



 **MIMESIS / ETEROTOPIE**

N. 549

Collana diretta da Salvo Vaccaro e Pierre Dalla Vigna

COMITATO SCIENTIFICO

PIERANDREA AMATO (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MESSINA), PIERRE DALLA VIGNA (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI "INSUBRIA", VARESE), GIUSEPPE DI GIACOMO (SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA), MAURIZIO GUERRI (ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA), SALVO VACCARO (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO), JOSÉ LUIS VILLACAÑAS BERLANGA (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID), VALENTINA TIRLONI (UNIVERSITÉ NICE SOPHIA ANTIPOLIS), JEAN-JACQUES WUNEMBURGER (UNIVERSITÉ JEAN-MOULIN LYON 3), MICAELA LATINI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CASSINO), LUCA MARCHETTI (UNIVERSITÀ SAPIENZA DI ROMA)

I testi pubblicati sono sottoposti a un processo di *peer-review*





SILVIA BURINI

GRISHA BRUSKIN
Lessico fondamentale

 **MIMESIS**

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Eterotopie*, n. 549
Isbn: 9788857555904

© 2019 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 2441638

INDICE

PREFAZIONE <i>di John E. Bowlt e Nicoletta Misler</i>	9
PREMESSA	13
INTRODUZIONE: UNA STORIA PECULIARE. IL CONTESTO	17
CAPITOLO PRIMO: IMPERFETTO PASSATO	47
CAPITOLO SECONDO: LA MEMORIA: EBRAICO/SOVIETICO/INTERSISTEMICO	61
CAPITOLO TERZO: IL RAPPORTO CON LA STORIA: ALFABETO/COLLEZIONE/ TRADUZIONE	105
CAPITOLO QUARTO: L'IMMAGINARIO: IBRIDI/PROPRIO/ALTRUI	155
CONCLUSIONI	197
APPARATI	201
Biografia	203
Bibliografia generale	223



A Beatrice



Fig. 1: Grisha Bruskin sullo sfondo dei manifesti della mostra *Alefbet* al Museo d'arte e storia ebraica di Parigi

PREFAZIONE

La monografia su Grisha Bruskin di Silvia Burini che qui con piacere presentiamo giunge a proposito per riempire più di un vuoto nel panorama della storia e della critica dell'arte contemporanea europea. In primo luogo, nell'amplissima e documentata presentazione del "contesto", Burini chiarisce in maniera articolata e incisiva la risposta al "perché dobbiamo occuparci dell'arte russa" anche in Italia (mentre in Germania e nei paese anglofoni lo si fa da tempo e senza che questo costituisca una sorta di devianza): lo fa scavando nelle radici storiche della tradizione e della specificità di un'arte che – dall'alveo secolare delle icone bizantine – ha poi recuperato voracemente, e digerito, lo sviluppo dell'arte occidentale creando ogni volta una fertile declinazione alternativa di grande ricchezza e originalità. Sino ad arrivare al *Quadrato nero* di Kazimir Malevič e a Bruskin (e con lui a Francisco Infante, Il'ja Kabakov, Anatolij Zverev, per indicare tre diversi cammini intrapresi), che se ne fa interprete e portavoce. È una esigente e originale riconsiderazione del fenomeno dell'arte russa e sovietica, da tempo attesa, che connette organicamente per la prima volta l'attualità e la storia senza i superflui ideologismi della critica d'arte russa contemporanea: un risultato ottenuto mediante l'attento impiego di uno strumento di analisi particolarmente efficace e appropriato, quello della semiotica della mitica Scuola di Tartu, che Silvia Burini, la maggior specialista in Italia della riflessione di Jurij Lotman, gestisce con grande consapevolezza. Senza l'interferenza di tre mature competenze (quella di storica dell'arte, di semiologa e di slavista) che l'autrice padroneggia da tempo, con risultati internazionalmente apprezzati, non sarebbe stato possibile del resto approntare la rete in cui catturare la complessa figura di Bruskin.

Lasciamo al lettore il piacere di sfogliare la margherita delle interpretazioni del "testo" di Bruskin, che si apre in un fecondo rapporto dialogico con l'artista, un altro elemento fondante di una critica d'arte del contemporaneo che non può eludere la compartecipazione dell'autore. D'altronde il pubblico italiano – grazie alle diverse rassegne veneziane organizzate dall'autrice

nel 2015 (*Grisha Bruskin. Alefbet. Alfabeto della memoria*, alla Fondazione Querini Stampalia, e *Grisha Bruskin. An Archaeologist's Collection*, evento collaterale della 56^{ma} Biennale d'Arte, ex Chiesa di Santa Caterina) e nel 2017 (*Scene Change*, principale occorrenza del Padiglione Russo alla 57^{ma} Biennale), cui si aggiunge, nello stesso anno, la mostra *Grisha Bruskin. Ico- ne sovietiche*, alle Gallerie d'Italia di Palazzo Leone Montanari a Vicenza – ha avuto modo, con rigorosi e innovativi allestimenti, di conoscere a fondo l'artista e dunque questo più ampio approfondimento risulta oggi necessario, così come la contestualizzazione metodologica e storica.

In rapporto a quest'ultima sono soprattutto gli anni '60 e '70 a essere esaminati: una fase cruciale, in cui Bruskin comincia a essere operativo e a cui oggi ci si rivolge finalmente con attenzione per capire le ragioni e i prodotti della Guerra Fredda. Anche in questo caso Silvia Burini, pur esaminando attentamente l'ampia letteratura in proposito, cerca di superare con grande maturità le schematizzazioni nelle quali si rischia spesso di rimanere impigliati. Così come avviene in troppe recenti pubblicazioni, peraltro documentatissime (dopo l'apertura degli archivi sia russi che americani)¹, che riducono schematicamente il panorama dell'arte contemporanea di allora a due blocchi: gli artisti dissidenti sovietici e l'espressionismo astratto americano da una parte, e i realisti socialisti dall'altra ridotti a una rigida contrapposizione manipolata da CIA e KGB. È proprio la concreta aderenza all'artista e alla "persona" Bruskin che consente questa ricognizione dell'intero panorama dell'arte russa, una ricognizione dovuta, essenziale e da tempo necessaria.

Per Grisha Bruskin il mondo è un palcoscenico, o piuttosto un teatro di marionette, in cui i movimenti sono controllati e i gesti automatici. Come in ogni *performance*, la prima impressione suscitata dalle sue messe in scena è spesso di attesa e intrattenimento: entriamo nell'auditorium, guardiamo le *dramatis personae*, ci mettiamo a nostro agio e aspettiamo che il regista dia l'azione – con la differenza che qui non c'è nessuna azione e che le pose rimangono congelate. Le marionette rimangono statiche fissando lo spazio, come se fossero private di un proprio slancio motorio e di una visione ambiziosa, rammentandoci così i *troll* di 1984,

1 Vedi per tutti, M.N. Zolotonosov, *Diversant Maršak i drugie: CRU, KGB i russkij avangard*, Mir, Sankt-Peterburg 2018.

i sazi consumatori della società contemporanea occidentale o le masse di lavoratori sotto la dittatura sovietica. Splendenti come vasi di alabastro, le figure sono portatrici di geni ebraici, cristiani o profani di (false) identità, come se fossero investite d'una *raison d'être*, o d'una *joie de vivre*, che, come negli ingranaggi di una macchina, ne predeterminano il ruolo e la posizione in una società dettata dall'indifferenza.

I dipinti, gli arazzi e le sculture di Bruskin ci ricordano che, per quanto monumentali siano le nostre aspirazioni, smisurato il nostro ego e forte la nostra pretesa di diversità, noi siamo soltanto dei burattini comandati da mani più destre delle nostre. Qui sta la silenziosa ironia delle tristi figure dell'artista – i soldati dell'Armata Rossa, gli scolari, le guardie di frontiera, le casalinghe – ognuna di loro impegnata nelle proprie faccende, nell'erronea convinzione di seguire il proprio percorso, il proprio destino o il proprio senso civico. Un'ulteriore ironia sta nel fatto che, nel flusso di Bruskin, ogni individuo e ogni gruppo opera isolatamente, concentrandosi ermeticamente sull'ambiente circostante, e non sull'orizzonte più lontano. Più lunghe e articolate risultano le processioni di statuette, più velenosa e malinconica si fa l'ironia e l'intensità della loro esistenziale solitudine.

Provenendo da una società ideologicamente rigorosa, Bruskin allestisce il palcoscenico come un grande stadio, in cui il lavoro di squadra è preordinato e il responso di pubblico preconfezionato. Noi, spettatori di questa *non performance*, ne accettiamo momentaneamente il gioco estetico come un semplice artefatto, finché, proprio grazie a questo libro, non realizziamo che i robot di Bruskin, con i loro *logia* e i loro *lessici fondamentali*, altro non sono che gli autoritratti di noi stessi, come ci ricorda Nikolaj Gogol' in chiusura della sua *pièce L'ispettore generale* rivolgendosi ai lettori: “Di chi ridete? Ridete di voi stessi”.

John E. Bowlt
Professore emerito,
University of Southern California,
Direttore dell'Institute of Modern Russian Culture
Nicoletta Mislér
Già ordinario di storia dell'arte moderna dell'Europa orientale,
Dipartimento di studi dell'Europa orientale,
Istituto universitario l'Orientale di Napoli

Ringrazio di cuore Giuseppe Barbieri, John E. Bowlt, Ekaterina Bobrinskaja, Grisha Bruskin, Nicoletta Misler e Alessandro Niero. Sono riconoscente anche ai miei allievi: Matteo Bertelè, Alessia Cavallaro, Maria Redaelli.

PREMESSA

Una delle domande più frequenti e importanti che riguardano l'arte russa, forse quella cruciale per comprenderla sino in fondo, è se ci sia un posto per essa in Occidente. Storicamente, almeno da oltre due secoli, gli artisti russi si sono chiesti se e come fosse possibile avere successo all'estero, se e quanto le loro opere fossero conosciute e apprezzate anche al di fuori della Russia, se e quanto “laggiù”, in un altrove in realtà assai poco precisato, qualcuno si occupasse di loro...

Il caso di Grisha Bruskin – un caso molto più recente, meno inquietante e fortunatamente ancora aperto – può fornirci alcune risposte non banali all'essenziale quesito, culturale e storico, che ho appena richiamato¹. Ma prima delle risposte, le indispensabili domande. Grisha (Grigorij Davidovič) Bruskin è infatti un artista che fa molto riflettere, che ci interroga non superficialmente, e non solo per l'evidenza del suo segno ma anche perché la sua opera ha intercettato e attivato diversi elementi teorici, tanto in fase di creazione che di interpretazione. Come ha fatto notare Hans-Peter Riese², Bruskin è inoltre uno dei pochi artisti che riescono a interpretare adeguatamente la loro opera. Con essa mi sono più volte misurata, in un recente passato. In pochi anni, dal 2015 al 2017 ho curato, con Giuseppe Barbieri, ben quattro progetti espositivi di Grisha Bruskin: dapprima *Alefbet. Alfabeto della memoria*³; nello stesso anno, quasi in

-
- 1 Cfr., recentissimo, in proposito: V. Sal'nikov, *Pikasso o nas ne slyšal* [Picasso non ha sentito parlare di noi], Garage, Moskva 2018.
 - 2 Cfr. H.-P. Riese, *Working of the mythology of life. The new sculptures of Grisha Bruskin*, in O. Sviblova (a cura), *G. Bruskin: H-Hour*, Kerber Art, Berlin 2013: nel saggio Bruskin viene insignito del rango di “archeologo esteta” (ivi, p. 51).
 - 3 Cfr. S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. Alefbet. Alfabeto della memoria*, catalogo della mostra, Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV) 2015. A questo tema è dedicato il secondo capitolo.

parallelo, *An Archaeologist's Collection*⁴; due anni più tardi, *Cambio di scena*⁵, che fissa la partecipazione di Bruskin alla 57^a Biennale di Venezia in qualità di principale artista rappresentante la Russia nel Padiglione nazionale ai Giardini, e infine *Icone sovietiche*⁶. Il macrotesto dell'artista si è via via spalancato davanti a me, e ho percepito bene come esso fosse dotato di un suo specifico corredo teorico. Le lunghe conversazioni che ho avuto con Bruskin mi hanno confermato la possibilità di comprendere e scandagliare la sua opera in molti modi possibili, tutti ammissibili dall'artista. Allo stesso tempo tuttavia mi si è sempre più chiarita una personale necessità di interpretare il *discourse* di Bruskin con gli strumenti che mi aveva fornito Jurij Lotman con la sua teoria della *semiotica della cultura*. Ho tuttora in mente una frase di Lotman, durante una lezione a Tartu, quando disse che ognuno vede secondo il proprio sistema di rappresentazione. E io, al centro del sistema visuale di Grisha Bruskin, ho imparato a vedere il *testo*, in senso lotmaniano, ma allo stesso tempo anche il rapporto tra sistemi semiotici diversi, il contrasto tra il "proprio" e l'"altrui", il concetto di traduzione in senso semiotico e molto altro.

Le parole chiave di questa mia ricerca sono dunque sicuramente quelle con cui Grisha Bruskin definisce la propria intima identità (russo, ebreo, sovietico, storia, antichità, memoria, mitologie, rovine, impero, fine, inizio, folla, paura, potere), ma quasi allo stesso titolo valgono quelle di Jurij Lotman (testualità della cultura, traduzione intersistemica e intersemiotica, relazione tra sistemi semiotici, sistema di modellizzazione secondaria, retorica iconica, esplosione): queste, e molti altri *topoi* che caratterizzano le proposte teoriche del semiologo di Tartu, ho utilizzato come strumenti che mi sembravano più adatti per provare a fornire alcu-

4 Cfr. S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. An Archaeologist's Collection*, catalogo della mostra, Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV) 2015. Al progetto è dedicato il terzo capitolo.

5 Cfr. G. Bruskin, *Scene Change. Crowd. Power. Fear*, in M. Bertelé, A. Rudyk, C. Tolstoy [K. Tolstaja] (a cura di), *Theatrum Orbis MMXVII*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2017, pp. 42-71. Si tratta di un'installazione di Bruskin di cui parlerò nell'ultimo capitolo.

6 Cfr. S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha. Bruskin. Icone sovietiche*, catalogo della mostra, Grafiche Antiga, Treviso 2017.

ne chiavi di lettura, del tutto soggettive e certamente passibili di integrazioni, per l'opera di Bruskin.

Jurij Lotman e Grisha Bruskin sono entrambi dotati di un “pensiero sistemico”⁷, e ciò garantisce a mio avviso la possibilità di analizzare l'opera dell'artista russo come una relazione, esterna e interna, tra sistemi semiotici.

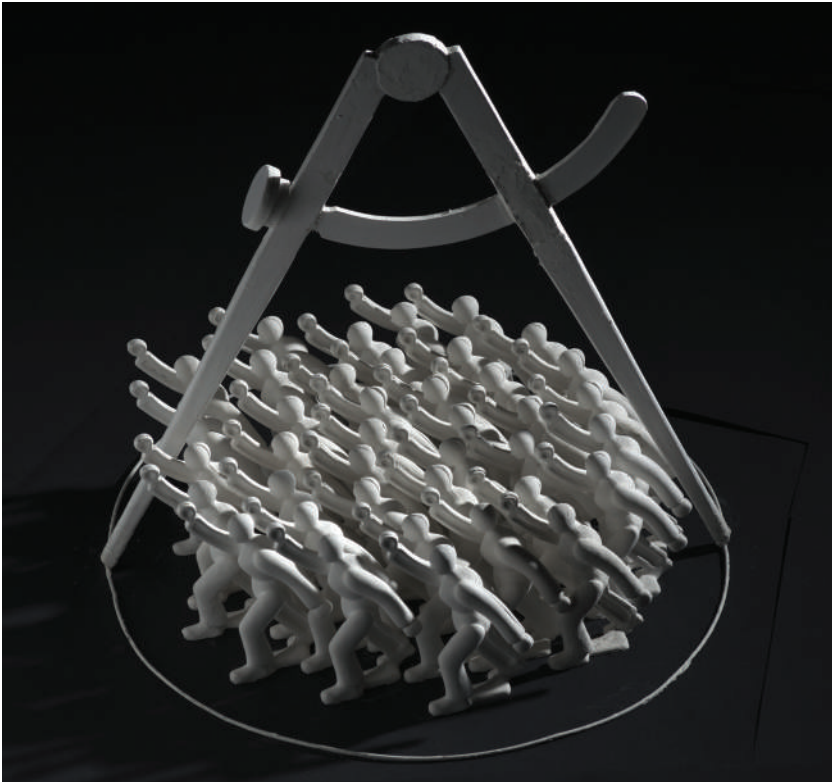


Fig. 2: *Tolpa (cirkul')* [La folla (compasso)], tecnica mista, 2015-2017

7 S. Traini, *Le basi della semiotica*, Bompiani, Milano 2013. Cfr. anche Id., *Jurij M. Lotman e la semiotica della cultura*, in <http://traini.comunite.it/Lotman.pdf> (ultimo accesso effettuato: 01-02-2019).



Fig. 3: *Logie [Logie]* (parte seconda: particolare), 1987

INTRODUZIONE

Una storia peculiare: il contesto

*La Russia non si intende con il senno,
Né si misura col comune metro:
La Russia è fatta a modo suo,
In essa si può soltanto credere.¹*

Fëdor Tjutčev

Come attestano i versi del poeta ottocentesco Fëdor Tjutčev, la Russia ha da sempre qualcosa di enigmatico. L'epigrafe in esergo ci invita infatti ad accostarci alla sua storia con l'adeguata consapevolezza di una specificità, che non vuol naturalmente dire incomprendibilità. Il punto è che la Russia ha effettivamente conosciuto un'evoluzione storica diversa da quella dell'Europa occidentale: prima con il "battesimo" e il suo inserimento nel mondo cristiano orientale, ortodosso, successivamente con i due secoli di dominazione mongola che hanno lasciato un'impronta non necessariamente negativa, come pretende invece la leggenda nera del "giogo tataro", ma certo maggiore di quanto gli stessi russi moderni amino riconoscere. Le riforme di Pietro il Grande portano di seguito a un parziale tentativo di inserirsi nel sistema politico e culturale europeo, sino alla Rivoluzione d'Ottobre e al periodo sovietico che, pur fondato su un'ideologia di origine europea, ha per sette decenni allontanato profondamente il paese dall'evoluzione storica europea. Occorre inoltre ribadire la natura imperiale della Russia: non solo – come è ovvio – in epoca zarista, ma anche in quella sovietica. E ancora oggi, dopo la brusca fine dell'URSS, il Paese continua a essere

1 F. Tjutčev, *Poesie*, tr. it. di T. Landolfi, Einaudi, Torino 1964, p. 126.

in larga misura un impero, vale a dire un'entità politica complessa e multinazionale di tipo autoritario, proiettata – almeno potenzialmente – verso il cosiddetto “Estero Vicino” cioè le repubbliche un tempo comprese nella compagine zarista e poi sovietica.

Anche la storia della cultura russa è diversa da quella occidentale. Con Boris Uspenskij dobbiamo riconoscere che “non è possibile leggere la storia della cultura russa come un processo di evoluzione naturale e organica”². Essa infatti è “contrassegnata da continui scossoni rivoluzionari” o – ricorrendo stavolta a Jurij Lotman e a uno dei temi centrali della sua riflessione – da “esplosioni”³. Tutto ciò è collegato al fatto che la Russia si è sempre riferita a modelli stranieri, avviando periodicamente processi di revisione che si sono espressi in rifiuti radicali del proprio passato e in assunzioni di nuovi valori culturali. Il richiamo a modelli esterni, tuttavia, non priva affatto la cultura russa di una originalità sua propria: le forme “altrui”, trasferite sul terreno russo, acquisiscono infatti nuove funzioni. Si tratta insomma di ragionare, in modo teorico, su un meccanismo di assimilazione culturale che è possibile ritenere tipico della cultura russa: la necessaria presenza di un modello straniero che porta a una appropriazione creativa dello stesso, generando nuovi significati⁴.

Non è solo un approccio a un quadro storico e culturale. Parafrasando ancora una volta Jurij Lotman, quello che ci troviamo a considerare risulta una questione basilare per ogni sistema semiotico: il rapporto tra il sistema (in questo caso la cultura russa) e ciò che, essendo extra-sistemico ed estendendosi al di là dei confini del sistema, pone la

2 B. Uspenskij, *La pittura nella storia della cultura russa*, in F. Ciofi Degli Atti, D. Ferretti (a cura di), *Volti dell'Impero Russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I*, catalogo della mostra, Electa, Milano 1991, p. 41.

3 Cfr. Ju. Lotman, *Dialogo plurilingue*, in Id., *Cercare la strada. Modelli della cultura*, tr. it. di N. Marcialis, Marsilio, Venezia 1994, p. 33 e Id., *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, tr. it. di C. Valentino, Feltrinelli, Milano 1993.

4 Cfr. S. Burini, *Il proprio e l'altrui. Appropriazioni ed “esplosioni” nella cultura figurativa russa*, in J.E. Bowlit, N. Misler, E. Petrova (a cura di), *L'Avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, catalogo della mostra, Skira, Milano 2013, pp. 33-35.

questione di come il sistema stesso possa svilupparsi⁵. È il semiologo di Tartu⁶ a segnalarci in questo senso come il rapporto con il *čuzoj* [“l’altro”, “l’alieno”, “l’estraneo”, “il forestiero”] inneschi un nesso di primaria importanza, provocando un incontro che diviene, necessariamente, anche uno scontro. Collocato al di fuori di tutte le funzioni, “l’altro” irrompe nel “consueto”, ma ciò che è “altro” costituisce allo stesso tempo uno dei fattori fondamentali per la trasformazione di un modello da statico in dinamico. In altre parole, è la ricchezza dei conflitti interni ad assicurare elasticità e dinamismo a una cultura⁷.

Lotman sostiene che solo la possibilità di dialogo tra sistemi semiotici diversi è al fondamento della dinamicità dei meccanismi, appunto, semiotici. L’importanza del dialogo con l’alterità, nell’ambito dei processi di produzione di significato, traspare prima di tutto a proposito della traduzione di testi da un sistema all’altro. Nessun organismo che possa considerarsi pensante, sia esso un individuo singolo o una cultura intera, può risultare infatti monostrutturale e monolinguitico, ma deve necessariamente avere in sé organizzazioni semiotiche in lingue diverse e fra loro intraducibili, perché la condizione necessaria di ogni struttura intellettuale è la sua eterogeneità semiotica interna⁸, che consente di rendere fruttuoso il dialogo. In caso contrario, il meccanismo semiotico è in grado soltanto di trasmettere informazioni e non di crearne. Lotman applica tale meccanismo non soltanto ai rapporti fra i singoli testi interni a una cultura data, ma anche alle modalità con cui un intero quadro culturale si rapporta con ciò che è fuori dai suoi confini⁹. Il rimanere all’“interno

5 Cfr. Ju. Lotman, *Cercare la strada*, cit., p. 9.

6 Cfr. Ju. Lotman, *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di N. Silvestroni, Marsilio, Venezia 1985.

7 Cfr. Ju. Lotman, *Il fenomeno della cultura*, in Id., *Testo e contesto. Semiotica dell’arte e della cultura*, Laterza, Bari, 1980, p. 60.

8 Cfr. *ivi*, p. 47.

9 “Uno dei tratti distintivi fondamentali di ogni cultura è la distinzione dello spazio universale (*universum*) in: *sfera interna* (interna alla cultura, ‘propria’) e *sfera esterna* (esterna alla cultura, ‘altrui’)” in Ju. Lotman, *L’insieme artistico come spazio quotidiano*, in Id., *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, tr. it. di S. Burini, A. Niero, Moretti & Vitali, Bergamo 1998, p. 28.

dei confini” – e del prevedibile – gli appare sterile e improduttivo: il nuovo si crea soltanto attraverso l’interazione con l’alterità che un singolo o una cultura nel suo insieme costruiscono con ciò che è altro da loro. Attraverso l’assimilazione e l’interiorizzazione degli elementi estranei si creeranno le condizioni per una lingua comune, diversa da entrambe le lingue di partenza, sulla base della quale si potrà instaurare conseguentemente il dialogo.

Bisogna riconoscere, tuttavia, che questa non è l’unica modalità secondo cui una cultura si rapporta a ciò che eccede i suoi confini. Un’altra opzione disponibile è la creolizzazione delle due lingue, che avviene quando i principi di una di esse esercitano sull’altra una influenza profonda, nonostante la natura completamente diversa delle loro grammatiche¹⁰. D’altra parte, l’introduzione di strutture culturali estranee nel mondo interno di una cultura comporta, come abbiamo appena osservato, la creazione di una lingua comune e ciò, a sua volta, richiede l’interiorizzazione di queste stesse strutture. In sostanza la cultura deve interiorizzare la cultura esterna all’interno del suo mondo¹¹.

Escludere ciò che è estraneo, insomma, significa privare la cultura del proprio meccanismo vitale e tale fenomeno è osservabile in modo particolare in campo artistico: il modello dinamico ha di fatti la sua massima attualizzazione nelle lingue dell’arte¹².

L’identità “propria”, concepita come proprietà di un gruppo esclusivo, risulta di fatto inerziale, poiché il rimanere se stessi – identici a ciò che

10 Cfr. Ju. Lotman, *Il fenomeno della cultura*, cit., p. 53.

11 Cfr. Ju. Lotman, *Una teoria del rapporto reciproco fra le culture*, in Id., *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, cit., p. 124. Sul ruolo semiotico dell’altro si veda anche S. Burini, *Nota introduttiva a Ju. Lotman, La caccia alle streghe. Semiotica della paura*, a cura di S. Burini, nota redazionale di M. Lotman, trad. di S. Burini e A. Niero, in “EC. Rivista dell’Associazione Italiana Studi Semiotici”, luglio 2008, pp. 1-2, http://www.ec-aiss.it/pdf_contributi/lotman_10_7_08.pdf (ultimo accesso effettuato: 01-02-2019). La traduzione è condotta su: Ju. Lotman, *Ochota za ved’mami. Semiotika stracha* [La caccia alle streghe. Semiotica della paura], in “Σημειωτική. Trudy po znakovym sistemam”, vol. 26, 1998, pp. 61-81.

12 Cfr. Ju. Lotman, *Un modello dinamico del sistema semiotico*, in Id., *Testo e contesto. Semiotica dell’arte e della cultura*, cit., p. 26.

si era, in un passato remoto o anche recente, immutabile e immobile – equivale a “non essere”. Essere significa “essere con”, essere insieme, condividere l’esistenza, sebbene la maggior parte delle volte ciò avvenga conflittualmente. Privati del rapporto con gli altri, lo siamo in qualche modo anche dell’identità. Il passaggio alla sfera altrui è sempre concepito come un rinnovamento e ha regolarmente un ruolo importantissimo nella trasformazione dei sistemi: per questo lo scambio costante di posizione tra “proprio” e “altrui” è uno dei meccanismi fondamentali della dinamica culturale¹³.

A questo proposito risulta di notevole interesse la posizione assunta da Dmitrij Sarab’janov¹⁴: lo studioso, pur prendendo le mosse dalla concezione lotmaniana delle esplosioni che ho appena richiamato¹⁵, non ha sentito il bisogno di affrontare il tema della non consequenzialità dello sviluppo della cultura russa né del suo andamento a “balzi” – considerandoli un dato acquisito – quanto piuttosto ha voluto considerare il concetto di *razryv* [“rottura”, “strappo”, “cesura”], indicandolo come il momento causato, appunto, da uno *vzryv* [esplosione]. Non è l’unica sua osservazione importante: Sarab’janov ritiene infatti che questa dinamica non sia solo centrale per la storia complessiva dell’arte russa, ma molto spesso appaia sincronizzata con un tentativo di confronto con l’Occidente. È in qualche modo il tema della rincorsa verso l’Occidente, che trova un preciso riscontro, per esempio, nell’atteggiamento dell’Avanguardia russa. Essa assunse infatti posizioni ancor più accentuate rispetto a quelle promosse come novità culturali dell’Occidente, pretendendo di raggiungerle e di superarle (e molto spesso riuscendovi). Il costante confronto con l’Occidente, da imitare o evitare, è, secondo Sarab’janov, una sorta di ulteriore detonatore per le esplosioni culturali di stampo lotmaniano.

A tale proposito non va dimenticato che, alla fine del XIX secolo, l’arte russa si era consistentemente sviluppata in rapporto con i maggiori

13 Cfr. Ju. Lotman, *Dialogo plurilingue*, in Id., *Cercare la strada*, cit., p. 33.

14 Cfr. D. Sarab’janov, *Situacija razryva v istorii russkogo iskusstva* [La condizione di discontinuità nella storia dell’arte russa], in Id., *Russkaja živopis’. Probuždenie pamjati* [La pittura russa. Il risveglio della memoria], *Iskusstvoznanie*, Moskva 1998, pp. 56-65.

15 Cfr. Ju. Lotman, *Kul’tura i vzryv* [La cultura e l’esplosione], *Gnozis*, Moskva 1992.

movimenti artistici della cultura europea: gli artisti russi viaggiavano, leggevano, osservavano e riflettevano in una corrente culturale globale, il che ci impone di considerare le loro opere latamente nel contesto dell'arte europea oltre che di quella russa. Ma a maggior ragione ciò si verifica nella storia della cultura russa, che è per molti versi il risultato dell'assimilazione creativa di modelli culturali importati e dimostratisi capaci, paradossalmente, di trasformarsi in "originalità" nella cultura ricevente. La storia della cultura russa – lo ribadiamo – è tramata di "esplosioni", che producono novità e sono il risultato di situazioni imprevedibili al principio. Anche per questo motivo le periodizzazioni storiche e le etichette culturali usate in Occidente sono scarsamente utilizzabili per la cultura russa.

È possibile, a mio avviso, individuare nella storia della pittura russa alcuni momenti esemplari di attivazione di tale meccanismo: 1) la nascita della pittura profana alla fine del XVII sec.; 2) l'esplosione dell'Avanguardia nei primi decenni del Novecento; 3) il successivo apparire in URSS, dagli anni '60, dell'arte non-conformista. Su queste tre congiunture mi vorrei brevemente soffermare.

La storia della pittura russa si discosta in modo sostanziale dal percorso occidentale. Nasce come *ikonopis'*, ossia pittura di icone: non a caso i primi ritratti profani somigliano molto alle icone. Ai pittori d'icone, com'è ben noto, non era permesso di raffigurare personaggi viventi. Dal punto di vista ortodosso l'icona è ontologicamente legata alla raffigurazione dell'archetipo ed è perciò inconciliabile con qualsiasi rappresentazione naturalistica. Il mondo raffigurato nell'icona non ha insomma nulla in comune con il *byt* ["il quotidiano", "lo spazio concreto della vita"]; eppure, proprio dall'interno della pittura d'icone cominciano a essere usati metodi pittorici che derivano dalla pittura profana d'influenza occidentale. Il passaggio a cui assistiamo, dall'ultimo scorcio del XVII sec., è dunque quello che ci conduce dalla *ikonopis'*, la rappresentazione di immagini sacre, alla *živopis'*, la rappresentazione di ciò che è vivente. Tale cambiamento è legato al fatto che, solamente a partire dall'avvio del XVIII secolo, la Russia comincia a orientarsi su un sistema di valori occidentale, proprio in virtù delle già accennate riforme di Pietro I e della rivoluzione culturale propiziata da quest'ultimo. L'europeizzazione della Russia si associa alla secolarizzazione della sua cultura e ciò vale anche

per le arti figurative. Non è un caso che in ambito artistico le nuove forme appaiano prima nell'arte religiosa.

La nuova estetica pittorica si afferma pertanto, inizialmente, proprio a partire dalle icone: su questa base sorgerà la ritrattistica e, più in generale, la pittura profana. L'efficacia artistica del ritratto, agli albori della sua comparsa, è legata all'icona. Lo spettatore inevitabilmente correlava il ritratto alla lunga tradizione simbolica di quella, e ciò finiva per determinare in lui un atteggiamento che non poteva che risultare contraddittorio, dato che persisteva il problema del "diritto" di possedere un ritratto, poiché le icone non rappresentavano persone viventi. Il ponte di passaggio tra icona e ritratto è un rilevante genere intermedio, conosciuto come *parsun* (o *parsuna*, corruzione del latino *persona*), ossia icone che rappresentano persone realmente vissute. Bisogna considerare che la rappresentazione dei volti non appartenenti ai santi era stata ritenuta per molti secoli un arbitrio, anche se il Concilio dei Cento Capitoli, già nel 1551, aveva tolto il divieto di rappresentare nelle icone gli zar in vita, i principi e il clero. Il *parsun* si può definire in sostanza come una sorta di proritratto o di ritratto in forma embrionale (come vedremo in seguito, si tratta di un elemento presente in diverse fasi dell'attività di ricerca ed espressiva di Bruskin).

Per un ulteriore sviluppo verso la ritrattistica profana era necessario però uno smottamento, una rottura, una esplosione, come abbiamo detto. Con l'avanzare della nuova epoca l'artista viene posto di fronte a un compito nuovo: la raffigurazione dell'individuo, della personalità singola. Abituati all'autorità dell'*exemplum*, i maestri russi si impadronirono prontamente della formula del ritratto, elaborata in Occidente ormai da qualche secolo, nella sua variante cortigiano-cosmopolita di derivazione rinascimentale e, poi, barocca. In Russia venne percepita quella polacco-ucraina¹⁶, che corrispondeva perfettamente al gusto della corte russa: in quanto variante ritrattistica di minore impatto rispetto a quelle diffuse nel resto dell'Europa, essa rappresenta per la Russia il momento di transizione verso la pittura dell'epoca moderna (anche se tracce del *parsun*

16 Cfr. L. Rudneva, *Il ritratto: un itinerario storico*, in F. Ciofi Degli Atti, D. Ferretti (a cura di), *Volto dell'Impero Russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I*, cit., p. 48.

emergono già a metà del secolo XVIII). Intanto, il ritratto ufficiale si consolida, divenendo segno rituale di appartenenza al potere supremo, sia esso epitafile, equestre o storico. Il confronto con il modello di pittura occidentale genera così la nuova pittura in Russia, anche se in un rapporto semiotico complesso: la linea della pittura di icone resta infatti attiva sullo sfondo e continua a svolgere il suo ruolo di profonda matrice fino ai nostri giorni (e da qui deriva anche la sua struttura semantica).

Se ora ci spostiamo agli esordi dell'Avanguardia del XX secolo, assistiamo a un interfacciarsi curioso, a una sorta di accoglimento-oblitterazione dell'Occidente, con cui era in atto un più generale rapporto di incontro-scontro. Sono infatti le grandi collezioni d'arte moderna occidentale, come quella dei ricchi mercanti moscoviti Sergej Ščukin e Ivan Morozov, a segnare, inizialmente, l'irruzione dell'"altrui". Poi, naturalmente, le riviste di inizio secolo e le mostre di pittura "autoctona" saranno fondamentali per l'evoluzione stilistica dei pittori russi¹⁷, dove però c'è di più: rinveniamo qualcosa di coscientemente non occidentale nel *neoprimitivizm* [neoprimitivismo] di Larionov o nell'opera di Filonov, negli incantesimi della *zaimnyj jazyk* [lingua trasmentale] dei poeti Velimir Chlebnikov e Aleksej Kručenyč. Il desiderio è, da un lato, quello di "proteggersi" da un eccesso di Occidente; dall'altro è quello di dar voce a una Russia profonda e remota, che si fa sentire negli opuscoli aggressivamente innovatori di Kručenyč stesso e di Ol'ga Rozanova, così come in quel certo misticismo sotteso allo *Spirituale nell'arte* di Vasilij Kandinskij o al suprematismo di Kazimir Malevič. All'orientalismo così elegantemente decorativo di "Mir iskusstva" [Il Mondo dell'Arte] e dei *ballets russes* di Sergej Djagilev corrisponde un altro orientalismo, più fondamentalista, meno sorprendente nelle teorie di Georges Gurdjieff [Georgij Gurdžiev] che in quelle di Sergej Ejzenštejn, allorché il regista rende omaggio ai modelli di scrittura e di pensiero dei "venerabili

17 A questo proposito si veda la mostra a Palazzo Strozzi (Firenze nel 2013): J.E. Bowlt, N. Misler, E. Petrova (a cura di), *L'Avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, cit. Essa è stata una tappa fondamentale anche dal punto di vista dell'aggiornamento bibliografico. La mostra, frutto delle ricerche decennali di Bowlt e Misler, ha messo a fuoco da molteplici punti di vista il concetto di "Oriente" e la sua declinazione presso l'Avanguardia russa.

linguaggi d'Oriente"¹⁸, che erano stati la sua prima vocazione. Occorre risalire a questa ricerca di radici orientali per capire l'amore per l'arte popolare che manifestano sia gli artisti che gli artigiani di Abramcevo, nonché Michail Larionov, Kandinskij, Chlebnikov e altri ancora. Esiste, insomma, un secondo "altrui", con cui si devono confrontare gli esordi dell'Avanguardia: ed è, appunto, l'Oriente. Di qui l'"esplosività" del contesto culturale di riferimento.

I neoprimitivisti credevano che l'Oriente fosse la culla dei valori artistici poi adottati dall'Occidente (il termine Oriente era usato in senso lato e abbracciava tutto l'Impero russo): ciò distinse sempre il neoprimitivismo dal fauvismo e dall'espressionismo. I russi promossero un'arte che voleva tenersi lontana dalle raffinatezze "decadenti" dell'Occidente. Come sostiene Natal'ja Gončarova: "La mia strada va verso la fonte originaria di tutte le arti, verso l'Oriente. L'arte del mio paese è incomparabilmente più profonda di tutto quanto conosca in Occidente"¹⁹. Da un'analogha posizione Chlebnikov si opporrà a Filippo Tommaso Marinetti, che visitò la Russia nel 1914 presentandola come la propaggine orientale del suo – occidentale – futurismo. Qualcosa di simile è alla base del poemetto *Gli sciti* di Aleksandr Blok e, forse, della *Suite scita* di Sergej Prokof'ev.

L'"altrui" è quell'Oriente che, pur spesso esotico, risultava comunque meno estraneo alla Russia, in quanto collegato alle radici profonde dalla sua cultura figurativa (e dunque offrendosi come una sorta di "risveglio della memoria"). Lo sintetizza magistralmente ancora Gončarova:

D'altronde tutta l'arte viene dall'Oriente; anche la stupenda età della pietra in Europa occidentale non ha nulla in comune con ciò che è stato fatto più tardi. Per giunta bisogna ricordare che la nostra età della pietra coincide con il fiorire dell'Egitto, dell'India, della Cina. In Occidente esiste una civiltà, in Oriente una cultura.²⁰

18 Cit. in S. Burini, *Il proprio e l'altrui. Appropriazioni ed "esplosioni" nella cultura figurativa russa*, in J.E. Bowlt, N. Misler, E. Petrova (a cura di), *L'Avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, cit., pp. 33-35.

19 Cit. in M. Böhmig, *Le avanguardie artistiche in Russia. Teorie e poetiche del cubofuturismo al costruttivismo*, De Donato, Bari 1979, pp. 116-117.

20 *Ibidem*.

L'ultimo esempio di innesco del meccanismo culturale che stiamo molto sommariamente percorrendo – e che richiederebbe naturalmente ben altre articolazioni –, si colloca negli anni '60 del secolo scorso, ossia nel periodo in cui, con la destalinizzazione, fa capolino a Mosca una pittura non-conformista che si sviluppa durante la “rinascita” segnata dal disgelo inaugurato da Nikita Chruščëv. Mi dilungherò più ampiamente su questa tappa della vicenda artistica russa perché, per un lungo tratto, essa coincide con il percorso di Bruskin.

È una fase in cui coesistono – e in parte minima interagiscono – due culture differenti: ufficiale l'una, clandestina l'altra. Attorno alla metà degli anni '50 si svolsero le prime mostre autorizzate di pittura occidentale (una dedicata a Picasso, nel 1956, una agli espressionisti astratti americani, nel '59), ma, soprattutto, si tenne a Mosca, al Parco Gor'kij, il sesto Festival internazionale della gioventù e degli studenti. L'impressione che i giovani sovietici ebbero dal Festival fu quello di una vera e propria festa e di una prima apertura verso l'Occidente²¹. Nel corso del Festival che prevedeva al suo interno una mostra di pittura cui parteciparono anche alcuni giovani non-conformisti²², i membri dell'*andegraund* [trascrizione russa di *underground*] moscovita²³, oltre alla possibilità di incontrare gli stranieri, ebbero anche quella di entrare in contatto fra loro. L'“altra arte” che finalmente videro fu l'arte astratta, che continuava a essere considerata strumento di propaganda nemica e quindi bandita sia dalle accademie che dalle sale espositive.

In questo episodio di contatto culturale possiamo leggere l'ennesima “esplosione” capace di riposizionare gli artisti russi su una strada che l'Europa aveva già battuto. Non si trattò tuttavia solo di appropriarsi del modello “altrui” (in questo caso l'espressionismo astratto americano e

21 Cfr. L. Taločkin, I. Antonova (a cura di), “*Drugoe iskusstvo*”: Moskva 1956-76. *K chronike chudožestvennoj žizni* [“L'altra arte”: Mosca 1956-76. Per una cronaca della vita artistica], Chudožestvennaja galereja “Moskovskaja kollekcija” – Interbuk, Moskva 1991, pp. 37-38.

22 Oskar Rabin ricevette una menzione d'onore e il *bohémien* Anatolij Zverev addirittura la medaglia d'oro, senza che le autorità sovietiche battessero ciglio.

23 Cfr. A. Brusilovskij, *Studija* [Studio], Letnij Sad, Sankt-Peterburg – Moskva 2001, pp. 10 e ss. Del Festival il pittore V. Pivovarov dice: “A Mosca c'è il Festival della Gioventù! La prima crepa nella cortina di ferro” (V. Pivovarov, *Vljublënnij agent* [L'agente innamorato], Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2001, p. 28).

l'arte occidentale in genere che gli artisti in URSS non avevano frequentato per decenni), ma anche di riscoprire, attraverso l'"altrui", la propria tradizione nazionale, quella dell'Avanguardia pre e post-rivoluzionaria rimasta nascosta per trent'anni. Nacque così una vita "sotterranea", indipendente da quella dell'*establishment*, con esposizioni allestite nello spazio privilegiato di quegli anni, le cucine o gli atelier, e in un'atmosfera che può ricordare, con le cautele del caso, quella degli artisti delle avanguardie russe degli anni '10 e '20, leggibili come immediati predecessori – e talvolta anche come modelli – dei non-conformisti. Ancora una volta osserviamo il risultato dell'assimilazione creativa di modelli culturali importati e dimostratisi, paradossalmente, capaci di trasformarsi, nella cultura ricevente, in "originalità".

Questa non è la sola specificità della storia dell'arte russa con la quale fare i conti: bisogna anche considerare, e forse soprattutto, la lunga fase del cosiddetto realismo socialista. È indubbio che, nel corso del XX secolo, la Russia, partendo dalle avanguardie dell'inizio del XX secolo, passando per il "realismo socialista" degli anni '30-'50, spingendosi fino al fenomeno dell'arte "non-ufficiale" (o "non-conformista", o *andegraund*) e sfociando nel passato recente, ha dato alla cultura artistica occidentale uno dei contributi più cospicui. Per avvicinarsi a un materiale distribuito in un arco temporale così vasto, si debbono sfatare alcuni luoghi comuni, a cominciare da quello che considera efficace una drastica tripartizione cronologica cui corrisponderebbe una altrettanto secca valutazione: Avanguardie (buone); realismo socialista (cattivo); dissenso (buono). Il Novecento russo²⁴ è in realtà molto più complesso e sfumato, attraversato come è da linee di tendenza a volte antitetiche, ma rientranti in una vicenda culturale che non si può semplificare, pena la sua banalizzazione.

Proviamo dunque a comporre il modello di una cultura trattenendone la fervida dinamicità che la pervade. Il periodo del cosiddetto realismo so-

24 Mi sono occupata dell'argomento anche in S. Burini, *Realismo socialista e arti figurative. Propaganda e costruzione del mito*, in "Esamizdat", vol. III (2-3), pp. 65-85 e S. Burini, *Vedere le Russie. Memoria, mistificazione, immaginario nell'arte russa del 900*, in G. Barbieri, S. Burini (a cura di), *Russie! Memoria/Mistificazione/Immaginario. Arte russa del 900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, catalogo della mostra, Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV) 2010, pp. 47-66.

cialista è quello, probabilmente, del più grande esperimento mediatico mai compiuto: all'arte fu affidato il ruolo di trasformare la materia prima dell'ideologia in immagini e in miti destinati alla fruizione di massa. Fin dalla sua comparsa il regime totalitario iniziò a costruire una nuova cultura che rispecchiasse la propria immagine. L'arte ufficiale dei regimi totalitari è stata considerata per molto tempo quasi come un "corpo estraneo" nel contesto delle vicende artistiche del XX secolo e, come tale, non degno di essere oggetto di studio²⁵. Di conseguenza la cultura ufficiale di tali regimi è emersa paradossalmente dall'oblio solo da pochi anni e, anche se il termine "totalitarismo"²⁶ viene comunemente usato sia per la Germania di Hitler che per l'Unione Sovietica di Stalin, l'esistenza di uno stile comune a tutta l'arte totalitaria non è ancora stata ufficialmente ammessa. Secondo Igor Golomstock²⁷, i regimi totalitari cercarono dalla loro nascita di modellare il contesto culturale in cui si erano inseriti: l'obiettivo era quello di creare una nuova cultura, che aderisse alla loro immagine, dove non poteva esistere nulla che non fosse strettamente funzionale a un rigido programma e che non fungesse da base per un monopolio di Stato e di partito relativamente alla vita artistica, mediante la nazionalizzazione dei musei, dei mezzi d'informazione, delle strutture scolastiche. Per tutti gli anni '20 lo Stato a partito unico affermò la propria legittimazione storica mediante il controllo dell'arte, assimilandola sino a renderla parte integrante della propria struttura ideologica. Già in questo pe-

25 Per esempio sulle 224 pagine di E. Dëgot', *Russkoe iskusstvo XX veka* [Arte russa del XX secolo], Trilistik, Moskva 2002, solo 20 sono dedicate all'argomento. Cfr. anche D. Elliott, *New Worlds. Russian Art and Society 1900-1937*, Thames&Hudson Ltd, London 1986; M. Tupitsyn [Tupicyna], *Margins of Soviet Art. Socialist Realism to The Present*, Distributed Art Pub Inc, Milano 1989 (tr. it. *Arte sovietica contemporanea. Dal realismo socialista a oggi*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1990); B. Grojs. *Utopija i obmen: stil' Stalina. O novom. Stat'i* [Utopia e menzogna: lo stile di Stalin. Riguardo al nuovo. Articoli], Znak, Moskva 1993; M.C. Bown, *Socialist Realist Painting*, Yale University Press, New Haven & London 1998.

26 Cfr. M. Flores (a cura di), *Nazismo, fascismo, comunismo. Totalitarismi a confronto*, Mondadori, Milano 1998.

27 Cfr. I. Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, Gerald Duckworth & Co Ltd, London 1990 (tr. it. *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Leonardo, Milano 1990).

riodo venne attribuito alla pratica artistica il compito preciso di diventare un'arma efficace nella lotta politica e venne istituito un apparato di controllo che si occupasse di ogni espressione artistica orientandola nella direzione voluta. Alla fine degli anni '20 il programma generale era delineato, e lo Stato cercò di incanalare le energie che avevano sostenuto l'Avanguardia rivoluzionaria, promuovendo un nuovo tipo di arte: il "realismo eroico". Mentre negli anni '20 si dispiegavano ancora forme artistiche diverse e plurali, negli anni '30 non fu più possibile nemmeno pensare nell'arte sovietica a differenze stilistiche (per non parlare di quelle ideologiche). Non si può certo affermare che fu l'Avanguardia ad aprire la strada al realismo socialista, ma è opportuno ribadire come sia altrettanto impreciso negare il ruolo che ebbe nella formazione dell'estetica totalitaria. È invece chiaro che la struttura artistica dei movimenti delle avanguardie, così come l'ordinamento politico del tempo, contenevano una componente ideologica che fu d'aiuto alle dittature nel momento della presa del potere. Quindi, secondo Golomstock, è certo che alcuni aspetti dell'ideologia artistica dell'Avanguardia contribuirono a gettare le basi della megamacchina della cultura totalitaria. La posizione critica di Boris Groys estremizza la problematica²⁸: secondo lo studioso l'idea che le avanguardie artistiche russe dell'inizio del secolo sarebbero state spazzate via dallo stalinismo e che l'arte totalitaria non sarebbe stata altro che un semplice ritorno al passato e che, di conseguenza, il realismo socialista rispecchiasse il gusto delle masse, per quanto diffusa, rivela solamente una verità superficiale. La tesi del critico si può così riassumere: l'arte dell'epoca staliniana sarebbe, al contrario, lo sviluppo più coerente delle utopie dell'Avanguardia. La fusione tra arte e vita e la modellizzazione della vita secondo canoni estetici avrebbero trovato il più rigoroso artefice proprio in Stalin. Di conseguenza, ciò imporrebbe un riesame dell'intera arte sovietica a dei movimenti underground che a essa si contrapposero, come la *Sots-art*²⁹ e il

28 Cfr. B. Groys [Grojs], *Gesamkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, Carl Hanser Verlag Gmbh & Co., München – Wien 1988 (tr. it. *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Garzanti, Milano 1992). Groys ha poi continuato la ricerca a riguardo nel suo *Art Power*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2013, in particolare con il capitolo *Educating the Masses: Socialist Realist Art* (in ivi, pp. 141-149).

29 Cfr. M. Tupitsyn [Tupicyna], *Margins of Soviet Art. Socialist Realism to The Present*, op. cit.

“concettualismo moscovita”, per citare i più vistosi. Ma Grojs va oltre: egli considera il realismo socialista e la cultura sovietica in generale come parte del paradigma modernista del XX secolo e sostiene che, se il realismo socialista può essere visto almeno come una particolare versione della cultura modernista globale del suo tempo, allora è giustificata la possibile analogia tra “post-modernismo” e la situazione culturale post-sovietica. Conseguentemente, se il realismo socialista è un modernismo *sui generis*, ci si deve aspettare che il post-sovietismo sia una versione peculiare di post-modernismo.³⁰ In un testo più recente così definisce il realismo socialista:

According to the standard official definition, Socialist Realist artwork must be “realistic in form and Socialist in content.” This apparently simple formulation is actually highly enigmatic. How can a form, as such, be realistic? And what does “Socialist content” actually mean? To translate this vague formulation into a concrete artistic practice was not an easy task, and yet the answers to those questions defined the fate of every individual Soviet artist. It determined the artist’s right to work – and in some cases his or her right to live.³¹

Poco più avanti Grojs rileva la totale mancanza di omogeneità stilistica del realismo socialista e il suo essere totalmente al di fuori del mercato:

Socialist Realism emerged at a time when global commercial mass culture achieved its decisive breakthrough and became the determining force that it has remained ever since. Official culture in the Stalin era was a part of this global mass culture, and it fed on the expectations it awakened world-wide. And an acute interest in new media that could be easily reproduced and distributed was widespread in the 1930s. In their various ways, French Surrealism, Belgian Magic Realism, German Neue Sachlichkeit, Italian Novecento, and all other forms of realism of the time exploited images and techniques derived from the vastly expanding mass media of the day. But in spite of these resemblances, Stalinist culture was structured differently from its counterpart in the West.

