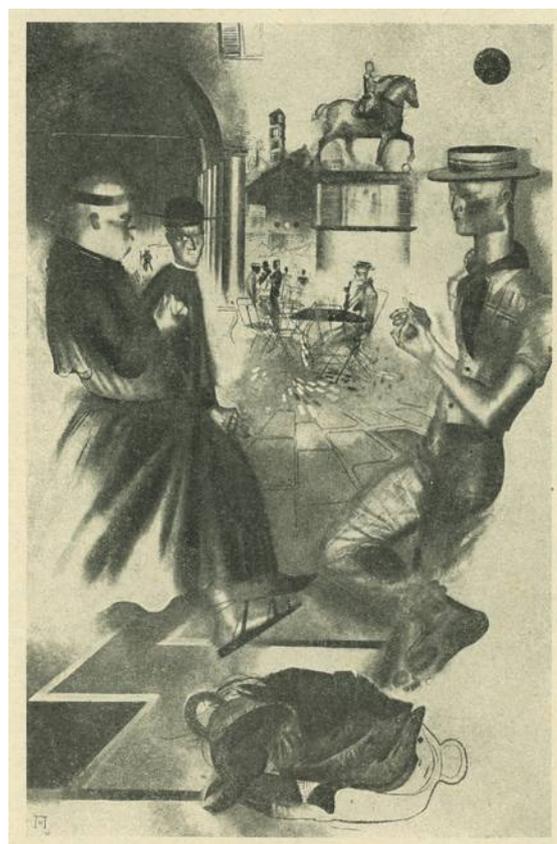


Fig. 6

dri e quei disegni che erano già riusciti a entrare nelle collezioni dei vari musei"<sup>44</sup>. Da quel momento la donna diventa protagonista delle sue opere, una donna gentile e lirica, severa e concentrata sul lavoro, allegra e rivolta verso il futuro.

Negli anni Trenta i temi precedenti trovano una realizzazione diversa, per esempio Mosca non è più concepita come contrasto tra il vecchio e il nuovo, ma viene rappresentata in chiave poeticizzata. Tele quali *Delegatka* (La delegata, 1937, Galleria statale d'arte di Perm'), *Novaja Moskva* (La nuova Mosca, 1937, collocazione ignota) e *V moskovskom kafè* (In un caffè moscovita, 1937, collocazione ignota)<sup>45</sup> costituiscono una trilogia pittorica sulla vita moscovita in cui Pimenov, come se si adeguasse al dettame di Serov di 'dipingere l'allegria', raffigura giovani donne, le nuove padrone della vita nella loro quotidianità felice e ben ordinata.

<sup>41</sup> Pubblicato in *Sčast'e literatury: Gosudarstvo i pisateli, 1925-1938: dokumenty*, a cura di D. Babičenko, Moskva 1997, p. 130.

<sup>42</sup> Cit. in: I. Dolgopolov, *Jurij Pimenov*, "Ogonëk", 1973, 48, p. 18.

<sup>43</sup> T. Pimenova, *Moemu otcu s ljubov'ju*, Moskva-Peski 2019, pp. 26-28.

<sup>44</sup> A. Čegodaev, *Ju. I. Pimenov*, in Idem, *Moi chudožniki: izbrannye sta'i ob iskusstve ot vremën Drevnej Grecii do dvadcatogo veka*, Moskva 1974, p. 205.

<sup>45</sup> E. Melikadze – P. Sysoev, *Sovetskaja živopis'*, Moskva 1939, p. 205.

Le opere dell'artista degli anni Venti – inizio anni Trenta, nonostante le somiglianze tematiche con la produzione degli altri membri dell'OST, hanno tratti inconfondibili della propria maniera pittorica. Attento ai minimi dettagli, ai materiali e allo stato psicofisico dei suoi personaggi, Pimenov crea una propria versione del “neorealismo”<sup>46</sup> dell'OST, segnata dall'estetismo e da un'acuta espressività. In opposizione ai sostenitori dell'arte industriale, con la sua arte egli difende con successo il diritto all'esistenza della pittura da cavalletto. Nel tentativo di confermare la sua attualità, il pittore unisce le ultime trovate dell'arte europea a quella nazionale, rimanendo sempre alla ricerca di argomenti scottanti.

Continuerà anche in seguito la ricerca dei mezzi espressivi adatti a trasmettere lo spirito del tempo, mentre il suo interesse vivido per l'uomo diventerà il *leitmotiv* delle opere più tarde. La sensibilità unica e l'emotività, la capacità di ritrarre sensazioni fugaci e sentimenti profondi che sono così importanti per l'umanità a prescindere dall'epoca, rendono l'arte di Pimenov attuale ancora oggi.

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it) ◇ E. Voronovich, *Le opere perdute di Jurij Pimenov (1920-1930)*. Traduzione dal russo di O. Trukhanova ◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 243-253.

---

<sup>46</sup> Il termine è stato per la prima volta applicato nei confronti dei membri dell'OST nel 1926 dallo storico dell'arte Abram Ėfros.

◇ *The Lost Works of Iurii Pimenov (1920s-early 1930s)* ◇  
Elena Voronovich

**Abstract**

The well-known legacy of Pimenov, unfortunately, does not fully reflect his creative path. In the 1930s, he radically changed the style of his works and destroyed his early canvases. In addition, the master's paintings, because of their relevance, often represented the art of the Soviet Union at foreign exhibitions and were acquired; the location of some of these works are unknown and these masterpieces have been lost. Many of Pimenov's best works of the 1920s are known only from black-and-white reproductions in monographs, magazines and old catalogs. This article is the first to consolidate these works. This not only allows for a fuller presentation of the first stage of the artist's work, but also a better understanding of his evolution and role in the history of Soviet art.

**Keywords**

Pimenov, 1920-1930 Art, Lost Works.

**Author**

*Elena Voronovich* is the Senior researcher of the Department of painting of the 1<sup>st</sup> half of the 20<sup>th</sup> century, author of several articles, PhD student at The State Institute for Art Studies (Moscow). As a Curator she has been involved in several important exhibitions such as *To work, to build and not to whine! Aleksandr Deineka. Painting, Graphic. Sculpture* at the State Tretyakov gallery; *Aleksandr Deineka. Soviet master of modernity* at the Palazzo delle Esposizioni (Rome) in collaboration with Irina Vakar and Matteo Lafranconi; *Petr Kotov, Realism as a personal choice!* at the State Tretyakov gallery; *Someone 1917* at the State Tretyakov gallery in collaboration with Irina Vakar.

**Publishing rights**

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2021) Elena Voronovich