30 Cfr. anche M. Lipoveckij, *Paralogie. Trasformazioni del discorso (post) modernista nella cultura russa dagli anni Venti agli anni Duemila*, Aracne, Milano 2014.

31 B. Grojs [Grojs], *Art Power*, cit. p. 142.

Whereas the market dominated, even defined, Western mass culture, Stalinist culture was non-commercial, even anti-commercial. Its aim was not to please the greater public but to educate, to inspire, to guide it.³²

Anche Ekaterina Dëgot'³³ sostiene che il *socrealizm* [realismo socialista] porta a compimento un ideale di “totalità” e che in questo senso diventa l'estremo e ultimo progetto dell'Avanguardia. I punti di contatto con le avanguardie – secondo la studiosa – sarebbero da rinvenire nel fatto che il *socrealizm* si è autodefinito come “metodo” proprio nello spirito dell'Avanguardia stessa. Inoltre, le ambizioni artistiche del *socrealizm* radicalizzano molte posizioni che erano già dell'Avanguardia russa. Dëgot' mette soprattutto l'accento sul cambio di strategia artistica: è vero che nel realismo socialista era ritornato in auge il tradizionale quadro da cavalletto (messo da parte soprattutto dalle avanguardie post-rivoluzionarie), ma ciò avvenne in una totale mancanza di originalità che Dëgot' vede come la “marca” del realismo socialista: la vera opera del *socrealizm* non sarebbe infatti la tela stessa, ma la sua riproduzione di massa in forma di poster, illustrazione o cartolina. In questo senso si può senz'altro sostenere che la copia, la riproduzione, diviene del tutto isomorfa all'originale. In altre parole avviene, per dirla con Walter Benjamin, “la svalutazione del suo *hic et nunc*”³⁴, viene meno ciò che il critico chiama “l'aura” dell'opera d'arte: il processo diviene sintomatico e il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico. Moltiplicando la riproduzione si ha, al posto di un evento unico, una serie quantitativa di eventi. Inoltre, se la riproduzione diviene l'originale, cambia anche la qualità artistica del manufatto: il quadro ideale del *socrealizm* non doveva avere caratteristiche particolari, anzi doveva essere “non” connotato. Lo scopo del realismo socialista, a parere di Dëgot', rimase, come nell'Avanguardia, un'immediata proiezione dell'immagine della nuova realtà che andava a imprimersi direttamente nella coscienza dello spettatore in modo “incredibile, fantastico”³⁵. Le opere che più di

32 Ivi, p. 146.

33 Cfr. E. Dëgot', *Russkoe iskusstvo XX veka*, cit., pp. 140-143.

34 W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1955 (tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, pp. 22-23).

35 E. Dëgot', *Russkoe iskusstvo XX veka*, cit., pp. 141-142.

tutte avevano tematizzato questa “meraviglia”, questa sorta di “miracolo”, divennero i capolavori del *socrealizm*³⁶. Non è un caso che esse siano state dipinte proprio da artisti formati nelle file dell’Avanguardia. Eppure, nonostante le precise e condivise indicazioni ideologiche, il *socrealizm* brilla per una totale assenza di coordinate stilistiche: non esistono infatti indicazioni precise di come quest’arte dovesse essere prodotta.

È questo il momento di un’ulteriore precisazione: considerare il realismo socialista – almeno nell’ambito delle arti visive – come uno stile unico, monolitico e immobile, è un approccio parziale e inesatto: ci sembra più corretto considerare la definizione di realismo socialista come un’indicazione metodologica permeata di ideologia, ma poco connotata dal punto di vista delle indicazioni di stile. All’interno del realismo socialista in pittura si riscontrano oscillazioni stilistiche di tale portata da scoraggiare la semplicistica equazione “realismo socialista = realismo dei pittori ambulanti ottocenteschi”³⁷, rimaneggiato e adattato alla situazione politica. Il realismo socialista è uno stile che dal punto di vista estetico si presenta in modo più complesso e stratificato di quanto si possa supporre. La sua storia interna registra notevoli cambiamenti, sia nel linguaggio figurativo utilizzato (si va dal realismo ottocentesco al neoclassicismo), che nei soggetti e nella gerarchia dei generi. Non si tratta dunque di una semplice imposizione dall’alto di un preciso dettame, ma di un conglomerato di elementi e di presenze che dovrebbero portarci a considerare il realismo socialista come un concetto dinamico e non statico, un insieme

36 Per esempio *Maršal’ Žukov* [Il maresciallo Žukov, 1945-46] di Vasilij Jakovlev, ma anche *Lenin na tribune* [Lenin sulla tribuna, 1930] di Aleksandr Gerasimov o in opere più tarde di Dmitrij Nalbandjan, Fëdor Rešetnikov o dall’epico respiro del paesaggio russo, come in *Utro našej rodiny* [Il mattino della nostra madrepatria, 1946-48] di Fëdor Ščurpin.

37 Mi riferisco al gruppo dei cosiddetti *peredvižniki* ovvero “ambulanti” o “itineranti”. Alla fine degli anni ’60 del XX secolo in Russia si sentì l’esigenza di un’organizzazione sistematica dove sfociassero le nuove tendenze e nacque l’idea della “Società di artisti per mostre itineranti”. Tra i *peredvižniki* si annoverano moltissimi artisti del tempo tra cui Grigorij Mjasoedov, Ivan Kramskoj, Nikolaj Ge, Vasilij Perov. Costoro intendevano organizzare mostre in varie città, istruire la popolazione, lottare per le riforme sociali, fornire testi pittorici “narrativi” al servizio degli ideali democratici e degli interessi della società.

di stili e di personalità muniti di una cronologia interna. Questo, così fitto articolato, è lo sfondo della prima formazione di Grisha Bruskin.

Come sostiene Dëgot³⁸, per quanto il linguaggio dell'impressionismo francese fosse dichiarato inaccettabile, *de facto* fu – paradossalmente – la variante stilistica più diffusa durante il realismo socialista. Alcune colonne portanti del *socrealizm*, quali Aleksandr Gerasimov, nonché Vasilij Efanov e Boris Ioganson³⁹, dipinsero in prevalenza con

38 Cfr. E. Dëgot', *Russkoe iskusstvo XX veka*, cit. pp. 140-145.

39 La questione del realismo socialista è stata in quest'ultimo decennio, almeno in parte, sdoganata dai preconcetti ideologici e l'argomento ha avuto una fioritura critica importante sia all'estero che in Russia. Non è questa la sede per fare una rassegna bibliografica completa. Mi limiterò a segnalare le opere più rilevanti per la mia ricerca: Ju. Borev, *Socialističeskij realizm* [Realismo socialista], AS, Moskva 2008; M.C. Bown, M. Lanfranconi (a cura di), *Realismi socialisti: grande pittura sovietica 1920-1970*, catalogo della mostra, Skira, Milano 2011; M.C. Bown, *Art under Stalin*, Holmes & Meier, New York 1991; M.C. Bown, *Socialist Realist Painting*, Yale University Press, New Haven 1998; D. Elliott, *New Worlds. Russian Art and Society 1900-1937*, Thames & Hudson, London 1986; D. Ades, T. Benton, D. Elliott, I. Boyd White (a cura di), *Art and Power. Europe under the dictators 1930-45*, catalogo della mostra, Thames & Hudson, London 1995; B. Groys [Grojs], *Educating the Masses: Socialist Realist Art*, cit.; G. Gjunter [H. Günter], E. Dobrenko (a cura di), *Socialističeskij kanon* [Il canone socialista], Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2000; G. Gjunter [H. Günter], S. Chensgen [Hänsen] (a cura di), *Sovetskaja vlast' i media* [Il potere sovietico e i media], Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2005; H. Günter (a cura di), *The Culture of the Stalin Period*, Palgrave Macmillan, London 1990; J. Guldberg, *Artist Well Organized: The Organizational Structure of the Soviet Art Scene from the Liquidation of Artistic Organizations (1932) to the First Congress of Soviet Artists (1957)*, in "Slavica Othiniensia", vol. 8, 1986, pp. 3-23; D.S. Chmel'nickij, *Zodčij Stalin* [L'architetto Stalin], Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2007; O. Johnson, *The Stalin Prize and the Soviet Artist: Status Symbol or Stigma?*, in "Slavic Review", vol. 70, n. 4, 2011, pp. 819-843; A. Jolles, *Stalin's Talking Museums*, in "Oxford Art Journal", vol. 28, n. 3, 2005, pp. 431-455; D. King, *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*, Henry Holt and Company, New York 1997; A. Lawton, *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, Harper Collins, New York 1991; L. Maksimenkov, *Sumbur vmesto muzyki: stalinskaja kul'turnaja revoljucija 1936-1938* [La confusione al posto della musica: la rivoluzione culturale stalin-

modi impressionistici, piegando in questa direzione anche la liscia maniera accademica del XIX secolo che nel *socrealizm* è, invece, piuttosto

iana 1936-1938], *Juridičeskaja kniga*, Moskva 1997; V. Manin, *Iskusstvo v rezervacii. Chudožestvennaja žizn' Rossii 1917-1941 gg.* [L'arte in quarantena. La vita artistica in Russia 1917-1941], Editorial URSS, Moskva 1999; E. Margolit, *Živye i mertvoe. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920-1960-h godov* [I vivi e ciò che è morto. Appunti per la storia del cinema sovietico 1920-1960], Seans, Sankt-Peterburg 2012; A. Morozov, *Socrealizm i realizm* [Realismo socialista e realismo], Galart, Moskva 2007; Id., *Konec utopii: iz istorii iskusstva v SSSR 1930-h gg.* [Fine dell'utopia: dalla storia dell'arte in URSS negli anni '30], Galart, Moskva 1995; V. Papernyj, *Kul'tura Dva* [Cultura Due, 1985], Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 1996 (tr. it. di E. Baglioni, *Cultura Due. L'architettura ai tempi di Stalin*, Artemide, Roma 2017); G.P. Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Einaudi, Torino 2001; Id., *Gli occhi di Stalin*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010; Id., *Quando c'era l'URSS: 70 anni di storia culturale sovietica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018; N. Tumarkin, *Lenin Lives. The Lenin Cult in Soviet Russia*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1997; J. Plamper, *The Stalin Cult. A Study in the Alchemy of Power*, Yale University Press, New Haven 2012; G. Prokhorov [Prochorov], *Art under Socialist Realism: Soviet painting, 1930-1950*, Craftsman House, East Roseville 1995; S. E. Reid, *Destalinization and Taste, 1953-1963*, in "Journal of Design History", vol. 10, n. 2, 1997, pp. 177-201; Id., *Socialist Realism in the Stalinist Terror: The Industry of Socialism Art Exhibition, 1935-41*, in "The Russian Review", vol. 60, n. 2, 2001, pp. 153-184; O. Rojtenberg, *Neželi kto-to vspomnil, Čto my byli... iz istorii chudožestvennoj žizni, 1925-1935* [Forse qualcuno ricordò che c'eravamo...: dalla vita artistica 1925-1935], Galart, Moskva 2008; A.L. Rubinčik, *Živopis' socrealizma v sovetskich otkrytkach* [La pittura del realismo socialista nelle cartoline sovietiche], Magma, Moskva 2008; V. Strukelj, F. Zanella, I. Bignotti (a cura di), *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, catalogo della mostra, Skira, Milano 2015; Z. Tregulova, F. Balachovskaja (a cura di), *Socrealizm: inventarizacija archiva. Iskusstvo 1930-1940-ch godov iz sobranija Gosudarstvennogo muzejno-vystavočnogo centra "ROSIZO"* [Il realismo socialista: inventario dell'archivio. L'arte degli anni 1930-1940 dalla collezione del centro museale-espositivo di stato "ROSIZO"], Slavija, Sankt-Peterburg 2009; M. Tupitsyn [Tupicyna], *Margins of Soviet Art: Socialist Realism to the Present, op. cit.*; Id., *The Soviet Photograph, 1924-1937*, Yale University Press, New Haven 1996; G. Yankovskaya [Jankovskaja], *The Economic Dimensions of Art in the Stalinist Era: Artists' Cooperatives in the Grip of Ideology and the Plan*, in "Slavic Review", vol. 65, n. 4, 2006, pp. 769-791.

rara. Accogliendo il suggerimento di Dëgot', per il *socrealizm* si potrebbe parlare di "stile senza stile"; alla base, infatti, non c'è, come si potrebbe erroneamente pensare, l'idea della fedeltà alla natura, ma un programma del tutto diverso: i tentativi di costruzione di una maniera pittorica "di nessun genere" e "di nessuno", l'utopia di una assoluta accessibilità per chiunque a un prodotto artistico che addirittura può presentarsi "senza autore" (non è difficile dedurre come un tale programma potesse condurre alla creazione di una sorta di "nuova icona", a un'immagine "anonima" e – se è lecito qui il richiamo alla pittura di icone – "non fatta da mano umana"). Dal 1932 in poi, solo in brevi introduzioni è possibile trovare menzione dei vari movimenti e dei gruppi artistici precedenti l'avvento del realismo socialista, e comunque con intenti liquidatori: la stragrande maggioranza dello spazio è riservata all'elenco delle realizzazioni del *socrealizm* ordinate secondo una serie di temi quali la pittura storica sovietica, il ritratto sovietico, la pittura sovietica di genere, il paesaggio sovietico e così via, secondo un elementare sistema di classificazione dei dipinti in base al contenuto e non in base alle scuole o alle affinità stilistiche. Con la sconfitta del "formalismo", cioè della eccessiva attenzione alla forma in quanto tale, in URSS l'attenzione si spostò dal problema del linguaggio artistico ("come" dipingere) alla questione del tema ("cosa" dipingere). La storia della pittura di questi anni si può ricostruire attraverso quella delle esposizioni tematiche, mentre spicca, come logico contraltare, l'assenza di precise personalità di pittori viventi in Unione Sovietica sino alla conclusione della seconda guerra mondiale. Le esposizioni tematiche rappresentavano il veicolo principale con cui il regime presentava la propria arte alle masse.

Solo con la scomparsa di Stalin (1953), con l'avvento del cosiddetto "disgelo" e con il nuovo indirizzo politico voluto da Nikita Chruščëv, si assiste in URSS alla timida nascita di un'arte non-ufficiale. Sebbene l'*andegraund* si presenti come un fenomeno sia artistico che letterario, in esso il ruolo primario spettò agli artisti⁴⁰.

40 Uso il termine *andegraund* (variante russificata di *underground*) per indicare quel fenomeno culturale multiforme e complesso che occupa il ventennio compreso fra la metà degli anni '50 e la metà degli anni '70, e che viene

Gli artisti nella non facile situazione socio-politica degli anni '60-'70, a prescindere dai risultati – ha affermato in un'intervista Il'ja Kabakov – avevano una carica energetica molto potente. Tuttavia, l'opposizione ritiene di incarnare tutti i dissensi, anche quando è concentrata in un piccolo gruppo, mentre erano, nell'oceano del Realismo Socialista, gli unici che nuotavano controcorrente. Quella grande carica è stata sufficiente per trent'anni.⁴¹

Per meglio comprendere il carattere dirompente dell'*andeground* russo degli anni '60 sono necessarie alcune precisazioni: tra il 1959 e il 1962 si registra l'inizio di una sorta di "contestazione made in URSS", tanto che si è voluto identificare nel 1961 una sorta di "'68 dei giovani sovietici"⁴². La protesta investì soprattutto la vita artistica, vera anticipatrice di una pressante esigenza di cambiamento. Le opere dei primi artisti non-conformisti rappresentano un anello di fondamentale importanza per poter comprendere tutta la "catena evolutiva" dell'arte russa contemporanea. Torniamo per un momento al sesto Festival internazionale della gioventù e degli studenti, che si svolse nell'estate del 1957 a Mosca, a un anno circa dalla denuncia del "culto della personalità" staliniano durante il XX Congresso del Partito. Dopo il Festival, in un'atmosfera di euforia e di speranza anche a livello ufficiale, cominciò una nuova vita: nacquero i primi gruppi di artisti e cominciarono le mostre negli appartamenti privati. Né il Partito stesso né i servizi segreti né la stampa sembrarono – almeno fino al 1962 – occuparsi di questo strato di cultura "alternativa", preferendo il silenzio⁴³. In seguito, gruppi di artisti e di scrittori, ma anche semplici appassionati d'arte, presero a far circolare le scarse informazioni di carattere culturale reperibili in un paese ancora ermeticamente chiuso all'Occidente. Nacque così una vita "sotterranea", indipendente

indicato con molti nomi, quali *podpol'e*, *underground*, *cultura non-ufficiale*, *nonconformismo*.

- 41 Cfr. I. Kabakov, E. Kabakov, *Passato, presente, futuro*, intervista di C. Bertola, tr. it. dal russo di S. Burini, in "Flash Art", vol. XXXVI, n. 241, agosto-settembre, 2003, p. 97.
- 42 Cfr. G.P. Piretto, *Il radioso avvenire*, cit., pp. 241-267.
- 43 Cfr. A. Glezer, *Neoficial'noe russkoe iskusstvo* [L'arte russa non ufficiale], in A. Streljanyj, G. Sapgir, V. Bachtin, N. Ordynskij (a cura di), *Samizdat veka*, [Il samizdat del secolo], Polifakt, Minsk – Moskva 1998, p. 102.

da quella dell'*establishment*: i pittori esponevano nelle proprie cucine, spazio privilegiato di fruizione in quegli anni (così come i poeti leggevano le loro opere in casa).

Un'atmosfera, questa, che poteva ricordare quella degli artisti delle avanguardie russe degli anni '10 e '20, leggibili come immediati predecessori – e talvolta anche come modelli – dei non-conformisti. Vitalij Komar e Aleksandr Melamid, i padri della *Sots-art* degli anni '70, scrissero in seguito: “Siamo i figli del realismo socialista e i nipoti dell'avanguardia”⁴⁴. Pur nella sua sommaria imprecisione, questo slogan richiama l'attenzione sul fatto che, in Occidente, si è parlato molto spesso della *Sots-art* e del “concettualismo” dell'ottavo decennio, tralasciando però la pagina importantissima dell'*andegraund* degli anni '60. Viktor Pivovarov sostiene che la storia dell'arte non-conformista degli anni '60 non è ancora stata adeguatamente storicizzata, cosicché ognuno dei protagonisti può sbizzarrirsi in versioni e ipotesi diverse, condendo il tutto con una buona dose di fantasia⁴⁵. Come che sia, una delle indubbie caratteristiche dell'*andegraund* moscovita è una sorta di “plurilinguismo” stilistico o, ancora con Pivovarov, una “mancanza di stile”⁴⁶; il che non significa “eclettismo”: sia perché ogni artista lavorava in modo del tutto autonomo, giacché era molto difficile entrare in comunicazione con gli altri, sia perché ciascuno sceglieva spesso di mettere al centro della propria arte sé stesso. Gli artisti non-conformisti non aspiravano a far valere un dissenso politico in modo ufficiale: il loro era, piuttosto, un dissenso “linguistico”, che si traduceva nel “semplice” desiderio di poter usare una lingua diversa da quella ufficiale. Ciò fu possibile fino alla fine della prima metà degli anni '60, ovvero fino al passaggio di consegne fra Nikita Chruščëv e Leonid Brežnev.

Uno scossone alla vita relativamente tranquilla degli artisti non-ufficiali e del loro pubblico si ebbe nel 1962, durante la visita di Chruščëv al cosiddetto Manež [Maneggio], dove era in corso una mostra che

44 Cit. da A. Erofeev, *Non-official Art: Soviet Artists of the 1960s*, Craftman House – G+B Arts International, Roseville East 1995, p. 6.

45 Cfr. V. Pivovarov, *O ljubvi slova i izobraženija* [Sull'amore per la parola e l'immagine], Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2004, p. 5.

46 Ivi, p. 6.

doveva celebrare i trent'anni della più prestigiosa istituzione artistica sovietica: la Sezione moscovita dell'Unione degli artisti. La visita si concluse con una sfuriata del leader contro l'arte ivi rappresentata, dove spiccavano le opere di alcuni artisti – Elj Beljutin, Jurij Sobolev, Julo Sooster, Vladimir Jankilevskij, Ernst Neizvestnyj – non allineati ai canoni del realismo socialista. Dopo l'“episodio del Maneggio” gli artisti non-ufficiali continuarono comunque a creare, ma in una condizione di crescente paura. Con l'avvento al potere di Brežnev, il periodo di *zastoj* [“stagnazione”, “ristagno”] che caratterizzerà la situazione politica e culturale ufficiale, si ripercosse anche sull'*andegraund*, che si fece silenzioso fino alla metà degli anni '70, allorché un gruppo di artisti cominciò a far pressione sulle autorità sovietiche affinché concedessero di esporre liberamente senza che le loro mostre venissero chiuse e i partecipanti intimiditi o puniti⁴⁷. Il silenzio ufficiale dell'*andegraund*, nel frattempo, non coincise con la cessazione dell'attività degli artisti, che dovettero trovare nuovi spazi per rendere pubbliche le loro opere. Una volta sfumata in modo apparentemente definitivo la possibilità di avere a disposizione strutture espositive ufficiali, essi si rivolsero, a partire dal 1964, a luoghi ufficiali che con l'arte avevano poco a che fare, ma che proprio in virtù di ciò erano più liberi da controlli e censure, come per esempio gli istituti scientifici. Parallelamente, alcune opere cominciarono clandestinamente ad attraversare la cortina di ferro e a essere esposte in Occidente: nel 1965 si tennero, rispettivamente a Londra e a Parigi, le prime personali di due fra i più rappresentativi pittori dell'*andegraund*, Oskar Rabin e Anatolij Zverev⁴⁸.

A partire dal 1965 Brežnev inaugurò la prassi della chiusura delle mostre dopo qualche ora – o quarto d'ora – dalla loro apertura⁴⁹. Gli anni della “stagnazione” furono difficili sia per l'*andegraund* che per le manifestazioni di più aperto dissenso: era cominciata – tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70 – la stagione della rimozione dei dissidenti, che venivano mandati in esilio o alle cure mediche obbligatorie; pratica, questa, piuttosto diffusa e in un certo senso “comoda”, giacché priva del risalto e

47 Cfr. E. Dëgot', *Russkoe iskusstvo XX veka*, cit., p. 154.

48 Cfr. ivi, p. 130.

49 Cfr. ivi, p. 127 e ss.

del rumore che invece attorniava le persecuzioni degli intellettuali più in vista (si ricordino i processi al poeta Iosif Brodskij nel 1964 e agli scrittori Andrej Sinjavskij e Julij Daniel' nel 1966, nonché l'emigrazione forzata di Brodskij stesso nel 1972 e quella di Aleksandr Solženicyn nel 1974).

Tanto più vivace di quella ufficiale, la vita culturale dell'*andegraund* resisteva in luoghi "privati": nelle cucine⁵⁰, nelle *kommunalki* [appartamenti in coabitazione] e negli studi dei pittori⁵¹. Questi erano i "luoghi" deputati alla lettura, alla discussione, all'esposizione, all'incontro clandestino con gli ospiti stranieri, che acquistavano e portavano in Occidente le opere dei non-conformisti. Se la sfuriata di Chruščëv al Maneggio aveva sancito l'isolamento domestico degli artisti indipendenti e, contemporaneamente, la nascita dell'arte non-ufficiale, la fine di quest'ultima – o meglio la sua trasformazione in una riconosciuta corrente alternativa all'arte ufficiale ancorché censurata e criticata – avviene solo a metà degli anni '70. È in questo torno di tempo che prendono forma le prime mostre "legali"⁵² e, in seno alla sezione di Mosca dell'Unione degli

50 Cfr. G.P. Piretto, *Il radioso avvenire*, cit., pp. 289-291.

51 Cfr. A. Brusilovskij, *Studija*, op. cit., pp. 237-260; V. Pivovarov, *Vljublënnij agent*, cit., p. 99.

52 Il silenzio venne interrotto da Glezer-Rabin che, sostenuti da alcuni pittori, decisero di informare le autorità che il 15 settembre si sarebbe tenuta una mostra all'aria aperta nei pressi della fermata della metropolitana "Beljaevovo". Ma furono attaccati da "lavoratori" che in seguito si rivelarono essere poliziotti. Ne nacque una sorta di rissa, durante la quale i bulldozer furono lanciati indifferentemente contro quadri e pittori, mentre alcuni giornalisti occidentali si vedevano portare via le pellicole fotografiche con le immagini che avrebbero testimoniato l'evento. Il giorno seguente gli organizzatori, pedinati nel frattempo giorno e notte dal KGB, organizzarono una conferenza stampa con i giornalisti occidentali per portarli a conoscenza di ciò che era accaduto durante l'esposizione, denominata da allora come *Bul'dozernaja vystavka* [La mostra dei bulldozer]. Il 29 settembre all'interno del Parco Izmajlovskij venne organizzata un'altra mostra, che fu chiusa poche ore dopo. La mostra rimase aperta tre ore ma fu visitata da migliaia di persone. Le autorità di Mosca, su richiesta degli stessi artisti, proposero una nuova mostra come risarcimento da tenersi all'interno del padiglione dell'apicoltura al *VDNCh* il 15 settembre 1975, esattamente un anno dopo la *Bul'dozernaja vystavka*. E questa volta la mostra fu aperta e durò per tutti i dieci giorni previsti.

artisti, viene fondata una sezione *ad hoc* per i non-conformisti, ossia il Comitato moscovita unitario dei pittori-grafici o Gorkom, strumento di difesa di cui i non-conformisti erano stati a lungo privi e che era capace di fornire sia agevolazioni materiali sia, appunto, la copertura “formale” che l’appartenenza a un’unione garantiva.

In chiave strettamente politica la vicenda dell’arte non-ufficiale finisce qui: tutti gli artisti non-ufficiali erano diventati “ufficiali” in quanto accolti in una struttura parallela all’Unione degli artisti (o in una sua speciale sezione), una struttura pensata dalle autorità proprio come luogo di controllo dell’attività artistica non-ufficiale⁵³. La scelta di aderire o meno al Gorkom non avvenne, tuttavia, su base strettamente volontaria, bensì somigliò piuttosto a un ricatto: chi avesse manifestato riluttanza a entrare nel Gorkom rischiava di essere legalmente perseguitato per “parassitismo” (lo stesso “reato” per cui era stato condannato il poeta Brodskij)⁵⁴.

Comunque sia, benché la storia dell’arte *andegraund* sia costellata di sanzioni amministrative, chiusure di mostre semi-legali, espulsioni dei pittori dall’Unione degli artisti, arresti per brevi periodi con falsi pretesti e interrogatori del KGB, sarebbe un errore considerare l’arte non-ufficiale come il mero prodotto della pressione dello Stato totalitario sull’*intelligencijska* creativa. La situazione durante il “disgelo” chruščeviano e la “stagnazione” brežneviana non era paragonabile a quella del tentacolare stato totalitario del periodo staliniano, capace di inglobare e controllare capillarmente ogni forma di espressione. Si trattava, invece, di una situazione che permetteva, all’interno e nei limiti dell’esistenza privata, di essere più o meno svincolati dal ruolo assegnato agli artisti nelle *performance* pubbliche messe in scena dall’autorità. Tale atteggiamento mentale, tale “doppiezza di pensiero” (*double thinking*), divennero una norma culturale, un modello dove pare attuarsi una sorta di bachtiniana “carnevalizzazione”⁵⁵, ossia lo sconfinamento dell’arte ufficiale in ambiti a essa – seppur nascostamente – contrapposti. È difficile, perciò, parlare

53 Cfr. V. Tupicyn, *Kommunal’nyj (post)modernizm: russkoe iskusstvo vtoroj poloviny XX veka* [Il (post)modernismo della kommunalka: arte russa della seconda metà del XX secolo], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moskva 1998, p. 77.

54 Cfr. *Ibidem*.

55 Cfr. A. Erofeev, *Non-official Art: Soviet Artists of the 1960s*, op. cit., p. 26.

di “opposizione” tra arte ufficiale e non-ufficiale nei termini di un’opposizione fra un’arte “ideologicamente determinata” e un’arte “libera”: negli anni che vanno dal ’56 al ’61, allorché sembrava profilarsi un “socialismo dal volto umano”, la situazione era piuttosto quella, appunto, di un “pensiero doppio” (o “parallelo”) che ancora non aveva impresso alla vita artistica la spinta lungo due linee opposte e contrarie. A rigor di termini, l’etichetta di “arte non-ufficiale” andrebbe applicata soltanto agli anni ’70, la stagione che fu “culla” cronologica del “concettualismo” e della *Sots-art*, ossia le uniche vere correnti che fecero parlare diffusamente in Occidente di un’arte non conformata al potere (se pure, in realtà, questa canonizzazione terminologica rappresentava in qualche modo anche la fine dell’arte *andegraund* vera e propria). All’ipotesi che lo spirito dell’arte non-ufficiale si sia incarnato a perfezione solo nella *Sots-art* e a quella per cui l’arte *andegraund* della metà degli anni ’50 e degli anni ’60 sia da ritenersi solo come una parentesi che colma il vuoto fra il realismo socialista e il “progetto concettuale”, va forse affiancata una terza: quella per cui il rapporto fra “primo” e “secondo” *andegraund* sia un rapporto di maturazione che implica una sua sostanziale unitarietà come fenomeno culturale (a prescindere dai diversi atteggiamenti verso l’arte e dalle diverse soluzioni artistiche adottate).

Una stella indiscussa del concettualismo moscovita come Il’ja Kabakov⁵⁶ ha paragonato l’esplosione improvvisa dell’arte non-ufficiale (e la molteplicità delle cause a essa sottese) alla situazione verificatasi negli anni ’20 del XX secolo, ossia l’apice dell’Avanguardia storica. Depurato del suo elemento estremo e provocatorio, il paragone, come abbiamo anche in precedenza accennato, non è affatto peregrino. La generazione degli artisti *andegraund* cerca innanzitutto di tornare allo spazio chiuso della vita privata, opponendo alla martellante massificazione imposta dallo Stato sovietico una voluta e/o subita solitudine in cui far risaltare l’esperienza della propria individualità. Può sembrare un paradosso, ma l’espressione più compiuta di questo ripiegamento nel privato dello spazio abitativo avviene all’interno di un territorio collettivo *per defini-*

56 Cit. in S. Burini, *Il fecondissimo nulla: alcuni esempi di semiotica dello zero nel concettualismo russo*, in “Annali di Ca’ Foscari”, vol. XLVII, n. 2, 2008, pp. 191-223.

tionem: la *kommunalka*. I pittori sono i primi a confinarsi nello spazio di una stanza di proporzioni non troppo ampie e, così facendo, materializzano in un certo qual modo l'idea – così tipica dell'Avanguardia degli anni '20 – della *žiznetvorčestvo*, ossia la “creazione della vita”. Anche il tipo di creatività abbinata a questo spazio può definirsi domestica: gli artisti non-ufficiali evitano dichiarazioni pompose o reboanti, per coltivare semmai una sorta di distaccata autoironia anche nei confronti del loro stesso “neo” o “pseudo” avanguardismo. Sul piano operativo diviene fondamentale, a questo punto, la ricerca e lo studio di un modello, per fornirne una stilizzazione da contrapporre al linguaggio stilistico ufficiale. La reazione a un lungo periodo di orientamento troppo omogeneo fece sì che gli artisti si dividessero in una moltitudine di gruppi dalle tendenze diversissime e manifestamente (nonché orgogliosamente) indipendenti. Non di meno, a Mosca si erano formati alcuni gruppi che riunivano artisti e scrittori⁵⁷. L'abitudine di farsi reciprocamente visita era invalsa, ma le varie formazioni rimanevano piuttosto impermeabili fra loro, impegnate come erano a coltivare la propria specificità, ad attenersi alle proprie abitudini, a rifarsi ai propri miti letterari e pittorici, a formulare un proprio linguaggio⁵⁸. Sarebbe tuttavia sbagliato concludere che ogni circolo avesse un programma artistico o che fra tutti i membri vigesse una identità di metodi e di mezzi di espressione artistica. Tutt'altro: si trattava innanzitutto di luoghi in cui scambiarsi informazioni e, attraverso gli altri, “istruirsi” o crearsi una cultura alternativa a quella ricevuta negli istituti o nelle università, ossia nella dimensione ufficiale: “Non avevamo una piattaforma artistica comune o degli orientamenti precisi. Si trattava solo di andare a visitare gli studi dei pittori, scambiarsi informazioni, imparare assieme. Nient'altro”⁵⁹. Ciò spiega l'assenza totale di manifesti,

57 Cfr. M. Ural'skij, *Nemuchinskie monologi. Portret chudožnika v inter'ere* [I monologhi di Nemuchin. Ritratto dell'artista dall'interno], Izd. “Bon”, Moskva 1999, pp. 74-75.

58 Cfr. V. Pivovarov, *Vljublennyj agent*, cit., p. 71.

59 Ju. Sobolev, *Načalo formirovanija grupy “Sretenskij bul'var”* [L'inizio della formazione del gruppo “Sretenskij bul'var”], in I. Alpatova, L. Taločkin, N. Tamruči (a cura di). “*Drugoe iskusstvo*”: Moskva 1956-88 [L’“altra arte”]: Moskva 1956-88], Galart, Gosudarstvennyj Centr Sovremennogo Iskusstva, Moskva 2005, p. 67. Cfr. anche V. Nekrasov, *Lianozovskaja černucha* [I]

programmi e dichiarazioni di principio provenienti da questi gruppi, cosa che differenzia in modo sostanziale la vita artistica dell'*andegraund* da quella dell'Avanguardia d'inizio secolo.

Fra i gruppi nati a Mosca a partire dalla metà degli anni '50⁶⁰, il primo in ordine cronologico, nonché sicuramente uno dei più significativi, è quello degli artisti della cosiddetta *lianozovskaja grupa* o *lianozovskaja škola* [gruppo o scuola di Lianozovo], dal nome di un borgo popolato da baracche attualmente assorbito nell'hinterland moscovita: vi facevano parte Evgenij Kropivnickij, poeta e pittore, Ol'ga Potapova, sua moglie, il figlio Lev, la figlia Valentina e il marito di lei, Oskar Rabin, tutti pittori anch'essi⁶¹. Attorno alla metà degli anni '50 a questo nucleo si aggiunsero anche i pittori Lidija Masterkova, Vladimir Nemuchin, Nikolaj Večtomov (nonché i poeti Genrich Sapgir, Igor' Cholin, Vsevolod Nekrasov e Jan Satunovskij)⁶². Neppure in un gruppo così apparentemente compattato dalla figura carismatica di un unico maestro, quale fu Evgenij Kropivnickij, le proposte stilistiche risultano omogenee. Si può concordare con la definizione che il non-conformismo non fu uno stile, ma un modo di pensare⁶³.

gruppo di Lianozovo], in L. Taločkin, I. Antonova (a cura di), "*Drugoe iskusstvo*": *Moskva 1956-76. K chronike chudožestvennoj žizni*, cit., p. 260.

60 A questo proposito vedi anche M. Balina, N. Condee, E. Dobrenko, *Endquote: Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, Northwestern University Press, Evanston 2000 e E. Dobrenko, *Political Economy of Social Realism*, Yale University Press, New Haven, 2007 (che, tra l'altro, ha in copertina l'opera di Bruskin *Lessico Fondamentale*). Dobrenko esamina le strategie di rappresentazione del realismo socialista e dimostra che il realismo socialista è stato la più efficace istituzione sociopolitica di Stalin. Non tanto perché il realismo socialista "migliorasse" la vita reale, ma, piuttosto, perché il realismo socialista ha elevato il socialismo a una forma reale, dandole una forma materiale. Senza l'arte il socialismo non si sarebbe "materializzato".

61 Cfr. G. Sapgir, *Lianozovo i drugie (Gruppy i kružki konca 50-ch)* [Lianozovo e gli altri (Gruppi e i circoli della fine degli anni '50)], in "Arion", n. 3, 1997, p. 81.

62 Cfr. V. Nekrasov, *Lianozovskaja černucha*, cit., p. 260. Si veda anche M. Ural'skij, *Nemuchinskie monologi*, cit., p. 74 e ss.

63 Cfr. T. Sinel'nikova, *Nonkonformisty* [Nonconformisti], Fond "Obščestvo pooščrenija chudožestv", Moskvva 2009, p. 17.

Ciò sia detto a ribadire come la ricerca artistica avvenisse in modo parcellizzato e all'insegna di una relativa solitudine, e fosse volta a ricucire lo strappo culturale imposto dallo stalinismo per far rivivere nella propria arte tutto quello che nel corso di circa un trentennio la Russia aveva perduto, sia rispetto alla cultura occidentale che a quella autoctona precedente. Sebbene una parte dell'arte *andegraund* sia effettivamente collegabile alla ripresa di correnti occidentali (in particolare l'Espressionismo astratto americano), non va dimenticato come essa si sia sviluppata in modo sostanzialmente autonomo rispetto all'Occidente proprio in virtù del suo isolamento: privo di informazioni dall'esterno, l'artista era costretto a porsi al centro del suo fare artistico, a scegliere i suoi modelli e a sviluppare da solo una sorta di propria corrente o tendenza, captando – anche solo intuitivamente – la tradizione interna (e nascosta) dell'Avanguardia e facendo inconsciamente leva sulla secolare capacità della cultura russa di assorbire in modo creativo le esperienze straniere, declinandole in modo personale e giungendo paradossalmente a esiti “originali”⁶⁴. La sensazione di *dejà vu* spesso provata dallo spettatore occidentale – anche non sprovveduto⁶⁵ – di fronte ai quadri dei non-conformisti deriva appunto da un approccio che non tiene conto della peculiarità di quest'arte, nella quale si coniuga una riflessione doppia: una, come si è visto, “interna” alla cultura, l'altra “esterna”.

Jurij Lotman ci ricorda che, grazie ai contributi esterni, l'individuo o la cultura rinunciano alla loro specifica individualità per costruire qualcosa di nuovo e diventano altro da sé pur rimanendo sé stessi: “Il risultato è che l'‘io’ ha la possibilità di diventare per sé stesso anche ‘un altro’”⁶⁶; il ruolo dell'altro, come ho già scritto, è talmente importante che la cultura

64 “Decidemmo che, poiché non conosceamo interi strati culturali, era necessario ‘percorrere’ tutta la storia dell'arte contemporanea a partire dagli anni '30” (Ju. Sobolev, *Načalo formirovanija gruppy “Sretenskij bul'var”*, in I. Alpatova, L. Taločkin, N. Tamruči (a cura di), *“Drugoe iskusstvo”: Moskva 1956-88*, cit., p. 9).

65 La sensazione fu talmente forte che Giulio Carlo Argan fu portato a definire quest'arte “ripercussioni ad orecchio, tardive e malcerte, dei movimenti artistici occidentali” (G.C. Argan, *L'arte moderna*, Sansoni, Firenze 1995, p. 470).

66 Ju. Lotman, *Un modello dinamico del sistema semiotico*, in Id., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, cit., p. 24.

o l'individuo arrivano addirittura a "crearlo" per poterlo in seguito assimilare e, così facendo, rinnovarsi⁶⁷. Escludere ciò che è estraneo – abbiamo visto – significa privare la cultura del suo meccanismo vitale. Così era accaduto con il sistema chiuso del realismo socialista: quest'ultimo aveva identificato nell'altro un "estraneo", penalizzando la dinamica di assimilazione caratteristica della storia culturale del Paese. Gli anni '60, invece, si risintonizzano "esplosivamente" su tale dinamica riportando la cultura figurativa all'interno di una complessa rete di relazioni e rimandi. Se è vero, come si è detto, che l'*andegraund* finisce quando l'esistenza sotterranea di un'*altra* arte non risulta più attuale, l'atteggiamento non-conformista di molti artisti, cioè l'emergenza di un *discourse* creativo libero e indipendente rispetto alla corrente ufficiale, continua almeno fino al 1991, quando, in concomitanza con il *putsch* che portò, in seguito, al disfacimento dell'URSS si apre una nuova pagina nella storia socio-politica, ma anche culturale, della Russia.

Le opere di Bruskin stanno a testimoniare – *mutatis mutandis* – un mai interrotto rapporto con il passato lontano e meno lontano e, tra l'altro, intendono riprendere i tre grandi temi dell'arte russa e sovietica: la memoria, il rapporto con la storia, l'immaginario.

67 Cfr. Ju. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, cit., p. 124, e Id., *Dialogo plurilingue*, in Id., *Cercare la strada*, cit., pp. 30-31.

Sensation, n. 1, = a feeling, *sensus*, -ūs, c
by some special noun (e.g. — of pain, *dolor*; —
of joy, *gaudium*); to have no —, *omni sensu*
carere, *nihil sentire*; 2, = an excitement, per
haps (*animi*) commotion, to make a —, *alci ad*
mirationem movere; 3, = **miraculous**, adj. *miracul*
ficus, *mirus*, adverb *mirifice*, *mirificiter*
admirabiliter. 4, = **sensus**, -ūs (= *sensus*)
the faculty, *intellectus*, *intellectus*, that is fo
cultas or *vis* *visiva* of sight, *sensus*
videndi or *visiva* *sensus*; — of
taste, *gustatus*, *sensus*; — of hearing, *auditus*
-ūs; — of smell, *olfactus*; 2, = mental o
moral feeling, *intellectus*, *prudenticia*
sapientia; 3, = *voluntas*
4, = *mentis* *sententia*
substantia
sensu
M



CAPITOLO PRIMO IMPERFETTO PASSATO¹

Ho sempre voluto dipingere un quadro come se fosse un testo; e il testo come un quadro.

Grisha Bruskin

Come si può riassumere la vicenda biografica di un artista che conosco personalmente da ormai cinque anni, con cui mi sento spesso al telefono, con cui ho cenato molte volte nei suoi due ristoranti preferiti di Mosca, di cui ho curato quattro mostre nel breve arco di un triennio? Quale spazio deve avere un profilo biografico fortunatamente non ancora concluso in una monografia che ripercorre la sua ricerca, che fa i conti con tutte le sue opere salienti, inestricabilmente connesse con la sua vicenda personale (che sarà pertanto giocoforza richiamare più volte, nel corso della ricognizione critica che è il cuore di questo libro)? Ho pensato che fosse preferibile fare così: fornire in premessa qualche essenziale ragguaglio e collocare in conclusione del volume un analitico apparato di eventi, mostre, musei e collezioni che detengono le sue opere. E di lasciare poi spazio, direttamente, alla sua voce. Gli ho rivolto nei mesi scorsi una serrata lista di domande, che riporto di seguito assieme alle sue risposte². Molte sono addirittura più asciutte delle sue figure. È del tutto assente quel narcisismo che spesso connota un affermato artista contemporaneo. In alcuni punti, tuttavia, Bruskin ha deciso di diffondersi con maggiore ampiezza. Il lettore ricaverà così, anche dalle dimensioni delle risposte,

- 1 Utilizzo il titolo della traduzione italiana della prima autobiografia di Bruskin: cfr. G. Bruskin, *Imperfetto passato*, a cura di A. Niero, Voland, Roma 2017 (ed. originale: *Prošedšee vremja nesoveršennogo vida*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2007).
- 2 L'intervista è del dicembre 2018. La traduzione dal russo, sia per quanto riguarda l'intervista, sia in tutti gli altri casi, è da intendersi mia a meno che non sia specificato diversamente.

Fig. 4: Grisha Bruskin fotografato da Varvara Losenko

la sua scala di interessi, ormai consolidata. Non si tratta certo di un'autobiografia: è piuttosto un *Point of View*, il suo punto di vista sul suo passato e sul presente. I capitoli che seguono esprimono invece il mio. A volte i due collimano, altre volte no, il che è la funzione dell'attività critica che sola può consentirci di entrare, con la necessaria pazienza e altrettanta necessaria distanza, nella dinamica creativa di un artista. Su Bruskin hanno scritto autori importanti filosofi, storici dell'arte e della letteratura. Basterà ricordare i più rilevanti: in ambito russo Boris Grojs, Michail Jampol'skij, Ekaterina Bobrinskaja, Evgenij Barabanov, Mark Lipoveckij; in Occidente Victor Stoichita, Salvatore Settis, Robert Storr, Giuseppe Barbieri e molti altri³. Ho cercato dunque, pur tenendo conto delle più rilevanti posizioni critiche, una strada originale che mi facesse comprendere nel profondo la sua opera.

3 Si vedano i vari autori che hanno partecipato al volume collettaneo G. Bruskin (a cura di), *V storonu Bruskina* [Dalla parte di Bruskin], Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2011, nonché B. Groys [Grojs], *Gesamkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, Carl Hanser Verlag Gmbh & Co., München – Wien 1988 (tr. it.: *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Garzanti, Milano 1992); Id., *Utopija i obmen: stil' Stalina. O novom. Stat'i*, cit.; Id., *L'uomo allegorico*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. Alefbet. Alfabeto della memoria*, cit., pp. 57-66; M. Jampol'skij, *Una gnosi pittorica: il ciclo di arazzi di Grisha Bruskin "Alefbet"*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. Alefbet. Alfabeto della memoria*, cit., pp. 69-115; E. Bobrinskaja, *Science on pain*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. An Archaeologist's Collection*, cit., pp. 49-60; Id., *Imagine Contemporaneity*, in M. Bertelé, A. Rudyk, C. Tolstoy [K. Tolstaja] (a cura di), *Theatrum Orbis MMXVII*, cit., pp. 24-39; E. Barabanov, *Aleph, bet, gimel*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. Alefbet. Alfabeto della memoria*, cit., pp. 11-24; M. Lipoveckij, *Prisutstvuj nastol'ko, naskol'ko pozvoljaet otsustvie* [Presenziando tanto quanto lo permette l'assenza], in G. Bruskin, *Podrobnosti pis'mom* [I particolari per lettera], Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2005, pp. 487-518; V. Stoichita, *"Trans-Formation"*, in M. Bertelé, A. Rudyk, C. Tolstoy [K. Tolstaja] (a cura di), *Theatrum Orbis MMXVII*, cit., pp. 100-111; S. Settis, *Materia dei sogni*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. Icone sovietiche*, cit., pp. 43-48; R. Storr, *A Hard Rain's A-gonna fall*, in O. Sviblova (a cura di), *Grisha Bruskin. H-Hour*, cit., pp. 13-21; G. Barbieri, *Icona e racconto*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. Icone soviet-*



Fig. 5: Mosca, 1986: la finestra dello studio di Bruskin

iche, cit., pp. 31-40; Id., *The Power of the Images of Memory: Scene Change as Contemporary Emblematics*, in M. Bertelé, A. Rudyk, C. Tolstoy [K. Tolstaja] (a cura di), *Theatrum Orbis MMXVII*, cit., pp. 72-85; Id., *The Autumn of the Empire*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. An Archaeologist's Collection*, cit., pp. 29-44; Id., *Alefbet: una grammatica tra iconologia e narrazività*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. Alefbet. Alfabeto della memoria*, cit., pp. 27-38. Si veda anche il sito <https://fineartbiblio.com/artists/grisha-bruskin> (ultimo accesso effettuato: 01-02-2019).

Grisha Bruskin (Grigorij Davidovič Bruskin) è nato a Mosca il 21 ottobre del 1945. È uno degli artisti contemporanei di origini russe più noti e di maggior successo, apprezzato e riconosciuto a livello internazionale almeno dalla metà degli anni '80 come pittore, scultore e incisore. Artista *underground* in epoca sovietica, ha esplorato soggetti proibiti dal punto di vista di uno studioso o di un antropologo che si avvicina a una tribù sconosciuta; si è affermato con le sue provocatorie composizioni che intrecciano i miti dell'ebraismo e del comunismo. Bruskin ora vive e lavora tra New York e Mosca. Le sue opere sono esposte nei principali musei del mondo.

Bruskin proviene da una famiglia di scienziati ebrei, colti e borghesi, lontani da qualsiasi pratica religiosa. Ha sviluppato un interesse per l'arte e il design in giovane età e, al termine della sua formazione secondaria, nel 1963, si è iscritto al Dipartimento artistico dell'Istituto tessile di Mosca. Lì, l'evoluzione della sua coscienza politica ha coinciso con la scoperta di movimenti e contesti artistici non governativi, cosicché Bruskin si è ritrovato sempre più attratto dal non-conformismo sovietico come filosofia creativa. Un anno dopo la laurea, alla fine degli anni '60, si è unito all'ala liberale dell'Unione degli artisti dell'URSS.

Fin dall'inizio Bruskin ha respinto lo stile del realismo socialista promosso dal regime, preferendo invece concentrarsi sulla ricerca e sulla presentazione del misticismo e della mitologia ebraica insieme ai testi ad esse associati. Già alla fine degli anni '50 aveva infatti scoperto la tematica ebraica come soggetto del tutto nuovo per la realtà sociale e l'arte sovietica. La presa di coscienza di essere ebreo è avvenuta perciò – è lui stesso a ribadirlo più volte – aniconicamente, attraverso i libri e i racconti dei parenti.

Un forte cambiamento, anzi una vera rottura, si è registrato negli anni '80 quando Bruskin comincia a frequentare i maggiori esponenti del concettualismo e della *Sots-art*: Prigov, Orlov, Lebedev. Da questo momento il suo stile cambia, e da un primitivismo un po' ornamentale giunge a una maniera più asciutta, che assume il sembiante plastico dai poster sovietici. L'interesse di Bruskin per la produzione ideologica sovietica nasce anche in seguito alla frequentazione degli artisti che ho ricordato, ma il tema ebraico non viene dimenticato, anzi seguita a scorrere in parallelo con la problematica sovietica: l'artista ha scritto, del resto, che tra l'approccio talmudico e quello marxista c'è molto in comune.

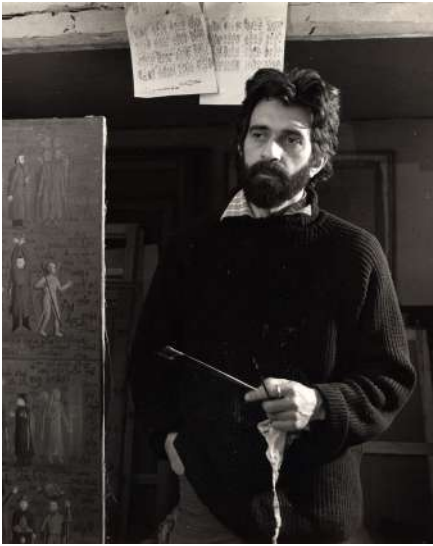


Fig. 6 Mosca, 1983: Bruskin nel suo studio

Fig. 7 Francoforte, 2003: Grisha Bruskin e Dmitrij Prigov in occasione della performance *Good Buy USSR*

La sua prima mostra personale, allestita nel 1983 a Vilnius, venne chiusa pochi giorni dopo l'inaugurazione per ordine del Partito comunista lituano. L'anno successivo un'altra sua rassegna, ospitata alla Casa degli Artisti di Mosca, fu annullata a un giorno dall'apertura per ordine della Sezione moscovita del Partito comunista.

Dopo la caduta della cortina di ferro, l'interesse per l'arte russa contemporanea è cresciuto esponenzialmente in Occidente. La partecipazione di Bruskin alla famosa asta di Sotheby's a Mosca nel 1988 lo portò a fama mondiale, quando il suo pezzo *Fundamental'nyj leksikon* [Lessico fondamentale] fu venduto a un prezzo record. Esposto a Mosca l'anno prima, nel 1987, per la sua prima mostra non censurata, "L'artista e la contemporaneità", in una sala della Kaširka (la sede degli episodi artistici più importanti della fine degli anni '80), il dipinto consente a Grisha di affermarsi come uno degli artisti più importanti della *perestrojka*, grazie

a un linguaggio nitido e all'accuratezza del suo stile. È lo stesso Bruskin a fornirci il senso di quella sua opera spartiacque:

Qualche tempo fa, mentre vivevo nella Russia comunista, ho iniziato a creare la mia collezione (il dipinto *Lessico fondamentale*); mi sembrava che il comunismo in Russia fosse incrollabile, l'esercito fosse sproporzionato, il KGB fosse ovunque e il dominio sovietico, come il regno dei faraoni egiziani, fosse destinato a protrarsi per diverse migliaia di anni. Volevo guardare lo spazio mitico in cui vivevo dalla prospettiva di un accademico, che aveva scoperto il villaggio di una sconosciuta tribù africana. I miei propositi erano quelli di inviare un messaggio all'uomo del futuro, per suggerirgli di guardare la mia arte come noi guardiamo l'antica arte egizia al Louvre o all'Ermitage.⁴

Trasferitosi a New York nel 1988, al suo arrivo Bruskin si rese conto di quanto poco sapeva dei sistemi che regolavano quello che gli appariva come un "altro mondo" e che tutti i suoi interlocutori davano per scontato. Banche, contratti, procedure legali gli erano completamente estranei. La sua idea di America era stata ricavata dai libri di William Faulkner e Mark Twain, dal jazz e da disordinati frammenti della cultura pop. Fortunatamente, attraverso una piccola rete di russi espatriati, iniziò a ricevere inviti a collaborare con importanti gallerie della zona. Avviò così la sua lunga collaborazione con la Marlborough Gallery e iniziò ad aumentare il formato delle figure di *Lessico*, che divengono sculture monumentali ma che in seguito si rimpiccioliscono in statuette di porcellana. Nel 1999, su invito del governo tedesco e come rappresentante della Russia, Bruskin ha creato un monumentale trittico, *Vsjudu žizn'* [La vita è ovunque] per il Reichstag ricostruito a Berlino.

4 G. Bruskin intervistato da S. Burini, dicembre 2018.



Fig. 8: Berlino, 1999: allestimento al palazzo del Reichstag dell'opera *Vsjudu žizn* [La vita è ovunque]

Nel 2001 ha pubblicato il suo primo libro di memorie, *Prošedšee vremja nesoveršennogo vida*⁵ [tr. in italiano come *Imperfetto passato*].

Nel 2012 ha ricevuto il premio Kandinskij nella categoria “Progetto dell’anno”, per il suo progetto *L’ora X*⁶. Nel 2017 è stato l’artista principale del Padiglione russo alla Biennale di Venezia con il progetto *Smena dekoracij / Cambio di scena / Scene Change*.

5 G. Bruskin, *Prošedšee vremja nesoveršennogo vida*, cit., *passim*.

6 Cfr. O. Sviblova (a cura di), *Grisha Bruskin. H-Hour*, cit.

S.B. *Come è stata la tua formazione scolastica in campo artistico?*

G.B. Mi sono diplomato alla scuola d'arte, dove un professore mi ha insegnato la tecnica e ha instillato in me l'amore per la scuola parigina di pittura, per la pittura d'icone e per l'arte del Rinascimento italiano. Poi ho studiato al Dipartimento artistico dell'Istituto tessile di Mosca, ma non ritenevo utile studiare all'istituto... Saltavo le lezioni e sono diventato autodidatta.

S.B. *Chi sono stati i tuoi maestri?*

G.B. Non ho avuto un maestro.

S.B. *Quali sono gli artisti, antichi e moderni, che ti hanno influenzato da giovane?*

G.B. Concretamente non posso fare dei nomi, direi l'intera storia dell'arte. Ma, piuttosto, "la mia culla era nella biblioteca". Il mio lavoro è nato dalla lettura dei libri.

S.B. *Quale era l'ambiente in cui ti muovevi a Mosca, ti riconoscevi in qualche gruppo?*

G.B. Ho bazzicato l'ambiente degli artisti non-conformisti. Ma non mi consideravo parte di nessun gruppo particolare. Dalla fine degli anni '70, gli amici a me più vicini erano Boris Orlov, Dmitrij Prigov e il poeta Lev Rubinštejn.

S.B. *Con chi collaboravi?*

G.B. Con nessuno.

S.B. *Qual è il tuo rapporto con il Concettualismo e con la "Sots-art"?*

G.B. Sia il Concettualismo di Mosca che la *Sots-art* hanno svolto un ruolo estremamente importante nell'arte russa degli anni '70 e

'80. Ma anche l'arte anticonformista degli anni '60 è stata significativa e interessante (Vladimir Jakovlev, Oskar Rabin, Oleg Vasil'ev, Boris Svešnikov, Michail Švarcman, Dmitrij Krasnopecev, Vladimir Vejsberg, Eduard Štejnberg...). Ci sono anche artisti il cui ruolo è estremamente importante, ma che non rientrano né nella cornice del Concettualismo né in quella della *Sots-art*. Ad esempio, Michail Roginskij, Erik Bulatov, Ivan Čujkov, Boris Orlov. Mi considero anche io un "gatto solitario".

S.B. *Che importanza ha la parola scritta nella tua opera?*

G.B. Una volta ho detto e posso ripeterlo anche ora: "Ho sempre voluto dipingere un quadro come se fosse un testo; e il testo come un quadro".

S.B. *Quali sono gli autori che ti hanno influenzato?*

G.B. Tra tutti Kafka, Ionesco, Sartre... I libri sulla storia delle religioni.

S.B. *Ci sono artisti contemporanei di riferimento per te in Occidente?*

G.B. Mi interessano non i singoli artisti, ma le dinamiche dello sviluppo dell'arte moderna. Io, come un tifoso, seduto sulle tribune dello stadio a guardare il calcio, mi chiedo tutto il tempo: "Ecco! E come andrà il gioco?"

S.B. *La tua ricerca è segnata quasi integralmente dalla memoria: di un popolo (ebraico) privo di storia iconica e di un impero sovietico frantumato. Anche lo sguardo sul futuro assomiglia a una sorta di "memoria del futuro". Che cos'è per te la memoria? Quali sono le sue dinamiche?*

G.B. Come capire se stessi? E se stessi nel mondo intorno a te? Osservare, leggere, pensare e fare arte. Ecco, io provo a occuparmi di questo per tutto il tempo. Negli ultimi due decenni ho scritto libri. Se nell'arte figurativa ho a che fare con archetipi e metafore, nei libri ho un'esperienza di vita diretta inaccessibile alle arti visive. La letteratura

mi offre anche un'opportunità per riflettere. Ancora una volta, per me, fare arte e letteratura è un modo di vivere la vita. La memoria è associata al concetto di Tempo e Storia. Il tempo nella vita di un uomo è un Muto invisibile, una formica instancabile che ruba secondi e si avvicina al limite segreto. La memoria è il passato del tempo. Che inizia con appena un secondo che passa. Una volta mi sono chiesto: la memoria è lineare? Probabilmente no. Spesso immaginiamo gli eventi, confondiamo i sogni con la realtà, la letteratura con la vita, prendiamo ciò che vogliamo per il vissuto. E dimentichiamo il vissuto. Il passato non è morto. Sta solo sonnecchiando. Risvegliato dai ricordi, esso, come il vento sulla tenda, agita il presente e il futuro che non è ancora accaduto. E il cancello chiamato "istante" scricchiola. La mia idea di Tempo nella Storia è riflessa nel mio progetto *Cambio di scena*: lì non c'è movimento. Né dal vecchio verso il nuovo. Né dal primitivo al complesso. Non dal peggiore al migliore. Non c'è né "ieri", né "oggi", né "domani". Il tempo è compresso. Appare il lupo mannaro universale del tempo, della temporalità. L'agguato in cui il presente scompare. Dove non c'è storia, astronomia, biologia, fisica, arte, progresso. Lacuna della memoria. Un'altra entità del sistema. Dove il testo si sbriciola in lettere, formando nuovi significati. Il tempo è ineffabile in unità di tempo. Il *fatum* del tempo. Il Paese che non c'è. La memoria del futuro – il gioco della memoria – è un altro limite della memoria. E il mio tema è composto da diverse parti:

1. il dipinto *Lessico Fondamentale* è la Storia nella sua stessa realizzazione;
2. l'installazione in porcellana *Roždenie geroja* [La nascita di un eroe] è la vita dopo la morte della Storia;
3. il progetto *Kollekcija archeologa* [Collezione di un archeologo] è il ricordo della Storia, del futuro.

Mi sono reso conto a un certo punto che il futuro mi aveva ingannato, essendo arrivato così rapidamente. E ho deciso di non aspettare questa volta. Mi sono seduto in una macchina del tempo e sono andato alla distanza comandata attraverso gli strati di millenni direttamente al sito archeologico del misterioso e ignoto futuro della civiltà umana. Quello che ho visto è stato fantastico. Davanti ai miei occhi sono apparse le rovine

di un impero sconfitto. Il *lessico fondamentale* della civiltà perduta. Ho visto i resti delle persone migliori ridotti in polvere. Al di sopra dell'umanità sconfitta brillavano stelle spente e pianeti – magici decani – come emblemi e simboli dell'impero sovietico. E al di sopra di tutto dominava, e continuava fino ad allora a baluginare – un sole storpiato, che un tempo era stato fonte di luce assoluta: la rovina dello stemma dell'Unione Sovietica. E ho pensato: il futuro è un presente non vissuto. Bisognerebbe rubare il quadro maestoso rivelatosi davanti ai miei occhi e mostrarlo ai miei contemporanei.

S.B. *Come si lega il tema della memoria al tuo senso della storia? È cambiato dopo il crollo del sistema sovietico?*

G.B. È cambiato. Il crollo dell'URSS, così come la rapidità con cui questo collasso si è verificato – all'istante, come il Diluvio o l'Apocalisse – è stato uno shock per me. Sono “maturato”. L'affermazione che “tutti gli imperi sono mortali” si è rivelata una realtà autentica. Ho assistito a un grande evento storico. E questo non poteva che riflettersi nella mia arte.

S.B. *Il tuo rapporto con le “nuove tecnologie” è cambiato in questi ultimi anni: a cosa servono, dal tuo punto di vista?*

G.B. Cerco di usare i materiali e le tecnologie che meglio e più pienamente mi permettono di esprimere l'idea di un'opera d'arte. In *Cambio di scena*, ad esempio, per la prima volta ho usato il video non come commento alla mostra, ma come medium. Ho lavorato al video proprio come ho fatto su un dipinto o una scultura. Ed è divenuto parte del progetto, con un valore pari alla scultura.

S.B. *Come immagini in termini generali la relazione tra le tue opere e i display delle tue mostre?*

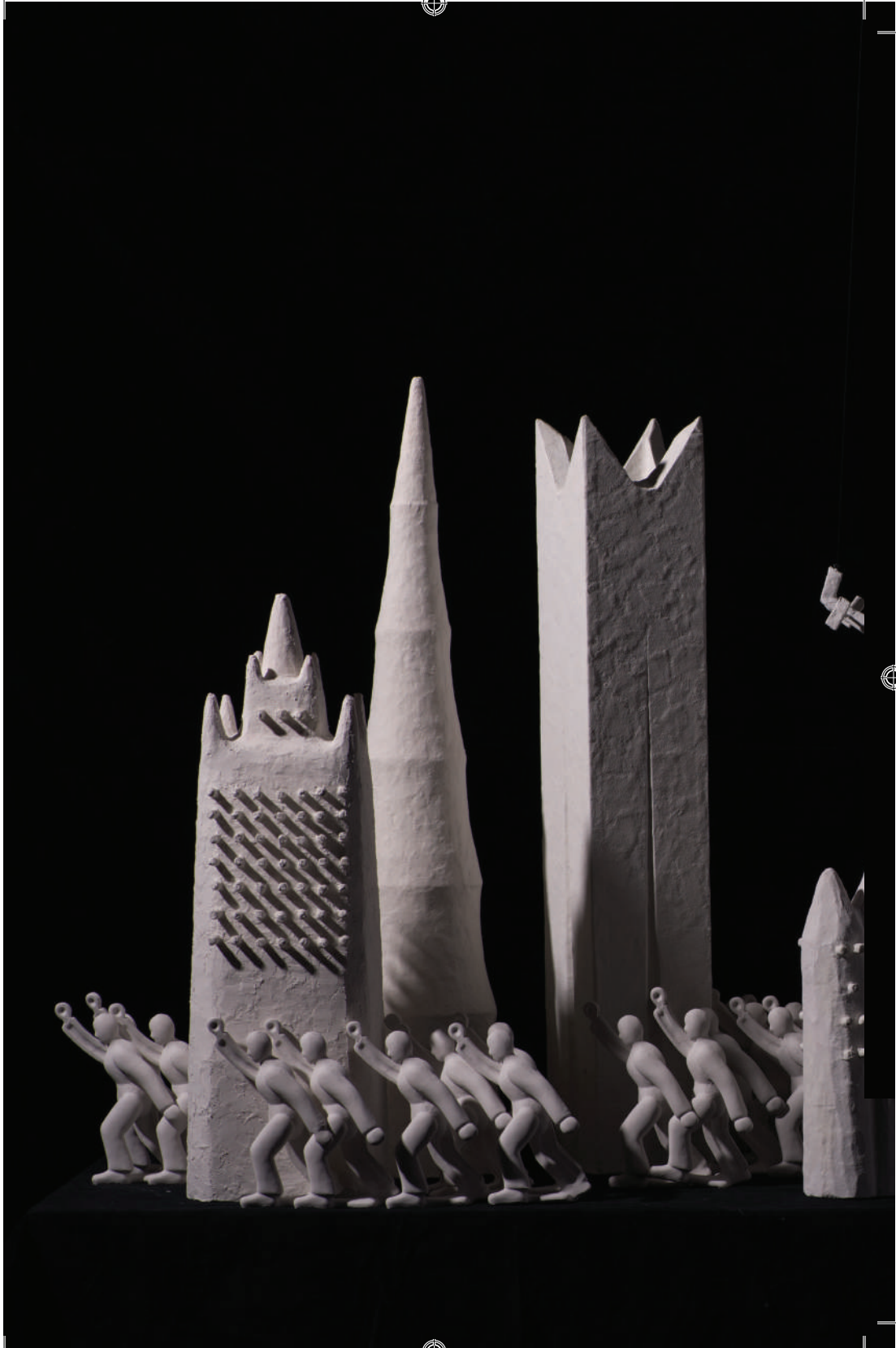
G.B. Il modo di presentare o dirigere un lavoro mi sembra importante, interessante. Ed è una continuazione del lavoro. Soprattutto nel caso di progetti. Per esempio, paragonerei la mostra di *L'ora X*, *Collezione di un archeologo* e *Cambio di scena* agli spettacoli dalle soli-

de decorazioni di un architetto italiano del XVIII secolo che lavorò in Russia, Pietro Gonzaga, che l'architetto stesso chiamava "musica per gli occhi". La teatralità dell'artista nell'esporre le opere ha una lunga tradizione in Russia. Ecco per esempio come un contemporaneo ha descritto la presentazione del dipinto *Boschetto di Betulle* all'artista Archip Kuindži: "l'ambiente del dipinto in sé è piuttosto inusuale. Si entra nella stanza buia, vasta, la debole luce penetra a malapena all'ingresso, ma la profondità della stanza è annegata nell'oscurità della notte. In questa profondità, molto indietro rispetto alle sagome delle teste degli spettatori, come in trasparenza, c'è un luminoso rettangolo colorato. I tronchi di betulla che sprigionano una luce brillante si stagliano immediatamente su di esso. Davanti a voi c'è qualcosa di completamente diverso da un quadro. Scontrandovi con il pubblico nel buio, avanzate fino alla barriera".

S.B. *Che rapporti hai con i colori? Compaiono spesso nei materiali preparatori, ma poi hai una tendenza alla monocromia negli esiti finali...*

G.B. Dipende dal tema, dall'essenza, dall'idea dell'opera. E anche dall'esperienza emotiva di questa idea. La serie di opere *Alefbet* non riesco a pensarla in bianco e nero. E, al contrario, in *Cambio di scena* il colore è superfluo.

Fig. 9: *Smena dekoracij* [Cambio di scena], tecnica mista, 2015-2017



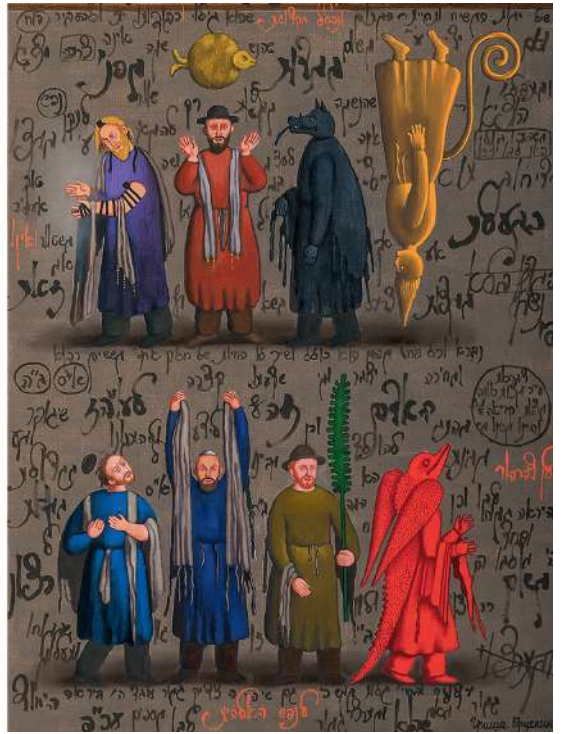


Fig. 10: *Fundamental'nyj Leksikon* [Lessico Fondamentale] (particolare), olio su tela, 1985-1990, coll. privata; *Alefbet* (particolare), olio su tela, 1992, Mosca, coll. privata




CAPITOLO SECONDO LA MEMORIA: EBRAICO/SOVIETICO/ INTERSISTEMICO

Colui che mai non vide cosa nova
Produce esto visibile parlare,
Novello a noi perché qui non si trova.
Purgatorio, X, 94-96

2.1. *Alefbet e Lessico Fondamentale*

Prima di entrare nel vivo dell'opera di Bruskin devo anticipare una premessa sostanziale: è necessario considerare e analizzare contestualmente i cicli *Alefbet* e *Lessico fondamentale*, poiché per l'artista si tratta in realtà di un unico grande progetto. Come vedremo, sono due cicli o progetti del tutto "intersistemici", che vivono in un rapporto profondo di relazione e, in parte, di reciproca traduzione. Questo avviene prima di tutto perché, come ho già accennato nell'introduzione, Grisha Bruskin ha un modo di pensare *naturaliter* semiotico, in cui si ragiona per sistemi: di conseguenza i suoi progetti sono davvero autentici sistemi semiotici, che entrano reciprocamente in costante relazione, anche con l'esterno. Ciò avviene anche da un punto di vista storico, se non addirittura cronologico, perché le due serie sono state realizzate parallelamente. L'idea alla loro base, del resto, è la stessa: quando esiste un "sistema" – sia esso la scuola, la religione, la filosofia o altro – che pretende di fornire una descrizione generale del mondo, tutto ciò che finisce nell'orbita di quel dato sistema viene spiegato attraverso parole e significati di quella data religione, scuola o filosofia. E se il ragionamento di Bruskin è profondamente semiotico, lo è anche la sua capacità di resa visiva: basta considerare gli "accessori" dei personaggi di *Alefbet* e di *Lessico fondamentale*, che sono spesso uguali, come nel caso del libro o della vita, e vengono contemporaneamente utilizzati in



entrambi i progetti, anche se, facendo parte di uno o dell'altro sistema, acquisiscono valori e significati differenti.

In *Lessico Fondamentale* per Bruskin era importante (di più, non negoziabile) mostrare il carattere religioso del mito comunista sovietico. Egli ha voluto sottolinearlo proprio attraverso un confronto serrato con *Alefbet*, usando come matrice comune l'iconografia dell'icona di tutti i santi: il menologio. Come apprenderemo tra poco dalle stesse parole dell'artista, i due progetti sono alla base, e contribuiscono, a medesimo titolo, a un preciso esperimento: analizzare cioè come si crea un'aura ipnotica, come si "sacralizza" l'immagine. Perché nella religione, in questo caso la religione ebraica (pur aniconica), e più ancora nel mito comunista, l'immagine viene usata con lo stesso identico scopo: per inculcare nello spettatore – anche ipnoticamente, con manipolazioni della coscienza – i pensieri "necessari", la fede "necessaria", e sottomettere così la sua volontà al *potere* rafforzando la possibilità che il *potere*, in senso lato, diriga i "credenti".

Al di là di questo intrigante esperimento, in questi due progetti l'artista ha riflettuto altresì su come si formano e su cosa significano concetti come "popolo", "ethos", "nazione"; si è interrogato sul fatto che possa esistere un'arte nazionale, in relazione all'arte ebraica, e, in caso di risposta positiva, su cosa serva quest'arte nazionale. Come suggerisce Ekaterina Bobrinskaja, per *Alefbet* e *Lessico fondamentale* si può parlare *tout court* di un "Progetto ebraico" e di un "Progetto sovietico"¹. In quest'ultimo Bruskin esamina immagini-sociali e ideologiche di un soggetto collettivo, mentre in quello ebraico, ossia in *Alefbet*, esplora il "nazionale" in quanto altra versione di collettivo.

2.2. *L'alfabeto della memoria*

L'arte di Grisha Bruskin – come sostiene tra gli altri Boris Grojs – si è formata proprio all'intersezione di queste due distinte tradizioni: quella dell'ebraismo e quella del comunismo sovietico. In questo senso le opere di Bruskin rappresentano uno dei primissimi esempi di

1 Cfr. Bobrinskaja, *Science on pain*, cit., pp. 49-60.

ciò che oggi va sotto il nome di *identity politics*. L'artista si è chiesto insomma: chi sono "io"? E la risposta è stata: un ebreo cresciuto sotto il potere sovietico². Alla domanda se si considerasse un artista russo, e in quale tradizione si iscrivesse, Bruskin aveva già risposto in occasione della mostra alla Fondazione Querini Stampalia di Venezia (2015):

Quando mi chiedono "Chi è lei?", rispondo "Grisha Bruskin". Se questo non è sufficiente, aggiungo: "Grisha Bruskin, un artista". Se questo non è sufficiente, aggiungo: "Grisha Bruskin, un artista russo". Se questo non è sufficiente, aggiungo: "Grisha Bruskin, un artista russo che vive e lavora a Mosca e New York". Se neanche questo è sufficiente, per coloro a cui interessa la composizione del mio sangue, aggiungo: "Grisha Bruskin, un artista russo che vive e lavora a Mosca e New York. Ebreo". Ma, con il poeta Lermontov, vorrei aggiungere: "Quando morirò, sulla lapide scrivete "GRISHA BRUSKIN". E se questo non sarà sufficiente, NON SCRIVETE NULLA!

La capacità di saldare identità differenti, che Bruskin ha rivelato nel suo percorso, ha dirette conseguenze sugli esiti della sua pratica artistica. Per questo mi è presto apparso chiara, studiando il *testo* bruskiniano, anche alla luce della mia esperienza curatoriale, la totale impossibilità di considerare in modo indipendente le diverse parti della sua produzione artistica. Si tratta infatti, piuttosto, di un gigantesco macrotesto collegato, profondamente interconnesso, in una complicata relazione intersistemica che proverò a indagare, anche se a un primo approccio non risulta mai del tutto esplicabile: un macrotesto difficile, se non impossibile, da comprendere, al di fuori di queste fitte e affascinanti relazioni.

2 Cfr. B. Grojs, *L'uomo allegorico*, cit., pp. 57-69.



Fig. 11: *Menologio di giugno* (particolare), tempera su tavola, Russia centrale, metà del XIX secolo., coll. Intesa Sanpaolo; *Fundamental'nyj Leksikon* [Lessico Fondamentale] (parte prima: particolare), olio su tela, 1985-1990, coll. privata

Alefbet rientra perfettamente in questa logica. Ci si presenta come un misterioso alfabeto, costituito da 160 personaggi: angeli, demoni con il volto di animali, mostri, ibridi, figure tratte da un fulmine, uomini che portano sulle spalle la loro ombra o scrutano nei segreti del libro. Si tratta di cinque grandi arazzi (2,80 x 2,10m), estremo esito di una sequenza espressiva che ripropone rispettosamente la filiera consolidata della creazione visiva: esistono infatti disegni preparatori, una serie intermedia di *gouaches* e sei straordinari dipinti che, insieme, scandiscono le diverse tappe in cui si è articolato questo complesso e affascinante “archivio del segno”. Che ci si offre come una sintesi densissima, che da un canto fa memoria di una millenaria tradizione, quella ebraica del Talmud e della Kabbalah, nel momento stesso in cui, dall’altro, la rivela come possibile e permanente chiave di lettura simbolica della nostra storia e del nostro presente.



Fig. 12: Venezia, 2015: gli arazzi di *Alefbet* esposti alla Fondazione Querini Stampalia (12 febbraio – 13 settembre 2015)



Fig. 13: *Metamorfoz* [Metamorfosi], gouache, 1992, coll. privata

È la fine degli anni '50 quando Bruskin scopre nella tematica ebraica un soggetto del tutto nuovo per la realtà sociale e l'arte sovietica, dato che in URSS mancava in modo pressoché assoluto una qualsiasi forma di vita ebraica quotidiana e religiosa. Bruskin vi giunge in maniera, per così

dire, indiretta: pur provenendo, come lui stesso ci rivela³, da una famiglia ebrea, essa era lontana da problematiche religiose. “Da bambino – mi ha confessato – hanno perfino dimenticato di dirmi che ero ebreo. Ciò nonostante mi sono sempre scontrato con manifestazioni di antisemitismo. A un certo punto per me è stato necessario capire chi fossero gli ebrei. Perché io sono diverso? Chi sono io? Ho iniziato a leggere libri. Dai libri è nato *Alefbet*. *Alefbet* è un tentativo di auto-identificazione. Un viaggio verso me stesso”⁴. Il suo comprendere e interiorizzare l’essere ebreo, la sua ebraicità, si modellano dunque – come ho già sottolineato e come l’artista stesso ha ribadito più volte – attraverso i libri e i racconti dei parenti. È un’esperienza che si configura, in un certo senso, come una vera e propria “ricostruzione” filologica e archeologica, e insieme come la composizione di una peculiare “collezione”, due elementi che conducono Bruskin a uno stile particolare e originalissimo, in cui i frammenti di un passato perduto e riafferato sembrano scaturire, almeno inizialmente, da una specie di carnevale pittorico un po’ fiabesco, ricco di motivi allegorici e simbolici, ma anche surreali. Vorrei sottolineare che *Alefbet* è un’invenzione squisitamente artistica: in essa Bruskin crea, in un gioco finemente intellettuale, la possibilità stessa di una iconografia ebraica (in realtà, come sappiamo, inesistente) e, insieme, una variante specifica, personale, di quell’iconografia, impossibile per dogma nella sua stessa origine. È un gioco di segni e significati del tutto gestito dall’artista, in cui la problematica religiosa in realtà non è sostanziale: più probabilmente, essa si rivela essere un pretesto.

Vorrei analizzare brevemente alcune delle più interessanti – a mio avviso – posizioni critiche che hanno preso in esame *Alefbet*. Boris Grojs si è chiesto cosa ci fosse in comune tra l’essere ebreo e l’essere sovietico. Negli anni ’60 e ’70 la questione era scarsamente dibattuta, dal momento che l’antisemitismo di Stato spingeva la maggior parte degli osservatori esterni e dei cittadini sovietici a credere che questi due principi fossero in aperta contraddizione tra di loro. Invece Bruskin ha dimostrato, con lucidità e realismo, una sorta di vicinanza là dove la maggioranza delle persone vedeva solo incompatibilità e conflitto. In realtà, e com’è addirittura

3 Cit. G. Bruskin, *Imperfetto passato*, cit., *passim*.

4 G. Bruskin intervistato da S. Burini, gennaio 2015.

tura ovvio, la tradizione ebraica e quella sovietica hanno molto in comune. Innanzitutto, condividono entrambe la stessa vocazione messianica. Sappiamo bene che gli ebrei non credono che le cose si mostrino come sono in realtà. Solo l'arrivo del Messia rivelerà allo sguardo la verità del mondo. Tuttavia, finché il Messia rimanda il proprio avvento, non bisogna credere all'apparenza delle cose. Si può credere soltanto al Libro, al testo, alla parola che annuncia l'arrivo del Messia nel mondo. Per l'ebraismo tutto ciò che esiste nel mondo è incerto, inaffidabile, transitorio. Tutto, a eccezione del testo. Allo stesso modo, credo si possa parlare di "testo" anche per il progetto sovietico.

Se partiamo da queste considerazioni, la riflessione di Bruskin ci appare contigua al concetto lotmaniano di "testualità della cultura": per entrambi la cultura è da intendersi come *testo* in ogni sua manifestazione, anche quando esso si presenti sotto forma di immagine. Del resto, lingua e cultura sono indivisibili: la lingua è immersa in un contesto culturale e la cultura a sua volta ha come centro una struttura analoga a quella della lingua naturale. Le lingue naturali (italiano, russo, inglese) servono alla nominazione pura e semplice della realtà. Quelle artificiali (simboli matematici, segnali stradali) si usano in situazioni specifiche. Le lingue secondarie, quelle che possiamo definire con Lotman "sistemi di modellizzazione secondaria", ci permettono tuttavia di trasformare un settore della realtà in un *testo* della cultura. Costruiti – come ho appena ricordato – sul modello della lingua, tali sistemi sono in grado di trasmettere una certa rappresentazione della realtà del sapere, di creare un modello della realtà (il mito, la religione, il rito, l'abbigliamento, ossia fenomeni che costituendosi come testo forniscono indicazioni su se stessi e sul tipo di logica della cultura che esiste in ogni società). Tra questi sistemi linguistici, organizzati in modo specifico, rientrano anche il teatro, il cinema, la pittura, la musica, l'arte. Per *testo*, quindi, si intende una qualsiasi comunicazione codificata secondo un sistema di segni ordinato e creato dall'uomo. Ogni sistema che abbia come fine la comunicazione può essere definito come lingua. Sono state le teorie strutturali che hanno permesso a Lotman di formulare in modo esplicito un simile approccio e di mettere al centro delle proprie elaborazioni la nozione di "testo culturale", che può essere decifrato in modo adeguato dal latore della lingua/

codice corrispondente o dal ricercatore che abbia ricostruito il modello (la grammatica) di questa lingua/codice.

Questa concezione, intuita da Lotman alla fine degli anni '50 (anche in relazione con altre discipline e con le tendenze di ricerche coeve: dall'ermeneutica all'antropologia culturale, al decostruzionismo, alla narratologia), corrisponde alla sua evoluzione intellettuale di storico della letteratura pronto a leggere ogni fenomeno culturale in parallelo con ciò che storicamente fa da sfondo. Per Lotman la storia è prima di tutto una categoria narrativa⁵, un modo in cui l'uomo interpreta gli eventi raccontandoli: se questi non trovano disposizione in un "racconto" e non vengono "tradotti", in modo che si creino i collegamenti esplicativi del prima e del dopo, viene a mancare uno sguardo collettivo e individuale capace di cogliere il senso di ciò che accade⁶. Secondo Lotman un'opera d'arte non sussiste mai come cosa separata e a sé stante, come oggetto tolto da un contesto: essa costituisce invece una parte del *byt*⁷, delle idee religiose, della normale vita extra-artistica e, in ultima analisi, di tutto il complesso delle varie passioni e aspirazioni della realtà a essa contemporanea. Questa capacità dell'arte di correlarsi a ciò che è esterno e contestuale a essa, e di ricevere in tal modo diversi significati, è una delle più profonde proprietà del *testo* artistico. Lo scambio semiotico che avviene mediante traduzioni, per così dire, imperfette, fra il testo e i diversi contesti in cui può essere letto, costituisce in realtà una riserva inesauribile per la produzione di nuovi significati e di nuove idee.

Come ho anticipato in precedenza, nell'analisi che voglio condurre sull'opera di Bruskin ho scelto di fare intervenire a volte direttamente l'artista in quelli che ritengo alcuni snodi cruciali del suo macrotesto. Gli ho chiesto quindi come sia riuscito a utilizzare nella sua arte due linguaggi tanto diversi, due diversi sistemi semiotici – immagini e parole – e come questi due codici abbiano interagito nella sua ricerca. Mi ha risposto:

5 Cfr. S. Burini, *Lotman y el problema del hecho histórico*, in M. Serra, P. Francescutti (a cura di), *La exuberancia del límites. Homenaje a Jorge Lozano*, Biblioteca Nueva, Madrid 2013, pp. 23-28.

6 Cfr. L. Gherlone, *Dopo la semiosfera. Con saggi inediti di Jurij M. Lotman*, Mimesis, Milano – Udine 2014, p. 30.

7 Cfr. S. Burini, *Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative*, in Ju. Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, cit., p. 138.

Alla base della mia arte c'è l'immagine del libro. La serie di arazzi *Alefbet* è nata dalla lettura del *Libro dei Libri* e di altri libri. Le immagini allegoriche sostituiscono i posti vacanti nel testo. Il compito dello spettatore è quello di decifrare l'allegoria (i segreti del Libro) e, quindi, di leggere il testo, ricavare il messaggio. Mi piace lo spettatore solerte. Lo spettatore che commenta le mie allegorie rappresenta il mio commento. Giacché è necessario soprattutto commentare i commenti alla vita, più che la vita stessa.

Quando poi gli ho posto la domanda su che cosa rappresentasse per lui il simbolo del Libro, la risposta è stata:

Il simbolo della creazione. Mi piace l'idea che il mondo sia il libro dell'altro, che questo libro sia stato scritto prima della creazione da parte del Creatore, che contenga i segreti dell'universo. E mi piace l'idea che il compito dell'uomo sia quello di leggere il libro della Genesi, risolvendone i misteri.

Nel prosieguo della risposta, analizzando più specificamente le modalità con cui ha voluto rapportarsi con una tradizione millenaria come quella che lega ebraismo e narrazione, l'artista ha provato a esplicitare alcuni elementi salienti di *Alefbet*:

Quali compiti mi sono prefisso nel creare *Alefbet*? L'immagine è lo strumento più forte per influenzare le persone. L'immagine possiede potere. Aura. Le religioni e gli stati hanno usato e continuano a usare le immagini al fine di sottomettere l'uomo, desiderando creare comunità religiose obbedienti e cittadini obbedienti. Sono trascorsi millenni, e percepiamo, come un tempo, un'aura magica alla vista dei reperti dell'antico Egitto. Mi interessava analizzare come si crea un'aura. Sacra. Era altrettanto importante capire che cosa rappresentassero concetti come "popolo", "nazione", "etnia", che a volte diventano anche oggetto di speculazioni ideologiche e politiche. E capire come i concetti sopra menzionati vengano mitologizzati. Esiste un'arte nazionale? E se c'è, come si configura? Sono stato fortunato come artista: l'ebraismo, per ben note ragioni, non ha creato un equivalente artistico delle proprie iniziative spirituali. Ho sempre sentito un certo vuoto culturale, che vorrei riempire a livello individuale, artistico. *Alefbet* è un tentativo in forma d'arte. Un esperimento. Il gioco delle perle di vetro. Niente di più.

Nei suoi studi su Bruskin, Boris Grojs si è concentrato soprattutto sul registro allegorico⁸. Lo studioso sostiene che le sue opere non rappresentano in realtà soltanto delle allegorie, bensì allegorie dentro allegorie, ossia doppie allegorie, corrispondenti al duplice carattere del divieto iconoclasta cui è soggetto l'“ebreo sovietico”. A proposito di *Lessico fondamentale* – che considererò più avanti nel dettaglio ma che rappresenta la chiave per comprendere tutta l'opera dell'artista proprio in relazione ad *Alefbet* (come ho già ribadito all'inizio di questo capitolo) –, Grojs sottolinea che Bruskin raffigura figure pallide e spettrali, in bianco e nero, che tengono in mano delle raffigurazioni colorate. Queste raffigurazioni hanno un chiaro significato allegorico e rinviano a concetti come il comunismo, il lavoro, l'arte, l'ebraismo, l'amore... Ma anche le figure che reggono in mano tali rappresentazioni non sono meno allegoriche. I loro tratti individuali sono come annullati, le loro figure standardizzate, non pretendono di incarnare persone vive, ma costituiscono piuttosto schemi morti e astratti di “rappresentanti tipici” di questo o quel gruppo o classe sociale: la ragazza, il soldato, l'operaio, l'intellettuale, colui che opera nel campo delle arti. Ogni figura allegorica si appoggia, per così dire, all'altra. Ogni differenza tra quadro e testo viene meno, e così l'immagine diventa parola. Secondo l'interpretazione di Grojs, le figure di Bruskin sono disposte, come tutte le figure allegoriche, in uno spazio astratto, “non vivente”, fatto di segni convenzionali; si collocano pertanto in una zona d'ombra, tra il quadro e il geroglifico.

L'essenza del metodo artistico di Bruskin consiste appunto in questo: i suoi lavori risultano iconoclasti nella misura in cui trasformano segni iconici in segni convenzionali. In genere si ritiene che le arti visive siano iconiche, in quanto mimetiche. Siamo certamente in grado di riconoscere in un quadro l'immagine di qualcosa, anche se non conosciamo sino in fondo la lingua che parla l'artista che lo ha dipinto; per comprendere un'allegoria occorre invece riconoscere il suo significato convenzionale, esattamente così come tali conoscenze appaiono indispensabili per capire una lingua straniera. A tal scopo si compilano ogni sorta di vocabolari, o lessici allegorici, una pratica che è ben nota agli storici dell'arte almeno dai tempi di Warburg e Panofsky (se non

8 Cfr. B. Grojs, *L'uomo allegorico*, cit., pp. 57-69.

addirittura di Cesare Ripa). A prima vista, il *Lessico fondamentale* di Bruskin è l'ennesimo esempio di questo genere, creato ai fini di una corretta interpretazione delle allegorie. Anche esteriormente ricorda vagamente le colonne di geroglifici egizi. Grojs ritiene che il maggior interprete dell'allegoria nel XX secolo sia stato Walter Benjamin e che il suo interesse per l'allegoria fosse dettato da quelle stesse ragioni che avrebbero condotto all'allegoria anche Bruskin. Benjamin aveva tentato di dar vita a una sintesi tra ebraismo e marxismo⁹. Come Bruskin si sente un ebreo sovietico, così Benjamin si concepiva come un "ebreo nel marxismo".

La teoria dell'allegoria, formulata da Benjamin nel suo celebre saggio sul *Dramma barocco tedesco (Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1925)*, si contrapponeva al concetto di "simbolo", che era stato assai popolare presso i romantici e si era radicato, grazie alla loro influenza, anche nell'arte e nella prassi creativa dei decenni successivi, acquisendo naturalmente via via più aggiornate articolazioni, come per esempio nella riflessione di Ernst Cassirer¹⁰. Il simbolo è qualcosa di reale, di vivo, di tangibile, che nel contempo rinvia all'astratto e all'universale. In questo senso, il simbolo si contrappone all'allegoria come il significato vivo si oppone alla "lettera morta", intesa come qualcosa di puramente convenzionale, astratto, inanimato. Di qui la preferenza che tradizionalmente viene accordata al simbolo rispetto all'allegoria e che è radicata nella consuetudine caratteristica per l'epoca moderna di anteporre la vita alla morte, ciò che è integro a ciò che è distrutto o danneggiato, ciò che è reale a ciò che è convenzionale, ciò che verrà a ciò che si è consumato. Pertanto l'età moderna tende a contrapporre "l'arte viva" al "formalismo senz'anima", ai cosiddetti "schemi morti".

Tuttavia Benjamin capovolge questa preferenza e si schiera invece dalla parte dell'allegoria, contro il simbolo. Per lo studioso l'allegoria diventa lo strumento per dimostrare il carattere transitorio, difettoso, perituro dell'esistente. L'allegoria non adula le cose. Nell'allegoria le cose si mostrano semimorte, deformate, sfiorite, difettose. Proprio un tale livello

9 Così ivi, p. 62.

10 Cfr. a questo proposito E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, Pgreco, Brescia 2015.



di consunzione e questa morta schematicità sono gli elementi che offrono la possibilità di mostrarsi come semplice segno, semplice lettera, di essere iscritte nel testo messianico. Benjamin scrive: “Se nel simbolo si intravede per un istante il volto trasfigurato della Natura, rischiarato dalla luce della Salvezza, allora nell’allegoria [...] si rivela il volto della Storia, in cui è impresso tutto ciò che esiste in essa, fin dall’inizio, di inattuale, infelice, sofferente”¹¹. E poco più in là aggiunge:

In questo risiede l’essenza dello sguardo allegorico, della ostentazione barocca della storia come storia della sofferenza nel mondo; significativa questa storia lo è soltanto quando la si concepisce come fase del declino universale [...]. Ma se la natura è condannata fin dall’inizio alla morte, allora essa è allegorica fin dalle sue origini.¹²

L’inevitabilità della morte e la non-vitalità di tutto ciò che è natura acquisiscono qui, se possibile, una valenza positiva: l’allegoria offre in sostanza la possibilità di utilizzare le entità naturali per parlare della storia.

Gli imperi tramontano e crollano insieme ai loro monumenti, alle loro istituzioni, ai loro simboli, rituali, gerarchie: il senso della storia è questo. I pagani si inorgogliscono, quando costruiscono nuovi templi, palazzi, macchinari. Ma gli ebrei, sostiene Grojs, sanno che tutti questi templi, palazzi e macchinari sono destinati ad andare ben presto in rovina, a diventare inutilizzabili. Gli ebrei sono il popolo dell’antico Testamento, non del Nuovo. La dimensione veterotestamentaria include, tra l’altro, la consapevolezza del carattere dilapidato, decrepito del mondo. E questa decrepitezza del mondo a sua volta indica una prospettiva al di là dei suoi confini e apre così una prospettiva messianica. La coscienza pagana e quella cristiana sperano che il mondo possa rinnovarsi, acquisire integrità, vitalità, pienezza. Il mondo si rinnova nelle tragedie greche e nei culti misterici. E si rinnova anche quando l’Antico Testamento viene sostituito da quello Nuovo. Anche il comunismo ha ereditato, sia pure in parte, questa speranza nel rinnovamento del mon-

11 B. Grojs, *L’uomo allegorico*, cit., p. 62.

12 *Ibidem*.



do: “Noi costruiremo un mondo nostro, un mondo nuovo”¹³. Si tratta di un tipo di coscienza e di speranza che Benjamin chiamava mitologica. Solo la disillusione nella possibilità che il mondo cambi radicalmente apre la strada a un altro tipo di speranza, quella di un suo superamento messianico. Ed è proprio questo a costituire la scoperta dell’ebraismo, che rifiuta tutto ciò che vi è di nuovo e vitale, attenendosi all’antico Testamento. Il mondo è vecchio fin dalla sua origine. Fin dall’inizio è minato dalla distruzione e dalla rovina. La sua decrepitezza è insanabile. Ma è proprio la natura decrepita e dilapidata del mondo a offrire a esso la possibilità di trasformarsi in allegoria della salvezza e della liberazione. La vecchiezza originaria del mondo rende quest’ultimo troppo debole per trattenere colui che segue l’imperativo messianico e vuole strapparsi dal mondo. Proprio per questo Benjamin insiste tanto sulla natura difettosa, malata, decrepita, deforme del mondo – perché soltanto in questo consiste la possibilità della sua salvezza.

In questo senso, forse, conclude Grojs, sono proprio le opere “sovietiche” di Bruskin ad apparire come quelle maggiormente “veterotestamentarie”. Esse rappresentano infatti il potere terreno – per l’ebreo sovietico identificato con il potere dell’URSS – come vacillante, declinante, decrepito. Quelle figure pallide e semi-distrette, che ci appaiono in una certa misura come gli “spettri del comunismo” e si aggirano con passo incerto e malfermo per la Terra, non sembrano appartenere del tutto a questo mondo. Ovviamente, Bruskin vi condensa l’atmosfera del tardo comunismo, della stagnazione e della decadenza che in Unione Sovietica hanno caratterizzato soprattutto gli anni ’70. Ma l’artista osserva il tramonto della potenza imperiale senza risentimento e probabilmente perfino con compassione. In primo luogo, egli si sente parte del processo di decadenza dell’impero sovietico. E inoltre lo contempla nella prospettiva dell’antico Testamento, che aveva promesso il declino e la fine di tutti gli imperi. Ma, forse, il livello più profondo di questa corrispondenza tra la tradizione ebraica e quella sovietica consiste nel legame interiore che le caratterizza e di cui abbiamo parlato all’inizio. In fin dei conti, il potere sovietico non fu sconfitto dall’esterno, ma ha posto fine a se stes-

13 Ivi, p. 64.

so, sottomettendosi a quella stessa legge dialettica della negazione della negazione che si era autoimposto.

È altrettanto significativo che, quando si rivolge a temi e a immagini chiaramente ispirati alla tradizione ebraica, Bruskin cominci a utilizzare tecniche artistiche che possono apparire a prima vista desuete, come quella dell'arazzo. La convenzionalità dell'arazzo, così evidente agli occhi dello spettatore odierno, offre all'artista la possibilità di rivelare con particolare chiarezza il carattere allegorico delle sue composizioni: l'artista ci avvisa di aver identificato i fili orizzontali dell'ordito con la parte terrena della natura umana, e quelli verticali della trama con la porzione celeste, che tende verso l'alto. Ma non è l'unico motivo: Bruskin a tale proposito ci rammenta che per molto tempo l'antica metafora, in cui il Creatore è paragonato a un tessitore e il mondo a un tappeto, non gli aveva dato pace, spingendolo a tessere un suo proprio mondo: sotto la forma di una gigantesca missiva, di pagine di un libro, di un palinsesto.

È emblematico a mio avviso che, almeno in questo caso specifico, l'artista attribuisca alle sue allegorie una traduzione verbale alquanto esplicita. Pensiamo ad esempio a figure come l'*Uomo con la casa illuminata dall'interno* o l'*Uomo con la pianta di vite*. In casi come questi Bruskin ha reso manifesto quel procedimento allegorico su cui già da tempo si fondava la sua ricerca. Non sono molti gli artisti disposti al giorno d'oggi a ricorrere all'allegoria, dal momento che quest'ultima non pare qualcosa di particolarmente *up to date*. Bruskin al contrario è in grado di rivolgersi a tutto ciò che, come scrive Benjamin, sembra sorpassato. Tale interesse dell'artista per ciò che è inattuale sembrerebbe corrispondere alle tendenze postmoderne degli ultimi decenni. Ma, a un esame più attento, quest'analogia cessa di apparire convincente. Il postmodernismo infatti scaturisce come reazione allo strapotere anche odierno della cultura di massa. All'interno di tale contesto assistiamo spesso a un libero gioco individuale con le icone della cultura artistica finalizzato a dimostrare per lo più il carattere facoltativo di queste ultime. Bruskin al contrario non parte dall'immagine, bensì dalla lingua. La convenzionalità delle sue figure e dei suoi segni non implica affatto un loro presunto carattere facoltativo. Anche la lingua che parliamo è convenzionale, ma la sua convenzionalità è per noi nel contempo obbligatoria, perché conferisce

un senso alla lingua e al mondo. Ma tale significato nel suo complesso sfugge inevitabilmente alla comprensione di chi parla. Questa interpretazione avanzata da Grojs, molto convincente, evidenzia a mio avviso il livello di interconnessione che esiste tra i cicli di Bruskin, che non si possono, come ho già sottolineato, leggere al di fuori di una prospettiva intersistemica, se non addirittura intersemiotica, almeno nel senso che andrò a chiarire tra poco.



Fig. 14: *Alefbet* (parte prima: particolare), arazzo, 2004-2006, coll. privata

Cerchiamo prima di cogliere tuttavia un altro aspetto della ricerca dell'artista. Nei suoi fondamentali scritti su Bruskin, Michail Jampol'skij ha definito *Alefbet* come un caso di "gnosi pittorica"¹⁴, sottolineando quanto sia difficile trovare un altro artista che abbia saputo esprimere, con maggiore pienezza e forza, l'idea della coesistenza di due mondi. In realtà, nell'universo creato da Bruskin, è facile individuare due livelli di

14 M. Jampol'skij, *Una gnosi pittorica: il ciclo di arazzi di Grisha Bruskin "Alefbet"*, cit., p. 69.



realtà differenti, eppure legati tra di loro. Il primo rinvia alla vita in Unione Sovietica, e la sua espressione più completa può essere rintracciata, anche secondo Jampol'skij, proprio in *Lessico fondamentale*, nonché nelle altre opere connesse al progetto. Sotto il profilo pittorico le figure che appartengono a questo livello tendono alla monocromia, sono realizzate per lo più in bianco e contrassegnate da attributi che permettono la loro collocazione all'interno dello spazio della mitologia sovietica. L'altro livello o "mondo", incarnato da *Alefbet* e dalle opere a esso contigue, rinvia invece alla "mitologia" ebraica: la Torah, il Talmud e la Kabbalah. A popolarlo sono figure contraddistinte stavolta da colori vivaci e da sembianze fantastiche. La compresenza di questi due mondi (o di due registri di uno stesso universo) può essere spiegata a mio avviso senza particolari complicazioni: è sufficiente rammentare la doppia identità dell'autore – un *ebreo sovietico* – che riunisce in una stessa personalità l'*elemento ebraico* e quello *sovietico*.

Malgrado queste e altre differenze, i due mondi sono comunque strutturalmente legati. In entrambi i casi ci troviamo di fronte a una serie di figure isolate, ciascuna inscritta nella sua "cellula" particolare. Bruskin sottolinea come le figure di *Alefbet* siano state ordinate in base al principio del lessico, esattamente come quelle del livello "sovietico":

Ciascun eroe è dotato di un suo accessorio. Si ottiene così una figura-simbolo, una figura-mitologema. Con queste figure ho iniziato a comporre una sorta di vocabolario, di lessico, una specie di collezione, di alfabeto (in ebraico *alefbet*) [...] I personaggi di *Alefbet* vengono soltanto presentati. Non c'è trama. Né collisioni drammatiche. Questo non è teatro, né una sfilata, ma piuttosto una collezione. Gli accessori danno il loro nome agli eroi, li catalogano e li riuniscono in una sorta di vocabolario.¹⁵

Sebbene entrambi i livelli si ispirino al medesimo modello strutturale, secondo il progetto dell'artista essi "descrivono" e "catalogano" mondi radicalmente diversi. Per descriverli Bruskin ha ripreso le categorie di

15 G. Bruskin, *Špalera "Alefbet". Mifologičeskij slovar'-komentarij* [Gli arazzi "Alefbet". Dizionario-commentario mitologico], GMII im. Puškina, Moskva 2006 (pagg. non numerate).



Martin Buber, un autore che gli è familiare e che risulta spesso convocato nei suoi scritti. Il mondo del *Lessico* viene definito così come il mondo “Io-Es”, mentre quello di *Alefbet* come la sfera dell’“Io-Tu”¹⁶. “Io-Es” indica il rapporto con gli oggetti *esteriori* dell’esperienza, con la sfera di quanto è indifferente, estraneo, sociale. “Io-Tu” non ha invece oggetto e indica la presenza diretta al cospetto di Dio. Semplificando, possiamo dire che la differenza tra i due mondi raffigurati da Bruskin risiede nella presenza di Dio o nella sua assenza. Il mondo del *Lessico* è stato abbandonato da Dio, mentre quello di *Alefbet* è un mondo permeato dalla sua presenza, ossia da quella *shekhinah* di cui hanno parlato talmudisti e cabalisti. A ben vedere questa differenza è molto più significativa rispetto al dualismo tra elemento sovietico ed ebraico.

Secondo Jampol’skij, la coesistenza di due mondi differenti collega la struttura dell’universo pittorico di Bruskin allo *gnosticismo* e a una visione del mondo terreno come prigione abbandonata da Dio, dove le anime delle creature che lo popolano sono condannate all’afflizione. La diffusione dello *gnosticismo* è ricollegabile alla crisi del messianesimo e del pensiero escatologico da cui prendono le mosse sia la religione ebraica che quella cristiana. Rudolf Bultmann ha osservato che gli adepti della “comunità nuova”, quella costituita dalla chiesa cristiana delle origini, “non possiedono una vera e propria storia, poiché si tratta di una comunità della fine dei tempi, ovvero di un fenomeno escatologico. Come possono avere una storia proprio adesso che il tempo universale si è concluso e la fine è inevitabile?¹⁷”.

Fermiamoci un momento a considerare questa particolare relazione (o non-relazione) con la storia. Anche l’impero, come sottolinea nuovamente Jampol’skij, è inestricabilmente legato all’Apocalisse: quest’ultima non è altro che una fine procrastinata, che si rivela in anticipo alla vista interiore di veggenti, quali ad esempio l’apostolo Giovanni. L’impero procede verso il proprio declino e la propria fine in virtù della linearità stessa della dimensione storica che gli è conna-

16 Cfr. M. Jampol’skij, *Una gnosi pittorica: il ciclo di arazzi di Grisha Bruskin*, cit., pp. 69-70.

17 R. Bultmann, *History and Eschatology. The Presence of Eternity*, Harper, New York 1957, p. 36.

turata. Alla fine della storia l'Apocalisse è altrettanto imprescindibile quanto le rovine nella fine immaginata dell'impero: le rovine e i relitti di Bruskin sono per l'appunto visioni – che visitano prima di tutti lo stesso artista – della fine con la quale la linearità immodificabile di una storia sospesa si conclude. Non è casuale che le figure dei *Lessici* non siano contrassegnate da alcun elemento storico e paiano esistere al di fuori del tempo e dell'esperienza umana. Certo, Bruskin ama raffigurare i personaggi dei *Lessici* come relitti di altre epoche, come se gli archeologi di oggi li avessero appena riportati alla luce. Ma questa visione archeologica non fa che enfatizzare la compiutezza temporale assoluta del progetto sovietico, che non trova alcuna prosecuzione nell'oggi. Il tempo dei *Lessici* è quello della fine di un'epoca e dell'inizio di un'altra che, allo stesso modo, non si snoda nel tempo. È la fine e l'inizio che si fondono insieme.

Secondo Jampol'skij, il comunismo non seppe realizzarsi e la nazione fu scaraventata in una storia che appare legata all'indeterminatezza dello scopo. Bruskin riflette proprio questo passaggio. Crea ad esempio il ciclo di sculture monumentali *Poterjannyj raj* [Paradiso perduto], che provano a rappresentare in terra un paradiso, in realtà mai trovato. La perdita del paradiso reca con sé un intensificarsi della percezione del tempo, ovvero conduce alla scoperta del "momento" e del processo stesso della caduta. Bruskin del resto ha prodotto una sua versione individuale di apocalisse terrestre, il progetto *Vremja-Č* [L'ora X]¹⁸, che, tuttavia, non è legata in alcun modo con l'idea di salvezza e di resurrezione. Vale la pena di accennare a questo importante progetto che si collega ai temi qui trattati ed è insieme anello di congiunzione con i lavori successivi, soprattutto, come vedremo, con *Cambio di scena* (2017). Si tratta di una installazione di sculture che, a cura di Ol'ga Sviblova, è stata presentata per la prima volta al MAMM (Multimedia Art Museum di Mosca) dal 3 settembre al 3 ottobre 2012. Il tema del progetto è la visualizzazione dell'immagine del nemico, un tema che la curatrice e direttrice del Museo¹⁹ ha sottolineato come cruciale, proprio

18 Cfr. G. Bruskin, *H-Hour*, cit.

19 Cfr. O. Sviblova, [Introduction], in Id. (a cura di), *Grisha Bruskin. H-Hour*, cit., pp. 8-9.

perché la costruzione del nemico è stata una dinamica essenziale per il funzionamento del sistema totalitario staliniano e allo stesso tempo un fattore di definizione sociale e di fissazione di uno spazio individuale²⁰.

Crollata l'URSS, quello che fa Bruskin è tentare di analizzare il mito e la funzione del nemico in moltissime sue manifestazioni e in una prospettiva globalizzata. Si tratta di circa ottanta figurine isolate, di gruppi di figure e di oggetti iconici di un bianco spettrale che si librano, quasi senza contorni, contro uno sfondo nero insondabile. Robert Storr²¹, in un bel contributo al catalogo, parla di “cosmonauti grotteschi” o di bambole disarticolate, a volte monche o mostruose, che sembrano il frutto di una “technological hybris”²². Nel capitolo quarto tornerò sul progetto con maggiori dettagli.

La perdita di fiducia nella prospettiva escatologica e il finale abbandono di questa non portano dunque soltanto alla scoperta della storia, ma, in una serie di casi, anche a un'aspra critica della storia stessa in quanto tale. In questo senso, le figure di *Alefbet* si collocano insomma tra l'immaginazione individuale e il mito: la loro valenza simbolica le fa transitare continuamente dalla sfera individuale a quella sovraindividuale, dall'esperienza gnostica del veggente alla cultura e alla religione di quel popolo cui il veggente appartiene. Ed è proprio questo movimento del simbolo dall'ambito trascendente a quello immanente (e viceversa) a separare nettamente le figure di *Alefbet* da quelle dei *Lessici*, dove tale movimento è del tutto assente.

Anche Evgenij Barabanov²³ ritiene che gli arazzi di Grisha Bruskin rappresentino una pagina assolutamente nuova nell'opera dell'artista, ma che al contempo, malgrado tutta la loro originalità e autosufficienza, essi rinviino comunque allo stesso universo figurativo cui Bruskin aveva già dato forma nel corso degli anni, attraverso una gamma molto articolata di registri espressivi: cicli pittorici, grafici e plastici in conti-

20 Cfr. *ivi*, p. 9.

21 Cfr. R. Storr, *A Hard Rain's A-gonna fall*, in O. Sviblova (a cura di), *Grisha Bruskin. H-Hour*, cit., pp.13-21.

22 *Ivi*, p. 19.

23 Cfr. E. Barabanov, *Aleph, bet, gimel*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. Alefbet. Alfabeto della memoria*, cit., pp. 11-26.

nua espansione, ceramiche, performance e installazioni, come pure testi letterari. Anche nelle sottolineature di quest'altro studioso ci troviamo, insomma, nuovamente di fronte al tema basilare del "macrotesto" e delle sue relazioni intersistemiche. Un "macrotesto" – possiamo aggiungere ormai – che potremmo metaforicamente definire come una *collezione di collezioni*. E come per qualsiasi altra collezione, anche per questa dobbiamo considerarne gli elementi costitutivi, in una doppia ottica. Da una parte, ogni oggetto presuppone di essere osservato individualmente, di per sé. Dall'altra, viene spontaneo ricercare il legame che unisce i vari oggetti tra di loro, il comune denominatore in cui sia possibile rintracciare una sorta di principio unificante. In alcune collezioni questo principio può essere una certa idea, in altre un determinato interesse, in altre ancora il capriccio, la nevrosi, lo studio, oppure... Ma è proprio necessario, si domanda Barabanov, enumerare ogni possibile movente? Ciò che conta davvero è qualcos'altro, e cioè il fatto che ogni volta tale forza unificante è incarnata da un certo *principio*, ovvero da quello che gli antichi Greci chiamavano ἀρχή (*arché*), ossia "inizio", "causa prima", "fondamento", "base", "principio". Nella *collezione di collezioni* questo principio non è soltanto un tema, bensì la modalità estetica che, attraverso la riflessione artistica, istituisce legami generatori di senso tra elementi che, all'apparenza, potrebbero sembrare estranei e invece si completano reciprocamente.

Il *principio* (*principium* o *arché*) del sistema artistico di Bruskin è indubbiamente il *testo*: non un qualche testo concreto, narrativo, poetico, mitologico o religioso, che si lasci bene o male illustrare, bensì il *testo* in quanto tale. Il *testo* come entità dotata di leggi specifiche, che con la sua struttura fondamentale è in grado di predeterminare la molteplicità dell'universo artistico, ossia tutti i temi, i contenuti e i riferimenti all'interno della *collezione di collezioni*. Per Bruskin la metafora originaria dell'universalità di un *testo* che tutto abbracci è rappresentata dal Libro. E, quel che più conta, dal Libro inteso e interpretato alla luce della tradizione ebraica.

Come lui stesso ci ha ricordato, per Bruskin il Libro è il simbolo stesso della creazione²⁴. A proposito dell'importanza straordinaria assegnata dall'artista alla cultura del libro e alla sua forma, Barabanov non può fare a meno di ricordare le parole di Jacques Derrida sull'ebraismo e sui suoi connotati profondi per quanto riguarda la “nascita e passione per la scrittura, passione per la scrittura, amore e resistenza della lettera”²⁵. In Bruskin il *Libro del Mondo* e il *Libro della Vita* costituiscono in effetti un solo, indistinguibile, Libro. E nelle sue opere l'artista non può che rinviare al proprio commento, per mezzo di alfabeti mitologici, lessici, sillabari, abbecedari/alfabeti. Le metafore “tessili” riferite al testo (cfr. lat. *textum*) occupano, secondo Barabanov, uno spettro semantico assai ampio, che va dai significati più elevati (l'“intreccio di parole” della letteratura russa antica o quello “di lodi”, oppure “il pizzo distinto dei manoscritti medioevali”) fino a quelli più ridicoli (ricordiamo il puškiniano “tessitore di versi”, oppure l'“intreccio di versi” o “di rime”). O, ancora, il termine *vjaz'*, che indica sia l'antica scrittura ornamentale, decorativa, sia l'intreccio, l'unione di alcune lettere in un unico segno complesso. Tutte queste allusioni, analogie, associazioni recondite affondano le loro radici nell'antichità: secondo alcune leggende, il mondo scaturirebbe da un'opera di tessitura²⁶.

Barabanov considera l'interesse di Bruskin per gli arazzi anche in una prospettiva culturologica: il tessuto e la tessitura illuminano nella maniera più efficace la componente testografica che è alla base di tutti i suoi progetti artistici. E contribuiscono ovviamente a iscriverli una volta per tutte nell'ambito della storia dell'arte mondiale. Con la sua ricerca, Bruskin ne attualizza le stratificazioni almeno su quattro distinti registri. In primo luogo rivivifica la storia antica del quadro-tappeto (e ricordiamo in questo senso, ad esempio, l'*Apocalisse* di Angers, il celebre ciclo di arazzi medioevali francesi, oppure quello della *Dama con l'Unicorno*, conservato al Museo di Cluny). In secondo luogo, la storia delle immagini e delle tecniche rinvia all'imponente tradizione artistica dei cartoni per

24 A questo proposito cfr. G. Sholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Il Saggiatore, Milano 1965.

25 J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1990, p. 81.

26 Cfr. A. Golan, *Mif i simvol* [Mito e simbolo], Russlit, Moskva 1993, p. 171.

arazzi realizzati da maestri come Raffaello, Rubens, Van Dyck, Le Brun e Boucher. In terzo luogo, nel XX secolo l'arazzo è entrato a far parte dell'arte moderna grazie a Kandinskij, Picasso, Léger, Dalì, Braque e Le Corbusier. In quarto e ultimo, Bruskin dà seguito con *Alefbet* alla serie di celebri arazzi realizzati da artisti di origine ebraica, come Marc Chagall e Mordechai Ardon, che a loro volta avevano mostrato un esplicito interesse per i soggetti legati alla cultura ebraica del Libro. Il trittico di arazzi realizzato da Chagall per l'atrio della Knesset rivela agli occhi dello spettatore l'universo collettivo dei miti dell'ebraismo: al centro l'Esodo, a sinistra l'entrata di re Davide a Gerusalemme e a destra la profezia di Isaia. Qui troviamo Mosè con le Tavole della Legge, Giacobbe che lotta con l'Angelo, Giuditta con la testa di Oloferne e Davide il salmista con la sua lira, nonché Gerusalemme che si leva con le sue torri sulle alture e il villaggio in fiamme. Nel ciclo di dieci arazzi creati da Ardon per l'atrio dell'ospedale Shaare Zedek a Gerusalemme ritroviamo invece la simbologia degli antichi trattati cabbalistici, che l'artista riconnette alla leggenda contenuta nel libro dello Zohar, secondo cui le lettere, create da Dio ancor prima dell'origine del mondo, sfilavano davanti all'onnipotente, contendendosi la primogenitura dell'universo. Al di là di tutte queste relazioni con la tradizione che lo precede, è altrettanto chiaro che l'arazzo di Bruskin riflette il mondo personalissimo dell'autore, con immagini e significati inconfondibili e irriducibili a qualsiasi altro. I motivi biblici, mitologici, cabbalistici e folclorici sono ricorrenti nella sua produzione. Del resto gli arazzi di Bruskin riprendono i temi da lui già rielaborati nei cicli pittorici *Alefbet* (1984), *Alefbet-Lessico* (1987), *Message* (1989) e *Nuovo Alefbet* (2000-2001), nonché nelle serie scultoree *La nascita dell'eroe* (1987-1990) e *Metamorfosi* (1992), così come pure nelle gouaches *Metamorfosi* (1991-1992) e *Notes* (1995): essi, tuttavia, risultano sempre trasfigurati secondo specifiche declinazioni dall'interpretazione individuale dell'autore.

Passando poi al titolo del ciclo (*Alefbet*), che rinvia al termine che indica l'alfabeto ebraico, l'ipotesi di Barabanov è che il riferimento rappresenti soltanto una similitudine. L'alfabeto in effetti è un sistema di segni grafici che consente di trasmettere l'aspetto sonoro delle parole che compongono una lingua per mezzo di simboli raffiguranti i singoli elementi vocali, e l'invenzione dell'alfabeto ha dunque fatto sì che fosse

possibile mettere per iscritto qualsiasi tipo di testo senza ricorrere a un registro semantico, come invece accade quando si utilizzano gli ideogrammi (che indicano graficamente concetti e azioni), oppure i geroglifici (che in forma di disegno rappresentano persone, animali, oggetti, elementi del mondo naturale). In questo senso l'*Alefbet* di Bruskin andrebbe riferito piuttosto a una forma di scrittura arcaica, e non all'alfabeto con le sue lettere. In realtà, il ciclo di quadri e arazzi dal titolo eponimo riguarda proprio l'alfabeto in quanto insieme dei segni visuali creati dall'artista.

A tale proposito, occorre sottolineare come in questo sistema figurativo non esista una scala gerarchica tra i vari elementi iconografici, così come sono completamente assenti i principi rinascimentali che regolano la costruzione di un quadro composto da più figure. Le file di quattro personaggi collocati uno sopra l'altro all'interno di un campo rigorosamente delineato rinviano piuttosto a esempi più remoti: la miniatura medievale, l'icona o l'affresco. E, in effetti, molti personaggi degli arazzi di *Alefbet* indossano *tallit* e sono raffigurati con il capo coperto come se si stessero rivolgendo a Dio; inoltre, come accade nella pittura medievale, sono accompagnati da "accessori" sacri: un ramo di mandorlo fiorito, che simboleggia il Monte Sinai, i grappoli d'uva della Terra Promessa, i leoni d'oro di Sion, oppure i simboli della potenza divina (saette, angeli o l'apparizione di mani nere o dorate). Tutte queste figure partecipano dello stesso tempo mitologico, che non conosce né "prima", né "poi". E, come i personaggi raffigurati nelle miniature o nelle icone, sono privi di qualsiasi caratterizzazione psicologica: invece che alla soggettività personale, sono soggetti alla logica sovraindividuale dell'annuncio. Lo stesso vale per le immagini di demoni e di esseri fantastici partorite dalla fantasia di Bruskin. Esse innanzitutto richiamano alla mente, ancora una volta, la tradizione medievale, ad esempio la *Haggada degli uccelli* (manoscritto ashkenazita risalente al XIV secolo circa e conservato presso il Tempio del Libro del Museo di Gerusalemme, contenente la leggenda relativa alla festa della Pessah e ornato da miniature in cui tutti i personaggi raffigurati hanno la testa di un uccello), ma anche, ovviamente, le pietre tombali in cui, a partire dal XVIII secolo, cominciano a essere raffigurati animali simbolici.

In Bruskin è completamente assente qualsiasi elemento di stilizzazione dell'arte medievale o folclorica. Le analogie con l'icona o con le miniature dei libri manoscritti indicano soltanto la tipologia di una testografia

iconografica che resta al di fuori dell'ambito del quadro rinascimentale. D'altro canto, in Bruskin non c'è una vera e propria rottura con la forma-quadro. In questo senso, i suoi arazzi, così come quelli dell'età moderna, rappresentano piuttosto una sorta di modificazione del quadro. E, al contempo, malgrado le figure dei personaggi dei suoi dipinti siano provviste di ombra e in tal modo si collochino all'interno di una sorta di spazio tridimensionale, ogni volta dissolto nelle righe del testo, tali immagini restano isolate, collocate l'una accanto all'altra come le lettere dell'alfabeto, e agiscono indipendentemente, senza alcuna forma di interazione. Questo avviene perché, secondo Barabanov, si tratta esclusivamente di figure-simboli, simili ai personaggi delle carte di Tarot, figure-mitologemi attinte da qualche lessico o manuale, dove le pagine che riportano la legenda, il testo esplicativo, sono andate perdute. Del testo visibile resta soltanto l'immagine, come le parole singole di un testo scritto che non si compongono in una narrazione conseguente. Immagini, parole, lettere diventano le tracce di un'assenza temporanea, le schegge di qualcosa che è stato e che è chiamato a divenire.

Il ciclo di arazzi intitolato *Alefbet* e quello pittorico, *Alefbet-lessico*, sono caratterizzati dalla medesima struttura: quattro campi diversi ottenuti dall'intersezione delle linee della cornice in orizzontale e in verticale. Ogni campo è contrassegnato da colori diversi, ispirati alla gamma cromatica generale dell'insieme. Quest'attenzione per il colore non è soltanto una manifestazione di virtuosismo, ma anche il giusto tributo alle esigenze professionali dell'arte dell'arazzo. Perché qui abbiamo a che fare con un'arte vera e propria, non con una semplice tecnica d'esecuzione. Alla domanda su che significato attribuisce al bianco, rosso e nero nei suoi arazzi e più in generale nella sua opera, Bruskin risponde:

Più o meno lo stesso significato che la mitologia mondiale conferisce loro. Per citarne alcuni: il rosso si associa all'elemento divino del fuoco. Il nero al niente, al principio demoniaco. Il bianco alla presenza Divina, alla Luce Assoluta. Oppure, per esempio, nell'alchimia il rosso, il bianco e il nero sono tre dei quattro colori primari, le fasi del processo del *Magnum opus*. Gli esperimenti di alchimia mi hanno sempre affascinato.²⁷

27 G. Bruskin intervistato da S. Burini, settembre 2018.

Gli arazzi di *Alefbet* sono inoltre accompagnati da un *Vocabolario-commento mitologico*, un lessico *sui generis* che raccoglie tutti i personaggi raffigurati. La sua esistenza può essere considerata come l'ennesima manifestazione di quella strategia, a un tempo ludica e riflessiva, a cui Bruskin collega la propria presenza nello spazio dell'arte contemporanea. Ma non solo. Questo vocabolario di personaggi costituisce un ulteriore rimando a quell'universo artistico che, come ricorderemo, si articola come *collezione di collezioni*. Dunque il riferimento non è facoltativo, bensì essenziale, perché indica i legami che danno vita all'intero sistema.

A partire dalla metà degli anni '80, quindi, la testografia visuale di Bruskin rielabora due differenti repertori mitologici che interagiscono in modo peculiare l'uno con l'altro. Da un lato, la mitologia dell'ebraismo, il mondo delle sue leggende, della gnosi cabbalistica e delle narrazioni del chassidismo e, dall'altro, la mitologia dell'universo sovietico. In un'ottica visuale i due repertori si situano in un rapporto di similitudini ideali. Proprio per questo la superficie dei quadri di Bruskin è generalmente suddivisa in spazi figurativi che si ripetono, costruiti secondo determinati moduli compositivi e in base a una scala comune. Gli abitanti di questi spazi possono essere figure solitarie – come in *Quattro spazi* (fine anni '70), *Dodici spazi* (1979), *Lessico fondamentale* (1986), *La vita è ovunque* (1999), oppure gruppi, come ad esempio in *Logie* (1987). Ma in ogni caso – riprendendo le parole dell'artista – si utilizzano “le stesse modalità di organizzazione del quadro: personaggio-accessorio-testo [...]. Nell'uno come nell'altro caso, il modello strutturale, il principio originario è lo stesso”²⁸. E tale modello, come già sappiamo, è costituito dal Libro: il Libro come mondo e il mondo come Libro. Tuttavia, la concezione ebraica del mondo-libro non significa affatto che noi siamo in grado di leggere il mondo come se si trattasse di un libro spalancato. Il peccato originale, infatti, ha reso la conoscenza umana imperfetta. L'uomo è immerso nel testo del Libro del mondo, ma non è capace di riceverlo nella sua interezza. E ciò dipende innanzitutto dalla rottura che si è venuta a creare tra

28 G. Bruskin, *Vsjudu žizn'* [La vita è ovunque], Palace Editions, Sankt-Peterburg 2001, p. 123.

l'ordine ideale superiore e la realtà frammentaria, scissa, individuale. Il pensiero cabbalistico ha individuato una metafora calzante per tale frammentarietà, ovvero l'immagine dei "vasi infranti". Di conseguenza, l'"archeologia" cabbalistica consiste proprio nel raccogliere e nel ripristinare i singoli frammenti ispirandosi al modello originario offerto dalle forme ideali del tutto.

Secondo Barabanov, di fronte a questo "mare del testo", che inghiotte tutto, Bruskin ricorre a tre modalità fondamentali, o forme, per ricomporre ciò che non ha limiti in un'unità artistica: la *frammentazione*, la *ciclicità* e l'*ipertestualità*. Nel contempo, oltre il confine di quanto è direttamente visibile e reso plasticamente presente, si libera – per così dire – lo spazio perché possa essere reperito individualmente un *testo recondito*, che sia in grado di riunire singoli frammenti in un determinato ordine ideale: l'ordine del Testo. A tale proposito, occorre sottolineare come, per Bruskin, né il frammento né la frammentazione costituiscano qualcosa di casuale, slegato, non intenzionale. Al contrario, nel suo sistema artistico il frammento si fa costantemente veicolo di integrità, rappresenta un'entità autosufficiente, investita del diritto a un'esistenza autonoma. Il *Vocabolario-commento mitologico agli arazzi di Alefbet* si propone di illustrare per l'appunto tali frammenti: i quattro campi suddivisi dalle cornici, in quanto parti compiute di un unico insieme figurativo, possono essere intesi come un "quadro a sé stante", in cui ciascuna delle quattro figure – sempre in base al *Vocabolario-commento* – si presenta a sua volta come un frammento, ma anche come un intero. A ciascuna di queste figure viene riservata una spiegazione a sé, così come pure ai suoi accessori; ciascuno è dotato di un significato, di un determinato senso, confermato dall'interpretazione. Lo stesso vale per ogni punto della superficie pittorica.

Organizzato in tal modo, il frammento diventa di conseguenza fonte diretta o archetipica di ripetibilità. Moltiplicando i frammenti e ricombinandoli tra di loro, si possono comporre serie, cicli. Tuttavia, tale composizione non è qualcosa di meccanico: la particolarità dell'ordine istituito da un determinato ciclo, o serie, è predeterminata dal fatto che ciascuna opera che rientra al suo interno è dotata di una propria particolare unità e si rivela contemporaneamente come parte di un'altra opera, più complessa. Del resto, è evidente che i rapporti tra frammento, opera singola e

ciclo vengono concepiti dall'artista come rapporti sistemici, rafforzati da quei legami che danno origine al ciclo.

In un certo senso, si potrebbe dire che tali rapporti ricordano la forma di un catalogo fondamentale. O, per citare Bruskin, di un "Lessico", di un "Vocabolario". In effetti, tutto il suo universo artistico – sia che lo si voglia chiamare *Lessico fondamentale*, *Alefbet*, *Alfabeto* o *Abbici* – non è altro che l'organizzazione tematica di serie e cicli, a loro volta composti da figure e accessori.

2.3. *La parola e l'immagine: relazioni intersistemiche*

Dopo aver considerato queste suggestive e condivisibili ipotesi esegetiche, vorrei a questo punto trattare più da vicino la struttura semiotica del *discourse* bruskiniano. È già stato detto che *Lessico fondamentale* deve essere visto come una sorta di grammatica dell'autore: un abbecedario primordiale, origine e sintesi di tutta la sua lingua, che condivide la stessa matrice del progetto *Alefbet*, poiché l'artista vi compie un'opera di sistematizzazione del sistema segnico sovietico con la stessa accuratezza con cui nella *Torah* si elencano i peccati dell'umanità. In ogni celletta c'è una statua di gesso che tiene in mano un segno visivo (una medaglia, il modellino del mausoleo di Lenin, un segnale stradale o una carta geografica), "citando" a volte elementi già presenti nel progetto ebraico. Si tratta dunque di una parte essenziale del complessivo macrotesto bruskiniano. Un alfabeto "cucito", materico. Un archivio della memoria che si fa testo. Bruskin scrive:

Per ragioni storiche note a tutti, l'ebraismo non è stato in grado di creare un equivalente artistico pari alle sue iniziative spirituali. Ho sempre avuto la sensazione di una sorta di vuoto culturale che, a livello individuale, avrei voluto colmare per mezzo dell'arte. L'immagine possiede la capacità di agire come una forza magica.

E ancora:

Gli ebrei sono il popolo del Libro. Il Libro è il simbolo fondamentale dell'ebraismo. Il Libro è il Mondo, e il Mondo è il Libro. Nel Libro è contenuto l'universo. Si pensa che nel Libro sia celato il nome dell'autore, quella minuscola chiave d'oro che permette di accedere ai segreti del mondo. Che le lettere e il testo siano stati tracciati dal Creatore. Ecco perché il Libro in quanto tale costituisce l'immagine originaria della mia arte in generale e del ciclo *Alefbet* in particolare. Considero l'idea di *Alefbet* come un concetto artistico, come arte e nulla di più, come una specie di gioco con le perle di vetro. Per me era importante creare un quadro a immagine delle pagine di un libro, di un palinsesto, di una lettera, di un messaggio, di un annuncio, come il frammento di un libro infinito che si può continuare, integrare, commentare. *Alefbet* è questa crittografia, un messaggio, un rebus, un vocabolario mitologico che "prosegue la lingua" all'interno di un sistema composto da simboli-mitologemi, allegorie che è necessario decifrare e interpretare. A cui occorre fornire una propria spiegazione personale. Lo sfondo dell'opera è costituito da una sorta di *script*, di scrittura. Sullo sfondo spiccano figure di uomini accomunati dai loro abiti: indossano *tallit* e hanno il capo coperto, come se si stessero rivolgendo a Dio. In tutto i personaggi sono centosessanta. Tra di loro non accade nulla, essi vengono presentati e basta, sono legati dal contesto.²⁹

Bruskin fa anche di più, includendo il problema del *testo* all'interno dell'organizzazione visuale del suo sistema artistico. L'arazzo è infatti accompagnato da un "commento ai commenti", redatto dall'artista stesso. Lo spettatore, a sua volta, seguendo la tradizione del *Talmud*, è posto nelle condizioni di aggiungere le proprie annotazioni ai commenti dell'artista: in questo modo, potrà avvicinarsi alla verità. *Alefbet* è insomma una sfinge che pone degli enigmi allo spettatore³⁰. Usando una metafora della Kabbalah, si può dire che ogni elemento dell'opera, sino al personaggio più accessorio, è una minuta particella del mistero complessivo della storia,

29 G. Bruskin, *Il ciclo di arazzi di "Alefbet", o la prosecuzione della lingua*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. Alefbet. Alfabeto della memoria*, cit., p. 7.

30 Il tema del "commentario" è molto presente anche nel concettualismo moscovita, basti pensare all'opera di Dmitrij Prigov e Il'ja Kabakov.

una scintilla di luce. Lo spettatore, muovendosi da un mitologema all'altro, percepisce il senso e le relazioni, mette insieme le schegge ricostruendo così il significato del quadro. Ma mi spingerei a dire che ogni accessorio, sia in *Alefbet* che poi in *Lessico fondamentale*, ha il ruolo di un *epiteto*, e che tutta l'opera di Bruskin va proprio considerata, come ho più volte ribadito, come un macrotesto in cui anche la sua produzione letteraria – dato che, come ho ripetuto tante volte, Grisha è anche scrittore³¹ – non può essere disgiunta da quella visuale; gli esiti delle sue due modalità di ricerca sussistono in un profondo rapporto di intertestualità: lo abbiamo già in parte compreso e lo capiremo meglio in seguito.

Credo dunque che sia necessario considerare Bruskin non tanto come un artista “binario” quanto piuttosto “ternario”: se è vero, come hanno scritto Grojs e Jampol'skij³², che abbiamo a che fare con un artista “ebreo sovietico”, è altrettanto vero che si tratta di un artista profondamente legato alla tradizione russa. Il percorso artistico di Bruskin ci riporta *in toto* all'atto della nomina. Prima di tutto, all'alfabeto come forma simbolica (morfema e fonema, inizio e fine di ogni testo), come vedremo nel prossimo capitolo. Ma l'esito della sua ricerca è anche una sorta di “specchio magico”, in cui il mondo si ricompone in un caleidoscopio di frammenti. I testi letterari di Bruskin sono del tutto isomorfi agli arazzi: cucire e ricucire insieme quei “brani” di scrittura ci riporta, quasi mimeticamente, proprio all'arazzo, dove si assembla un'immagine finale, a volte apparentemente sfuocata, come se si trattasse dell'anamorfo di un arazzo.

31 Cfr. G. Bruskin, *Myslennno vami* [Con voi col pensiero], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moskva 2003; Id., *Podrobnosti pis'mom*, cit.; Id., *Prošedšee vremja nesoveršennogo vida*, cit.; Id., *Prjamye i kosvennye dopolnenija* [Integrazioni dirette e oblique], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moskva 2008.

32 Cfr. B. Grojs, *L'uomo allegorico*, cit., pp. 57-68; M. Jampol'skij, *Una gnosi pittorica. Il ciclo di arazzi di Grisha Bruskin “Alefbet”*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. Alefbet. Alfabeto della memoria*, cit., pp. 69-116.



Fig. 15: *Alefbet* (parte terza: particolare), arazzo, 2004-2006, coll. privata

Parlare dell'opera di Bruskin significa affrontare altresì il problema del "genere". Bruskin spazia infatti dalla pittura alla scultura, dalle ceramiche dipinte agli arazzi, dai disegni alle *gouaches*, con un interesse verso la materia che lo distingue sensibilmente da colleghi e amici concettua-

listi, meno votati di lui alla resa plastica³³. Se c'è un'unitarietà nella sua opera, non è nella forma che va ricercata – in questo sono d'accordo con Barabanov – quanto piuttosto nella ripetizione di segni, nell'uso costante di un alfabeto originario che viene ogni volta declinato o, meglio, incarnato, in generi diversi. E per generi intendo comunque non solo quelli dell'espressività figurativa ma anche il testo letterario. Per questo, nel macrotesto bruskiniano, risulta fondamentale la “collezione”: lo ha sottolineato Barabanov³⁴, ma è l'artista stesso che, a proposito di *Prošedšee vremja nesoveršennogo vida*³⁵ [Imperfetto passato] – il suo primo libro – annota: “Mi è subito venuta voglia di organizzare la narrazione secondo il principio della collezione [...]. L'idea della collezione è una delle idee più importanti nel mio lavoro visivo”³⁶. E ancora: “Mentre lavoravo sul libro non mi abbandonava la sensazione di completare una sorta di tavola di Mendeleev. Il libro si può leggere in tutti i versi. Per esempio dalla fine all'inizio, oppure sceglierne un passo nel mezzo e leggere in tutte le direzioni”³⁷. Sull'importanza dell'immagine del testo è ancora Bruskin a fornirci una indicazione preziosa: “Le immagini nel libro sono un'importante parte del TESTO”³⁸.

Anche quando ci parla del suo libro *Myslennno vami* [Con voi col pensiero, 2003] ce lo presenta come la variante di una collezione, oppure come “l'archivio privato dell'artista trasformato in testo”³⁹; mentre definisce *Podrobnosti pis'mom* [I particolari per lettera, 2005] come l'“ultimo libro di una trilogia”⁴⁰ costruita sul principio alfabetico di un elenco di nomi”⁴¹, ma anche come opera “incollata come un collage. Il principio

33 Cfr. in proposito S. Burini, *Il fecondissimo nulla*, cit., pp. 191-223.

34 Cfr. E. Barabanov, *Aleph, bet, gimel...*, cit., pp. 11-26.

35 Cfr. G. Bruskin, *Imperfetto passato*, cit.

36 G. Bruskin, *Podrobnosti pis'mom*, cit., pp. 521-522.

37 Ivi, p. 522.

38 Ivi, p. 523.

39 *Ibidem*.

40 Sul tema della scrittura di Bruskin si veda anche M. Lipoveckij, *Prisutstvujja nastol'ko naskol'ko pozvoljaet otsutstvie*, in G. Bruskin, *Podrobnosti pis'mom*, cit., pp. 490-517.

41 G. Bruskin, *Podrobnosti pis'mom*, cit., p. 525.

del collage fa in questo caso la differenza⁴². Anche questo elemento inserisce profondamente Bruskin all'interno della grande tradizione russa. Come è stato infatti più volte notato, l'arte russa è "letteraturocentrica"⁴³, e non solamente nelle tendenze ascrivibili all'arte contemporanea, o per quanto riguarda le strategie del postmoderno, ma anche per una motivazione a mio avviso molto più strutturale, che concerne *in primis* il legame particolare, addirittura la comunanza *ab origine* tra parola e immagine, tra alfabeto e raffigurazione. Lo ha notato Dmitrij Lichačëv:

Nell'antica Rus' la parola e l'immagine erano legate più strettamente di quanto lo sarebbero state in seguito. E questo legame lasciò un'impronta sia nella letteratura che nelle arti figurative. Tale compenetrazione è un dato di fatto della loro struttura interiore che va considerato non solo dal punto di vista della storia della letteratura, ma anche dal punto di vista teorico.⁴⁴

E ancora: "l'arte figurativa è per sua natura statica e rappresenta sempre un momento particolare, immobile, essa ha sempre aspirato a superare l'immobilità, vuoi creando l'illusione del movimento, vuoi tendendo alla narratività, al racconto"⁴⁵. Come sappiamo, una precisa tendenza al sincretismo artistico si acutizza in Russia alla fine del XIX secolo, attraverso le esperienze del poeta Andrej Belyj, del pittore di origini lituane Mikalojus Čiurlionis, del compositore Aleksandr Skrjabin e di altri, i quali assorbono la *Gesamtkunstwerk* wagneriana configurandola con gli elementi originali della tradizione slava. Il più grande poeta del simbolismo russo, Aleksandr Blok, scrive in merito nel saggio *Bez božestva, bez vdochnoven'ja* [Senza divinità, senza ispirazione]:

La Russia è un paese giovane, la sua cultura è di sintesi. Non c'è bisogno che l'artista russo sia uno specialista, né dovrebbe esserlo, lo scrittore non do-

42 Ivi, p. 526.

43 M. Epštejn, *Pustota kak priëm. Slovo i izobraženie u Il'i Kabakova* [Il vuoto come procedimento. La parola e l'immagine in Il'ja Kabakov], in "Oktjabr'", n. 10, 1993, pp. 177-192.

44 D. Lichačëv, *Le radici dell'arte russa: dal Medioevo alle avanguardie*, Fabbrì, Milano 1991, p. 92.

45 Ivi, p. 95.

vrebbe dimenticare il pittore, l'architetto e il musicista, ancora più importante è che lo scrittore di prosa tenga presente il poeta e viceversa. In Russia pittura, musica, prosa e poesia sono inscindibili e molto legate anche a filosofia, religione, opinione pubblica, persino alla politica. Insieme costituiscono un torrente impetuoso che trasporta i tesori della nostra cultura nazionale.⁴⁶

È l'avvio stesso dell'arte figurativa russa – l'icona sacra e la sua variante profana, il *lubok*, ossia le stampe popolari – a suggerire l'impossibilità di scindere i due elementi nella storia della cultura e del pensiero russo. Anche una figura multiforme come Pavel Florenskij, pur tenendo come punto di riferimento costante il pensiero religioso, dal quale si diramano i filoni della sua meditazione filosofica, psicologica e artistica sfocianti poi in singole ipotesi, rivolge una grande attenzione all'arte profana, considerata parte integrante della sua *Weltanschauung*, che mira a una sintesi omnicomprensiva⁴⁷.

Tutto ciò deve rammentarci il pericolo che si affronta uniformando la storia dell'arte e della cultura russa a quella delle contemporanee tendenze dell'Occidente europeo. È chiaro che, all'inizio del XX secolo, il tentativo di una sintesi delle arti è una tendenza generale, e corrisponde all'esigenza di una nuova visione del mondo. Si tratta di un cammino collettivo, di un percorso complesso da cui non si può prescindere e che non è certamente solo russo. Tuttavia, in Russia, il concetto di universalismo artistico viene rielaborato in modo molto originale, proprio per il duplice strato di cui si compone la cultura del Paese. Mi riferisco in particolare alla coesistenza di uno strato superficiale e di uno strato remoto, che corrisponde all'antinomia visibile/invisibile, non riscontrabile in modo altrettanto sostanziale in Occidente. La trasmissione di sensazioni profonde infatti è legata nel contesto russo a un forte senso estetico. La parola *krasota* indica una spontanea bellezza interiore, difficilmente

46 A. Blok, *Bez božestva, bez vdochnoven'ja* [Senza divinità, senza ispirazione], <http://gumilev.ru/criticism/29/> (ultimo accesso effettuato 04-02-2019); tr. it. in D. Sarab'janov, *Arte russa*, Rizzoli, Milano 1990, p. 192.

47 Cfr. P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri saggi*, a cura di N. Misler, Casa del Libro Editrice, Roma 1983.

definibile, di cui si fa paradigma l'icona, esprimendo la bellezza di un messaggio profondo.

Nel mondo russo prevale così la concezione della bellezza come sintesi della vita, una concezione etico-estetica, basilare per capire le posizioni nei confronti della filosofia dell'arte, che non vale *per sé*, ma fa prima di tutto riferimento a un quadro precipuamente etico-morale, spirituale. La bellezza, insomma, va considerata come una categoria più teologica che estetica. Per il russo la considerazione della natura in termini visuali-pittorici non è infatti da considerare nei termini di un'esperienza estetica, che quindi si sovrappone nella coscienza, bensì – con Vasilij Kandinskij – come una *vnutrennjaja neobchodimost'*, una “necessità interiore”, che deriva dal fatto di vivere, nel quotidiano (*byt*), anche l'invisibile (*nevidimoe*) in modo totalmente naturale, dato che il modello primordiale di tale comportamento, cioè l'icona, è sinteticamente verbale e visivo (l'icona è infatti sempre accompagnata da una scritta).

La passione, o forse sarebbe meglio dire l'ossessione per la bellezza, è giustificata da una tradizione culturale cui vale la pena accennare. Pavel Evdokimov⁴⁸ ritiene che il valore dell'icona derivi dal fatto che essa raccoglie frammenti di significato sintetizzandoli in un'immagine-guida per coloro che la contemplano. L'esperienza della natura, del mondo e contemporaneamente dell'invisibile, di cui l'icona è segno, è pertanto precipuamente visuale. La *proiezione iconica*, cioè la percezione della realtà (*byt*) secondo parametri pittorici, che nel mondo occidentale è in prima analisi esperienza artistica, in Russia è invece assolutamente naturale, imprescindibile e ineluttabile in quanto legata alla tradizione religiosa (icona) e folclorica (nella variante del *lubok*, ossia le stampe popolari settecentesche). L'icona, in quanto modello non estetico, ma teologico, assolve la duplice funzione di indirizzare la coscienza del credente e di modellizzare il mondo secondo il prototipo proposto nell'icona-*lubok*. Evdokimov indica l'icona come forma artistica in grado di esprimere la rivelazione di Dio e lo svelamento della verità dell'uomo. L'icona è il veicolo dell'ineffabile che essa rende presente nella sua realtà simbolica, è un luogo teologico dove la parola sarebbe

48 Cfr. P. Evdokimov, *Teologia della bellezza*, tr. it. di P. Giuseppe da Vetralla, Edizioni Paoline, Roma 1984.

espressa in immagini, o meglio: “è quello spazio sacro in cui, nella bellezza, *l’immagine compie la parola*”⁴⁹.

È proprio da un testo visuale come l’icona, sintesi di parola e immagine, che scaturisce, per dirla con Arnheim, quello scarto di “pensiero visivo” capace di marcare prepotentemente tutta la vicenda culturale russa e di creare un rapporto sintetico, e comunque marcatamente dinamico, tra parola e segno pittorico. Come dimostrano i lavori del già richiamato Lichačëv, la letteratura antico-russa non conosceva una barriera precisa e fissa tra le arti verbali e quelle plastiche. Ma la parola a sua volta, nell’antica Rus’, stava alla base di molte opere d’arte, in primo luogo delle miniature e delle icone che raccontavano la vita dei santi. L’osservazione reale era, per così dire, sottomessa alla parola, e l’arte figurativa, legata alla parola scritta, dipendeva in gran parte dallo sviluppo di quella. Scrive ancora Lichačëv:

È difficile stabilire, comunque, che cosa venga prima: se cioè sia la parola a precedere la raffigurazione o viceversa. In ogni caso, anche la seconda possibilità non è infrequente. In effetti, i temi dell’arte figurativa occupano un posto inusualmente importante nella letteratura dell’antica Rus’. [...] Uno dei motivi preferiti dell’antica letteratura russa è quello dell’immagine vivente, dell’immagine che parla e si tradisce, si muove nello spazio, appare all’artista e gli dichiara il suo desiderio di essere raffigurata. [...] Nella pittura (in tutte le forme della pittura) la letteratura verificava e commentava se stessa.⁵⁰

Si tenga ben presente del resto che alla base dell’immaginario socio-culturale russo esiste un *obraz* [“immagine”, ma anche “icona”] che legittima, anche da un punto di vista estetico-filosofico, un approccio inter-sistemico e inter-testuale. Si può quindi dire che esiste un proto-modello capace di motivare le linee di sviluppo del processo culturale russo (rendendolo unico), una sorta di “matrice” sulla quale si innestano elementi epocali (si consideri ancora una volta la *Gesamtkunstwerk*).

49 Ivi, p. 20 (corsivo mio – S.B.).

50 D. Lichačëv, *Le radici dell’arte russa*, cit., p. 46.

Tutto ciò, a mio avviso, è particolarmente importante per l'opera di Bruskin. Non solo perché le icone, soprattutto quelle con le vite dei santi, giocano un ruolo cruciale tra i suoi modelli e le sue reminiscenze, ma per la struttura profonda della sua opera, che è intimamente intertestuale. Come ha fatto notare più volte Jurij Lotman il mondo non è un testo finché non lo decodifichiamo: per fare questo, per prima cosa, abbiamo bisogno di un alfabeto. La lettera, in quanto grafema, è un'immagine dell'alfabeto che si fa testo in combinazione con altre lettere, ma è contemporaneamente anche fonema, quindi suono. Tutto ciò è legato a una forma di convenzionalità che è alla base di ogni alfabeto, la cui parte minima è il segno. Proprio per questo mi sembra fondamentale affrontare l'opera figurativa di Bruskin – e in questo senso occorre una volta di più considerare tutto il progetto *Alefbet* come un macrotesto – in una prospettiva inter-sistemica, non solo in rapporto con *Lessico fondamentale* ma anche con la sua produzione letteraria. Quest'ultima risulta perfettamente comparabile a livello tematico e inoltre ogni suo testo scritto, ogni libro, è accompagnato da serie visive che necessitano a loro volta di un "compimento": un commentario scritto. Rivolgendosi al linguaggio come modello – il proto-modello è pur sempre e comunque l'alfabeto – Bruskin crea un proprio "sistema di modellizzazione secondaria", nell'accezione lotmaniana.

Già Meyer Schapiro⁵¹ aveva tentato un promettente approccio di comparazione tra parola e immagine, correlando la grammatica e lo spazio pittorico. Partendo dalla teoria di Jakobson⁵², aveva poi dimostrato come certe forme di relazione non siano commutative. Questa relazione tra sistemi formali e semantici offre un buon punto di partenza. A prescindere dalle corrispondenze, dirette e non, tra due sistemi semiotici – la scrittura e il segno visivo – bisogna anche considerare il *medium* in quanto tale, distinguendo tra le proprietà intrinseche e la posizione di un'opera d'arte all'interno di un sistema semiotico. Arnheim sostiene che solo in un mondo fittizio gli oggetti esistono non modificati dal loro contesto,

51 Cfr. M. Schapiro, *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Sings*, in "Semiotica", vol. I, n. 3, 1969, pp. 223-242.

52 Cfr. R. Jakobson, *Poesia della grammatica e grammatica della poesia*, in Id., *Poetica e poesia*, Einaudi, Torino 1985, pp. 339-351.

ma l'opera d'arte ha un carattere semico e in entrambi i sistemi, quello letterario e quello pittorico, si stabilisce necessariamente un grado di tensione tra il mondo semiotico e quello oggettivo: solo a questo punto diventano semanticamente e semioticamente comparabili. L'imperfetta corrispondenza strutturale tra la pittura e la parola scritta non preclude però la comparazione, se consideriamo il parallelo inter-artistico, e dunque un'esplorazione di come queste due strutture possano interagire⁵³.

Roman Jakobson ha dato prova della possibilità di avvalersi del modello linguistico in altri sistemi semiotici e Dora Vallier⁵⁴ ha ribadito l'utilità, se non l'estrema necessità, per uno storico dell'arte, di volgere lo sguardo agli scritti di Jakobson. Vallier sostiene ad esempio che certe affermazioni, che passano piuttosto inosservate agli occhi di un linguista, sono in grado di aprire orizzonti sconfinati allo storico dell'arte. Parlando infatti delle qualità differenziali nella sua definizione delle unità minime del sistema, Jakobson allinea due processi psicofisici, suono e colore, ponendo allo stesso tempo l'accento su una duplice differenza che fa intravedere, al di là della successione, una successiva simultaneità di opposizioni. Dunque, in un sistema visuale legato allo spazio quale è la pittura, i segni non formano una catena, ma una trama percepita simultaneamente, cosicché i componenti minimi non possono essere considerati al di fuori della simultaneità che li regge. La definizione di Jakobson sulle qualità differenziali permette già di impostare la convergenza suono-colore. Spetta allo storico dell'arte dimostrarlo, *ricalcando sul modello linguistico* la lettura della pittura.

L'opera di Bruskin è, appunto, ricalcata in modo esplicito sul modello linguistico, ma va anche oltre, non configurandosi solo come "alfabeto", ma facendosi "testo", secondo un meccanismo già individuato da Lotman:

53 Cfr. R. Arnheim, *Il pensiero visivo*, tr. di R. Pedio, Einaudi, Torino 1974, e Id., *Arte e percezione visiva*, tr. di G. Dorfles, Feltrinelli, Milano 1993.

54 Cfr. D. Vallier, *Sulle arti figurative*, in P. Montani, M. Prampolini (a cura di), *Roman Jakobson*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 359.

Ma se l'arte è un mezzo particolare di comunicazione, una lingua organizzata in modo particolare (nel concetto di lingua entra quel largo contenuto accettato dalla semiotica: "qualsiasi sistema regolato che serve come mezzo di comunicazione e utilizza segni"), le opere d'arte, e cioè le comunicazioni in questa lingua possono essere esaminate in qualità di testi. [...] In questo stesso senso si può parlare della lingua del teatro, del cinema, della pittura, della musica, e dell'arte nel suo insieme come di una lingua organizzata in modo speciale. [...] Il rilevamento di legami sintagmatici e paradigmatici nella pittura (lavori di L. F. Žegin, B. A. Uspenskij), e nel cinema (articoli di Ejzenštejn, Ju. N. Tynjanov, B. M. Ejchenbaum, C. Metz) permette di vedere in queste arti degli oggetti semiotici, dei sistemi costruiti secondo il tipo delle lingue. In quanto la coscienza dell'uomo è coscienza linguistica, tutti gli aspetti dei modelli sovracostruiti sulla coscienza, fra cui l'arte, possono essere definiti come sistemi di modellizzazione secondari. Così l'arte può essere descritta come una lingua secondaria, e l'opera d'arte come un testo di questa lingua.⁵⁵

Queste parole preludono a un'idea ripresa da Lotman parecchi anni dopo, ossia la concezione del dialogo tra sistemi semiotici diversi e il concetto di testualità della cultura. E così, se torniamo per un attimo al concetto di lingua, dato che ogni sistema che abbia come fine la comunicazione può essere definito come lingua, in questo senso dobbiamo intendere anche la lingua pittorica:

Ogni lingua si serve di segni che costituiscono il suo vocabolario (parlano talvolta di "alfabeto": per una teoria generale di sistemi di segni questi concetti si equivalgono), ogni lingua possiede certe regole di unione dei segni, ogni lingua presenta una certa struttura, alla quale struttura è propria una scala gerarchica.⁵⁶

Nell'opera di Bruskin è evidente che ci troviamo di fronte a *testi codificati in modo diverso* (perché – come si è detto – si tratta di un artista ternario: russo, ebreo, sovietico), ma anche a testi che stanno tra loro *in un rapporto di inter-testualità (tra parola e immagine)*. Ecco allora

55 Ju. Lotman, *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Mursia, Milano 1972, pp. 10-16.

56 Ivi, p. 13.

che ciò che è “proprio” (*svoë*) si chiarisce attraverso “l’altrui” (*čužoe*), e questo fa sì che noi possiamo considerare il testo di Bruskin come un testo “retorico”. Siamo partiti dal concetto di testualità della cultura di Jurij Lotman, per giungere alla sua definizione di “retorica iconica”, che dovremo tuttavia integrare con la teoria della traduzione di Roman Jakobson⁵⁷, sviluppata in seguito a loro volta da Gideon Toury (1986)⁵⁸ e da Umberto Eco (2001)⁵⁹.

Per differenziarlo dal testo non retorico, definiremo retorico un testo che può essere rappresentato come unità strutturale di due o più sottotesti fissati, codificati per mezzo di codici diversi e reciprocamente intraducibili. Questi sottotesti possono presentarsi come spazi localmente ordinati, e allora il testo nelle sue varie parti dovrà essere letto per mezzo di lingue diverse [...]. Verranno visti come testi retorici tutti i casi di conflitto contrappuntistico di lingue semiotiche differenti nell’ambito di una struttura unitaria.⁶⁰

Un esempio eclatante è il caso in cui l’oggetto della rappresentazione si decodifica con un codice diverso. Si tratta di una trascodificazione all’interno di generi differenti, che in Bruskin avviene a livelli diversi: *strutturale*, in quanto l’alfabeto viene rappresentato attraverso la tecnica degli arazzi di per sé appartenente a un altro sistema semiotico; *semantico*, perché si tratta di testi che intersecano tradizioni diverse; *inter-semiotico*, in quanto rapporto inter-testuale tra parola e immagine.

57 Cfr. R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, in R.A. Brower (a cura di), *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1959, pp. 232-239 (tr. it. *Aspetti linguistici della traduzione*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Feltrinelli, Milano 1986, pp. 56-64).

58 Cfr. G. Toury, *Translation: A Cultural-Semiotic Perspective*, in T.A. Sebeok (a cura di), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, 2 voll., Mouton de Gruyter, Berlin 1986, v. II, pp. 1111-1124.

59 Cfr. U. Eco, *Experiences in Translation*, University of Toronto Press, Toronto 2001.

60 Ju. Lotman, *La lingua teatrale e la pittura (Sul problema della retorica iconica)*, in Id., *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, cit., p. 102.

Proprio per questo mi sembra molto utile il suggerimento che Roman Jakobson inserisce nel suo saggio *On linguistic aspects of translation* (1959)⁶¹. Lo studioso suddivide in tre registri la possibilità di una traduzione, nel senso che distingue tre diversi modi di interpretazione di un segno, a seconda che lo si trasporti in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua o in un sistema di simboli non linguistici. Queste tre forme di traduzione devono essere designate in maniera specifica: quella più "linguistica" consiste nell'interpretazione dei segni per mezzo di altri segni della stessa lingua (intra-linguistica). Quella "interlinguistica", o traduzione propriamente detta, consiste nell'interpretazione dei segni di partenza per mezzo di un'altra lingua. La traduzione "inter-semiotica", o "trasmutazione", consiste invece nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici. La trasposizione inter-semiotica da un sistema di segni a un altro riguarda per esempio il passaggio dall'arte del linguaggio alla musica, dalla danza al cinematografo, alla pittura. G. Toury è andato oltre, proponendo di aggiungere un tipo di traduzione, quella *inter-semiotica* che sia anche *inter-sistemica*, che consideri cioè la traduzione di un sistema non verbale in un altro. In altre parole il tipo di processo a cui Toury fa riferimento coinvolge sostanzialmente le operazioni di trasferimento (*transfer*), che muovono da una singola entità semiotica appartenente a un determinato sistema per condurre alla costituzione di una nuova entità semiotica in un sistema differente. Tale genere di processo può essere definito come *inter-sistemico*, o meglio ancora *transistemico*. In altri termini, perché sia possibile individuare un'operazione di "trasferimento" è necessario che le due entità abbiano qualcosa in comune. Questo elemento comune sarebbe ciò che, di fatto, viene trasferito oltre i confini del sistema semiotico. Di conseguenza, qualsiasi operazione di *trasferimento* presuppone la presenza di qualcosa di costante nella trasformazione. Bisogna tener conto pertanto del genere di entità coinvolte, dei loro codici o sistemi, perché in ogni tipo di trasferimento (o traduzione) è necessaria una

61 Cfr. R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, cit., *passim*.

determinata relazione tra i codici. Come sostiene Umberto Eco⁶², la traduzione è una delle forme dell'interpretazione e in tal senso la traduzione non è mai soltanto un affare linguistico. Naturalmente tradurre significa soprattutto rendere un testo comprensibile a un lettore di lingua diversa. Ma la traduzione ha allargato la portata comunicativa dei messaggi verbali portandoli oltre i confini linguistico-culturali. Il tema del trasferimento, della trasmutazione, della "traduzione di sé stesso" è cruciale per l'opera di Grisha Bruskin: riprenderò in seguito la questione.

Riguardo, invece, al concetto di "intertestualità", vorrei chiarire che correntemente se ne parla solo nell'accezione chiarita da Julia Kristeva⁶³. Quando il termine *intertextualité* fu introdotto da Kristeva, conseguì immediatamente un grande successo, con relativo uso e abuso. Si tratta infatti di un concetto che è stato spesso frainteso, in quanto non si riferisce all'influenza di un autore su un altro o dell'influenza che hanno le fonti della creazione artistica. Coinvolge invece il sistema testuale e viene definito come la trasposizione di uno o più sistemi di segni in un altro, accompagnata da una nuova articolazione della posizione enunciativa e denotativa. In questo senso definisco *intertestuale* l'opera di Bruskin. Inoltre, se usiamo il termine "testo" in senso lotmaniano, quindi non solo in relazione ai messaggi verbali, ma anche a quelli visuali, il concetto di intertestualità potrà essere adottato anche nello studio delle arti visive. Si crea così, come ho già accennato, la possibilità di considerare le relazioni tra testo letterario e testo pittorico in un rapporto di intertestualità. Da artista e scrittore qual è, Bruskin si presta particolarmente all'individuazione di un intenso rapporto "inter-testuale" interno al suo macrotesto, e opera una vera e propria traduzione inter-semiotica, costituendo una relazione di "trasmutazione" attraverso un'operazione di ri-contestualizzazione. In questo modo avviene uno *spostamento* non solo formale ma anche semantico, ossia uno *sdvig* (slittamento), per

62 Cfr. U. Eco, *Riflessioni teorico pratiche sulla traduzione*, in S. Neergard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995, pp. 122-146.

63 Cfr. J. Kristeva, *Semiotiké: recherches pour une sémanalyse*, Editions du Seuil, Paris 1969; Id., *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Basil Blackwell, Oxford 1981.



Fig. 16: La fase di tessitura degli arazzi di *Alefbet* (particolare)

dirla con Šklovskij, ovvero un'esplosione (*vzryv*) lotmaniana⁶⁴. Così non solo generi diversi, ma anche antico e contemporaneo, si trovano, in sostanza, nell'opera di Bruskin in una relazione inter-sistemica, di tensione e a volte di scontro, ma in un unico orizzonte culturale di traduzioni e trasmutazioni, come si chiarirà nei prossimi capitoli.

64 Il concetto di *vzryv* [esplosione] e quello di *nepredskazuemost'* [imprevedibilità] sono i leitmotiv teorici degli ultimi quattro anni di vita dello studioso, quelli che lo conducono a una visione complessa della cultura, dove il senso è generato tanto dal pensiero collettivo quanto da quello individuale in modo imprevedibile (dunque creativo). Si affronta il tema della storia alla luce della distinzione culturale fra processi gradualisti ed esplosivi: cfr. S. Burini, *L'ultimo Lotman: scritti dal 1991 al 1993*, in T. Migliore (a cura di), *Incidenti ed esplosioni*. A. J. Greimas e Ju. M. Lotman. *Per una semiotica della cultura*, cit., pp. 13-28.

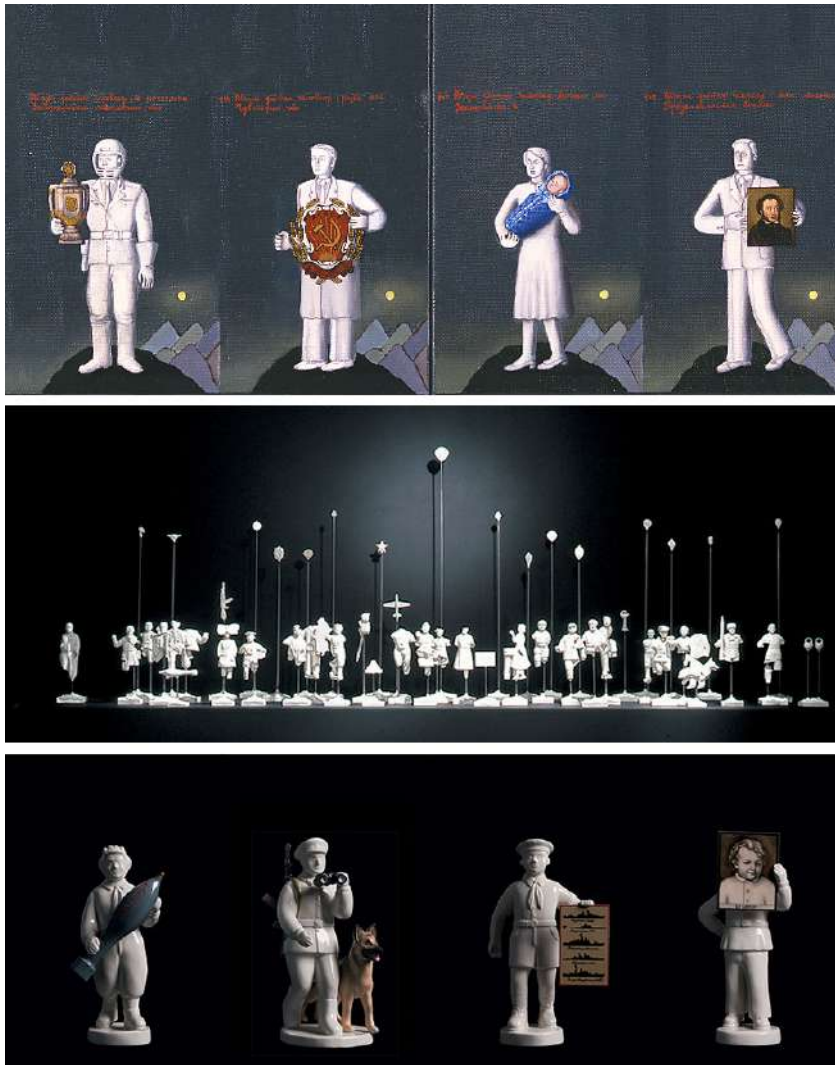


Fig. 17: *Fundamental'nyj Leksikon* [Lessico Fondamentale] (parte prima: particolare), olio su tela, 1985-1990, coll. privata; *Kollekcija archeologa* [Collezione di un archeologo], bronzo, 2001-2003, coll. privata; *Vsjudu žizn* [La vita è ovunque], statue di porcellana, 1998-1999, coll. privata

CAPITOLO TERZO

IL RAPPORTO CON LA STORIA: ALFABETO/COLLEZIONE/TRADUZIONE

Ogni atto artistico si trova “nella memoria”. Al di fuori della memoria non è possibile nessuna arte, così come non è possibile al di fuori della cultura, e la cultura è, appunto, memoria.

Viktor Pivovarov¹

3.1. *Tra Concettualismo e Sots-art: da Lessico Fondamentale a Collezione di un archeologo*

Oggi Grisha Bruskin è un artista internazionalmente ben noto, addirittura famoso, con una storia che non si esagera a definire romanzesca. In epoca sovietica non era naturalmente così: non gli era possibile realizzare mostre personali, per cui i suoi lavori non erano conosciuti, se non in una cerchia ristretta. Improvvisamente – e del tutto inaspettatamente – nel 1988 raggiunse la celebrità: Miloš Forman, invitato da Michail Gorbačëv, volle acquistare un suo quadro; pochi mesi più tardi, il 7 luglio di quello stesso anno, un'altra parte del dittico *Lessico fondamentale* venne battuta, per una cifra record, nel corso dell'unica asta organizzata a Mosca da Sotheby's, insieme ad altri sei quadri dell'artista. Una settimana dopo Bruskin volò in America, per uno scambio culturale, e di lì iniziò ad attingere un riconoscimento internazionale mai venuto meno. La vicenda è ricca di risvolti appassionanti e l'artista l'ha narrata mirabilmente nel suo *Imperfetto passato*².

Per comprendere davvero l'eccezionalità di quell'accaduto è tuttavia necessario contestualizzare più puntualmente l'episodio e rammentare un mondo ormai scomparso, quello dell'unione Sovietica, a cui abbiamo per altro già accennato nel primo capitolo, un mondo connotato

1 V. Pivovarov, *O ljubvi slova i izobraženija*, cit., p. 74.

2 Cfr. G. Bruskin, *Imperfetto passato*, cit., *passim*.

da una distinzione profonda e rilevante tra arte ufficiale e arte non-ufficiale. Ho già sottolineato che il contesto in cui si forma Bruskin è quello del tardo realismo socialista, non più quello granitico degli anni '30, ma quello del cosiddetto “disgelo”, già assediato da correnti *underground* che si affacciano sulla scena a partire dalla fine del sesto decennio, proprio gli anni in cui Grisha, come abbiamo visto nel capitolo precedente, scopre nella tematica ebraica un soggetto del tutto nuovo. Negli anni '80, comincia a frequentare³ l'ambiente della *Sots-art* e del Concettualismo. Il suo stile cambia (e così la tematica), passando a una maniera più asciutta, nello stesso stile in cui Il'ja Kabakov⁴, per intenderci, crea la serie dedicata all'appartamento in coabitazione, la cosiddetta *kommunalka*⁵.

3 Il rapporto con le coeve correnti occidentali era possibile solo attraverso canali non ufficiali, spesso grazie a riviste come “Flash art” e “Art Forum”, che i diplomatici stranieri introducevano illegalmente nel Paese. Userò per maggior chiarezza la variante diffusa di traslitterazione inglese *Sots-art* invece di quella italiana *Soc-art*.

4 Il'ja Kabakov è senza dubbio uno degli autori russi più noti anche in Occidente. Esponente di punta del concettualismo moscovita, è conosciuto soprattutto per la sua teoria della “installazione totale”. Kabakov ha realizzato centinaia di progetti nei più importanti musei del mondo. Dal 1988 ha iniziato una stabile collaborazione artistica con la moglie Emilija, con la quale ha al suo attivo numerosi progetti di rilevanza internazionale. Si veda a proposito la recentissima mostra monografica alla Galleria Tret'jakov di Mosca, I. Kabakov, E. Kabakov, *Not Everyone Will Be Taken Into the Future* (7 settembre 2018-13 gennaio 2019), Tret'jakovskaja Galerija, Mosca 2018. Per una visione completa delle opere rimando al catalogo ragionato edito in inglese e in tedesco, R. Petzinger (a cura di), *Ilya Kabakov: Catalogue Raisonné: Paintings 1957-2008*, Kerber Verlag, Berlin 2009, e ancora M. Haldemann, I. Zürcher, E. Kabakov (a cura di), *Ilya Kabakov: Catalogue Raisonné 2000-2016*, Kerber Verlag, Berlin 2018.

Si veda anche il sito <https://fineartbiblio.com/artists/ilya-kabakov> (ultimo accesso effettuato: 02-02-2019).

5 Riguardo al tema della *kommunalka* [appartamento in coabitazione] cfr. I. Kabakov, B. Grojs, *Dialogi* [Dialoghi], Ad Marginem, Moskva 2010.



Fig. 18: Mosca, 1987: Grisha Bruskin con Miloš Forman presso lo spazio espositivo Na Kaširke

L'interesse di Bruskin per la produzione ideologica sovietica nasce senza dubbio a seguito delle sue frequentazioni dei *sots-artisti*⁶ e dei concet-

6 Come ho notato in precedenza non è sempre facile distinguere tra concettualismo e *Sots-art*. A riguardo si vedano R. Khidekel, *"It's the Real Thing" Soviet Sots-art and American Pop-art*, Minnesota University Press, Minneapolis 1988; E. Andreeva, *Sots Arts: Soviet Artists of the 1970s-1980s*, Craftsman House, Roseville East 1995; A. Erofeev, *Non-official Art: Soviet Artists of the 1960s*, cit.; J. Bakshtein [Bakštejn], *A View from Moscow. Nonconformist Art: The Soviet Experience 1956-1986*, a cura di A. Rosenfeld, N.T. Dodge, Thames and Hudson, London 1995; E. Degot [Děgot'], *Contemporary painting in Russia*, Craftsman House, Roseville East 1995.

tualisti⁷, in particolare di due figure essenziali di quella tendenza, Orlov e Prigov. A Boris Orlov (1941)⁸ lo collega all'inizio una originale, a quel

7 Molto è stato scritto sul concettualismo russo e non potendo in questa sede fornire una bibliografia completa mi limito in questa nota a indicare i testi critici a mio avviso basilari. Il termine è comparso grazie a un articolo del 1979 di B. Grojs, *Moskovskij romantičeskij konceptualizm* [Il concettualismo romantico moscovita], pubblicato nella famosa rivista *undergorund* "A-JA" e poi più volte ripubblicato (cfr., per es., B. Grojs, *Moskovskij romantičeskij konceptualizm* [Il concettualismo romantico moscovita], in "Teatr", n. 4, 1990, pp. 65-67). A volte si parla anche di "Scuola concettuale moscovita". Molto importante è il contributo dell'artista Andrej Monastyrskij (contemporaneo, come Grojs, agli eventi) con il suo *Slovar' terminov moskovskoj konceptual'noj školy* [Dizionario dei termini della scuola concettuale moscovita], Ad Marginem, Moskva 1999. Si vedano anche N. Alekseev, *V poiskach dereva-metly. Korotkie mysli otšel'nika iz Solomennoj storožki* [Alla ricerca dell'albero-scopa. Pensieri brevi di un eremita dalla casetta di paglia del guardiano], Grundrisse, Moskva 2018. Fondamentale per i materiali raccolti è il testo critico di E. Bobrinskaja, *Konceptualizm* [Concettualismo], Galart, Moskva 1994. Si veda anche N. Tamruchi [Tamruči], *Moscow Conceptualism, 1970-1990*, Craftsman house, Roseville East 1995. Il tema è fortemente collegato alla problematiche del postmodernismo russo. Si veda in questo senso M. Epstein [Epštejn], *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, University of Massachusetts Press, Amherst 1995; R. Eshelman, *Early Soviet Postmodernism*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1997; D. Possamai, *Che cos'è il postmodernismo russo? Cinque percorsi interpretativi*, Il Poligrafo, Padova 2000; L. Rudova, *Paradigms of Postmodernism: Conceptualism and Sots-Art*, in "Contemporary Russian Literature", vol. 35, n. 1, 2000, pp. 61-75; V. Tupitsyn [Tupicyn], *The Museological Unconscious. Communal (Post)Modernism in Russia*, The MIT Press, Cambridge (Mass) 2009; B. Grojs [Grojs], *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*, The MIT Press, Cambridge (Mass) 2010.

8 Boris Orlov è nato a Chimki (regione di Mosca) l'1 aprile 1941. Al momento vive e lavora a Mosca. È uno scultore e un pittore, che si inserisce nella linea della *Sots-art*. Ha studiato dal 1960 al 1966 all'Istituto d'arte Stroganov presso la cattedra di scultura monumentale. Già nel 1957 aveva conosciuto Dmitrij Prigov, suo compagno di corso, ma anche Francisco Infante, Vitalij Komar e Aleksandr Melamid, con cui forma una sorta di gruppo. Poco dopo vi si aggiunsero anche Leonid Sokov e Aleksandr Kosolapov, con i quali ha diviso lo studio dal 1960 al 1970: insieme hanno sviluppato il concetto di *Sots-art* nella scultura sovietica underground di quegli anni. Per approfondimenti si veda la bella monografia di

tempo, predilezione per la scultura, ma il collega quasi coetaneo diviene rapidamente anche il suo più caro amico tra gli artisti; al di là di sensibili differenze stilistiche ed espressive, il loro rapporto è contrassegnato da profonde consonanze: è lo stesso Bruskin a sostenerlo, al punto che i due hanno più volte programmato, ancorché al momento senza attuazione, di fare una mostra assieme e di registrare in qualche forma le loro conversazioni. Certo, mentre Orlov guarda alla monumentalità del regime sovietico, Bruskin si mostra allora più attratto dalle statue modeste di pionieri, soldati e lavoratori che abbellivano facciate e parchi al tempo di Stalin. Anche con Dmitrij Prigov⁹ (1940-2007) Bruskin ha sperimentato una lunga ami-

A. Barabanov, *Boris Orlov*, Breus, Moskva 2013 ed E. Lazareva, *Boris Orlov. Kontury vremeni* [Boris Orlov. I profili del tempo], Breus, Moskva 2017.

- 9 Artista eclettico e attivo tanto nella produzione testuale quanto in quella viva, Dmitrij Prigov (5 novembre 1940-16 luglio 2007), è stato più volte indicato come una delle figure intellettuali più importanti del postmodernismo russo. Poeta, artista, scultore, prosatore, drammaturgo, attore, è nato a Mosca, in una famiglia di origine tedesca, la madre era pianista, il padre ingegnere. Ha trascorso l'infanzia nei difficili anni del dopoguerra, in un appartamento in coabitazione nel quale vivevano altre sette famiglie. Colpito dalla poliomelite durante l'infanzia, è stato costretto a letto per lunghi mesi, durante i quali ha iniziato a disegnare e a modellare la plastilina. Ha cominciato a praticare la scultura da ragazzo e poi è entrato all'Istituto d'Arte Stroganov, nel corso della cattedra di scultura monumentale, dove si è diplomato nel 1966. Parallelamente alla pratica della scultura ha cominciato, dal 1956, a scrivere versi, che progressivamente sono divenuti una delle sue più importanti forme espressive. Ufficialmente si guadagnava da vivere con convenzionali sculture monumentali, destinate alle piazze e alle stazioni dell'URSS. Tra il 1966 e il 1974 circa ha lavorato come architetto presso la Direzione Generale di Architettura di Mosca. Nel 1975 è stato accolto nell'Unione degli Artisti dell'URSS, ma senza che venisse mai organizzata una sua mostra per tutta l'epoca sovietica. Negli anni '70 è entrato in contatto con gli artisti e gli scrittori dell'*underground* moscovita, accostandosi alla poetica della *Sots-art* e al Concettualismo. Abbastanza in fretta ha trovato la propria, inconfondibile maniera di scrivere ed è divenuto una star nell'ambiente della poesia clandestina, con letture di enorme successo negli atelier degli artisti *underground*. Nei propri testi usava gli stereotipi ideologici sovietici, gli slogan, le sigle delle strutture del potere accanto alle ricorrenti espressioni di semplici cittadini sovietici, trasponendo il tutto in una dimensione culturale straniata

cizia, riconoscendolo come un suo straordinario interlocutore e inserendolo come indispensabile presenza in varie sue performance¹⁰. Dopo la sua morte gli ha appositamente dedicato un testo¹¹.

e facendo così emergere non solo l'assurdità e la disumanità dell'ideologia totalitaria, ma anche i nessi di tali nuclei concettuali con gli antichi miti. Ha rappresentato quest'universo con un talento autenticamente virtuosistico, sperimentando una stupefacente varietà di generi e di stili. Parallelamente si è occupato d'arte, dedicandosi alla grafica, ai collage e a oggetti concettuali. Nel 1986, durante un *happening*, è stato fermato dalla polizia e costretto al ricovero forzato in un ospedale psichiatrico. Le sue prime apparizioni a stampa in patria risalgono a quello stesso anno. Nel 1989 ha preso parte alle attività del Klub Avangardistov [Circolo degli Artisti d'Avanguardia]. La prima raccolta poetica di Prigov apparsa in URSS risale al 1990, in piena *Perestrojka* Gorbačëviana, un anno prima della fine dell'Unione Sovietica. Di qui in poi si sono susseguite a ritmo sostenuto moltissime pubblicazioni nonché mostre, sia all'estero che in Russia (già cronologicamente postsovietica). Prigov ha partecipato attivamente alla vita culturale a livello mondiale, esibendosi come poeta e performer. Le sue installazioni sono state esposte in numerosi musei e gallerie in tutto il mondo. Ha collaborato in qualità di drammaturgo con molti teatri in Russia e all'estero, ha recitato nei film di Aleksej German e Pavel Lungin. Ha realizzato progetti assieme a musicisti e compositori. Si è esibito con i gruppi rock *Srednerusskaja vozvyšennost'* e NTO-Recept, con testi realizzati sulla base dei suoi versi. Negli ultimi anni di vita si è dedicato anche alla narrativa, alla pubblicistica e alla critica letteraria.

Il Prigov "italiano" vanta il volume, *Oltre la poesia*, a cura di A. Niero, Marsilio, Venezia 2014, ma anche due cataloghi (G. Di Pietrantonio (a cura di), *Prigov*, catalogo della mostra, EFFE Arte Contemporanea, Lecco 1997; M. Tavola (a cura di), *Dmitrij A. Prigov*, catalogo della mostra, Galleria Melesi, Lecco 2009) e alcuni altri testi critici, tra cui S. Burini, *Plodotvornoe ničto Dmitrija Prigova* [Il fruttuoso nulla di Dmitrij Prigov], in D. Ozerkov (a cura di), *Dmitri Prigov. Dmitri Prigov*, catalogo della mostra, Barnbarian Art Gallery, Zurich 2011, pp. 92-101.

- 10 Tra le più rilevanti: Grisha Bruskin. "La nascita di un eroe" (Mosca 2003) e "Good Buy USSR" con D. Prigov, il compositore V. Tarasov e il poeta L. Rubinštejn a (Francoforte 2003).
- 11 Si tratta di G. Bruskin, *Vtoroe družeskoe poslanie pogibšemu vser'ëz Dmitriju Aleksandroviču Prigovu ot Bruskina Grigorija Davidoviča* [Seconda epistola amichevole al defunto per davvero Dmitrij Aleksandrovič Prigov da parte di Bruskin Grigorij Davidovič] in Id., *Všë prekrasnoe – užasno. Vse*

Con entrambi gli artisti si registrano dunque consonanze e comunanze: l'idea dell'alfabeto, della collezione, della serie, del sistema della ripetizione, così come un'analogia e costante presenza di ibridi e di mostri, come vedremo nel capitolo quarto. Segnalo inoltre una profonda vicinanza sia biografica che artistica con il poeta Lev Rubinštejn¹² e il compositore Vladimir Tarasov¹³.

Il tema ebraico, o meglio il "Progetto ebraico", non viene però dimenticato. Al contrario, esso corre parallelo alla problematica sovietica, come ho sottolineato nel capitolo precedente. Condivido e ribadisco pertanto ancora una volta il suggerimento di Ekaterina Bobrinskaja, quello di un continuo e parallelo rincorrersi nell'opera di Bruskin di un "Progetto ebraico" e di un "Progetto sovietico". Quest'ultimo viene sviluppato a partire dagli anni '80 in vari lavori: si parte dalla serie *Statue e monumenti* (1983), per proseguire poi con *Logia* (dello stesso anno), *Lessico fondamentale* (1985-1986), con le sculture del ciclo *La nascita di un eroe* (1986-1988), per giungere finalmente a *Collezione di un archeologo* (2001-2003) e a *La caduta degli dei* (*Götterdämmerung*) (2007-2009). Per completezza, in realtà, devo ricordare anche altri lavori attinenti e pertinenti al "Progetto sovietico": *Codificazioni* (1986), *Il paradiso perduto* (1897-1990), *Istruzioni generali* (1991), *Verità alfabetiche* (1993),

užasnoe – prekrasno [Tutto il bello è terribile. Tutto il terribile è bello], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moskva 2016, pp. 176-203.

- 12 Lev Rubinštejn, poeta e saggista russo, nasce a Mosca nel 1947. Avendo lavorato a lungo in biblioteca, alla fine degli anni '60 ha elaborato una particolare modalità di scrittura e lettura, la "cartoteca" che unisce il testo poetico alla performance. Si tratta di schedine bibliografiche che l'autore legge in successione. È considerato uno dei fondatori e dei leader del movimento concettualista di Mosca.
- 13 Vladimir Tarasov è un percussionista e compositore russo ma anche regista e autore di installazioni. È nato nel 1947 nella città di Archangel'sk. Ha partecipato a varie performance con Grisha Bruskin (cfr. apparati, pp. 201-222). In Italia recentemente va ricordata la performance *Ultimo*, eseguita il 5 maggio 2015 alla Fondazione Querini Stampalia di Venezia in occasione della mostra *Alefbet*. Per approfondimenti si veda T. Bajarkevičius, *Vladimir Tarasov: between sound and image*, Baltos Lankos, Vilnius 2008.

la serie di sculture di porcellana *La vita è ovunque* (1998-1999) e il trittico, con lo stesso titolo, per il Reichstag (1999)¹⁴.

Tornando a *Lessico fondamentale*, dobbiamo ribadire che si tratta di una grammatica bruskiniana – alfabeto, abbecedario, origine e sintesi di tutta la sua lingua – in cui l'artista compie un'opera di sistematizzazione del codice segnico sovietico. Il dipinto è una sorta di enorme bacheca, ogni celletta contiene e raffigura una statua di gesso, ciascuna delle quali reca in mano un segno visivo, un accessorio (una medaglia, il modellino del mausoleo di Lenin, un segnale stradale o una carta geografica...). Come scrive Salvatore Settis:



Fig. 19: *Fundamental'nyj Leksikon* [Lessico Fondamentale] (parte seconda), olio su tela, 1985-1990, Mosca, coll. privata

14 Cfr. E. Bobrinskaja, *Science on pain*, cit., p. 49.

Facendo dell'URSS un gigantesco *objet trouvé* da indagare con spirito archeologico, Grisha Bruskin non si è dato un compito facile, come potrebbe far credere l'adozione di uno stile povero, asciuttamente "primitivo" o "infantile". Le 256 figure schierate nei due pannelli del suo *Lessico fondamentale* sono un inventario, una mappa, un repertorio, il registro di un mondo consegnato, e sono quasi trent'anni, a istantanea obsolescenza. E un registro inventariale-archeologico come il suo sembra appropriato, dopo il crollo di un impero.¹⁵

Si tratta di una sequenza di personaggi con emblemi che può essere vista altresì come un menologio laico¹⁶, in cui ogni figura ha la sua insegna denotativa, ovvero come una agiografia sovietica *sui generis*, munita di elementi allegorici per riconoscere il personaggio. Rispetto ad altri suoi compagni Bruskin ricerca, in sostanza, una lingua meno esoterica, privilegia il racconto, la narrazione. Il tema dell'alfabeto, per esempio, centrale per Bruskin, è molto caro in quegli stessi anni anche a Dmitrij Prigov, e i suoi *Azbuki* [Alfabeti] hanno parecchie consonanze con l'alfabeto bruskiniano, come si può vedere del resto anche nel progetto *Alefbet*.

Non intendo addentrarmi ora nella questione del complesso ruolo svolto dagli alfabeti nella produzione letteraria antico-russa. In ogni caso, Lichačëv ha sostenuto che "sin dai tempi antichi l'alfabeto è stato considerato un modello del mondo: le singole lettere riflettevano i singoli elementi dell'universo, e l'insieme delle lettere – tutto il mondo nel suo complesso"¹⁷. Anche a voler scorrere rapidamente la casistica degli alfabeti antichi, non si può tuttavia non menzionare l'*Azbuka* [Abbecedario] stampata a Leopoli nel 1574 da Ivan Fëdorov (1520 ca-1583), prototipo dei manuali per l'istruzione elementare nei territori slavo-orientali¹⁸. In

15 S. Settis, *Materia dei sogni*, cit., p. 44.

16 Cfr. S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. Icone sovietiche*, cit., *passim*.

17 D. Lichačëv (a cura di), *Istorija russskoj literatury XI – XVII vekov* [Storia della letteratura russa XI-XVII sec.], 2-a ed., Prosveščenie, Moskva 1985, p. 368.

18 Se ne veda la composizione in M.C. Bragone, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Alfavitar radi učenija malych detej. Un abbecedario nella Russia del Seicento*, Firenze University Press, Firenze 2008, pp. 13-15.

esso si evidenzia la stretta connessione degli alfabeti con istanze di tipo religioso e didattico-religioso:

Il sistema d'istruzione di base diffuso in Russia nei secoli XVI-XVII, contraddistinto da un generale orientamento religioso, aveva come scopo primario insegnare a leggere correttamente i libri liturgici e trasmettere le principali nozioni della dottrina e della religione, e l'abbecedario, primo, e molto spesso anche unico, testo con cui l'allievo veniva a contatto nel suo periodo di studio, rappresentava il gradino iniziale e il fondamento su cui si reggeva questo sistema.¹⁹

Con il passare del tempo il didatticismo, implicito nella matrice religiosa, si scorpora e diventa autonomo in alfabeti più tardi, che si affermano come veri e propri veicoli di alfabetizzazione culturale, assorbendo quindi contenuti via via più eterogenei, ma pur sempre subordinati a una funzione di apprendimento e ampliamento della conoscenza di base dei discenti. Sulla soglia del XVIII secolo la tipologia dell'*azbuka* si diversifica ancor più: si può affermare che almeno alcuni degli abbecedari prodotti tra la seconda metà del XVII e l'inizio del XVIII secolo ne mantengono la struttura base, oltre che lo scopo primario, pur rappresentando anche qualcosa di diverso rispetto a quella stampata da Ivan Fëdorov nel 1574. Non si tratta più, infatti, solo di testi destinati a offrire agli allievi le nozioni necessarie per poter leggere i testi liturgici e qualche preghiera da memorizzare, ma di manuali dotati di finalità più ampie e articolate, che forniscono maggiori nozioni e conoscenze, compresi anche ammonimenti e indicazioni su come comportarsi correttamente²⁰.

Assurti, insomma, al rango di piccoli "manuali di vita"²¹, gli abbecedari popolano l'età barocca dei vari Simeon Polockij (1629-80), Karion Istomin (anni '40 del XVII sec.-1718) e Fedor Polikarpov (anni '60-'70 del XVII sec.-1731), senza però che i testi dismettano la loro aura sacrale e trapassino pienamente in una sfera laica. Nel monumentale *Verto-*

19 Ivi, p. 12.

20 M.C. Bragone, *Introduzione*, cit., p. 17.

21 *Ibidem*.

grad mnogocvetnyj [Verziere multicolore, 1676-80], tuttavia, è proprio Polockij a spingere sul pedale della secolarizzazione, essendo l'opera in questione "un grosso volume a struttura enciclopedica, con suddivisione tematica in ordine alfabetico in cui il lettore della Moscovia colta poteva trovare risposte elaborate a centinaia di quesiti, dalla morale quotidiana alla storia sacra e profana, dalla geografia alle altre scienze di natura"²².

Prima della letteratura russa moderna (ossia quella tardo-settecentesca), allorché i testi cessano di essere veicolo essenzialmente volto a trasmettere contenuti ecclesiastici o para-ecclesiastici, l'alfabeto muta e, ad esempio, nell'*Azbuka o golom i nebogatom čeloveke* [Alfabeto dell'uomo nudo e indigente, secolo XVII], può assumere le vesti di "cantilena popolare" o di "monologo alfabetico"²³ sulla condizione dei *non habentes*, organizzandone il catalogo delle esigenze primarie. Dentro un'ormai esplicita secolarizzazione del genere, la *pointe* di tale prodotto può addirittura essere riconosciuta in una sorta di satira delle ingiustizie sociali; cosicché l'alfabeto, dopo aver illuminato su questioni di carattere religioso, morale e pedagogico, secondo l'ottica di una determinata e tradizionale visione del mondo, si avvicina a uno "strumento di critica di quella stessa visione"²⁴.

Tra gli alfabeti settecenteschi pienamente secolarizzati spicca *Opyt modnogo slovarja ščegol'skogo narečija* [Saggio di dizionario alla moda del mondano parlare, 1772] di Denis Fonvizin (1744-92), che spicca per il fatto di dissezionare i vizi "linguistici" dell'alta società, evidenziando come essa avesse esteso in modo talmente indebito e inappropriato la sfera semantica di talune parole e interiezioni da costringere addirittura, per fare chiarezza, alla traduzione intralinguisti-

22 R. Picchio, *La poesia sillabica all'epoca di Simeon Polockij*, in R. Picchio, M. Colucci (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, 2 voll., Utet, Torino 1997, v. I, p. 211.

23 D. Lichačëv (a cura di), *Istorija russskoj literatury XI – XVII vekov*, cit., p. 368.

24 V. Adrianova-Peretc, *Satiričeskaja literatura (vtoroj poloviny XVII v.)* [La letteratura satirica (della seconda metà del XVII sec.)], in P. Lebedev-Poljanskij (a cura di), *Istorija russskoj literatury* [Storia della letteratura russa], 10 voll., AN SSSR, Moskva – Leningrad 1941-56, vol. II, t. 2, p. 204, <http://feb-web.ru/feb/irl/il0/i22/i22-1872.htm> (ultimo accesso effettuato: 02-02-2019).

ca²⁵. E ancora va menzionato *Otryvok tolkovogo slovarja* [Frammento di dizionario ragionato] di Jakov Knjažnin (1740-91), sferzante catalogo di parole interpretate in chiave ironica e moraleggiante. In pieno Ottocento l'alfabeto, concomitando con l'epoca in cui "la Russia imparò a leggere"²⁶, percorre le vie più varie e può anche permettersi, in un certo senso, di ritornare su se stesso, piegandosi a istanze "neo-didattiche", senza per forza doversi caricare di risvolti trascendenti, il che non significa tuttavia eliminare quelli moraleggianti. Qui non mi riferisco tanto all'uso brutalmente scolastico degli abbecedari dell'epoca, quanto alla celebre *Azbuka* [Alfabeto, 1871-72] di Lev Tolstoj²⁷.

In epoca proto-novecentesca, ma già postrivoluzionaria, balza agli occhi la *Sovetskaja azbuka* [Alfabeto sovietico, 1919] di Vladimir Majakovskij, dove la vena da didattica si fa ideologica. L'altro grande esempio di un abbecedario già sovietico è quello contemplato nella *Ploskost' VIII* [Piano VIII] di Zangezi (1920-22), la *sverchpovest'* [supernovella] di Velimir Chlebnikov (1885-1922), laddove il poeta appronta il suo complesso alfabeto della *zvezdnoj jazyk* [lingua stellare]²⁸, da cui muove per sintetizzare un nuovo tipo di lingua, la "trans-mentale", che vale come una sorta di grammatica di molti altri suoi testi²⁹.

25 D. Fonvizin, *Opyt modnogo slovarja ščegol'skogo narečija* [La moda dell'uso della lingua del damerino], in Ju. Stennik (a cura di), *Russkaja satiričeskaja proza XVIII veka* [Prosa russa satirica del XVIII secolo], Izdatel'stvo leningradskogo universiteta, Leningrad 1986, http://az.lib.ru/f/fonvizin_d_i/text_0190-1.shtml (ultimo accesso effettuato: 02-02-2019).

26 Cfr. J. Brooks, *Quando la Russia imparò a leggere. Alfabetizzazione e letteratura popolare 1861-1917*, Il Mulino, Bologna 1985 (soprattutto le pp. 23-103).

27 Cfr. L. Tolstoj, *Polnoe sobranie sočinenij v 90-i tomach* [Opere complete in 90 volumi], 90 voll., Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva 1928-58, vol. 22, pp. 19-30.

28 Cfr. V. Chlebnikov, *Tvorenija* [Opere], a cura di M. Poljakov, V. Grigor'ev, A. Parnis, Sovetskij pisatel', Moskva 1986, pp. 480-481.

29 Cfr. G. Imposti, *Poetica e teoria della lingua in Velimir Chlebnikov: "samovitoe slovo" e "zaum"*, in "Studi italiani di linguistica teorica e applicata", 1-2-3, 1981, p. 135. La rilevanza dell'alfabeto stellare chlebnikoviano non può certo essere qui restituita in poche parole. Un approccio critico al problema sta in V. Chlebnikov, *Zangezi*, tr. it. e note di C. Solivetti, in "Carte Segrete",

Dopo Chlebnikov, il recupero più massiccio di questa vigorosa tradizione è quello effettuato, appunto, da Dmitrij Prigov. I suoi alfabeti rientrano a pieno titolo in un Concettualismo russo connotato da un approccio estremamente analitico e razionale alla scrittura. Nella sterminata produzione di Prigov gli alfabeti costituiscono un capitolo cospicuo. Secondo quanto raccolto e messo a disposizione del pubblico dal Fondo Prigov, gli alfabeti erano non meno di sessantanove, composti nell'arco di una dozzina d'anni (1980-1992), ma con un ritmo particolarmente incalzante soprattutto dopo il 1983. Non è pensabile di fornirne qui una rassegna puntuale, sia per la loro mole sia perché, sebbene apparentemente riconducibili a un genere ben determinato, quello dichiarato nella serialità dei titoli (*Alfabeto primo, secondo, terzo* etc.), essi costituiscono un massiccio coacervo che fa dell'eterogeneità, travestita da omogeneità formale, il proprio punto caratterizzante. A ogni modo, un tratto comune, ravvisabile in un materiale tanto variamente articolato, è il suo essere proiettato sull'esecuzione orale, come possiamo constatare tramite le registrazioni – sonore o video – che si dipanano attraverso la voce dell'autore. Come ha notato Valentina Poluchina, Prigov “has revived the very rare genre of *Azbuka* (Alphabet) based on Church Slavonic alphabetical prayers and filled it with references to contemporary life, both Russian and western”³⁰. L'operazione non è stata indolore: il sacro è risultato desacralizzato, il didattico parodizzato, il politico decostruito, e così via. Ciò non annulla comunque il riferimento di fondo all'aura sacra e religiosa degli alfabeti antichi, sapientemente richiamata in gioco dalla voce salmodiante di Prigov, soprattutto nei testi che più si avvicinano per “contenuto” a tematiche che si prestano in tal senso. In realtà la sacralità (o quantomeno la solennità) della parola è sempre presente (latente) nello spazio verbale prigoviano poiché, quand'anche nella coscienza del fruitore non si attivasse il riferimento lontano agli alfabeti-preghiera e agli alfabeti-enciclopedia di epoca pre-petrina, si attiverebbe in ogni caso la

n. 53, marzo 1987, pp. 43-127 e nell'*Introduzione* della stessa Solivetti (cfr. *ivi*, pp. 17-37).

30 V. Polukhina [Poluchina], *Introduction*, in D. Prigov, *Texts of our Life / Teksty našej žizni*, s.e., Keele 1995, p. 12.

“risacralizzazione della scrittura nella cultura ideologica ufficiale, che ha sperimentato il suo apice e la sua crisi nell’epoca totalitaria”³¹.

Come ha osservato A. Niero:

Il pressante “logocentrismo” caratteristico dell’epoca sovietica ammantava la parola di una specie di ossimorica “sacralità laica”, capace di caricare la parola di una importanza inusitata ad altre latitudini. Ciò non toglie che l’attualizzazione abbia spesso i connotati del ri-uso, del ri-utilizzo e – considerati i modi irriverentissimi (turpiloquio compreso) con cui viene attuata – finanche del “riciclo”. Talvolta si giunge al mero schema catalogico a fungere da ordine non del mondo, ma, in qualche modo, del materiale ostentatamente spurio.³²

Si veda anche quanto scrivono G. Hirt e S. Wonders, per i quali l’alfabeto diventa

metafora per insegnamento e sistema, per l’*Urtext* che dispensa ordine e senso. Negli alfabeti di Prigov tuttavia non c’è più una tale garanzia del senso. Essi si rivelano strutture di forme vuote per un balbettio flebile e un tartagliare della coscienza collettiva che non è più in grado di controllare gli elementi mobili delle sue lingue.³³

Più che di “coscienza collettiva”, sarebbe forse più opportuno parlare di inscenamento e mimesi di una lingua che si autoriproduce e autogestisce come qualcosa di organico, di cellulare, che sfugge al dominio e al controllo autoriale, come se fosse la lingua a generare l’autore e non viceversa. L’impressione, talvolta, è che componendo alfabeti Prigov eserciti una specie di “funzione fàtica” del genere, generando sequenze che, da cornici di parole esclusive, diventano luoghi di accumulazio-

31 G. Witte, *Katalogkatastrophen: das Alphabet in der russischen Literatur*, in S. Kotzinger, G. Rippl (a cura di), *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs “Theorie der Literatur” veranstaltet im Oktober 1992*, Rodopi, Amsterdam – Atlanta 1994, p. 47.

32 A. Niero, *Per una traduzione ragionata dell’Alfabeto terzo di Dmitrij Aleksandrovič Prigov*, cit., p. 156.

33 G. Hirt, S. Wonders, *Nachwort*, in D. Prigov [D. Prigov], *Milizionär und die Anderen*, Reclam-Verlag, Leipzig 1992, p. 198.

ne meccanica³⁴ e, virtualmente, infinita. Con l'eterogeneità "cattiva", diciamo così, del materiale usato, Prigov sembra proporsi di forzare fino all'indistinzione i confini del genere, portandolo, *de facto*, ai limiti della dissoluzione. Parallelamente, a essere espansa in modo abnorme non è tanto la voce dell'autore, quanto quella dell'idioma russo: ma ciò rientra perfettamente in quel supremo esperimento di monumento alla lingua che è stato il progetto (letterario, comportamentale, umano) di Dmitrij Prigov. Una tale apertura verso il pubblico era dettata del resto anche da mutate condizioni politiche. Non c'era più il pubblico ristretto degli anni '70, che spesso coincideva con gli artisti stessi, frequentatori di mostre che avevano sede nei loro stessi appartamenti: ai tempi della *Perestrojka* si affaccia finalmente la possibilità di realizzare mostre in vere e proprie sale espositive e di esporre quindi lavori di più grandi dimensioni.

Bruskin, in uno stile laconico e usando il colore locale, ci ha consegnato una vera e propria mitologia del periodo sovietico, che va comunque contestualizzata nella fase che va dai primi anni '70 fino alla fine degli anni '80, fortemente segnata, come ho già rimarcato, dall'estetica del movimento concettualista. Basandoci ancora una volta sulla definizione di "Progetto sovietico" di Ekaterina Bobrinskaja, possiamo certamente considerare *Lessico Fondamentale* come una sua parte essenziale.

In esso Bruskin osserva, da una certa distanza e da una posizione critica, la complessiva mitologia sovietica, che nello stesso momento si riafferma come elemento decisivo della sua vita individuale. Il "Progetto sovietico" presuppone infatti, prima di tutto, una comprensione esistenziale e soggettiva, che affianca un personale microcosmo sovietico con il macrocosmo collettivo. La stessa Bobrinskaja suggerisce, in questo senso, che Bruskin non fosse tanto alla ricerca di una "verità storica", quanto piuttosto di una post-moderna "liberazione dalla storia"³⁵, elaborando, attraverso una ricostruzione archeologica, un proprio metodo di auto-comprensione. Si tratta di un atteggiamento che mette Bruskin, come chiarirà più avanti, in una precisa relazione con il Concettualismo moscovita ma

34 Cfr. G. Witte, *Katalogkatastrophen: das Alphabet in der russischen Literatur*, cit., p. 48.

35 Cfr. E. Bobrinskaja, *Science on pain*, cit., p. 51.

anche, più in generale, con un più globale post-modernismo, che impiega categorie come memoria, storia, mitologia culturale per creare una propria individuale mitologia storica in cui memoria personale e collettiva risultino fortemente interconnesse.

Molti artisti diversi tra loro, in quegli stessi anni, hanno affrontato problematiche simili, come Georg Baselitz, Anselm Kiefer o gli italiani Mimmo Paladino e Sandro Chia. Sono tentativi che credo valga la pena di accompagnare con qualche annotazione sugli elementi più significativi: i lavori di Kiefer³⁶, per esempio, mettono in gioco i tabù, il passato, la storia del proprio paese, temi religiosi, mitologie e simboli dai richiami ancestrali, ma l'artista cerca soprattutto di mettere in connessione cose che altrimenti sarebbero separate. Nel caso di Kiefer, il tema del Nazismo e le connessioni di questo con l'Olocausto lo portano ad affrontare tematiche comparabili con quelle bruskiniane, almeno a livello di mitologie legate all'ideologia. Baselitz mi sembra, d'altra parte, il più vicino all'esperienza di Bruskin. Nella recente mostra "Georg Baselitz. Gli Eroi"³⁷, gli eroi e i ribelli, partigiani di una patria senza nome e senza bandiera, con i loro vestiti fatti di stracci, i loro genitali ipertrofici e i loro contorni in decomposizione sono anch'essi i sopravvissuti o i superstiti, riemersi dal sottosuolo e profeticamente accorsi sulla tela del pittore a testimoniare il fallimento di un'ideologia. Le esperienze vissute durante l'infanzia nella Sassonia distrutta dalla guerra, l'assenza di radici e il trasferimento da una parte all'altra della Germania, hanno portato Baselitz³⁸ ad avvertire l'ambiente circostante come ostile e stra-

36 Cfr. A questo proposito il testo relativo al seminario che l'artista ha tenuto al College de France: A. Kiefer, *L'art survivra à ses ruines*, Edition du Regard, Paris 2011. Per il rapporto con il mondo ebraico e in particolare con la kabbalah si veda H. Bloom, *Anselm Kiefer: Merkaba*, Gagosian Gallery, London 2003.

37 Si tratta della mostra, curata da M. Hollein e D. Lancioni, *Georg Baselitz. Gli Eroi*, Roma, 4 marzo – 18 giugno 2017.

38 Cfr. C. Malycha, *Das Motiv ohne Inhalt. Malerei bei Georg Baselitz 1959-1969*, Kerber Artbooks, Bielefeld 2008; *Georg Baselitz. Bilder, die den Kopf verdrehen*, Seemann, Leipzig 2004; D. Gretenkort (a cura di), *Georg Baselitz. Paintings 1962-2001*, con un saggio di von M. Auping, Editore ACS, Milano 2002.

niente³⁹. L'idea di essere nati in una sorta di "ordine distrutto" conduce a mio avviso questi artisti a proporre una loro personale mitologia storica. Come loro, anche Bruskin presenta un personale mito storico, sulla base di una inimitabile combinazione di personale e collettivo, ma anche in relazione a un principio storico universale. Si potrebbe dire, parafrasando Joseph Kosuth, che mentre in Occidente si parla di "arte dopo la filosofia", nella variante russa si deve parlare di "arte dopo l'ideologia"⁴⁰. In questo modo Bruskin si presenta come una personalità artistica peculiare all'interno del panorama dell'arte non ufficiale tardo-sovietica, prendendo le distanze sia dall'approccio "linguistico" del Concettualismo che dalla rappresentazione parodica della *Sots-art*. È necessario comunque considerare per un ulteriore aspetto il contesto in cui si muove l'artista in quegli anni, per poter comprendere meglio la specifica e originale declinazione della sua opera che pur rivela inevitabili tangenze con entrambe le correnti.

Per l'importanza rivestita all'interno della cultura non ufficiale sovietica, secondo una definizione di Michail Epštejn, il Concettualismo moscovita può essere considerato addirittura come sinonimo di post-modernismo russo⁴¹. A Mosca, all'inizio degli anni '70, si erano formati due circoli in cui si coltivava l'estetica concettualista: il "Circolo concettualista moscovita", che ruotava intorno a Il'ja Kabakov e Viktor Pivovarov, e il gruppo collegato a Vitalij Komar e Aleksandr Melamid, che avevano dato alla loro prospettiva il nome di *Sots-art*. Il "Circolo concettualista moscovita" è caratterizzato dalla creazione e dalla produzione di forme ibride, che nascono al confine tra le arti figurative e la

39 Nato nel 1938 in Sassonia, Baselitz (pseudonimo di Hans-Georg Rem), inizia i suoi studi presso l'Accademia delle Belle Arti di Berlino Est, dalla quale, tuttavia, sarà espulso per "immaturità socio-politica". Non senza rammarico, decide allora di fare il grande passo, trasferendosi in quella di Berlino Ovest, dove si respirava tutt'altro clima. Il passaggio comporterà, ben presto, l'abbandono dei codici del realismo socialista, unica arte possibile nella Germania dell'Est, e un successivo approccio all'informale tedesco, interiorizzato e riletto con una consapevolezza nuova, maturata durante gli anni della guerra.

40 Cfr. E. Bobrinskaja, *Konceptualizm*, cit. p. 4.

41 Cfr. M. Epštejn, *Postmodern v ruskoj literature* [Il postmoderno nella letteratura russa], Vyšsaja škola, Moskva 2005.

letteratura (soprattutto poesia), un confine talvolta davvero labile, come attestano le espressioni verbal-visuali di Il'ja Kabakov, la cartoteca di Lev Rubinštejn, i testi spaziali di Dmitrij Prigov, ma anche i libri-oggetto di Valerij e Rimma Gerloviny. Si può dire che negli anni '70-'80 il Concettualismo e la *Sots-art* abbiano definito praticamente *in toto* il carattere dell'arte sovietica non ufficiale. Ma è quasi impossibile tracciare una linea netta di confine tra Concettualismo e *Sots-art*, sia per la frequentazione da parte degli artisti degli stessi ambienti che per l'uso di medesimi metodi di lavoro. Ekaterina Dëgot' sostiene per altro che entrambi possano essere definiti "progetti concettualisti"⁴², ritenendo il Concettualismo un genere di procedura mentale praticata sul testo e quindi applicabile anche alle forme della *Sots-art*. Il procedimento basilare dell'interprete della *Sots-art* è la decostruzione della mitologia e della stilistica del realismo socialista, cosa che è alla base anche di molti lavori dei concettualisti: la differenza è semmai nel tipo di decostruzione. La *Sots-art* privilegia il gioco paradossale dell'emblematica ideologica, il tema sociale è interpretato con uno stile che è spesso, almeno per Komar e Melamid, quello del realismo socialista da parata, estraneo ai concettualisti, che non si rivolgono alle forme esteriori della mitologia sovietica. Nella decostruzione la *Sots-art* mantiene la struttura espressiva del sembiante plastico del realismo socialista, così come fa anche Bruskin, mentre i concettualisti tendono a neutralizzarlo.

Eppure, nel caso di Bruskin, si è tentati di collegarlo più al Concettualismo che alla *Sots-art*. Sebbene l'artista usi almeno in parte il linguaggio del realismo socialista, l'operazione che egli compie non è di immersione derisoria ma, piuttosto (come abbiamo notato in precedenza) di emblemizzazione del segno, il che ci riporta all'ambito dell'estetica dei concettualisti più che dei *sots*-artisti. È vero che gli alfabeti sovietici di Bruskin possono ricordare certe immagini della *Sots-art*, ma non partecipano per nulla alla loro dimensione volontariamente sbalorditiva. Gli eroi di Bruskin non sono personaggi che si potrebbero incontrare per strada, come nel caso di quelli di Bulatov o di altri. Sono figure che nascono sì da forme ideali di auto-rappresentazione prodotte dalla cultura sovietica, ma sono collegate più allo stile decorativo, di piccole forme, che non

42 E. Dëgot', *Russkoe iskusstvo XX veka*, cit., p. 167.

alla roboante retorica della statuaria ufficiale. Partecipano al mondo più intimo della vita sovietica di ogni giorno, come si può vedere nella serie *La vita è ovunque*.



Fig. 20 – Fig. 21: Dalla serie *Vsjudu žizn* [La vita è ovunque], statue di porcellana, 1998-1999, coll. privata

Risulta comunque difficile definire con precisione, in termini generali, quando si tratti di Concettualismo o di *Sots-art*: per tutti gli artisti non ufficiali di questa fase il “testo” è quello dell’ideologia sovietica, è solo la procedura a essere un po’ diversa. Benché i diversi generi artistici si fossero sviluppati in modo irregolare, il quadro, l’oggetto e la performance sono le modalità di preferenza di questi artisti. Se in pittura e nella grafica il Concettualismo si forma già all’inizio degli anni ’70, l’oggetto e la performance, invece, si impongono alla metà del decennio. Nella seconda

metà e alla fine di quella decade si notano nuove tendenze, parzialmente concomitanti con una nuova generazione di artisti. E se a metà anni '70 si nota una presenza calibrata di oggetti, quadri e performance, verso la fine della decade la modalità del quadro perde terreno e all'inizio degli anni '80 comincia a prevalere l'installazione.

Occorre però fare una precisazione: mentre in Occidente il Concettualismo costituisce l'inizio del post-modernismo e andrà inesorabilmente scemando a favore di altre correnti, nella Russia sovietica gli artisti concettualisti hanno avuto un ruolo fondamentale durante tutto il tardo Novecento, spesso interagendo con la *Sots-art*, fino agli anni '90. Inoltre, come era spesso accaduto per altri "ismi" di derivazione europea, gli artisti moscoviti hanno rivendicato la loro autonomia rispetto ai colleghi occidentali. Kabakov⁴³, per esempio, ha affermato che il disinteresse verso la forma tangibile dell'opera d'arte è connaturato alla tradizione artistica russa. Ma al di là delle dichiarazioni degli artisti, è innegabile il fatto che il Concettualismo russo, anche nella variante *Sots*, si è sviluppato in condizioni politico-sociali ben diverse da quello occidentale. La condizione di non-ufficialità ha comportato un atteggiamento inevitabilmente differente verso l'opera d'arte, una maggior attenzione per l'aspetto progettuale, dovuta *in primis* al divieto di esposizione. Non casualmente ho più volte sottolineato l'importanza del "progetto" nell'opera di Grisha Bruskin.

Inoltre, nel Concettualismo moscovita prevale l'aspetto performativo, quasi di manipolazione dell'opera stessa: l'artista cerca di impadronirsi attraverso il contatto fisico con l'oggetto, in netto contrasto con la retorica del realismo socialista. Certo, in tutte le culture moderne esiste un *underground* che si contrappone alla cultura ufficiale, ma nei regimi totalitari ciò avviene con modalità specifiche: esso non contesta solo l'*establishment* culturale, ma anche quello socio-politico, cioè il potere. È il potere stesso a costringerlo in una simile situazione, poiché qualsiasi gesto non autorizzato viene interpretato in chiave socio-politica come un gesto eversivo. Il Concettualismo moscovita contribuì in buona parte a definire l'atmosfera intellettuale della cultura non-ufficiale dell'ottavo

43 Cfr. I. Kabakov, *Tri installjicii* [Tre installazioni], Ad marginem, Moskva 2002, p. 199.

decennio e fu il primo movimento artistico, dopo gli anni '20, a porsi in sostanziale coincidenza cronologica con un movimento occidentale, il *Conceptualism* (infatti le prime opere concettuali russe risalgono già alla fine degli anni '60). Tuttavia, la variante russa del Concettualismo si coniuga con la tradizione culturale autoctona, attraverso un'appropriazione creativa del modello importato, una modalità non nuova in Russia per quanto riguarda la ricezione di fenomeni culturali esterni.

Rispetto al Concettualismo occidentale, quello russo si differenzia per due aspetti fondamentali: il suo carattere di “moscoviticità” e la specificità del suo status di arte “non-ufficiale”. Del resto, l'approdo al Concettualismo avvenne in Russia secondo dinamiche diverse rispetto all'Occidente: mentre qui la tendenza rappresenta il logico sviluppo del Modernismo, nella storia della cultura russa l'esperienza modernista si era conclusa sin dagli anni '20, con il Costruttivismo. A ciò si aggiunga che il Concettualismo moscovita si complica per la presenza di una linea realistica, o pseudo tale (il realismo socialista), e dell'ideologia di massa. Queste sfasature cronologiche e tematiche fanno sì che gli artisti moscoviti si rifacciano alla loro tradizione nazionale in modo diverso rispetto ai colleghi occidentali, da un lato ricollegandosi, con un salto di decenni, alle esperienze dell'Avanguardia (gli *oberiuty* in poesia e le avanguardie storiche in arte), dall'altro inserendo nelle loro opere artifici formali di tendenze che in Occidente avevano preceduto il Concettualismo, soprattutto la quasi parallela Pop-art. Un'altra caratteristica insita nello status di arte non-ufficiale è – come si è detto – la scarsa visibilità degli artisti che, per tutti gli anni '70 e ancora all'inizio del decennio successivo, non ebbero la possibilità di esporre, se non in ambiti privati. Questo tipo di isolamento dall'ambiente culturale esterno segna la storia dell'arte russa di quegli anni e ne definisce le caratteristiche. Alcune peculiarità sono infatti legate al concetto di “marginalità” nel sistema della cultura; addirittura c'è chi presenta tutto il Concettualismo come una sorta di genere marginale, ma di una marginalità coltivata e semioticamente rilevante. Ma non sono solo le categorie della marginalità e dell'intimità a rendere il Concettualismo moscovita⁴⁴ diverso da quello occidentale: rispetto a

44 Come ho già sottolineato precedentemente, Boris Grojs ha contribuito a una prima forma di canonizzazione del concettualismo russo con una teorizzazio-

quest'ultimo quello russo presenta un carattere più lirico, più legato alla tradizione letteraria. Come si è già visto, nelle opere moscovite si intrecciano elementi verbali e visivi, ma il loro legame non è semplicemente analitico, bensì assume un tono narrativo. Il Concettualismo russo, in altre parole, pur collocandosi a cavallo fra arte visuale e arte verbale, conosce una stagione poetica che, per intensità e potenziale di influenza, non sembra conoscere eguali in Occidente. E non solo: secondo Epštejn⁴⁵, questa esperienza avrebbe provato a cambiare lo statuto stesso dell'opera pittorica e verbale, fondendole in un *unicum*. Il gruppo di artisti che orbitano intorno al Concettualismo è piuttosto ampio: oltre ai già citati Il'ja Kabakov, Rimma e Valerij Gerloviny, Andrej Monastyrskij, a cui va aggiunto il gruppo KD (Kollektivnye Dejstvija), tutti legati alla prima fase (anni '60-'70), vanno ricordati almeno Viktor Pivovarov, Ivan Čujkov, Eduard Goročovskij, Nikita Alekseev, afferenti tuttavia al Concettualismo solo per alcuni periodi. Ci sono poi numerosi altri artisti che hanno realizzato singole opere concettualiste, come alcuni lavori del gruppo Muchomor (Sven Gundlach, Konstantin Zvezdočëtov, Vladimir e Sergej Mironenko, Aleksej Kamenskij) e del gruppo SZ (Viktor Skersis, Vadim Zacharov).

Negli anni '80 continuano a svilupparne le tematiche il gruppo Percy (Ljudmila Skripkina e Oleg Petrenko) e il gruppo Medicinskaja Germenevika (Pavel Pepperštejn, Jurij Lejderman, Sergej Anufriev). Nella ricerca di Prigov, Bulatov, Komar e Melamid, in quella del gruppo Gnezdo (Michail Rošal', Georgij Donskoj, Viktor Skersis) l'indirizzo concettuale interagisce con la *Sots-art*. Come già accennato, a metà degli anni '70 nel Concettualismo moscovita si fa strada una seconda generazione e le figure centrali che si impongono sono quelle di Andrej Monastyrskij e del gruppo KD. La loro estetica venne definita *minimalizm* [minimalismo], anche se non ha niente a che fare con quello americano degli anni '60. Nel contesto russo il minimalismo non è laconicità o astrazione, ma una tendenza che ignora la plastica del modernismo, non facendo differenza tra la rappresentazione e il valore intrinseco del visivo. L'estetica minimalista si esprime fundamentalmente in musica e in poesia attraverso la performance.

ne quasi sincronica allo sviluppo del movimento.

45 Cfr. M. Epštejn, *Postmodern v ruskoj literature*, cit., p. 237.

Bisogna altresì sottolineare che nella riflessione concettualista la lingua occupa un posto centrale: a essa è collegato il paradosso per cui non è possibile nessun enunciato diretto sia nell'ambito della lingua naturale che in quello del linguaggio artistico. L'impossibilità è fissata dal fatto che lo strumento attraverso il quale tale enunciazione avviene, ossia la lingua stessa, esiste indipendentemente dall'uomo, gli è data a prescindere dalla sua volontà e predetermina le strutture della comprensione e della recezione. Non si può dire niente al di fuori della lingua e, di conseguenza, a livello strutturale essa ci condiziona in maniera irrimediabile. Smascherando l'illusione dell'"immediatezza" della recezione artistica, il Concettualismo non si limita alla semplice constatazione e al disvelamento dell'egemonia della lingua, ma cerca di orientarsi verso forme di percezione che non si arrendono all'espressione linguistica. Per i concettualisti hanno perciò un grande significato le categorie del nulla, dello zero, dell'indefinito e anche le forme artistiche che tendono verso l'annullamento del semblante plastico.

In realtà l'esperienza artistica di Bruskin, come ho già sottolineato, è solo parzialmente assimilabile a queste linee e vanta una sua strada indipendente e originale, anche se possiamo rilevare dei *tòpoi* comuni, come l'importanza del "progetto" e l'idea dell'alfabeto, che lo avvicina a Dmitrij Prigov, o la mitologizzazione della storia, in convergenza di intenti con Boris Orlov, con il quale condivide anche la scelta poco popolare della scultura come medium. Possiamo dunque ipotizzare una linea trasversale, all'interno di Concettualismo e *Sots-art*, che in qualche modo collega Bruskin a questi due artisti, anche se non è necessario forzare troppo la mano per creare a ogni costo cronologie o raggruppamenti che definirebbero in modo limitativo un momento storico-culturale molto fitto articolato. Se esiste una effettiva comunanza tra i tre artisti, essa è legata indubbiamente a momenti esistenziali condivisi e a una visione più simile, rispetto ad altri, dei processi artistici del loro tempo, il che ha condotto a risultati plastici a volte comparabili.

Avendoli conosciuti personalmente e non superficialmente, mi sarà consentita una riflessione quasi biografica: ritengo che nella loro opera ci sia davvero una dimensione comune, che potrei definire "riflessiva". Si tratta di un'insita tendenza alla speculazione sulla storia, ma anche sulla mitologia della storia che conduce a una matrice – mi si passi il termine

– più “filosofica”, che ha poi come esito rese plastiche molto diverse e altrettanto originali. In questa prospettiva “filosofica” ritengo stimolanti le ipotesi di Giuseppe Barbieri e Ekaterina Bobrinskaja, che collegano le “classificazioni” di Bruskin all’*Ars Memoriae* riapparsa nel Rinascimento con tutto il suo retroterra di elementi scientifici, ma anche “magici”⁴⁶. Bruskin mostra comunque, almeno nella versione pittorica del progetto, una palpabile consonanza con la pittura metafisica del XX secolo, con artisti come De Chirico, Carrà, Balthus, per citare solo le contiguità più evidenti; anzi, secondo Bobrinskaja, Bruskin arriva addirittura a proporre una sorta di “metafisica della propaganda”⁴⁷. Del resto, il collettivo sovietico presentato da Bruskin è un soggetto mitologicamente collegato ad antiche leggende sulla creazione e sul *golem*: in ciò possiamo cogliere ancora una interrelazione con il Progetto ebraico, e con le problematiche inerenti la creazione dell’“uomo nuovo” che pervadono in senso lato la cultura modernista del secolo scorso. L’opera di Bruskin risulta sempre una mescolanza tra mitologie personali e archetipi collettivi, come vedremo nel paragrafo seguente, e rivela, per riprendere il filo essenziale della mia interpretazione, una profonda interrelazione tra questi sistemi semiotici.

3.2. *L'estetica del declino: ipsa ruina docet*

“È una mostra su come nascono, vivono, muoiono e ritornano le mitologie dell’ideologia”: sono le parole con cui l’artista stesso mi ha indicato il suo punto di vista nella circostanza della recente esposizione di *Lessico fondamentale* (2017)⁴⁸. Avere a che fare, anche fisicamente, con le tele di *Lessico fondamentale* e le sculture a esso correlate ha significato per me, in un certo senso, ritornare al punto di partenza, fare la strada a ritroso, rimettere in piedi una sorta di ipotesi cronologica all’interno del

46 Cfr. G. Barbieri, *The autumn of the Empire*, cit., pp. 29-44; E. Bobrinskaja, *Science on pain*, cit., p. 49.

47 Ivi, p. 56.

48 Si tratta di: “Grisha Bruskin. Icone sovietiche”, allestita alle Gallerie d’Italia di Palazzo Leoni Montanari, a Vicenza, nel 2017.



macrotesto bruskiniano. Ciò mi ha anche portato a comprendere il profondo rapporto che esiste tra *Lessico fondamentale* e la *Collezione di un archeologo*, la grande installazione che avevo curato in precedenza con Giuseppe Barbieri (2015), come Evento Collaterale della 56^a Biennale di Venezia. Il progetto si era risolto in un affascinante display, composto da trentatré sculture, tante quante le lettere dell'alfabeto russo, che invadevano il pavimento di un'antica chiesa veneziana, quella di Santa Caterina, per secoli sede di nobili sepolture. Una sede piuttosto pertinente: com'è noto, gli Zar e, dopo di loro, i dirigenti sovietici, consideravano la Russia come una sorta di "Terza Roma", erede della seconda, Bisanzio, e di una millenaria storia imperiale. Ma anche Venezia era stata a lungo ritenuta, forse con maggiori fondamenti, almeno dai tempi di Bessarione e poi durante il dogado di Andrea Gritti, l'autentica "Terza Roma".



Fig. 22 – Fig. 23: Dalla serie *Vsjudu žizn* [La vita è ovunque], statue di porcellana, 1998-1999, coll. privata





Fig. 24: Venezia, ex chiesa di Santa Caterina, 2015: *An Archaeologist's Collection*, Evento collaterale della 56ª Esposizione Internazionale d'Arte (7 maggio-22 novembre 2015): particolare dell'allestimento

Ho più volte ribadito che esiste un rapporto saldo, sia formale che semantico, tra questi progetti, pur diversi tra loro nella realizzazione. Per



cominciare, balza agli occhi una connessione inestricabile tra alfabeto e collezione⁴⁹: Bruskin cerca in sostanza degli schemi universali per indagare una civiltà – con il piglio dell’entomologo o, appunto, dell’archeologo – attraverso i “segni” che sopravvivono a essa. *Lessico fondamentale* è il primo tassello, il modello archetipico da cui partire per fare un viaggio nel pianeta Bruskin. Va precisato che a Vicenza, nelle Gallerie d’Italia di Palazzo Leoni Montanari, sono state esposte, per la prima volta in Italia, le due tele, i disegni preparatori ma anche le statue di pertinenza. La serie di statue in bronzo, derivanti dalle figure del dipinto, e in dimensioni ridotte, sono poi confluite – in scala maggiore – nel progetto *Collezione di un archeologo*, mentre le serie di statuette in porcellana, in formato minore, domestico, anzi “addomesticato”, costituiscono una sorta di *pendant*, che potremmo definire di “kitsch sovietico”. Come ho appreso dallo stesso Bruskin, la genesi di *Lessico fondamentale* è collegata al fatto che in URSS si era immersi in una sorta di vera e propria mania per le sculture e le statue: esse “ci guardavano – mi ha svelato l’artista – ricordandoci che non eravamo all’altezza, che dovevamo diventare come loro per entrare nel favoloso paradiso del comunismo”. E ha aggiunto:

L’intera URSS era piena di sculture di questo tipo, cattive sculture fatte di gesso e dipinte a olio, che rappresentavano gli archetipi della cultura sovietica. [...] Sculture così erano in tutte le città, in ogni piazza, sugli edifici, nelle stazioni della metropolitana [...]. Ricordo che di fronte a casa mia c’era, in un giardino, una grande statua di Stalin, circondata da statue di atleti, maschi e femmine. Stalin era fatto di bronzo, tutti gli altri di gesso, e dipinti a olio. Statue orribili, davvero orribili. *Lessico fondamentale* rappresenta appunto questo.⁵⁰

Nessuno si sarebbe aspettato che l’Unione Sovietica crollasse come un castello di carta: invece, nel 1991, l’impero collassò inaspettatamente. Scendendo dal quadro e passando dal bidimensionale al tridimensionale, i personaggi di *Lessico fondamentale* “si incarnano” e diventano statue

49 Cfr. A. Borovskij, *V storonu Bruskina* [Dalla parte di Bruskin], in G. Bruskin (a cura di), *V storonu Bruskina*, cit., pp. 103-115.

50 M. O’Mahony, *Sport in the USSR. Physical Culture-Visual Culture*, Reaktion Books, London 2006, p. 186.



metalliche corrotte, reperti, rovine; oppure si miniaturizzano in una collezione inoffensiva da vetrinetta domestica.

Grisha Bruskin ci offre insomma un viaggio nel futuro tra le rovine archeologiche dell'impero sovietico: le rovine dell'ideologia. L'inclinazione di tutte le cose al declino, alla decadenza e alla morte si rivela con estrema frequenza nell'opera di Bruskin. Così in proposito Boris Grojs:

Nel loro complesso, queste statue appaiono leggermente danneggiate, dilapidate. Ricordano nel contempo le statue antiche che, con il passare del tempo, hanno perduto mani e gambe, e quelle sovietiche, disseminate nei parchi, cui è toccata la medesima sorte, anche se per il momento non sono ancora sparite sotto terra. Sia le statue antiche che quelle sovietiche sono approdate alla condizione attuale, alquanto pietosa, che le caratterizza, non a seguito di un'azione consapevole di distruzione⁵¹. Nel loro caso abbiamo piuttosto a che fare con l'opera inconsapevole della natura stessa che, come scrive Benjamin, condanna tutte le cose, quali che siano, alla distruzione e alla morte. Ma quest'opera distruttiva della natura offre contemporaneamente la possibilità di utilizzare le cose da essa danneggiate come allegorie del tempo storico. Le sculture di Bruskin ci parlano del carattere instabile e perituro dell'esistenza umana, intesa in senso tanto biografico, quanto storico. Analogamente, il suo ciclo di sculture *In bilico* (2003) è costituito da figure umane che scivolano giù, cadono dai loro piedistalli, muovono un passo nel vuoto, perdono l'equilibrio. Persone che mettono il piede in fallo – in questo consiste il senso di qualsiasi storia. Il corpo umano che frana e declina irresistibilmente – ecco il senso di ogni biografia. Gli imperi tramontano e crollano insieme ai loro monumenti, alle loro istituzioni, ai loro simboli, rituali, gerarchie – il senso della storia è questo.⁵²

Gli imperi collassano con i loro monumenti, le istituzioni, i simboli, i riti e le gerarchie. Bruskin esamina il processo di declino dell'impero sovietico dalla prospettiva dell'antico Testamento, che annuncia il tramonto e la caduta degli imperi. Ma allo stesso tempo richiama l'aspetto prevalentemente estetico di questo declino, quella che Grojs ha chiamato "l'estetica del de-

51 Difficile non pensare al progetto espositivo, molto posteriore, di D. Hirst, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, Palazzo Grassi – Punta della Dogana, Venezia, 9 aprile – 3 dicembre 2017.

52 B. Grojs, *L'uomo allegorico*, cit., p. 64.



clino come tale”⁵³. *Collezione di un archeologo* mostra così pseudo-arte-fatti della civiltà sovietica e li offre alla nostra percezione come le antiche testimonianze dei grandi imperi del passato, come memorabili e maestose rovine. Per il progetto l’artista ha utilizzato – come ho ricordato – i personaggi del suo *Lessico fondamentale*; ha ricreato plasticamente i soggetti del suo quadro prima in dimensioni ridotte, poi portandoli a dimensioni reali. Successivamente ha distrutto le sculture, ha raccolto di nuovo i frammenti e li ha fusi nel bronzo. In seguito li ha sepolti per tre anni in Toscana, accanto alle rovine della civiltà etrusca e di Roma imperiale. Infine li ha estratti dal terreno, esponendoli, in diverse circostanze, e ricreando un sito archeologico. Diversi imperi scomparsi si danno appuntamento nel presente.

Come scrive Settis:

L’impero romano è morto tre volte: a Roma nel 476, a Costantinopoli nel 1453, e fra il 1917 e il 1922 a Pietrogrado, Vienna e Istanbul, poiché in quelle tre capitali, per una pretesa filiazione diretta, il sovrano usava ancora chiamarsi “Cesare”. *Kayser-i-Rum*, “Cesare di Roma” furono infatti tutti i sultani fino a Maometto VI, depresso nel 1922; *Kaiser* furono i sovrani del Sacro Romano Impero e poi d’Austria, fino alla deposizione di Carlo d’Asburgo (1918); e dal latino *Caesar* viene anche il titolo di Zar, adottato da Ivan il Terribile nel 1547 e rimasto in vita fino all’abdicazione di Nicola II (1917). Anche il topos di Mosca come “terza Roma” è su questa linea, fin da quando Filoteo di Pškov pronunciò (1523) la frase che Eizenštejn avrebbe messo in bocca al suo Ivan il Terribile (1944): “Due Rome caddero, ma la terza sta, e non ve ne sarà una quarta”. Perciò il crollo subitaneo dell’impero sovietico evoca senza sforzo l’agonia dell’impero romano e le sue morti.⁵⁴

Il crollo dell’impero sovietico è stato senza dubbio un’esplosione (così come la intende Jurij Lotman⁵⁵), un trauma, una cesura, capace di porre al centro dell’opera di Bruskin un forte elemento di imprevedibilità connesso con il problema del tempo, della memoria e dell’identità collettiva e individuale. Ma i personaggi di *Lessico Fondamentale* hanno anche subito una sorta di miniaturizzazione, come ho già detto, verso il *kitsch*

53 *Ibidem*.

54 Cfr. S. Settis, *Materia dei sogni*, cit. p. 43.

55 Cfr. Ju. Lotman, *Kul'tura i vzryv*, cit., *passim*.



sovietico: da allegorie di un comunismo delle “buone cose di pessimo gusto” quali erano, sono diventati statuette inoffensive degne di una collezione domestica. Hanno, in altre parole, perso tutta la loro aggressività, sono entrate nel *byt*, nel “vivere quotidiano”, divenendo non solo reperti archeologici di un impero perduto, ma segni di una quotidianità sovietica anch’essa in via di sgretolamento. Va rimarcato ancora una volta quanto sia importante il passaggio dal bidimensionale al tridimensionale, che segna tutto il testo bruskiniano: è un tipo di strategia artistica tipica e molto rilevante dell’autore, sia per quanto concerne la linea più collegata al *discourse* sovietico sia per quella che conduce al tema ebraico.

Per questo, nel macrotesto bruskiniano, risulta fondamentale il processo di traduzione da “alfabeto” a “collezione”.



Fig. 25: Venezia, ex chiesa di Santa Caterina, 2015: *An Archaeologist's Collection*, Evento collaterale della 56ª Esposizione Internazionale d'Arte (7 maggio-22 novembre 2015): particolare dell'allestimento

3.3. Mosca 1988: Sotheby's

Come racconta Bruskin in *Imperfetto passato*⁵⁶, il culmine dell'interesse scatenatosi intorno all'arte sovietica non ufficiale, che si era palesato alla fine degli anni '80, fu l'asta di opere d'arte *underground* e sovietica contemporanea organizzata da Sotheby's a Mosca nel 1988, l'unica mai organizzata in URSS. In Unione Sovietica lo stato aveva il monopolio sull'arte, di cui mancava completamente un vero mercato. C'erano nel Paese cinque o sei collezionisti interessati, ai quali gli artisti di solito regalavano le opere. Era difficile parlare di vere e proprie gallerie né, tantomeno, di aste, e gli artisti stessi avevano un'idea molto approssimativa della situazione nel mondo occidentale. Il momento era tuttavia molto propizio: da un lato, prima della recessione, i prezzi del mercato dell'arte in Occidente avevano raggiunto l'apice; dall'altro, il mondo guardava affascinato alle mosse di Gorbačëv. L'asta venne efficacemente pubblicizzata e i futuri collezionisti e compratori occidentali poterono recarsi in anticipo nella Russia sovietica; era inoltre garantita loro l'esportazione, senza vincoli doganali. Si trattava – con le parole di Bruskin – di una sorta di “safari culturale”⁵⁷. I compratori russi – ironicamente etichettati da Grisha come “aborigeni”⁵⁸ – non disponevano di risorse sufficienti per essere annoverati fra i potenziali acquirenti, tanto più che le transazioni avvenivano in valuta straniera, che per legge i cittadini sovietici non potevano detenere. L'iniziativa era stata promossa da un profondo conoscitore dell'arte contemporanea, Simon de Pury, responsabile delle aste europee di Sotheby's e curatore della collezione von Thyssen. Dopo aver visitato gli studi dei pittori, de Pury aveva redatto una lista di opere che venne presentata al Ministero della cultura, che non perse l'occasione per imporre un compromesso che prevedeva l'inclusione di alcuni artisti “ufficiali”.

Vennero scelti sei quadri di Bruskin, tra cui proprio *Lessico fondamentale*, che necessitò dell'autorizzazione personale del nuovo Ministro della cultura. Il quadro divenne l'immagine della locandina

56 Cfr. G. Bruskin, *Imperfetto passato*, cit., pp. 283-302.

57 Ivi, p. 287.

58 *Ibidem*.

dell'asta e della copertina del catalogo, cosa che irritò ulteriormente il Ministero. Gli organizzatori dell'asta avevano promesso agli artisti il 60% del prezzo di vendita, ma le autorità non permisero contatti diretti e fu necessario stipulare un contratto tra gli artisti e il Ministero, che cercò in tutti i modi di eliminare questa clausola, anche se alla fine dovette cedere⁵⁹. Una settimana prima dell'evento i collezionisti occidentali cominciarono a visitare gli studi moscoviti degli artisti in questione. Gli studi furono debitamente riforniti con cibo e bevande per mostrare all'Occidente il benessere degli artisti in URSS e la celebre ospitalità russa. Uomini del KGB servivano gli ospiti spacciandosi per camerieri. Ogni giorno venivano rilasciate interviste e c'erano troupe televisive straniere che riprendevano gli artisti in continuazione. Alla vigilia dell'asta, all'Armand Hammer Center vennero organizzati un cocktail e una cena sontuosa a lume di candela. Gli ospiti, anche teste coronate, erano tutti elegantissimi, con frac e vestiti costosi mentre gli artisti, "con grami pantaloni cechi e misere camicie polacche, facevano la figura dei parenti poveri"⁶⁰. Ricorda Bruskin:

Si avvicinò un addetto all'asta dicendomi in un orecchio: "Grisha, niente mi autorizza a dirtelo, ma domani il tuo *Lessico Fondamentale* sarà battuto a una cifra folle: ho un acquirente disposto a spendere 20.000 dollari". Il proprietario dell'asta, Alfred Taubman, mi confidò di non aver mai visto niente di simile ai miei quadri che, a suo dire, erano *le icone del nostro secolo*.⁶¹

59 Cfr. *ivi*, p. 289.

60 *Ivi*, p. 292.

61 *Ibidem* (corsivo mio – S.B.). È l'artista stesso a parlare dell'importanza dell'icona nella sua arte: cfr. G. Bruskin, *Storia e cronistoria di "Fundamental'nyj leksikon"* in G. Barbieri, S. Burini (a cura di), *Grisha Bruskin. Icone sovietiche*, cit., pp. 13-18. Si veda in particolare questo passaggio: "Il quadro, per composizione, ricorda le icone menologiche o i frontespizi dei menologi (libri liturgici che accorpavano una minuziosa raccolta di vite dei santi), i quali, a loro volta, fungevano da complemento alle icone menologiche, dando informazioni sui santi rappresentati sulle tavole. Le icone menologiche possono essere viste come una sorta di elenco, di lista, di registro, di collezione, di "lessico" di coloro che, quanto a fede, sono i migliori: gli eroi dello spirito, i santi. I santi sono persone concrete con un proprio, individuale carattere, le cui vicende, di vita e di morte, sono uniche.



Fig. 26: Colonia, 1988: Simone De Pury all'anteprima dell'asta di Sotheby's a Mosca

L'asta si tenne il 7 luglio 1988, nel grande salone dell'Armand Hammer Center. Decine di telecamere ripresero l'evento. Gli spettatori russi erano scioccati dal modo travolgente in cui tutto avveniva. Su un pannello elettronico si poteva seguire l'andamento delle contrattazioni. Il tutto era elegantemente diretto da Simon de Pury. Gli addetti di Sotheby's, in guanti bianchi, maneggiavano con grande cura le tele di artisti non ufficiali che, fino a poco tempo prima, stavano in angusti studi polverosi.

I santi fungono da modelli di emulazione per il credente. Colui che è giusto fra i cristiani viene ricompensato con la vita eterna. Riposa nella gloria del Signore. *Lessico fondamentale* è l'elenco, la lista, il registro, la collezione degli archetipi sovietici. I personaggi del "lessico" sono privi di individualità. Sono senza storia. Sono ideali di persone. Idee platoniche e "forme" (*eidos*) aristoteliche. La ricompensa per l'*homo sovieticus* probato era la promessa di vivere in un idillio comunista" (ivi, p. 14). A questo proposito rimando anche al saggio di A. Cavallaro, *L'icona russa: persistenza di una tradizione*, in G. Barbieri, S. Burini (a cura di), *Grisha Bruskin. Icone sovietiche*, cit., pp. 105-109, in cui viene analizzata l'influenza dello schema compositivo delle icone nei due pannelli di *Lessico Fondamentale*.

SOTHEBY'S
FOUNDED 1744

Price List

Sovincentr, 12 Krasnopresnenskaya nab, MOSCOW 123610

Sale of RUSSIAN AVANT-GARDE AND SOVIET CONTEMPORARY ART

Thursday 7th July, 1988

"MOSCOW"

The prices shown are the hammer prices plus the 10% Buyer's premium.
(Rounded down to the nearest pound)

Lot	£	Lot	£	Lot	£
1	13200	53	9350	109	6050
2	17600	54	8800	110	5280
3	11000	55	7700	111	13200
4	11000	56	44000	112	4950
4A	15400	57	24200	113	4180
5	22000	58	12100	114	3300
6	33000	59	13200	115	3300
7	198000	60	4400	116	4620
8	8800	61	8800	117	6500
9	8250	62	4400	118	6600
10	6050	63	8250	119	3300
11	4180	64	3520		
12	330000	65	2750		
13	30800	66	3080		
14	82500	67	2200		
15	4950	68	2750		
16	7150	69	2640		
17	8800	70	5280		
18	4950	71	2750		
19	35200	72	5280		
20	35200	73	4620		
21	15400	74	4400		
22	93500	75	4400		
23	82500	76	7700		
24	242000	77	7150		
26	11000	79	4400		
27	13200	81	3300		
29	5720	82	8580		
30	3300	83	3850		
31	3300	84	5500		
32	4180	85	3300		
33	3520	87	4180		
34	2200	88	6600		
35	2200	89	8250		
36	2200	90	4180		
37	3520	91	9900		
38	3080	92	3850		
39	5500	93	2860		
40	12100	95	24200		
41	9900	96	7700		
42	30800	97	7150		
43	26400	98	9350		
44	15400	99	4180		
45	28600	101	2200		
46	17600	102	2200		
47	13200	103	5720		
48	22000	104	6050		
49	13200	105	8250		
50	4180	106	4620		
51	44000	107	9900		
52	28600	108	9350		

In this sale the above lots were sold at the prices stated. Lot numbers which are omitted represent items which were withdrawn, passed, or unsold.

Fig. 27: Il rendiconto con la valutazione del dipinto *Fundamental'nyj Leksikon* [Lessico Fondamentale] per l'asta moscovita di Sotheby's (7 luglio 1988)

Le sei opere di Bruskin vennero vendute complessivamente per 930.000 dollari, superando enormemente i prezzi di partenza. Il successo più grande arrise a *Lessico fondamentale*, venduto per 416.000 dollari a un importante collezionista bavarese. In seguito Bruskin venne a sapere che il concorrente principale di quest'ultimo era stato Elton John, che avrebbe offerto poi un importo ancora più alto, vedendoselo rifiutare. L'asta risvegliò l'immaginazione della gente e cominciarono a correre voci a dir poco fantasiose sulla vicenda: dal complotto sionista per avvilire la vera arte russa fino all'acquisto delle opere di Bruskin da parte dei servizi segreti USA...⁶² Dopo una settimana Bruskin volò in America per uno scambio culturale e di lì – come già detto – iniziò ad avere un riconoscimento internazionale che dura tutt'ora.



Fig. 28: la prima pagina del supplemento del "Los Angeles Times" con la notizia della vendita all'asta a Mosca di *Lessico Fondamentale* (31 luglio 1988)



Fig. 29: la prima pagina del "New York Times" con la notizia della vendita all'asta a Mosca di *Lessico Fondamentale* (8 luglio 1988)

62 Cfr. G. Bruskin, *Imperfetto passato*, cit., pp. 301-302.

3.4. “Il segreto della storia è nel mistero della sua lingua”⁶³

In sostanza dopo *Lessico fondamentale* Grisha Bruskin si presenta a nome di un archeologo del futuro, che cerca di comprendere il senso degli artefatti di una civiltà passata; o meglio: le rovine di un’ideologia. Il titolo di questo paragrafo è una citazione di Lotman e ci illumina sul fatto che comprendere il senso equivale a comprendere un linguaggio. In realtà il “Bruskin-archeologo” conosce benissimo la lingua che usa, sfruttando la propria appartenenza alla categoria dell’*homo sovieticus* che, agli occhi di un altro protagonista di quella scena artistica, Il’ja Kabakov, rappresenta uno specifico tipo antropologico⁶⁴. Eppure Bruskin cambia prospettiva, mescola le carte, compie un’operazione squisitamente artistica, trasfigura questa lingua e si cala nell’immagine di un archeologo del futuro che la deve interpretare, lavora “a nome di qualcun altro” con una strategia tipica proprio dell’arte concettuale. Le figure monocrome di *Lessico fondamentale* nel giro di qualche tempo finiranno per scendere dal quadro e per “tridimensionalizzarsi”, istituendosi così in una sorta di enorme *vanitas vanitatum*, la cui decrittazione consente di trovare la chiave di lettura per capire la lingua di una civiltà scomparsa.

Le intenzioni dell’artista sono esplicitamente dichiarate. La domanda che egli si pone è nel solco della tradizione russa: quando insomma deve chiedere lumi sull’identità di una grande civiltà, sulla strada che deve intraprendere e sul suo destino, usa le parole di Gogol’: “Dove corri, uccello-trojka?”⁶⁵. La risposta è precisa. “Ho deciso di scrivere una let-

63 Ju. Lotman, *Cercare la strada*, in Id., *Cercare la strada*, cit., p. 23.

64 Da una mia conversazione privata con l’artista.

65 Cfr. G. Bruskin, *Kollekcija archeologa* [Collezione di un archeologo], in G. Bruskin (a cura di), *Kollekcija archeologa*, Breus, Moskva 2013, p. 107. Qui Bruskin condensa in una frase alcuni punti di una celebre pagina de *Le anime morte* di N. Gogol’ (prima parte, cap. XI): cfr. *Mërtvye duši* [Le anime morte], in Id., *Polnoe sobranie sočinenij v 14-i tomach* [Opere complete in 14 volumi], 14 voll., Izdatel’stvo Akademii Nauk SSSR, Moskva 1937-52, vol. VI, pp. 246-247 (tr. it. di S. Prina: *Le anime morte*, in N. Gogol’, *Opere*, Mondadori, Milano 1996, vol. II, p. 325).



tera-quadro all'uomo del futuro"⁶⁶, afferma. E aggiunge: "*Lessico fondamentale* è un quadro-lettera indirizzato verso il lontano Nessunluogo"⁶⁷. E ancora, in un efficace autocommento:

Il quadro *Lessico fondamentale* rappresenta una collezione dove ogni personaggio è l'archetipo di un mito ideologico sovietico. [...] Ogni figura ha un accessorio, colorato e più realistico dello stesso individuo. L'accessorio designa il personaggio, gli dà il nome. Lavorando alla collezione mi sono equiparato a un entomologo che prende le farfalle e le addormenta con l'etere.⁶⁸

Bruskin, insomma, appronta il lessico fondamentale di una civiltà perduta e, nel contempo, dà vita a una enorme natura morta: nel suo dipinto la vita scorre come memoria, ed è diventata ormai necropoli per un archeologo del futuro, a cui gli oggetti, che poi diverranno rovine di statue e statue intere ma corrotte, forniscono indicazioni sulla civiltà che raccontano. A Bruskin non interessa lo "stile storico" ma le idee, gli artefatti. *Collezione di un archeologo* non rappresenta la distruzione dei monumenti sovietici, ma l'insieme delle rovine di un'ideologia. Vivendo di persona una non preventivata né preventivabile esplosione, ossia il crollo repentino dell'impero sovietico, l'artista, *post factum*, si è visto mutare altrettanto fulmineamente il ruolo: da mittente di messaggi all'uomo del futuro si è scoperto il destinatario. È diventato l'immaginato uomo del futuro che indaga le rovine di un impero bruscamente sbalzato nel passato con tutta la sua ideologia, ora disgregata.

Questo è, *in nuce*, il passaggio dai modelli di *Lessico fondamentale* alle sculture di *Collezione di un archeologo*, che altro non è se non "il lessico fondamentale di una civiltà perduta"⁶⁹ in cui "il futuro è un presente non vissuto"⁷⁰. I personaggi sono usciti dall'ordine fisso, dall'alfabeto quasi claustrofobico di *Lessico fondamentale*, e hanno cominciato la

66 G. Bruskin, *Kollekcija archeologa*, in G. Bruskin (a cura di), *Kollekcija archeologa*, cit., p. 109.

67 Ivi, p. 111.

68 *Ibidem* (corsivo mio – S.B.).

69 Ivi, p. 113.

70 Ivi, p. 115.



loro storia, da semplici lettere. Trentatré sono le statue, altrettante sono le lettere dell'alfabeto russo. Le statue arrivano a ricoprire il ruolo di parole *sui generis*, dando avvio a una narrazione, creando un mondo. I motivi per cui poi queste statue sono state “inmate” in Toscana vengono così spiegati da Bruskin, che collega il suo gesto a una classica idea russa, quella di Mosca come erede della potenza simbolica di Roma e Bisanzio: “Ho deciso di portare in Italia i frammenti dell'impero della Terza Roma per seppellirli nella terra insieme alle rovine, che già là riposavano, della Prima e della Seconda”⁷¹.



Fig. 30: *Fundamental'nyj Leksikon* [Lessico Fondamentale] (parte prima: particolare), olio su tela, 1985-1990, coll. privata



Fig. 31: *Kollekcija Archeologa* [Collezione di un archeologo], scultura di bronzo, 2001-2003, coll. privata

71 Ivi, p. 117.



Fig. 32: Toscana, novembre 2009: campagna di scavo delle sculture di *Kollekcija Archeologa* [Collezione di un archeologo]

Settis ha commentato così la scelta:

L'incessante, implacabile alternarsi di morti e rinascite è anzi, secondo Ernst Howald, la "forma ritmica", cioè infinitamente ricorrente, della storia culturale europea: perciò l'archeologia, in quanto disciplina e dispositivo concettuale di recupero, ricomposizione e interpretazione dei frammenti del passato, è il ponte necessario fra il pulviscolo delle memorie ridotte a rudere e la trama della narrazione storica.⁷²

Come ci indica lo stesso studioso, oggi l'archeologia è diventata, come mai prima, veicolo espressivo degli artisti contemporanei. Partendo da una citazione di Nikolaus Himmelmann in un libro del 1976, tradotto in italiano qualche anno dopo col titolo *Utopia del passato*.

72 S. Settis, *Materia dei sogni*, cit., p. 43.

Archeologia e cultura moderna, Settis ribadisce che l'arte contemporanea ha preso a proprio tema non tanto l'oggetto dell'archeologia, ma l'archeologia stessa per cui l'artista di oggi include sotto lo stesso segno non solo civiltà passate ma anche fenomeni attualissimi, e pratica in sostanza una specie di archeologia del presente. Himmelmann cita Christian Boltanski, Nikolaus Lang, Jürgen Brodwolf, Claudio Costa, ma soprattutto il modello di *Ostia antica* di Anne e Patrick Poirier (1972), un grande *assemblage* di 288 terracotte, a cui si aggiungono foto su porcellana, libri, disegni, ricalchi di mura in *opus reticulatum*⁷³. Quando Himmelmann scriveva queste pagine, si era tenuta da poco ad Amburgo e a Monaco la mostra *Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung* [Salvaguardia delle vestigia. Archeologia e ricordo], che metteva insieme artisti di varia nazionalità e provenienza, tutti però interessati a raccogliere e classificare con spirito "archeologico" residui, detriti, frammenti. Fra gli artisti di quella mostra Himmelmann cita anche l'americano Norman Daly, che aveva messo insieme reperti e iscrizioni fittizie di una civiltà immaginaria, *Llhuros*, con relativa bibliografia, anch'essa fittizia. Come nota Settis, a questa stessa "provincia concettuale" appartiene anche la folla di antichità improbabili dal preteso naufragio della nave *Apistos*, esposte da Damien Hirst a Palazzo Grassi e a Punta della Dogana nel 2017:

Gli esempi si potrebbero moltiplicare all'infinito: sembra anzi che, quasi a compensare la perdita di memoria che affligge il nostro tempo in preda a un miope presentismo, sempre più spesso "le pratiche artistiche contemporanee s'impegnino non solo nel racconto di *storie*, ma più specificamente nel racconto *della Storia*" (*not only in storytelling, but more specifically in history-telling*). Lo ha scritto Dieter Roelstraete, in un saggio dedicato all'immaginazione archeologica nell'arte contemporanea. Secondo Roelstraete, un tal gusto retrospettivo nella produzione artistica genera talvolta opere che intendono direttamente *ricordare qualcosa*; altre volte, in modalità meta-storica, opere che prendono a loro soggetto lo stesso *processo mentale* di ricordare e/o dimenticare. Di fronte alla crisi della memoria storica, "l'arte esiste per "ricordare", quando tutto il resto ci spinge a dimenticare, e semplicemente a guardare *avanti* (soprattutto ver-

73 Cfr. S. Settis, *Materia dei sogni*, cit., p. 43.

so nuovi prodotti e fantasie consumistiche), o, ancor peggio, a guardarci *dentro*, e null'altro". Proprio per questo, l'attitudine retrospettiva di questi artisti, che potrebbe parere reazionaria, ha di fatto "un'impressionante genealogia critica, una lunga storia di resistenze e rifiuti, segni sicuri di ogni avanguardia."⁷⁴

È il caso di partire da qui, anzi dal titolo dell'opera. Ho già sottolineato che nell'arco di pochi mesi, con Giuseppe Barbieri ho curato prima il progetto *Alefbet, alfabeto della memoria* e poi *Collezione di un archeologo*. Come ho più volte ribadito, c'è un rapporto stretto tra i due progetti, sia formale che semantico: la connessione tra alfabeto e collezione è inevitabile. Si tratta di un gesto artistico incentrato in primo luogo sulla memoria culturale, e insieme segnato da uno specifico bisogno russo di autodefinizione, che deve fare naturalmente i conti con il concetto di tempo, ma anche con un tratto peculiare della storia della cultura del Paese.

3.5. Esplosioni e rovine

A fare luce su questioni tanto complesse ci viene in soccorso, ancora una volta, il fondatore della Scuola semiotica di Tartu, in una riflessione che è quasi contemporanea a *Lessico fondamentale*. Dalla seconda metà degli anni '80 fino alla morte (avvenuta nel 1993) Lotman elabora una sorta di scienza della cultura, sempre più aperta (negli ultimi anni parla addirittura di "culturologia") in un approccio integrale, transdisciplinare, allo studio delle civiltà umane. Il termine "culturologia" non va propriamente a sostituire quello di semiotica della cultura, ma semmai lo amplia, sottolineando così la dimensione storica dell'uomo nel tempo, sia collettivamente che individualmente.

Ma la grande novità dell'ultima fase della sua riflessione è il concetto di "esplosione" (*vzryv*), soprattutto per come esso si collega a quello di cataclisma sociale. Come vedremo meglio nel prossimo capitolo, a proposito dell'ultimo (sin qui) grande progetto di Bruskin, *Cambio di scena*, la dinamica esplosione-cataclisma sociale diviene in Lotman la

74 Ivi, p. 44.

base di una sorta di “semiotica della paura”, di necessario confronto con “l’altro”, “l’alieno”, “l’estraneo”, “il forestiero” (*čužoj*), ossia con colui che è esterno al sistema. Come ho già detto, la funzione culturale dell’*altro* è immensa: collocato al di fuori di tutte le funzioni, costui irrompe nel “consueto”. Tra l’altro, il legame tra *čužoj* e *izgoj* [reietto] rappresenta un nesso di primaria importanza e di stringente attualità: ogni cultura crea il proprio sistema di “marginali”, di reietti, cioè di coloro che non si inscrivono all’interno di quella data cultura. L’irruzione di coloro che non fanno parte di una data cultura nel sistema costituisce uno degli stimoli fondamentali per la trasformazione di un modello statico in un modello dinamico. La dinamicità della cultura è frutto della coesistenza, all’interno di un medesimo spazio culturale, di diverse lingue legate a gradi diversi di traducibilità o intraducibilità: quanto più denso e affollato è lo spazio culturale tanto più complesso sarà il sistema che ne deriva. È proprio questo l’ambito della riflessione dell’ultimo Lotman: dalla “semiosfera” – il termine che lo studioso aveva coniato nel 1984 per spiegare la realtà della cultura come sistema complesso, indicandola come spazio-tempo multidimensionale, denso di un senso in continua crescita e accumulazione – si arriva a una prospettiva scientifica che è collegata a un nuovo modo di intendere il tempo, aperto e multiplo, che in qualche modo percepisce in anticipo l’esplosione storica che coinciderà con il crollo del sistema sovietico e la dissoluzione dell’URSS.

Il concetto di “esplosione” e quello di “imprevedibilità” sono dunque i *leitmotiv* teorici degli ultimi quattro anni di vita di Lotman, e portano a una visione complessa della cultura dove il senso è generato tanto dal pensiero collettivo quanto da quello individuale in modo “imprecozzabile” e, dunque, creativo e artistico. Il tema della storia viene affrontato alla luce della distinzione culturale fra processi “graduali” ed “esplosivi”. Lotman ripensa la sua teoria culturologica in un orizzonte più marcatamente storico, già presente anche nei suoi scritti precedenti, ma, a quest’altezza cronologica (ultimi anni ’80 – primissimi anni ’90), amplificato e carico di una riflessione etico-antropologica focalizzata sui momenti di crisi epocale. Per Lotman, abbiamo detto, la storia è una categoria narrativa, un modo in cui l’uomo interpreta, raccontandoli, gli eventi: senza una loro interpretazione e una loro “messa in racconto”,

non disporremmo dei collegamenti esplicativi e dei nessi fra il prima e il dopo. La memoria guarda il passato reinterprelandolo e raccontando continuamente i grandi testi che informano l'identità culturale con una portata di verità molto limitata in un universo in continua trasformazione. Nel suo ultimo periodo Lotman riprende più volte, in questo senso, anche il tema dell'hegelismo in Russia, sottoponendolo a una valutazione critica. Il concetto di "esplosione", infatti, dovrebbe disarticolare e decostruire la visione fatalmente utopistica di processo storico innescata alle latitudini russe dal filosofo tedesco.

Nell'ultimo Lotman si consuma, tra gli altri, il passaggio da una semiotica spaziale a una semiotica anche temporale. Ciò si collega a una sorta di mutato orientamento contestuale, da Vladimir Vernadskij, ispiratore della semiosfera, a Ilya Prigogine (Il'ja Prigožin). Erede della tradizione russa, Lotman tende alla visione di un tempo spazializzato, ma con il passare degli anni prende in considerazione anche la dimensione del tempo *tout court*, senza la quale non è possibile nessuna semiotica della cultura, che è inevitabilmente esperienza del tempo che passa. Il concetto di imprevedibilità, invece, viene indubbiamente mutuato da Prigogine e dalle sue scoperte scientifiche. La storia, quindi, è una strada costellata da bivi, o incroci, dove solo una fra le tante possibilità è quella prescelta. Lotman ritiene che la storia, per un certo verso, abbia subito un processo di razionalizzazione e, sulla scorta di Prigogine, trova dall'altro che nella sua metodologia sia necessario introdurre il "possibile". Quando lo studioso scrive queste cose sta vivendo in pieno il passaggio all'epoca post-sovietica, fatta di radicali cambiamenti, frutto di un evento – il crollo del regime – che non appariva in alcun modo prevedibile e sembrava viceversa avere davanti a sé un più innocuo fascio di possibilità fruttuose. Secondo Lotman, valorizzare il "non esploso" (il "possibile") significa individuare strade alternative che, per la loro debolezza o marginalità, non erano state favorite e che, sebbene non esperite e "perdute", possono risultare gravide di suggerimenti per l'oggi.

La prospettiva lotmaniana che ho inevitabilmente sintetizzato mi pare molto adatta per comprendere la complessa installazione di Bruskin: se non altro per percepire la storia come una linea a tratti perturbata da una ciclicità, che riporta all'oggi, e per comprenderla sotto forma di testi e

forme culturali depositate nella coscienza collettiva, soprattutto di ordine simbolico-artistiche (che richiamano, tra l'altro, il pensiero di Aby Warburg riletto da Georges Didi-Huberman⁷⁵). Il crollo dell'impero sovietico è stato senza dubbio un'esplosione, un trauma, una cesura, capace di porre al centro dell'opera di Bruskin un forte elemento di imprevedibilità connesso con il problema del tempo, della memoria e dell'identità collettiva e individuale. Bruskin, in definitiva, ha compiuto un'operazione che Lotman spiegherebbe con queste parole:

Il nuovo nasce con un'esplosione. In queste stesse parole è implicita l'idea di un'imprevedibilità di principio, ma lo studio storico dell'esplosione, qualsiasi tentativo di concepirlo come momento di sviluppo dinamico presuppone la proliferazione di ipotesi diverse, secondo le parole di Pasternak "che prevedono all'indietro". [...] Nella storia il presente agisce sul futuro non solo direttamente, ma anche tramite il passato. Lo sguardo retrospettivo dal momento dell'esplosione verso ciò che l'ha preceduta è in grado di ripensare tutto il corso della storia e di influire nuovamente sul futuro. Il passato non finisce mai, perciò il futuro è sempre in grado di rinascere e di rinascere in forme inaspettatamente diverse.⁷⁶

3.6. *Memorie e rovine*

Il consolidamento della memoria collettiva è uno dei compiti di maggiore importanza nell'ambito di quella che potremmo chiamare la strategia culturale contemporanea. Intendendo la cultura come memoria non ereditaria dell'umanità, che acquisisce contenuto conservando

75 Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

76 Ju. Lotman, *Tesi per una semiotica della cultura russa (Programma per lo studio della letteratura russa)*, cit., p. 172. La citazione pasternakiana viene da una variante, poi scartata, del poema *Vysokaja bolez'n'* [Una sublime malattia, 1923, 1928]. Vale la pena di considerare le rilevanti analogie tra l'approccio di Lotman e quello del Baxandall dell'*Excursus contro la definizione di influenza* in M. Baxandall, *Forme dell'intenzione*, tr.it. a cura di Enrico Castelnuovo, Einaudi, Torino 2000, p. 91.

e accumulando informazioni⁷⁷, si considera oggi prioritaria in Europa l'esigenza di salvaguardare, far conoscere e condividere un passato culturale comune, di cui è fondamentale non disperdere le tracce (come ha ben evidenziato per il XIX secolo Francis Haskell⁷⁸). La conservazione della memoria è ineliminabile dalla storia intellettuale dell'umanità, tant'è vero che la distruzione di una cultura si manifesta anzitutto nella distruzione della sua memoria, nell'eliminazione di testi e monumenti, nell'oblio dei suoi segni. Per questo il tema delle rovine è così rilevante. Forse mai come nella nostra epoca la necessità della conservazione della memoria è stata così fortemente avvertita. L'esigenza di identità generata dai mutamenti sociali del mondo attuale focalizza l'interesse del dibattito intellettuale e scientifico contemporaneo sul nesso tra memoria e identità (soggettiva e collettiva) e su quello tra memoria e storia. Forse nessuna epoca della storia umana è apparsa tanto ossessionata dalla memoria quanto la nostra.

La cultura è una condizione necessaria per l'esistenza di qualsiasi collettività umana. Come scrive Lotman⁷⁹, non esiste collettività che non abbia avuto dei testi, un comportamento, un momento particolari destinati ad assolvere una funzione *culturale*. La cultura può essere intesa come l'insieme dell'informazione non genetica, come la memoria non ereditaria dell'umanità che acquisisce contenuto conservando e accumulando informazioni.

L'installazione di Grisha Bruskin, *Collezione di un archeologo*, è una sorta di finestra culturale, che ci permette di indagare da una prospettiva aperta una strada già interamente percorsa e di capire come le rovine della civiltà sovietica, della sua ideologia basata sul marxismo, siano prima di tutto parte integrante del testo mondiale della cultura. Il titolo della Biennale 2015 era, tra l'altro, *All the World's Futures*, perfettamente in

77 Cfr. Ju. Lotman, *Pamjat' v kulturologičeskom osveščanii* [La memoria in chiave culturologica], in Id., *Semiosfera* [La semiosfera], Iskusstvo, Sankt-Peterburg 2001, pp. 673-676.

78 Cfr. F. Haskell, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press, New Haven 1993.

79 Cfr. Ju. Lotman, *Introduzione*, in Ju. Lotman, B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, ed. riveduta e corretta, a cura di R. Faccani, M. Marzaduri, Bompiani, Milano 1995, pp. 26-27.

linea con le preoccupazioni bruskiniane sul futuro della Russia che deve fare i conti con le rovine della sua ideologia.

Come ancora ci suggerisce Lotman, non è tuttavia un problema che riguarda solo la Russia:

Se per tradizione il processo semiotico è stato rivolto allo spazio di una lingua e ha costituito un modello chiuso, ora evidentemente viene il momento di un modello per principio aperto. La finestra del mondo culturale non si chiude mai. La cultura è una finestra aperta. Il destino storico della cultura russa è di essere sempre a un tempo russa e più che russa, di esplodere oltre i confini di se stessa. Ciò rende le ricerche teoriche sulla cultura russa non solo parte della cultura mondiale, ma anche suo imprescindibile campo di indagine.⁸⁰

Ekaterina Bobrinskaja sostiene che la cultura sovietica abbia riattivato la paura arcaica della storia, quella che Eliade Mircea aveva definito come “terrore della storia”⁸¹ Ma le statue di Bruskin sono pervase anche da una sorta di malinconia, perché in esse l’artista ha catturato e ricostruito la terribile oppressione della storia, il suo giogo che intere civiltà hanno subito. Così l’artista passa dai motivi archeologici alla archeologia. Come ancora ribadisce Bobrinskaja, citando Ernst Junger: “Archeology is the science devoted to pain; it seeks one empire after the other in the earth’s layers although even their names have been lost. The pain that overcomes us in such places is extreme”⁸².

Vorrei ritornare adesso, per un attimo, sul concetto di “traduzione”, riprendendo ciò che ha osservato Salvatore Settis:

Ripetute quasi identiche di *medium in medium*, di dimensione in dimensione, di sequenza in sequenza, le figure di Bruskin, migrando dall’una all’altra di queste loro malinconiche epifanie, sono convocate in un multiforme, iterativo gioco di ruolo. La ripetitività/ridondanza, nel contesto di riferimento (e relativo *history-telling*), è essa stessa un valore: perché nell’immaginario

80 Ju. Lotman, *Tesi per una semiotica della cultura russa (Programma per lo studio della letteratura russa)*, cit., p. 175.

81 E. Bobrinskaja, *Science on pain*, cit., p. 49.

82 Ivi, p. 50.

sovietico promosso da quella propaganda di gesso l'individuo prende significato e peso solo quando venga annullato come tale e assorbito dalla collettività. Perciò quel che distingue l'una dall'altra le figure di Bruskin (che siano dipinte o scolpite) non è l'espressione del volto, non è la singolarità del gesto: è, semmai, come nelle immagini dei santi e più ancora dei martiri, l'attributo iconografico, che designa il mestiere, *il ruolo* dell'effigiato. Lo stesso ordine in cui le figure di volta in volta appaiono viene inscenato come arbitrario e sostanzialmente privo di senso: una per una e prese tutte insieme, queste figure appaiono come in un gioco d'ombre, di gusci vuoti, di puri contorni da riempire a piacere. Come se ognuno degli esseri umani che pure aveva trascorso l'intera vita a riempire col suo corpo la *silhouette* del proprio ruolo avesse dovuto *abnegare semetipsum* (rinnegare se stesso), come il Cristo chiedeva ai suoi seguaci (Luca 9:23). La ripetizione ossessiva di uno stesso ricordo e la violenta depersonalizzazione dei soggetti rappresentati (come nelle statue di gesso dei suoi ricordi) sono due lati della stessa medaglia, proiezioni oniriche di antiche esperienze e ferite. Quella di cui le figure di questo *Lessico fondamentale* sono fatte è la materia dei sogni.⁸³

Secondo Settis costruendo *prima*, sulla carta o sulla tela, le sue tavole tipologiche e conferendo *dopo* alle sue figure la terza dimensione (che rappresenta anche una sorta di "ritorno del rimosso", ossia delle statue viste durante l'infanzia), Bruskin non solo capovolge la normale prassi archeologica, ma ne ripudia anche un tratto essenziale: la stratigrafia. L'archeologo-scavatore prende infatti ogni cura nel distinguere strato da strato, nel costruire – sul campo e poi a tavolino – una *cronologia relativa* (dove lo strato inferiore è più antico di quello posto più in alto), da trasformarsi poi, con l'aiuto di materiali-guida e di altre tecniche, in *cronologia assoluta* (cioè calendariale). Quello di Bruskin, invece, è uno strato e uno solo: l'URSS che fu, con il suo obsoleto gioco dei ruoli, innesca l'impulso a raccontarne "scavando". Scavando prima di tutto dentro di sé, per poi realizzare la metafora mediante la sceneggiatura di un "vero" scavo archeologico. In questo senso, *Lessico fondamentale* può apparentarsi, sostiene Settis, a quegli scritti del passato che provarono a descrivere mondi e società secondo

83 S. Settis, *Materia dei sogni*, cit., pp. 45, 47.

“spaccati” trasversali, isolando determinate funzioni sociali o mestieri, rappresentandoli con sguardo sinottico per mostrarne la complementarietà nel gran teatro del mondo. Le figure di *Lessico fondamentale* hanno una doppia vita. Si dispiegano davanti ai nostri occhi per quel che sono: rappresentano una galleria di pretesi archetipi della mente (o di un incubo post-sovietico), ma producono anche, a loro volta, sculture di bronzo, che dopo un processo di invecchiamento artificiale vengono “scavate” dallo stesso artista. Nell’opera di Bruskin – dove la medesima “materia” ossessivamente ritorna, trasformandosi per dimensione, medium, genere per poi ridivenire invariabilmente se stessa – la post-produzione è più importante della produzione. Prima che *curatore* di se stesso, l’artista – scrive ancora Settis – è *traduttore* di se stesso: passa dalla carta alla tela all’arazzo, dal gesso al bronzo alla porcellana, dal grande al piccolo, dalle figure individuali ai grandi accorpamenti seriali. Nel farlo, ridefinisce di continuo il proprio ruolo, attrae la nostra attenzione sulla sua gestualità, sugli aspetti squisitamente *performativi* del suo lavoro. Capovolgendo la depersonalizzazione dei “tipi sovietici” che sta mettendo in scena davanti ai nostri occhi, esibisce un mestiere d’artista che nella rappresentazione di quei ruoli riconosce un proprio, individualissimo esercizio della memoria. Il suo *history-telling* ridiventa per questa strada un autobiografico *story-telling*: Bruskin ci parla di sé costringendoci a pensare alla sua gestualità d’artista e offrendendoci attraverso le sue strategie performative un meta-racconto che parla della sua giovinezza, ma anche dell’URSS e del cambiamento della scena artistica di cui è stato egli stesso uno dei protagonisti.



Fig. 33: Toscana, novembre 2009: campagna di scavo delle sculture di *Kollekcija Archeologa* [Collezione di un archeologo]



Fig. 34: Venezia, 2017: *Scene change*, Padiglione Russo alla 57^a Esposizione Internazionale d'Arte (13 maggio-26 novembre 2017)

CAPITOLO QUARTO IMMAGINARIO: IBRIDI/PROPRIO/ALTRUI

L'affermazione freudiana secondo cui l'anatomia è un destino è ormai contraddetta dai fatti.

F. Alfano Miglietti¹

4.1. *Cambio di scena: Bestiario russo*²

L'installazione *Cambio di scena*, presentata come progetto principale al Padiglione russo ai Giardini alla 57^a Biennale di Venezia nel 2017, costituiva parte di un più ampio progetto, che coinvolgeva e ripensava ambiziosamente l'intero spazio del Padiglione, affrontando con diverse modalità – le altre due installazioni erano *Blocked Content*, di Recycle Group (Andrej Blochin e Georgij Kuznecov), e il video *Garden*, di Saša Pirogova – i rapporti con il potere, la natura, la tradizione artistica, il tempo, sotto il titolo complessivo di *Theatrum Orbis*.

L'installazione di Grisha Bruskin, in particolare, tutta rigidamente bianca, appariva al visitatore regolata implacabilmente come il meccanismo di un orologio universale, in cui si incontrano e si scontrano epoche reciprocamente remote, l'arcaico e la contemporaneità³, riassunti in una

-
- 1 F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Mondadori, Milano 2008, p. 103.
 - 2 Cfr. G. Bruskin, *Scene Change. Crowd. Power. Fear*, in M. Bertelé, A. Rudyk, C. Tolstoy [K. Tolstaja] (a cura di), *Theatrum Orbis MMXVII*, cit., pp. 42-71.
 - 3 Cfr anche queste altre parole di Bruskin nel paragrafo *The contemporary and the archaic*: “The archaic glimmers through the contemporary.

serie di immagini eloquenti, che ora sono figure singole, realizzate in vari materiali, ora sequenze di elementi di un'architettura simbolicamente connotata o serie di altri segni emblematici, percettibilmente codificati – per chi avesse avuto la sensibilità culturale per avvedersene – secondo gli antichi dettami dell'“arte della memoria”.

Così la definisce l'artista nel suo testo in catalogo:

PLAY: *Scene Change* serves as a space-stage for a Glass Bead Game, toy soldiers, the theatre, puppets, and magic lanterns. With Giulio Camillo's enigmatic *theatro della memoria*, the back-stage is composed of ziggurats, mausoleums, towers and pyramids. Cheops, Ledoux, Leonidov, I.M. Pei. A whole contemporary world, from Syrian Palmira to New York, is invited to join in this game. The installation is the metaphor of a new emerging world order where growing aggression, terror, the irrational life of the masses, and unprecedented control and monitoring strategies permeate the life of our contemporaries.⁴

Il “paesaggio” allestito dall'artista è piuttosto inquietante. È scandito da decine e decine di figure, che rappresentano in forme differenti la costante contraddittorietà del potere. Quest'ultimo è riassunto in una sorta di eloquente ibrido meccanizzato: un'aquila bicefala, che accoglieva gli spettatori nella prima delle tre sale riservate all'artista, sveltando su una folla indifferenziata in cui minute sculture, stampate in gesso, tutte ipnoticamente identiche, riproponevano ossessivamente la posa del *Gladiatore Borghese*. Scrive Bruskin a riguardo:

Roughout history, the 'new' has always preserved the memory of 'the old'. The Greeks remembered the Egyptians; the Romans – the Greeks; and Renaissance people – all of the above. The most daring modernist outbursts found their source in the traditions and images of ancient cultures, such as African cults, Egyptian wisdom or Byzantine icons. The installation *Scene Change* is devoted to the collusion between the contemporary and the archaic” (ivi, p. 46).

4 *Ibidem*.



Venezia, 2017: *Scene change*, Padiglione Russo alla 57^a Esposizione Internazionale d'Arte (13 maggio-26 novembre 2017)

POWER. The power of *Scene Change* is a mechanical hybrid, a two-headed eagle, the imperial symbol [Grisha Bruskin. *Aquila a due teste*. 2015–2017. Tecnica mista]. Power needs a united and transparent humankind to eavesdrop and spy on. To “Discipline and Punish”. Power needs a transparent world. In the installation, supervision and monitoring activities are carried out by soldiers with binoculars, drones and archaic idols (herms) with antennas and locators. “From the very beginning, the Age of Enlightenment was Oriented toward power: power over the world and power over society. After the Enlightenment, humanity truly ‘knew’ nature, society and its own place therein – but this place was hardly enviable”⁵.

Nella seconda sala, quella centrale più ampia, e poi nella terza, ma con disposizioni sensibilmente mutate negli assetti di display (perimetrale dapprima e nell’ultima autentico fondale di una inquietante narrazione), erano

5 G. Bruskin, G. Bruskin, *Scene Change. Crowd. Power. Fear*, cit., p. 46.

invece esposte statue di varie tipologie e di differenti materiali: modelli di architetture arcaiche e fantastiche, bambole, manichini, ibridi, automi, che in qualche modo hanno fornito un assetto figurativo alle minacce del terrorismo internazionale⁶, contro cui si ergevano soldati⁷ con binocoli, droni e idoli arcaici con antenne e radar, inseguitori di un mondo “trasparente” in cui spiare, sorvegliare e punire un’umanità massificata. Mimando un processo di millenaria organizzazione di linguaggi diversi, Bruskin ha voluto addirittura riprendere in questo suo intervento l’ambizione del *Magnum Opus*⁸.

4.2. *L’ora X*

Ma facciamo un passo indietro. Per comprendere questo complesso agglomerato di segni e significati dobbiamo ripercorre la storia di un progetto che ha occupato la mente dell’artista per molti anni. Ne abbiamo parlato insieme per la prima volta nel 2013, quando Grisha Bruskin mi mostrò⁹, nel suo suggestivo studio moscovita, una versione ridotta ma perfettamente dimensionata di un’altra sua installazione: *L’ora X*. Ritengo che sia indispensabile ritornare a quel precedente progetto per comprendere meglio le radici di *Cambio di Scena* e il percorso dell’artista in questi anni.

6 Cfr. J. Baudrillard, *Spirit of Terrorism and Other Essays*, Verso, London – New York 2002, p. 20.

7 Cfr. M. Hardt, A. Negri, *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*, Penguin Press, New York 2004, p. XIV.

8 Cfr. le parole di Bruskin nel capitoletto “Modernity in the alchemist’s crucible”: “Modernity in the alchemist’s crucible e *magnum opus* of *Scene Change* is carried out in alchemical retorts. On the retorts are inscribed the titles of books that comprehend modernity and modern humanity. Our era. Topical and discarded knowledge merge in the alchemist’s crucible, initiating the *magnum opus* of returning the text to eternal chaos” (G. Bruskin, *Scene Change. Crowd. Power. Fear*, cit., pp. 46-47).

9 Con chi scrive erano presenti quel giorno anche Giuseppe Barbieri ed Ekaterina Bobrinskaja.



Il tema de *L'ora X* – mi disse allora Bruskin – è il mito del nemico in tutte le sue manifestazioni: stati ostili, nemico di classe, nemico nel subconscio, in una parola “l'altro,” lo sconosciuto come nemico. Ma allo stesso modo anche il tempo, Crono, la Morte come nemici, e tutti i nemici della specie umana. La finalità dell'artista era quella di analizzare e visualizzare come queste immagini venissero create e mitologizzate, ma anche comprendere secondo quale processo si potesse trasformare un semplice soldato in un guerriero, e un guerriero in un “santo”, e come questo stesso “guerriero-santo” potesse infine divenire “il nemico”. I suoi riferimenti a una precedente tradizione figurativa risultavano puntuali e numerosi, e quasi tutti collegati sostanzialmente al tema iconografico dei grandi scenari del *Trionfo della morte*, che viene declinato in Italia da poco oltre la metà del XV secolo, dopo la rovinosa Peste Nera del 1348 (e si pensi anche solo agli affreschi di Buffalmacco a Pisa o a quello conservato a Palermo a Palazzo Abatellis), e di lì giunge sino ai giorni nostri, passando per Bosch, Bruegel, Goya¹⁰, il Picasso di *Guernica*, fino agli incubi tridimensionali di Jake e Dinos Chapman. In questo solco espressivo Bruskin ambiva tuttavia esplicitamente a inserirsi per aggiungere, almeno nei progetti per allora futuri, una dimensione assai più organicamente mnemotecnica (e pertanto così culturalmente contigua anche all'alchimia e alla *kabbalah*), quella che, sulla scorta degli studi ormai classici di Frances Yates, gli era parso di rintracciare nel *Theatro della memoria* di Giulio Camillo Delminio¹¹.

10 Cfr. L. Puppi, *Lo splendore dei supplizi. Liturgia delle esecuzioni capitali e iconografia del martirio nell'arte europea dal XII al XIX secolo*, Berenice, Milano 1990.

11 Su questo essenziale episodio della cultura europea della prima metà del XVI secolo si veda, dunque, anzitutto F. A. Yates, *The Art of Memory*, Routledge & Kegan Ltd, London 1966; da integrare tuttavia, oltre che con le ricerche di Corrado Bologna, almeno con L. Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Liviana, Padova 1984, e Id., *Introduzione*, in G. Camillo, *L'idea del teatro*, a cura di L. Bolzoni, Adelphi, Milano 2015, pp. 9-128. Sulla forma del *Theatro* camilliano si vedano anche G. Barbieri, *L'artificiosa rota: il teatro di Giulio Camillo*, in L. Puppi (a cura di), *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, Electa, Milano 1980, pp. 209-218; Id., *Un segreto europeo. Il “teatro” di Giulio Camillo*, in G. Barbieri (a cura di), *Le Venezie*

Ciò che era importante per Bruskin era tracciare e mostrare come ciò che è ordinario e triviale può divenire santo e sacro attraverso il potere delle immagini. Quel giorno dovevamo fermarci un'ora ma abbiamo cominciato a ragionare con lui e di ore credo ne siano passate almeno quattro. Il colloquio con l'artista, innescatosi allora, si è protratto ben oltre il tempo preventivato, diventando un vero e proprio scambio di considerazioni e, per parte sua, quasi una dichiarazione di poetica. Grisha mi ha raccontato, con la sua usuale maniera di affascinante affabulatore e tramite un eloquio preciso, ma allo stesso tempo immaginifico, che il punto di partenza di quel suo lavoro erano sicuramente i manifesti ideologici e politici che lo circondavano durante la sua infanzia, nei luoghi pubblici, e che ritraevano un momento ipotetico, *l'ora X*, in cui il cittadino sovietico avrebbe potuto ritrovarsi in una situazione di pericolo da ingenerata da non-bene-identificati nemici – tedeschi o americani – che lo avrebbero attaccato. Era come un prontuario di regole dipinte o, meglio ancora, di istruzioni per l'uso non distanti – come sosteneva Bruskin – dai comandamenti biblici. Così l'artista in merito: “Da bambino ero fortemente scosso da queste immagini”¹². Il piccolo Grisha immaginava, insomma, di essere in un peregrino mondo kafkiano le cui leggi gli erano inaccessibili e incomprensibili e le cui regole non aveva imparato facendo diligentemente i compiti a casa... Ogni azione dentro questo spazio non conosciuto violava inevitabilmente le regole e Bruskin si sentì, per anni e in continuazione, affetto da una sorta di ineludibile senso di colpa.

Un “eroe” paradossale, simile all'artista, agisce ne *L'ora X*. Il progetto è costruito in un certo senso come un gioco: l'eroe prova a giocare d'astuzia, cambia vestito, indossa delle maschere, muta d'aspetto, sesso, età, ma viene comunque sempre riconosciuto e punito. Così la vita dell'uomo è la continua attesa di un nemico, reale o immaginario, concreto o mitico. È per questo che non ci sono definizioni temporali o geografiche ne *L'ora X*, che ci appare piuttosto come una specie di parabola sul nemico, incarnata in metafore assurde.

e l'Europa. Testimoni di una civiltà sociale, Biblos, Cittadella 1998, pp. 103-111. Gli interessi di Barbieri per Giulio Camillo hanno rappresentato un punto di intesa e interscambio con Bruskin molto fruttuosi nell'autunno del 2013, momento in cui si conobbero.

12 G. Bruskin, *H-Hour*, in O. Sviblova (a cura di), *Grisha Bruskin. H-Hour*, cit., p. 79.

Tutte le figure dell'installazione sono collegate, in un modo o in un altro, all'esperienza personale dell'artista. Aleksandr Borovskij ha parlato dell'importanza del "radicamento" nella vita, e della mancanza di esso nella vita di Bruskin – e nella vita sovietica più in generale – come di una delle categorie imprescindibili per l'artista¹³. Ma le sue fonti visive non nascono mai solamente da impressioni dirette, dalla vita o dall'arte considerata "alta", ma piuttosto più "dal basso", da ciò che è comune, archetipico, anonimo e collettivo. *Cliques*, immagini trovate nella produzione di massa, posters, libri di testo, tutti i tipi di istruzioni, liste e fumetti. È un progetto composto da dozzine di sculture, ma che per l'artista rappresentano un intero. Ogni scultura è come la pagina di un libro, bisogna sfogliarlo tutto per arrivare a vederne l'insieme e per "leggere" il messaggio dell'autore. Le sculture, per espressa indicazione di Bruskin, sono metafore e per comprenderle abbiamo bisogno di svelamenti e spiegazioni. Per tale motivo, anche per questo progetto, come avevo già segnalato per *Alefbet*, Bruskin predispone un commento da offrire allo spettatore, che però ha come sempre il diritto di dubitarne ed è continuamente invitato a crearne uno proprio. In questo caso il dubbio è un principio, sia narrativo che rappresentativo: meglio ancora, per dirla con Bruskin, è un metodo creativo. Ancora una volta Bruskin predilige uno spettatore attivo, che intervenga nel processo artistico e lo completi. Nel suo studio le sculture erano state collocate in uno spazio segnato da uno sfondo totalmente nero – come del resto era accaduto nel museo dove si era tenuta l'esposizione – e le figure disposte su diversi livelli, ma sufficientemente vicine perché non andasse perduta l'energia connettiva tra di esse. Come un unico *tableau* congelato o un panorama, un'esposizione di questo tipo vuole evocare allusioni al teatro, ma lo fa con uno scenario pietrificato, in modo che lo spettatore possa essere assorbito in un processo che è, insieme, contemplazione e commento tanto degli elementi separati che del lavoro nel suo intero. Del resto, anche nel catalogo di *Theatrum Orbis* Bruskin indica nel suo intervento alcune parole chiave che fungono da suo commento. Prendiamo ad esempio il termine *Landscape*:

13 Cfr. A. Borovsky [Borovskij], *Bruskin-Hour*, in O. Sviblova (a cura di), *Grisha Bruskin. H-Hour*, cit., pp. 25-47.

The world of *Scene Change* is a landscape where new shelters (*loci*¹⁴) can be found for new memory figures. Where the encounter between the archaic and the contemporary looks like “the chance meeting on a dissecting-table of a sewing-machine and an umbrella”. Where modernity simmers in the alchemist’s crucible, and where the *opus magnum* of a new world order is being undertaken.¹⁵

Ma torniamo a *L’ora X*. A mio avviso anche in questo progetto si intravede, secondo l’approccio lotmaniano, uno dei meccanismi di base del funzionamento della cultura (di cui ho già lungamente trattato, ossia il problema del rapporto tra “proprio” e “altrui”), che è allo stesso tempo uno dei soggetti più costantemente ricorrenti nella ricerca di Bruskin: si tratta della dinamica tra identità e alterità che conduce e produce delle ibridazioni, che determinano a loro volta un inevitabile riposizionamento dei confini e del senso delle sue immagini. Proprio per questo motivo ritengo che il mostro e l’ibrido siano da considerare, nel percorso di Bruskin, una vera e propria “forma simbolica”.

Prima di analizzarla vorrei mettere brevemente in relazione la dinamica culturale appena sottolineata (“proprio”-“altrui”) con un elemento di un saggio di Lotman, evocativo fin dal titolo: *La caccia alle streghe. Semiotica della paura*¹⁶. Il tema dell’esplosione¹⁷ (in questo caso lo sca-

14 *Imagines* e *loci* sono i due termini chiave dell’arte della memoria, sin dall’esperienza di Simonide di Ceo, indicato da Cicerone nel *De oratore* come l’inventore della mnemotecnica. Ogni strategia in tale senso risale in realtà alle competenze di Mnemosine, la dea greca figlia di Urano e di Gea, decisive in tutta la lunga storia precedente l’alfabetizzazione.

15 G. Bruskin, *Scene Change. Crowd. Power. Fear.*, cit., p. 45.

16 Cfr. Ju. Lotman, *La caccia alle streghe. Semiotica della paura*, a cura di S. Burini, nota redazionale di M. Lotman, trad. di S. Burini e A. Niero, in “EC. Rivista dell’Associazione Italiana Studi Semiotici”, luglio 2008, pp. 1-2, http://www.ec-aiss.it/pdf_contributi/lotman_10_7_08.pdf (ultimo accesso effettuato: 01-02-2019). Il testo è stato poi ripubblicato anche in spagnolo con un’ulteriore mia nota introduttiva: cfr. S. Burini, *Nota introductoria* a Yu.M. Lotman, *Caza de brujas. La semiotica del miedo*, in “Revista de Occidente”, vol. 1, 2008, pp. 7-8.

17 Come ha opportunamente fatto notare N. Kauchtschischwili, “il concetto di cultura ed esplosione è senz’altro la più preziosa eredità che [...] [Lotman]

tenarsi di una forte paura) collegato a quello del cataclisma sociale, non è un'assoluta novità – come ho già avvertito – degli ultimi scritti di Lotman. Esso infatti appare *in nuce* anche in precedenza, rivelandosi dunque non tanto un'idea estemporanea quanto piuttosto lo sviluppo di una serie di motivi che ho già richiamato, come il concetto di retorica, di collisione, di conflitto e di montaggio – tutti già affacciatisi a suo tempo nelle sue riflessioni.

Il saggio in questione interseca in particolare – per quanto concerne la nostra analisi – due concetti rilevanti, che comportano anche una riflessione incrociata su Lotman e Algirdas Greimas: da una parte il “tema dell'imprevedibilità e dell'esplosione”, correlato al cataclisma sociale, dall'altro quello della “semiotica della paura”, che si riallaccia a sua volta al *topos* greimasiano forse per eccellenza, ossia la “semiotica delle passioni”. Lo studio delle passioni nel meccanismo del testo e della cultura ha avuto una certa importanza anche nelle ricerche del semiologo tartuense: un ruolo di particolare rilevanza, per esempio, hanno avuto in Lotman i concetti di *styd* [vergogna] e *strach* [paura]¹⁸. Entrambi gli studiosi, seguendo un loro autonomo cammino, hanno cercato di definire la passione come oggetto semiotico non necessariamente coincidente con lo stesso oggetto per come esso viene trattato dalla psicologia e da altre discipline: la descrizione lotmaniana e quella greimasiana delle passioni hanno costituito in sostanza un passaggio fondamentale per definire la metodologia semiotica di entrambi.

ci ha lasciato, perché ci ha fatto dono di una nuova versione di quella *idée russe* che aveva attanagliato i pensatori russi del secolo scorso, da quando Vladimir Solov'ëv l'aveva esposta con sommo brio. Penso che non ci sia altra cultura per la quale il concetto di ‘esplosione’ sia tanto pertinente come per l'evoluzione storico-ideologica russa” (N. Kauchtschischwili, *In forma di lettera a Jurij Michajlovič Lotman*, in “Europa Orientalis”, vol. XIII, n. 1, 1994, p. 326).

18 Cfr. Ju. Lotman, *O semiotike ponjatij “styd” i “strach” v mehanizme kul'tury* [Semiotica dei concetti di “vergogna” e “paura”], in Id., *Semiosfera*, cit., pp. 664-666 (tr. it. Ju. Lotman, *Semiotica dei concetti di “vergogna” e “paura”*, in Ju. Lotman, B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, cit., pp. 271-275).



Fig. 37: *Studio preparatorio n. 5* (particolare), matita e pastello su carta, anni '90, coll. privata

Il tema della paura, rappresentata anche dal mostro e dall'ibrido, è ricorrente già in *Alefbet*, un'opera che per Bruskin raffigura un mondo inventato o che, meglio, corrisponde alla visione dell'artista di "come dovrebbe essere l'arte sacra ebraica se esistesse..." *Alefbet* è un esperimento, una ricerca... un *fake*. I mostri e gli ibridi che vi sono rappresentati sono pure invenzioni, una sorta di gioco con la demonologia ebraica. Quello che intriga Bruskin è il divieto di rappresentazione dell'individuo nella cultura ebraica: gli artisti del medioevo avevano aggirato l'ostacolo con furbizia, rappresentando gli "attori" della Bibbia ai margini dei manoscritti in forma ibrida, spesso mezzi animali e mezzi umani, un espediente che si rintraccia anche in altri tipi di religioni, come per esempio nelle raffigurazioni degli egiziani. Ciò che interessa a Bruskin è giocare, in schermaglia, con il passato, creando di nuovo un catalogo di creature immaginarie: un *fake* in grado di creare una realtà visiva, anche se fittizia. Ma anche il tempo di *Cambio di scena* è un tempo particolare, come scrive Bruskin:

TIME.

In *Scene Change*, there is no movement whatsoever, be it from old to new, from primitive to complex, or from worse to better. There is no "yesterday", no "today", and no "tomorrow". Time has been compressed. There has been a werewolf of time, namely temporality. An ambush to reality where there is no history, no astronomy, no biology, no physics, and no art. Progress. Memory gaps. A different integrity of the system. Where the text crumbles into letters, giving shape to new meanings. Time cannot be expressed in time units. The fate of time. A "nowhere land".¹⁹

L'arte contemporanea, tra le sue caratteristiche, vanta anche la capacità di mettere in scena una realtà alternativa, differente da quella dell'ordinarietà, "strana", trasgressiva, transitiva, "altra". Per la durata della performance o dell'installazione questa realtà ha una qualità particolare: è vera. Nel senso baudrillardiano: addirittura è più che vera, è iper-reale. Come sosteneva Bataille, la trasgressione riconosce i limiti e non li oltrepassa, li sposta. Trasgredendo – prendendo ciò che è normale, previsto,

19 G. Bruskin, *Scene Change. Crowd. Power. Fear*, cit., p. 45.

regolamentato, usuale, accettato e andando letteralmente un po' più in là, *trans-gredendo*, letteralmente “oltrepassando lo scalino” – la realtà si sposta, si allarga, diventa più grande, e di qualità differente. Aumenta il percepito. Aumenta lo spazio mentale. Aumenta e cambia di qualità ciò che è possibile.

In *Cambio di Scena* Bruskin dichiara²⁰ di rifarsi a motivi molto diffusi nell'arte europea tra il 1910 e il 1930: il tema delle bambole, dei manichini, delle figure meccaniche, dei primi uomini robotizzati. Le occorrenze, in questa prospettiva, sono molteplici: i manichini vengono rappresentati dagli artisti italiani – come De Chirico, Carrà, Sironi – ma anche dai tedeschi Grosz e Schlemmer, dal regista Fritz Lang e dal francese Balthus, come pure dallo scrittore austriaco Gustav Meyrink, nel romanzo *Il Golem*. Lo stesso Marinetti, in uno dei suoi “manifesti”, parla dell'avvento dell'uomo meccanico. Inoltre, per Freud, le bambole, i manichini, le figure di cera fanno nascere il senso del perturbante, la *Unheimlichkeit*. In *Cambio di scena* Bruskin usa gli ibridi con questo significato: ha creato e rappresentato un terribile teatro di marionette del terrore, dove il perturbante e l'assurdo convivono insieme, si uniscono, come nel mondo contemporaneo.

Cambio di scena rappresenta lo sviluppo di tematiche presenti nel progetto *L'ora X*: possiamo vedere una galleria di identità ridisegnate tramite innesti e riconfigurazioni, nonché di anatomie create con connessioni sorprendenti. Il riferimento all'alterità ricorre sotto forme diverse: il malato, il mutante, il deforme, il mostro, il non conforme²¹. Le figure ibride di Bruskin, che sono di norma al confine tra reale e virtuale, appaiono in questa circostanza anche in una posizione intermedia fra presente, passato e futuro. In ogni caso ribadiscono una marcata plasticità. Come ho già detto, pur utilizzando una varietà sorprendente di media, Bruskin avverte sempre la necessità di garantire ai propri segni una dimensione tridimensionale: anche nelle sue opere pittoriche i personaggi devono “scendere” dal quadro, dalla bidimensionalità di una superficie, ed “entrare” nella terza dimensione.

20 Conversazione privata di chi scrive con l'artista.

21 Si vedano i personaggi della già citata installazione *L'ora X*.

Cambio di scena evidenzia, una volta di più, questo costante elemento del suo linguaggio. È un’installazione che, pur comprendendo diverse temporalità, rimane incentrata sulla contemporaneità e sulla nostra percezione di essa. Ci parla delle paure, più o meno concrete, che si affacciano sulla nostra scena del mondo, incarnate in immagini ibride. In esse, che ci accompagnano al di là dei limiti di ciò che è naturale, sperimentiamo la condizione di passaggio da “nemico” a “mostro”, come ben rappresenta l’immagine chiave dei *Terroristy* [Terroristi] in tutta la sua declinazione. Essi indicano la diversità, la differenza, lo scarto dalla norma stabilita e riconosciuta. È così che probabilmente dobbiamo interpretare una delle immagini più scioccanti, il *Mladenec terrorist* [Bambino terrorista], che si presenta come la perversione della più quotidiana e innocua delle rappresentazioni: quella dell’infanzia. Perciò, sin dall’inizio ma come vedremo meglio in seguito, l’ambivalenza del mostro si manifesta direttamente nella sua essenza ontologica. Il mostro è l’antipode al “proprio” e può essere considerato come la quintessenza del “nemico”. Ma il nemico è qualcosa di concreto, solido e, nella maggioranza dei casi, antropomorfo, mentre la figura del mostro è astratta, ambivalente, con confini decisamente più labili. Da un punto di vista teorico il mostro e l’ibrido fanno emergere fortemente la dicotomia tra “proprio” e “altrui”, un tema che, declinato anche come “proprio-altro” o “noi-voi”, è oggetto negli ultimi decenni di intense analisi filosofiche e culturologiche, e che Giorgio Agamben ha suggestivamente definito come l’ambito dell’“inumanità dell’umano”²². Su un registro teorico l’ibrido è una categoria, un aspetto del più vasto concetto di “mostro”, come ha notato Zakiya Hanafi:

22 G. Agamben, *L’aperto. L’uomo e l’animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002; si veda anche Id., *Che cos’è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma 2008.

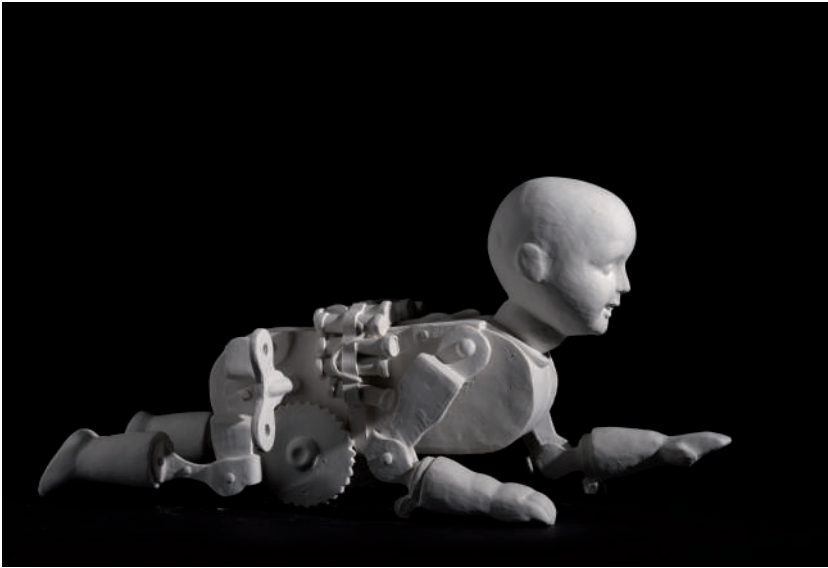


Fig. 38: *Mladenec-terrorist* [Bambino terrorista], tecnica mista, 2015–2017

A monster is “not human”, then, and explicitly signals its foreign status with its body: too many limbs, or not enough or not in the right place, Monsters are ugly because they are de-formed, literally “out of shape”, deviating from the beauty of standardized corporeal order. I know I am human because I am not *that*. The monster serves to erect the limits of the human at both its “lower” and “upper” thresholds: half-animal or half-god, what its other is monstrous. Another fundamental meaning of the monster – perhaps the most important aspect for an anthropological understanding of its mythological and social significance – is its hybrid character.²³

23 Z. Hanafi, *The monster in the machine. Magic, Medicine, and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*, Duke University Press, Durham and London 2000, p. 2.

4.3. *Mostri e ibridi nell'arte contemporanea*

In latino il termine *monstrum*²⁴ rientra nel campo della fantasmagoria. Del resto, per i greci il termine *fantasia* (dal verbo *phainomai*) indicava l'immagine e l'immaginazione, ma anche la rappresentazione: ossia portare alla luce, rivelare, presentare all'occhio e allo spirito ciò che altrimenti sarebbe celato. Come suggerisce l'etimo, *monstrum* viene da *monere*, avvertire, mettere in guardia, ma *monere* significa anche conservare la traccia, il ricordo; in altre parole: tenere la memoria. Da *monere* deriva infatti anche *monumentum*. In effetti, il legame tra “mostro” e “monumento” è molto forte. Le immagini, anche quando sono ripugnanti, sono sempre una forma di rivelazione di quello che celiamo, che forse doveva rimanere nascosto e che, invece, viene rivelato. Il mostro è un monito ma anche, di nuovo, il ritorno del rimosso.

Le divinità più antiche hanno spesso sembianze mostruose, assai diverse dal corpo mirabile ed eterno degli dèi e degli eroi: tali manifestazioni deformi spezzano la ripetizione delle morfologie regolari. Si tratta di figure che popolano tutte le epoche artistiche, ma che paiono imporsi ai nostri tempi con un'insistenza particolare. Nella proliferazione delle forme della modernità e soprattutto nell'arte contemporanea l'ibrido e il mostro si rivelano come “vettori”. *Avatar* dei mostri del passato e simboli di una nuova crisi, questi mostri non sono figure accidentali nel pensiero delle varie epoche, e neppure il frutto della peculiare immaginazione di un singolo artista, in un determinato momento. Tradiscono sempre e comunque un forte turbamento spirituale. Se nel Medioevo raccogliarli significava celebrare il mostruoso, oggi essi ci appaiono come tratti salienti tra la fine della modernità e gli inizi di ciò che talvolta si definisce post-modernità o, meglio, l'era del *post-human*²⁵.

24 Cfr. J. Clair, *Hubris: la fabrique du monstre dans l'art moderne; homuncules, géants et acéphales*, Gallimard, Paris 2012 (tr. it.: *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna; omuncoli, giganti e acefali*, Johan&Levi, Monza 2015).

25 Il maggior studioso italiano di questa nuova filosofia è Roberto Marchesini, direttore del Centro Studi Filosofia Postumanista. I suoi libri trattano il ruolo dell'alterità animale nel suo rapporto con l'essere umano. Cfr. R. Marchesini, *Poetiche postumaniste*, in N. Dusi, C. Saba (a cura di), *Matthew Barney*.

Ma tornando repentinamente a uno scenario più contemporaneo, è opportuno chiarire gli approcci al corpo dell'arte post-umana, della Body-art e delle altre esperienze radicali degli anni '60 e '70. Tutte miravano a esplorare la dimensione corporea, minarne l'integrità, infrangerne il tabù di inviolabilità, ma non vi era in realtà una sostanziale riformulazione dell'identità dei singoli²⁶. In un certo senso: "La scoperta umanistica dell'uomo è la scoperta del suo mancare a se stesso, della sua irrimediabile assenza di *dignitas*"²⁷.

Per i greci il peccato più grave era costituito dalla *hybris*, una inaccettabile violazione dell'ordine del cosmo: e centauri, chimere, satiri – con la semplice e arrogante composizione dei loro corpi – osavano sottrarsi al dominio della ferrea necessità di un mondo ordinato in categorie²⁸. Non è un caso che il termine ibrido derivi dal latino medievale *hibridus*,

Polimorfismo, multimodalità, neobarocco, Silvana Editoriale, Milano 2021, pp. 221-227; Id., *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2002. Per il tema è stato anche evocato il termine "zooantropologia", una scienza nata verso la fine degli anni '80 col preciso scopo di capire il rapporto che lega l'uomo all'alterità animale. Si veda in proposito C. Tugnoli, *Zooantropologia: storia, etica e pedagogia dell'interazione uomo/animale*, Franco Angeli, Milano 2003. Si consideri anche P. Barcellona, F. Ciaramelli, R. Fai, *Apocalisse e post-umano: il crepuscolo della modernità*, Dedalo, Bari 2007. Il mostro, secondo Marchesini, nasce dall'azione dell'uomo peccatore di *hybris* ed è un elemento che perturba l'ordine naturale a causa della sua collocazione incerta e della sua natura ibrida e non definibile: cfr. R. Marchesini, *La fabbrica delle chimere. Biotecnologie applicate agli animali*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 102-103.

- 26 Lea Vergine, autrice, nel 1974, del pionieristico *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, traccia in una edizione successiva l'evoluzione del fenomeno della Body art sino alle esperienze degli anni '90: "negli anni '90 si diffonde [...] il fenomeno delle identità mutanti, delle contaminazioni tecnologiche, degli ibridismi. Il corpo – con lacerti post umani, brani interfacciati, carni martoriate o esaltate, protesi d'ogni tipo, sempre più orfano di vincoli sessuali o razziali – a quasi trent'anni di distanza dalla (allora scandalosa) Body art ritorna come multiidentitario" (L. Vergine, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano 2000, p. 272).
- 27 G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, cit., p. 36.
- 28 Cfr. N.R.E. Fischer, *Hybris. A study in the values of honour and shame in Ancient Greece*, Aris and Phillips, Warminster 1992.

che si fa risalire appunto a *hybris*. La presenza nell'arte odierna di forme biologiche altrettanto singolari rispetto a quelle dei mostri del passato è la manifestazione di una sorta di *hybris* della modernità, ma anche il sintomo di una società in crisi. Il mostro non è solamente un nemico incombente, incomprensibile e imprevedibile, "l'altro", "l'estraneo", al di fuori della misura e della norma: con il suo stesso esistere e con il suo semblante viola non solo le leggi della società, ma anche quelle della natura²⁹. L'ibridazione è un fenomeno che si estende a un'area vastissima di significati, dalla biologia alla tecnica, a specifiche forme di pensiero, dall'arte alla letteratura, praticamente a tutte le forme espressive³⁰. Ho già convocato, nel corso di questo capitolo, il saggio di Lotman sulla *Semiotica della paura*. Per *Cambio di scena*, dove il termine *fear* compare esplicitamente nel "sottotitolo" dell'installazione, alcune considerazioni di Lotman possono servire per due distinti registri nella concreta analisi dell'artefatto, e cioè sia nelle modalità dell'approccio che nei termini di efficace strumento di indagine. Partirei anzitutto da un passo dello studioso russo, che in qualche modo pare descrivere, con straordinaria attualità, atteggiamenti ricorrenti all'interno delle dinamiche sociali e culturali. Quanto nelle righe seguenti è riferito agli episodi di supposta stregoneria nella prima età moderna oggi lo percepiamo, in questo 2019, come il sin troppo diffuso modo di interrelarsi con alcuni dei macro-fenomeni che connotano la fase storica che stiamo attraversando, dalla contrapposizione ideologica e religiosa (specialmente nei confronti del mondo musulmano) alla generale questione delle migrazioni dalle aree povere o in conflitto del mondo. Ecco dunque Lotman:

La paura fa immaginare il nemico come un collettivo pericoloso. Per una società sopraffatta dalla paura, come si profila questo nemico? Il primo, fondamentale modo in cui ci si rappresenta le streghe può essere così formulato:

29 Cfr. V.I. Stoichita, *L'image de l'Autre*, Louvre editions, Paris 2014.

30 Si tratta per di più di un fenomeno di origini remote, come ci ricorda una delle più antiche opere d'arte mai realizzate: una statuetta d'avorio che raffigura un essere umano con testa di animale (orso o leone), rinvenuta nel 1939 nella grotta Stadel vicino a Ulm, e risalente almeno a 30.000 anni fa. Oggi è conservata all'Ulmer Museum.

esse sono una pericolosa *minoranza organizzata*. Il primo tratto caratteristico dell'oggetto della paura è la sua minoritarietà. La società sceglie la sua parte effettivamente meno difesa, la parte che subisce il maggior numero di offese sociali, facendola assurgere al rango di nemico. La funzione della consorteria malefica, che minaccia l'esistenza stessa del consorzio umano, poggia su stereotipi accusatorii fissi e continuamente ripetentisi nella storia della cultura.³¹

Grisha Bruskin ha sentito a suo modo insieme l'urgenza e la persistenza di questo atteggiamento e ha provato a dare a esso una forma, rendendolo visibile ai nostri occhi. Naturalmente, i suoi ibridi mostruosi non sono certo un fenomeno isolato: vanno considerati, infatti (limitatamente al contesto russo post-sovietico), sullo sfondo di altre immagini, come i *tjurliki* (ibridi mostruosi che esibiscono la loro deformità) di Gelij Koržev³², il bestiario di Dmitrij Prigov, le chimere degli AES+F³³, le colonne semi-umane di Boris Orlov – *pendant* degli occidentali esseri immaginifici di Matthew Barney in *Cremaster*³⁴. In una prospettiva più generale vanno messi in rapporto an-

31 Ju. Lotman, *La caccia alle streghe. Semiotica della paura*, cit., p. 8.

32 Si veda S. Burini, *Sovremennye čudovišča i bestiarii: postmodernistskoje telo Gelija Korževa* [Mostri moderni e bestiari: il corpo postmodernista di Gelij Koržev], in N. Aleksandrov, T. Kružkov, E. Smirnov (a cura di), *Gelij Koržev*, catalogo della mostra, Tret'jakovskaja galereja, Moskva 2016, pp. 32-37.

33 Il collettivo russo AES+F dà vita ad animali ibridi chimerici creati attraverso strumenti tecnologici sofisticati con lo scopo di esplorare i valori e i conflitti della cultura contemporanea di tutto il mondo e gettando uno sguardo irriverente e critico allo stesso tempo. Il sito ufficiale del collettivo è http://aesf.art/page/short_biography (ultimo accesso effettuato: 02-02-2019). Tra i loro interventi si segnalano: *AES+F: The revolution starts now. Intepretative guide*, The University of Queensland Art Museum, Brisbane, 9 July – 29 august 2010; a cura O. Sviblova (a cura di), *AES+F: The liminal space trilogy*, catalogo della mostra, 25 september – 12 october 2012, Central exhibition Hall Manege, Triumph Gallery, Moscow 2012.

34 Matthew Barney è stato consacrato dal “The New York Times” come “il più importante artista americano della sua generazione” (M. Kimmelman, *The Importance of Matthew Barney*, in “The New York Times Magazine”, 10 ottobre 1999, p. 64), per la sua capacità di dare voce a quella radicale trasformazione antropologica che vede l'affermazione di un mondo post-umano. All'interno dei suoi lavori prende forma una realtà parallela popolata da es-

che con le *Self-Hybridations* di Orlan, che mutano digitalmente l'apparenza del suo volto, fondendolo con immagini provenienti da civiltà lontane nel tempo e nello spazio, e traendo i modelli da maschere e statuette votive precolombiane, fotografie etnografiche africane di fine Ottocento e ritratti di indiani d'America³⁵; o ancora con le figure umane, che si ricompongono per mezzo di pezzi eterogenei, di Aurel Schmidt³⁶ e David Altmejd³⁷: tutti

seri viventi dalla sessualità polimorfa, nati da incroci tra uomini e animali o tra uomini e tecnologia. Il corpo è il protagonista del suo lavoro. Barney parla dell'uomo per arrivare al mistero della creazione e della vita che risiede in ogni cellula organica del corpo umano e cerca di farlo rivivere grazie alla creazione di una sua mitologia personale, costellata anche da figure ibride teriomorfe. In proposito si veda T.N. Goodeve, *Matthew Barney 95: Suspension [Cremaster], Secretion [pearl], Secret [biology]*, Parkett, Issue 45, 1995, p. 67; M. Gioni, *Matthew Barney*, Electa, Milano 2007; N. Wakefield (a cura di), *Matthew Barney. Pace car for the hubris pill*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1995; O. Gambari (a cura di), *Matthew Barney. Mitologie contemporanee*, Fondazione Merz, (31/10/2008-11/01/2009), ERRE ENNE, Torino 2009.

- 35 Cfr. L. Hegyj, E. Viola (a cura di), *Orlan. Le récit – The narrative*, Charta, Milano 2007, pp. 44-46.
- 36 Mi riferisco in particolare a *Super Natural* (2006), in cui l'artista, accostando miriadi di insetti, ragnatele, sigarette e altri oggetti di scarto, crea una sorta di *Arcimboldo punk*.
- 37 Si veda *Giant* (2006) in cui David Altmejd ha creato un corpo fatto di frammenti. Sarà ancora Jeffrey Deitch a tracciare un bilancio dell'evoluzione dell'arte nei quindici anni precedenti, nel 2007, con la mostra *Fractured figures* alla Deste Foundation di Atene. La figura umana viene rappresentata come imperfetta o fratturata. Cfr. J. Deitch (a cura di), *Fractured Figures. Works from Dakis Jannou Collection*, catalogo della mostra, Deste Foundation – Distribution D.A.P, Athens – New York 2008. La mostra si pone come ideale prosecuzione di *Post-Human*, dove Deitch ha trattato della artificializzazione della natura e di una nuova condizione umana e dove l'ibridazione viene considerata come intersezione e stratificazione di diversi sistemi. Il problema coinvolge corpi mutanti e clonati, ma c'è anche un livello di ibridazione di "linguaggi", ovvero un'attenzione al mescolarsi delle forme d'arte e al modificarsi del sistema artistico stesso. Gli artisti che parteciparono alla mostra furono: Dennis Adams, Janine Antoni, John Armleder, Stephan Balkenhol, Matthew Barney, Ashley Bickerton, Taro Chiezo, Clegg & Guttman, Wim Delvoye, Suzan Etkin, Fischli & Weiss, Sylvie Fleury,

possono essere intesi come esperimenti, come prove di ripensamento della realtà e dell'uomo³⁸.

Restano tuttavia da comprendere le ragioni profonde di questo generale orientamento. Un ulteriore passo di Lotman può consentirci di penetrare più a fondo in questo complesso scenario:

Il problema della paura mette lo studioso davanti a questioni di carattere non soltanto psicologico, ma anche semiotico³⁹. In questa circostanza vengono svelati meccanismi culturali che, in altri contesti socio-culturali, rimangono celati allo sguardo e non si appalesano con tale evidenza. È notorio che lo studio del *socium* nei suoi momenti di crisi è uno dei metodi più adatti per far emergere la invariante “normale” (ossia esistente in situazioni non di crisi) della struttura del *socium* stesso. Lo studio dei meccanismi semiotici, che si attivano in una società in preda alla paura, ci interessa non solo in sé per sé, ma anche come strumento per rappresentare a noi stessi il meccanismo semiotico della cultura in quanto tale.

Esaminando una società vittima della paura di massa, possiamo distinguere due casi. 1) La società è minacciata da un pericolo evidente a tutti (per esempio “la morte nera”, cioè un'epidemia di peste, oppure l'irruzione dei turchi in Eu-

Robert Gober, Felix Gonzalez-Torres, Damien Hirst, Martin Honert, Mike Kelley, Karen Kilimnik, Martin Kippenberger, Jeff Koons, George Lappas, Annette Lemieux, Christian Marclay, Paul McCarthy, Yasuma Morimura, Kodai Nakahara, Cady Noland, Daniel Oates, Pruitt & Early, Charles Ray, Thomas Ruff, Cindy Sherman, Kiki Smith, Pia Stadtbauer, Meyer Vaisman, Jeff Wall. Cfr. J. Deitch (a cura di), *Post human*, catalogo della mostra, FAE Musée d'Art Contemporain Pully/ Lausanne 14 giugno – 13 settembre 1992 – Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea Rivoli, 1 ottobre- 22 novembre 1992; Deste Foundation for Contemporary Art, Athens, 3 dicembre 1992-14 febbraio 1993; Deichtorhallen Hamburg, 12 marzo-9 maggio 1993), D.A.P. North American Distribution – Idea Books European Distribution, New York – Amsterdam 1992.

38 A questo proposito vorrei citare Nancy Burson, pioniera del *morphing* digitale, che realizza volti inesistenti e mostruosi, al confine tra identità diverse, e, insieme a lei, Gerhard Lang, che mescola tratti umani e animali nelle sue fisionomie immaginarie.

39 Cfr. Ju. Lotman, *O semiotike ponjatij “styd” i “strach” v mehanizme kul'tury*, cit., *passim*.

ropa). In questo caso, la fonte del pericolo è chiara, la paura ha un destinatario “reale” e l’oggetto che la genera è il medesimo sia per la vittima stessa sia per lo storico che studia la situazione. 2) La società è in preda a un attacco di paura di cui ignora le reali cause (che talvolta sono sconosciute anche allo storico, il quale è obbligato a ricorrere a studi appositi per poterle far emergere). In questa situazione sorgono destinatari mistificati, costruiti semioticamente: non è la minaccia che suscita paura, ma la paura che crea la minaccia. Oggetto della paura è una costruzione sociale, è la nascita di codici semiotici con l’aiuto dei quali il *socium* in questione codifica se stesso e il mondo che lo circonda. Proprio questi casi sono per noi particolarmente indicativi. Un classico caso di questo genere può essere considerata la caccia alle streghe, il cui parossismo in Europa Occidentale venne raggiunto nei secoli XVI-XVII.⁴⁰

Tutte queste occorrenze nella storia della civiltà, dove la “caccia alle streghe” è una dinamica ricorrente, con una specifica intensificazione nel corso del Novecento e, più specificamente, nella realtà sovietica, ci riconducono alla decisiva importanza della presenza dell’“altro”, per un ripensamento, o forse un superamento, di specificità sociali e/o culturali rigide e normate. Si tratta dell’esemplificazione, portata a livelli di estrema evidenza, di come l’irruzione di ciò che è extra-sistematico all’interno di un sistema costituisca uno stimolo fondamentale per la trasformazione e il ripensamento globale di un’identità chiusa e statica. Lo scontro tra entità differenti, la necessità di trovare una lingua comune, un punto di fusione che consenta la comunicazione e la comprensione, provocano un riposizionamento delle delimitazioni reciproche, o meglio “un rinnovamento strutturale del senso del confine tra mondi di segni in sé chiusi”⁴¹. Non a caso, considerazioni molto simili a quelle appena citate di Jurij Lotman si ritrovano in seno al dibattito contemporaneo a proposito dell’ibridazione culturale e del miscuglio sincretico di lingue, razze, tradizioni, usi e costumi diversi, noto con il nome di “meticcio culturale”⁴².

40 Ju. Lotman, *La caccia alle streghe*, cit., p. 4.

41 S. Burini, *Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative*, cit., p. 144.

42 F. Laplantine, A. Nouss, *Il pensiero meticcio*, Elèuthera, Milano 2006, p. 61.

Lotman tuttavia sottolinea come il rapporto con l' "altro" non coincida soltanto con la volontà e la capacità di trasformazione del sistema e di comunicazione culturale. La paura permane, ed è difficilmente superabile:

Per le società arcaiche e le loro idee di culto è tipica l'identificazione del concetto di "altrui" con il concetto di "principio soprannaturale maligno". All' "altrui", allo "straniero" e al demone, rappresentante delle forze magiche dal male, vengono attribuiti tratti comuni. Questo nesso si mantiene stabilmente nella coscienza di massa fino a tempi molto recenti, anche se non può non subire cambiamenti sotto l'influenza di modelli culturali più complessi.⁴³

Al di là di questa incoercibile percezione di incertezza, della paura che segna radicalmente e periodicamente il nostro atteggiamento nei confronti della realtà esterna, per Bruskin il concetto di ibrido è certamente legato anche alla riflessione sul corpo, che permea a sua volta buona parte dell'arte contemporanea del XX e del XXI secolo. Si parla da tempo di una fase addirittura "trans-umana"⁴⁴, caratterizzata dal superamento di

43 Ju. Lotman, *La caccia alle streghe*, cit. p. 6.

44 Cfr. F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti*, cit., *passim*. Su questo argomento va citata innanzitutto, anche per la riflessione che ne è derivata, la Biennale di Jean Clair del 1995: cfr. J. Clair, M. Brusatin (a cura di), *La Biennale di Venezia. 46^a Esposizione internazionale d'arte. Identità e alterità. Figure del corpo (1895-1995)*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 1995. In Italia va ricordata anche, G. di Pierantonio, F. Garutti (a cura di), *Ibrido. Genetica delle forme d'arte*, catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Milano 2010, dove erano presenti "i padri storici" di tali mutamenti come Joseph Beuys, Michelangelo Pistoletto e Jan Fabre, soprattutto per le tematiche dell'ecologia ambientale, oppure Paolini per le dinamiche concettuali. Tra le varie esperienze figurava anche la trasformazione degli spazi abitativi tra architettura e design rintracciabile nell'eredità modernista dei gruppi cinetici di artisti transitivi come Getulio Alviani, senza trascurare Alessandro Mendini sul versante della postmodernità e le esperienze radicali di Gianni Pettena. C'erano inoltre ricerche di artisti delle generazioni successive, fino ad arrivare ai nostri giorni. Ho già citato il lavoro di Lea Vergine (*Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, cit.) e la mostra in co-curatela (con G. Verzotti) *Il Bello e le bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, catalogo della mostra, Skira, Milano 2004. L'esposizione spaziava

limitazioni in precedenza ritenute fondamentali, che conduce al concetto di iper-corpo, capace di assorbire e contenere porzioni di altri esseri umani, animali, vegetali, minerali e di nuove tecnologie, evidenziando l'urgenza di un cambiamento di identità in cui il corpo diviene un "enorme iper-corpo ibrido sociale e tecno biologico"⁴⁵. Sul bordo di una morfologia mutante assistiamo così al passaggio dalla fissità delle immagini alla loro persistenza mentale; osserviamo un corpo che muta per potersi adattare al caos presente.

4.4. *Il corpo nell'arte russa*

A questo proposito vorrei far notare che se l'interesse di Bruskin per il corpo – una costante nella sua opera fin dagli esordi – lo inserisce di diritto, da un lato, nel flusso dell'arte contemporanea globale, anche se con esiti del tutto originali, dall'altro lo pone in una tradizione figurativa un po' differente. Rispetto alle esperienze degli artisti suoi contemporanei, anche quelli da me citati⁴⁶, la rappresentazione del corpo di Bruskin risulta a mio avviso sempre asettica, totalmente priva di un interesse fisiologico, e non solo per la naturale emblematicità e laconicità dei personaggi delle sue opere, ma anche per una questione più profonda che in un certo

dalla mitologia classica alle manipolazioni dell'età contemporanea. L'ibrido era considerato come incrocio tra umano e animale, spirituale e carnale, come metafora della realtà e punto di vista sul mondo in un percorso tematico che confrontava epoche, stili e contributi concettuali, mettendo a fuoco problematiche secolari affrontate da Arnold Böcklin, Gustave Moreau, Auguste Rodin, Franz von Stuck, Matthew Barney, Max Klinger, Odilon Redon, Giorgio de Chirico, René Magritte, George Grosz, Pablo Picasso, Marc Chagall, Arturo Martini, Alberto Savinio, Paul Delvaux, Francis Bacon, Frida Kahlo, Francis Picabia, Ana Mendieta, Francesco Clemente, Sandro Chia, Mimmo Paladino, Maurizio Cattelan, Louise Bourgeois, Cindy Sherman, Kiki Smith, fino ai lavori di Aspasio Haronitaki, Giuseppe Maraniello, Luigi Ontani e altri.

45 Cfr. F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti*, cit. p.18.

46 Si considerino in particolare Bellmer, Brauner, Patricia Piccinini, Matthew Barney e i fratelli Jake e Dinos Chapman.

senso si può considerare la matrice di tutto l'atteggiamento verso il corpo degli artisti russi in generale.

L'idea di un corpo in cui non sia presente, in modo evidente, la percezione pur stilizzata della "carne e del sangue" deriva, a mio avviso, dalla rappresentazione del corpo nelle icone russe che, come abbiamo visto, hanno un ruolo non trascurabile nella formazione del mondo artistico di Bruskin. Lo sguardo fisiologico e biologico, l'interesse per l'anatomia esposta e esibita, a volte morbosa, dell'arte contemporanea, manca in gran parte all'arte russa. Sono pochissimi gli artisti⁴⁷ che si sono dedicati a una rappresentazione naturalistica del corpo o che in tempi anche recenti hanno utilizzato il corpo come i loro contemporanei occidentali. La Russia non conosce esperienze simili all'azionismo viennese⁴⁸ e segue da sempre una linea di rappresentazione più distillata e simbolica. Così presenti nell'arte contemporanea⁴⁹, i cadaveri sono quasi altrettanto assenti nell'arte russa.

Da dove si può partire per spiegare ciò? dall'icona, a mio avviso, che rappresenta il corpo "per eccellenza", quello di Cristo⁵⁰. A introdurci subito nel cuore della questione è Dostoevskij che, nell'*Idiota*, fa dire al protagonista, il principe Myškin, mentre quest'ultimo sta osservando una riproduzione de *Il corpo di Cristo morto nella tomba* (1521) di Hans Holbein il Giovane, che un quadro simile può far perdere la fede. Dosto-

47 Fa eccezione Gelij Koržev con la sua esperienza di *tjurliki*, su cui si veda S. Burini, *Sovremennye čudovišča i bestiarii: postmodernistskoe telo Gelija Korževa* [Mostri moderni e bestiari: il corpo postmodernista di Gelij Koržev], in N. Aleksandrov, T. Kružkov, E. Smirnov (a cura di), *Gelij Koržev*, cit., *passim*.

48 Per esempio risulta differente la recente esperienza del performer Piotr [Pëtr] Pavlenskij, che è noto per azioni estreme in cui il suo stesso corpo viene usato e abusato, ma più per motivi di militanza politica che per sperimentazione artistica. Cfr. P. Pavlenskij, *Segregazione*, in C. Mu, P. Martore (a cura di), *Performance Art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelveccchi, Roma 2018, pp. 60-70.

49 Mi riferisco in questo caso a Marlene Dumas, *Likeness I & II*, (2002) e a Roberto Cuoghi, *Imitazione di Cristo* (2017).

50 In Occidente si veda per contrasto l'opera di Damien Hirst *The wounds of Christ* (2007): si tratta di una croce realizzata accostando 66 grafie raffiguranti ferite reali modificate digitalmente, in modo che compaiano su mani piedi e costato a rievocare le piaghe di Cristo. Al di sotto della riproduzione del costato vi è per esempio l'immagine di un'operazione a cuore aperto con medici al lavoro.

evskij aveva visto il dipinto nel 1867 a Basilea e ne era rimasto talmente impressionato da avere quasi una crisi epilettica (malattia di cui soffriva, così come il personaggio del suo romanzo). Il dipinto ritornerà più volte nel romanzo, e di fronte a esso Dostoevskij scopre l'ambiguità di un'unica bellezza che congiunge gli opposti e l'impossibilità di una salvezza reale sotto il segno dell'armonia. Alla fine del romanzo *Myškin* – figura che, nelle intenzioni di Dostoevskij doveva rappresentare l'uomo *perfettamente buono* – viene ricacciato nella Svizzera da cui era giunto e ciò, inevitabilmente, sposta l'asse della ricerca dostoevskiana dall'esplorazione fallita del Bene assoluto, di cui il principe era l'incarnazione, al suo diretto opposto, ossia lo Stavrogin de *I demòni*⁵¹. È vero che alcune immagini sono più sospette di altre, ma perché un cadavere inquietante non può rappresentare Cristo nella tradizione russa? perché un corpo sofferente è inaccettabile nell'iconografia del Salvatore? perché il Cristo russo deve essere disincarnato per essere rappresentato? Ci aiuta a rispondere, ancora una volta, Lotman: “La differenza nell'interpretazione delle opere d'arte è [...] una proprietà organica dell'arte”⁵². Ciò permette di parlare di “polisemia della parola artistica”⁵³. Tale capacità di produzione di sensi molteplici è riconducibile, da un lato, alle interpretazioni fornite da soggetti diversi, che nell'opera trovano proprio l'informazione di cui avevano bisogno: a ciascuno si apre una verità nella misura della sua capacità di accoglierla. D'altro canto, ed è questo l'aspetto più interessante dal punto di vista semiotico, essa si fonda soprattutto sull'appartenenza dei fatti artistici a non meno di due sistemi di produzione di significato. In altre parole, l'arte non è mai un sistema chiuso su sé stesso, bensì

51 Mi riferisco al protagonista dei *Demòni*, Nikolaj Stavrogin, che rappresenta la negatività compiuta ma sedicente e distruttiva. Il “nuovo” protagonista è il personaggio che incarna un'altra tipologia di giovane odiata dall'autore: quello del viziato annoiato e immorale. Eppure Dostoevskij sembra nutrire per lui un affetto maggiore che per gli altri. Fa nascere il cognome del personaggio dalla parola greca *σταυρός* [*stauròs*, “croce”], volendo attribuire elementi religiosi a un personaggio che a prima vista non sembra averne. Eppure sarà l'unico dei tanti “peccatori” del romanzo che prenderà pienamente coscienza dei propri peccati e che pagherà spontaneamente per questi.

52 Ju. Lotman, *La struttura del testo poetico*, cit., p. 32.

53 Ivi, p. 78.

opera correlazioni con altre forme artistiche e con tutti i sistemi segnici che costituiscono una cultura, ossia con “l’intero totale della simbolicità culturale”⁵⁴.

Ancora Lotman:

Un’opera d’arte non esiste mai come cosa separata, come oggetto tolto da un contesto: essa costituisce una parte del *byt*⁵⁵, delle idee religiose, della normale vita extrartistica e, in ultima analisi, di tutto il complesso delle varie passioni e aspirazioni della realtà a essa contemporanea.⁵⁶

Il punto di vista e lo sguardo dostoevskiano si riallacciano a una tradizione – a cui vorrei accennare, almeno a grandi linee – che è quella delle icone, poi sviluppatasi in esperienze come quella dell’Avanguardia russa, dove sia la linea che idealmente parte da Malevič sia quella più espressionista, che ha un suo importante rappresentante in Chagall, non indulgono a rappresentazioni con elementi fisiologici. Il modello di rappresentazione del corpo di Cristo nella tradizione russa ha una sua, profonda specificità iconografica.

La concezione che i cristiani hanno di Gesù è determinata soprattutto dai dogmi che per un certo periodo sono stati condivisi sia dalla Chiesa d’Oriente che da quella di Occidente⁵⁷. La figura di Cristo negli edifici delle chiese (sia orientali che occidentali) entrava in uno stesso programma iconografico: si trovava nella cupola che domina la chiesa, e doveva avere l’effetto di “schiacciare” il fedele, di enfatizzare la regalità del Cri-

54 Ju. Lotman, *L’architettura nel contesto della cultura*, in Id., *Il girotondo delle Muse*, cit., p. 40.

55 Il *byt* è un concetto lotmaniano che può approssimativamente essere accostato al nostro concetto di “quotidiano”.

56 Ju. Lotman, *Il ritratto*, in Id., *Il girotondo delle Muse*, cit., p. 90.

57 Lo scisma tra Chiesa d’Occidente e Chiesa d’Oriente avviene nel 1054. Ci sarà un tentativo di riunione delle due Chiese nel concilio di Firenze negli anni ’40 del XV secolo, dove si cercherà di mettere d’accordo ortodossi e cattolici, ma senza successo, tant’è vero che la scomunica dei cattolici da parte degli ortodossi e viceversa verrà tolta soltanto al tempo del papato di Paolo VI, nel 1966.

sto. Pian piano la figura di Cristo si andrà differenziando a seconda del diverso sostrato culturale dei vari paesi, tanto che possiamo parlare ad esempio di un Cristo tipicamente occidentale e di un Cristo tipicamente russo, di cui vedremo in breve le caratteristiche.

Nella tradizione ortodossa, in Gesù Cristo, Dio e uomo sono la stessa cosa: Dio diventa finalmente accessibile senza però soppiantare o eliminare l'umano. Gesù effettivamente morì nella carne, ma una tendenza della cristologia orientale ha visto Cristo sempre più come Dio che come uomo sofferente. La contemplazione delle ferite di Cristo e della sua sofferenza, e quindi l'adorazione della croce, non sono mai state punti centrali nell'ortodossia, soprattutto in quella russa. Non ci sarà in Russia un movimento come quello di San Francesco d'Assisi, per cui l'esaltazione delle piaghe di Cristo e la conformazione alla sua sofferenza diventano punto centrale del culto del Salvatore⁵⁸.

Il fatto che non vi fosse un'insistenza particolare sulle sofferenze sulla croce è tipico della cristologia bizantina: Cristo è già visto nella gloria della Resurrezione, anche se è inchiodato alla croce. Anche nelle icone della *Deposizione*, l'esposizione della carne è limitata. Cristo deve portare speranza, deve essere re. L'umanità di Cristo è comunque pasquale: in essa l'uomo passa dalla morte alla vita, dall'ignoranza alla conoscenza e dal peccato alla giustizia.

La teologia bizantina e in seguito quella russa furono abbastanza riluttanti a investigare la psicologia e la personalità di Cristo. Le icone in cui è rappresentato il Salvatore sono espressioni di sue caratteristiche universali legate appunto soprattutto alla sua regalità e divinità. Non c'è studio psicologico, come appunto nell'arte occidentale. L'icona è ieratica, non mira a suscitare compassione, semmai una compartecipazione al mistero divino. Dio è uomo naturale, novello Adamo, e questo è utile perché vi possano essere sue rappresentazioni iconografiche. Il Cristo tipicamente russo è un Cristo trionfante e non sofferente. Credo sia importante sottolineare questa matrice per capire nel profondo il rapporto tra l'arte russa e

58 Ciò ha conseguenze anche sul piano artistico: Francesco avvia un'umanizzazione della figura di Cristo Dio che si esprime nella pittura di Giotto e dei suoi successori, così come afferma P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, cit., pp. 93-95.

il corpo, un tema senza dubbio troppo ampio, che esula dal tema di questa indagine e che andrebbe indagato in altra sede.

Per tornare a Bruskin, in un suo recente scritto⁵⁹ egli ha brevemente affrontato il tema della rappresentazione in Unione Sovietica del *nudo* come genere. A proposito di una famigerata mostra dell'Unione degli Artisti, tenutasi nel corso del 1962, Bruskin annota dunque⁶⁰ come la stampa sovietica si fosse scagliata contro un nudo di Robert Fal'k, uno dei pochissimi maestri superstiti dello storico gruppo dell'Avanguardia "Il Fante di quadri". La frase riportata come giudizio inappellabile dalla stampa – "Un capolavoro simile può solo suscitare indignazione" – ricorda sinistramente quello di Dostoevskij. La situazione, in realtà, era quanto meno duplice (nonché ambigua e bigotta): da un lato al museo statale Ermitage erano appesi e ammirati dipinti come la *Danae* di Rembrandt, dall'altro, per quanto riguardava le mostre di arte contemporanea, i nudi non venivano ammessi. Bruskin aggiunge che, nel 1984, vent'anni dopo, l'artista Arkadij Petrov, per poter aprire una mostra, dovette nottetempo – come un novello Daniele da Volterra – dipingere le mutande ai suoi stessi personaggi nudi... La storia della rappresentazione del nudo in URSS è piena di compromessi e di elusioni: il corpo nudo viene accettato solo per quadri collegati alla tematica sportiva o alla maternità (si pensi ad Aleksandr Dejneka o ad Aleksandr Samochvalov), ma sempre in termini di una fisiologia appena accennata, mai lontanamente erotica.

Anche questo elemento, a mio avviso, ha portato gli artisti russi, anche nelle generazioni successive, ad avere una percezione e a fornire una rappresentazione del corpo del tutto particolare rispetto al panorama occidentale⁶¹.

59 G. Bruskin, *Nju*, in Id., *Vsë prekrasnoe – užasno. Vse užasnoe – prekrasno*, cit., pp. 78-83.

60 Ivi, p. 79.

61 Il tema del corpo e della sua rappresentazione nell'arte russa, con tutte le implicazioni che ne derivano, è un tema molto vasto. Per avere un'idea della profonda differenza semantica e iconografica si vedano gli importanti lavori di N. Misler, *L'arte del movimento*, in L. Anisimova, P. Khoroshilov [Chorošilov] (a cura di), *Nudo per Stalin. Il corpo nella fotografia sovietica negli anni Venti*, catalogo della mostra, Gangemi, Roma 2009, e Id., *L'arte del movimento in Russia (1920-1930)*, Allemandi Editore, Torino 2017.

4.5. *Post-human?*

Data questa particolare concezione del rappresentabile nell'arte russa, bisogna capire come quest'ultima si relazioni con il concetto di post-umano. Portato al centro del dibattito artistico inizialmente da Jeffrey Deitch, tale concetto riguarda una temperie culturale molto vasta, che abbraccia numerosi altri ambiti disciplinari e si esplica secondo orientamenti diversi. La mostra, che ho già citato, *Post-Human* avvia alla ridefinizione dell'identità operata dalla dimensione mediatica e dai nuovi mezzi di comunicazione e di autorappresentazione.

La sociologa Donna Haraway, nel suo famoso *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, traccia la transazione verso la fase post-darwiniana del genere umano, che sostituirebbe l'evoluzione animale con quella artificiale, interamente progettata e messa in pratica dall'uomo. A questo proposito osserva:

Nella relazione tra macchina e umano, non è ben chiaro chi sia l'artefice e chi il prodotto. Non è chiaro che cosa sia mente e che cosa corpo in macchine che si risolvono in protocolli di codifica. Nella misura in cui conosciamo noi stessi nel discorso formale (in biologia per esempio) e nella pratica quotidiana (per esempio nell'economia del lavoro domestico nel circuito integrato), scopriamo di essere cyborg, ibridi, mosaici, chimere. Gli organismi biologici sono diventati sistemi biotici, strumenti di comunicazione come qualsiasi altro. Non c'è nessuna separazione fondamentale, ontologica, nella nostra conoscenza formale di macchina e organismo, tecnico ed organico.⁶²

Nonostante ciò, Haraway propone un'idea di *cyborg* come “mito politico, ironico, fedele al femminismo, al socialismo e al materialismo”⁶³ e non come oggetto di venerazione e identificazione. Quest'ultimo infatti, è un aspetto della retorica del *cyborg* da cui “sarebbe necessario tenersi lontani perché frutto di un'enfasi animata da discorsi futuristi, rivoluzionari, a volte immaginifici, che salutano un po' troppo facilmente

62 D.J. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, tr. it. di L. Borghi, Feltrinelli, Milano 1995, p. 23.

63 Ivi, p. 67.

la dicotomia natura-cultura”⁶⁴. Altro aspetto da cui bisognerebbe tenere una certa distanza è l’esaltazione che nasce dalle ibridazioni tra umani e artifici tecnologici, la quale è ritenuta conseguenza di una profonda ignoranza riguardante gli studi della biologia evolutiva⁶⁵.

A proposito dei suoi ibridi terroristi Bruskin scrive:

The terrorists of *Scene Change* are dolls, dummies, hybrids and automatons. What terrorists and crowds have in common is anonymity, indistinguishability. Terrorists hide their faces, their individuality. They pretend to be variations of a different mass. A different multitude. “The radical difference [with new forms of terrorism] is that the terrorists, while they have at their disposal weapons that are the system’s own, possess a further lethal weapon: their own deaths. The soul of terror is incarnated by mindless automatons – Golems, obeying suggestions and orders; mechanical babies with explosive belts.”⁶⁶

L’ibrido – emblema del corpo mutante – viene tradizionalmente rappresentato da un’immagine antropomorfa o zoomorfa, da una contaminazione delle due, oppure dalla loro fusione con protesi artificiali. In *Cambio di scena* ho provato a individuare, in questa generale prospettiva, alcune tipologie di rappresentazione⁶⁷:

64 *Ibidem*. Cfr. anche A. Caronia, *Il cyborg. Saggio sull’uomo artificiale*, Shake Edizioni, Milano 2008.

65 Cfr. in proposito A. Bianchi, G. Leghissa (a cura di), *Mondi altri: processi di soggettivazione nell’era postumana a partire dal pensiero di Antonio Caronia*, Mimesis, Milano 2016; T. Warr, *Prefazione*, Id. (a cura di), *Il corpo dell’artista*, introduzione di A. Jones, Phaidon, London 2006, p. 11. Si veda anche R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l’individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Deriveapprodi, Roma, 2013; R. Marchesini, *Lineamenti di zooantropologia*, Edagricole-Calderini, Bologna 2000, pp. 25 e 280; E. Bellini, *L’orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull’immaginazione del limite*, Scriptaweb, Napoli 2007, pp. 275-276; C. Tugnoli, *Zooantropologia: storia, etica e pedagogia dell’interazione uomo/animale*, Franco Angeli, Milano 2003, p. 272.

66 G. Bruskin, *Scene Change. Crowd. Power. Fear*, cit., p. 46.

67 Cfr. E. Šapinskaja, *Monstruoznij drugoj v verbal’nych i vizual’nych tekstach kul’tury* [Il mostruoso altro nei testi verbali e visivi della cultura], “Polignosis”, 1-2 (38), 2010, <http://www.polygnosis.ru/default.asp?num=6&num2=507> (ultimo accesso effettuato: 02-02-2019).

a) i “mostri umani”. Si tratta di immagini che in una ideale tassonomia hanno subito un processo che potremmo chiamare di “chimerizzazione” (*chimerizacija*); la creazione di un’immagine fantastica, attraverso la combinazione di esseri reali, produce un nuovo significato che si differenzia dalla somma dei singoli elementi compositivi. Il “mostro umano” è fortemente presente nell’arte contemporanea, come testimoniano negli anni ’90 i *tjurliki* di Koržev o le *Tragic Anatomies* di Jake e Dinos Chapman (1996)⁶⁸. Mentre Rona Pondick⁶⁹ crea sculture in cui fonde l’immagine di sé stessa con il corpo di animali e vegetali, Daniel Lee⁷⁰ e Patricia Piccinini⁷¹ hanno dato vita a esseri in cui il confine fra l’uomo e

68 I fratelli Jake e Dinos Chapman combinano i pezzi di manichini antropomorfi creando ibridi mostruosi come in *Tragic anatomies* (1996) e *Zygotic acceleration* (1997).

69 La scultrice americana (1952) si cimenta con i materiali più disparati. Le sue opere si concentrano sulle pulsioni, le ossessioni e le metamorfosi del corpo. Si veda J. Koplos, *Rona Pondick: orchestrated obsession*, in “Art in America”, september 2002, pp. 106-107, e P. Weiermair (a cura di), *Rona Pondick. Works 1986-2001*, Sonnabend press, New York 2002.

70 Daniel Lee (1945) è un fotografo cinese, residente prima a New York, poi a Taiwan. Le sue fotografie rientrano pienamente nel concetto di metamorfosi, una parola, del resto, usata da lui stesso per descrivere il processo alla base della sua ricerca. Il suo linguaggio, infatti, può essere collocato tra il bestiario medievale, la cultura tradizionale cinese e le teorie evoluzioniste di Darwin. In questa circostanza vale la pena di considerare soprattutto la serie *Manimals*, dove, partendo da foto realizzate in studio, vengono rimaneggiate le immagini utilizzando *Photoshop* con estrema precisione e attenzione al dettaglio. Lee realizza così delle creature fantastiche. Secondo questa procedura ha fissato una serie di dodici immagini, che sono parte uomo e parte animale, una per ogni segno dello zodiaco.

71 Mi riferisco in particolare all’installazione di Patricia Piccinini: cfr. L. Michael (a cura di), *Patricia Piccinini. We are family*, catalogo della mostra, 50° Biennale di Venezia (15 giugno – 2 novembre 2003, Venezia), Australian Council for the Arts, Melbourne 2003. Si tratta di una madre dalle strane forme ibride a metà tra un essere umano e un maiale che sta allattando i suoi cuccioli distesa su un comodo divano bianco. La ricerca di Patricia Piccinini è incentrata sulla definizione di essere umani in un mondo in cui le biotecnologie e l’ingegneria genetica stanno trasformando in maniera radicale il rapporto tra uomo e animali e tra uomo e natura. Cfr. anche L.F. Orgaz, *The*

l'animale non è più percepibile. Per parte sua Marc Quinn mostra con le sculture mutilazioni "accettate" almeno nell'arte, ma inaccettabili nella vita⁷². Il "mostro umano" è grottesco e rivela la precarietà, la finitezza, la casualità della nostra condizione. Michail Bachtin ha scritto che il corpo grottesco è un corpo che non è mai dato né definito, che si costruisce e si crea continuamente, inghiotte il mondo ed è inghiottito da quest'ultimo⁷³: l'artista di conseguenza crea un mondo popolato da creature composte liberamente, come per esempio alcune sculture di Paul McCarthy o Annette Messenger⁷⁴. Il corpo grottesco è disarmonico, osceno, incoerente, esce dai confini, non è più pulito, sano, giovane, perbene: così la trasgressione verso il mostruoso si presenta come una tendenza cardine dell'arte contemporanea e comunica un certo sentore apocalittico.

naturally artificial world; Başak Doğa Temür (a cura di), *Patricia Piccinini. Hold me close to your heart*, (22 giugno – 21 agosto 2011, ARTER, Istanbul), Ofset Yapimevi, Istanbul 2011; J. Messenger, *Patricia Piccinini interviewed by Jane Messenger* in J. Messenger (a cura di), *Patricia Piccinini. Once upon a time...*, catalogo della mostra (16 aprile – 26 giugno 2011, Art Gallery of South Australia, Adelaide), Art Gallery of South Australia, Adelaide 2011.

- 72 Mi riferisco in particolare all'opera di Marc Quinn *The Complete Marbles*, sculture di persone con disabilità che ha il suo culmine in *Alison Lapper Pregnant* (2005) a Trafalgar, riproduzione in marmo di una donna incinta priva di braccia, esposta nel centro di Londra. Si veda anche il ciclo *Evolution* esposto a Venezia nel 2005. Tra gli artisti contemporanei Quinn mi sembra il più vicino a Bruskin nella resa plastica, ma anche per alcune consonanze tematico-stilistiche. Le sculture della serie *Sirens* costringono a fare i conti con l'opposto, ovvero l'immagine idealizzata irreali di un corpo idolatrato. Sono opere che hanno il volto di un'icona del periodo, la modella Kate Moss. Presentata in contorte posizioni yoga, questi lavori esplorano l'idea della Moss come un'astrazione, una figura idealizzata, più che come una persona reale in carne e ossa. Questa serie culmina proprio nella statua *Siren* (2008), un calco della scultura *Sphinx* (2005), in oro massiccio 18 carati. Gli uomini, secondo Quinn, creano immagini e cominciano a idolatrarle e poi si dimenticano di essere stati loro ad averle inventate.
- 73 Cfr. M. Bachtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i Narodnaja kul'tura sredne-vekov'ja i Renessansa* [L'opera di François Rabelais e la cultura popolare del Medioevo e del Rinascimento], *Chudožestvennaja literatura*, Moskva 1990.
- 74 Annette Messenger (1943) è un'artista francese che si è spesso interessata ai frammenti del corpo umano come nell'opera *Mes Voeux* (1988-1996), in cui usa fotografie ravvicinate di particolari anatomici.



b) “bambole terroriste”. Figure mostruose, sono presenti in un folto gruppo di sculture. Si tratta in questo caso di una forma che ha subito una sorta di “gorgonizzazione” (*gorgonizacija*), ossia la trasformazione – o meglio: lo slittamento – da sembianza positiva (che in altri tempi poteva spettare all’eroe o alla divinità, e in questo riguarda la bambola, un giocattolo amato) a fisionomia mostruosa, ributtante e malefica. Le statue-bambole di Bruskin, “gorgonizzandosi”, diventano immagini antropomorfe (come il bambino terrorista o le donne con la cintura esplosiva) e, da rassicuranti segni quotidiani, si fanno mostruose o minacciose. Ogni oggetto che vanta un ruolo importante in un sistema culturale ha di solito due funzioni⁷⁵: quella diretta, che consiste nell’assolvere un certo numero di necessità sociali, e quella “metaforica”. Quanto più importante è il ruolo diretto, tanto più attivo è il suo significato metaforico, che può manifestarsi anche in modo straordinariamente aggressivo. Come non pensare alla bellezza contorta e convulsa delle bambole di Hans Bellmer o delle morfologie di Victor Brauner?⁷⁶

75 Cfr. Ju. Lotman, *Le bambole nel sistema di cultura*, in Id., *Testo e contesto. Semiotica dell’arte e della cultura*, cit., pp. 145-151.

76 Per quanto riguarda Bellmer (1902-1965) mi riferisco ovviamente alle sue “bambole”. A partire dal 1934 l’artista sviluppò una sorta di “manichino articolato”, protagonista di fotografie, pubblicate su “Minotaure” (una seconda versione aveva anche ispirato una serie di poesie a Paul Eluard). Nella cultura contemporanea le bambole di Bellmer hanno influenzato sia la musica – si pensi alla post-punk band *Bellmer Dolls* – che il mondo dei videogiochi, ed è arrivata persino ad avere varianti cinematografiche sul tema. Per quanto riguarda il pittore Victor Brauner (1903-1966), romeno trapiantato a Parigi, la sua opera presenta il gusto per la magia e la sperimentazione (probabile retaggio delle sue radici balcaniche) e si coniuga con una certa libertà d’invenzione tipica della avanguardia europea del primo Novecento. I suoi quadri sono popolati da immagini ibride, allucinazioni fantastiche ma anche da mutazioni alchemiche. Cfr. H. Bellmer, *Anatomia dell’immagine*, Adelphi, Milano 2001; S. Taylor, *The Anatomy of Anxiety*, MITpress, Cambridge 2000. Si veda anche D. Stella (a cura di), *Victor Brauner 1902-1966*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1995.

Fig. 39: *Terrorist n°12* [Terrorista n°12], tecnica mista, 2015–2017



Fig. 40: *Terrorist n°9* [Terrorista n°9],
tecnica mista, 2015–2017

Fig. 41: *Terrorist n°8* [Terrorista n°8],
tecnica mista, 2015–2017

La bambola incarna bene questa doppia polarità, a condizione che la si distingua dalla sua fisionomia apparente di statuetta, che è l'immagine tridimensionale dell'uomo. Mentre la statua è da guardare, presuppone un pubblico che si comporta nei confronti del testo artistico come destinatario di una informazione, la bambola invece va maneggiata, toccata, e presuppone un pubblico che non si limita ad assistere, bensì partecipa al gioco. La statua è un tramite, che ci trasmette la creazione altrui; la bambola ci stimola, spingendoci, a sua volta, alla creazione.

Le statue-bambole di Bruskin sono un testo culturale molto complesso, a metà tra il giocattolo, il burattino teatrale e l'automata meccanico. Sono figure con almeno due personalità: una legata al mondo accogliente dell'infanzia, l'altra associata a una pseudo-vita, falsa e "teatrale".



Fig. 42: *Terrorist n°7* [Terrorista n°7], tecnica mista, 2015–2017

Fig. 43: *Terrorist n°4* [Terrorista n°4], tecnica mista, 2015–2017

In altre parole, la statua-bambola in questione è una sorta di oggetto di scena di cui Bruskin, come creatore dell'opera d'arte, si trova a dover stabilire anche una "mitologia". Alcune sue bambole ci riportano nell'ambito delle bambole seviziate di Cindy Sherman, ma ricordano anche opere fondamentali di Paul McCarthy, come per esempio *The Garden* (1991-1992). La bambola è sempre portatrice di un secondo mondo, nel quale giocando si duplica la vita, così come succede a teatro interpretando una parte o indossando la maschera.

Anche le figure fanno parte di questa tipologia, ma riguardano più propriamente l'ambito delle anatomie spezzate e ricucite dall'artista, che è a metà tra un novello Prometeo ovidiano⁷⁷ e il dottor Frankenstein. Le parti umane isolate sono un luogo comune dell'arte contem-

77 Il Prometeo a cui si fa riferimento non è quello del *Protagora* di Platone, che ruba il fuoco della conoscenza agli dei, ma quello più tardo dell'Ovidio delle

poranea, da Robert Gober⁷⁸ a Raquel Paiewonsky⁷⁹. Le *disiecta membra* preludono ad assemblaggi di ogni tipo e a rappezzamenti precari, come quelli che si scorgono nella fig. *Terrorista n° 11*, dove le parti sembrano possedere una vita autonoma: non sono manichini inerti, ma personaggi di un palcoscenico. Così la *hybris* da peccato e pericolo diventa agente propulsore per disfare e rifare il mondo: l'artista può esercitare un'attività creativa senza freni.

Metamorfosi, che plasma in forma di uomo l'argilla e infonde a essa la vita, proprio come Frankenstein.

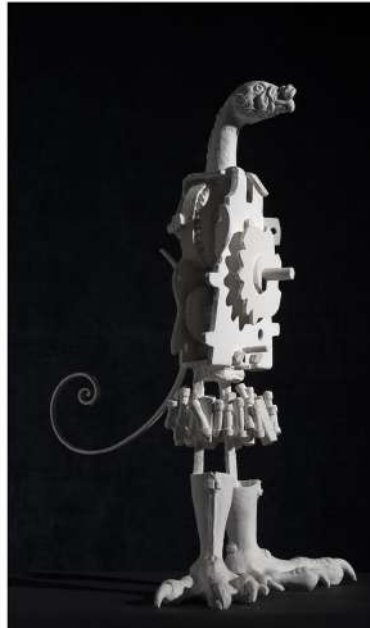
- 78 Robert Gober (1954) è conosciuto per le sculture e le installazioni di oggetti ordinari e familiari, modellati realisticamente nei minimi dettagli, ma restituiti in contesti e secondo rapporti incongruenti o strabilianti. Come si vede nella serie a cui lavora dal 1989, *Body Fragments*, aggiunge alle sue installazioni elementi antropomorfi. La presenza di porzioni di corpi deturpati, compromessi, furono la sua reazione a una malattia che avanzava. Era attivo a New York proprio nel periodo in cui l'epidemia dell'AIDS fece sentire parte della popolazione degli USA abbandonata e condannata alla solitudine. La sofferenza di fronte a tutto questo spinse Gober a esprimersi con forme tanto semplici quanto inquietanti. Le sue opere mostrano una storia sociale intrecciata a un inconscio sia personale che collettivo, dove si mescolano autobiografia a storia collettiva. I suoi lavori, infatti, sono meticolose ricreazioni di oggetti comuni, con una predilezione per la sfera igienica e familiare, anche se disfunzionali, violati e svuotati della vita di cui godevano prima che una forza sregolatrice le travolgesse. Si veda T. Visher (a cura di), *Robert Gober. Sculptures and installations 1979-2007*, catalogo della mostra, Shaulager, Basilea 2007.
- 79 Raquel Paiewonsky (1969) è un'artista domenicana che, con fotografie, installazioni e dipinti, indaga il ruolo del corpo come veicolo di esperienze nella realtà urbana contemporanea, il problema degli stereotipi e dei pregiudizi culturali e della violenza che insidia la realtà quotidiana: si veda *Jugo de alma* (2005).

Fig. 44: *Terrorist n°11* [Terrorista n°11], tecnica mista, 2015–2017

Fig. 45: *Terrorist n°5* [Terrorista n°5], tecnica mista, 2015–2017

Fig. 46: *Terrorist n°10* [Terrorista n°10], tecnica mista, 2015–2017

Fig. 47: *Terrorist n°3* [Terrorista n°3], tecnica mista, 2015–2017



c) sculture legate a un processo di “cyberizzazione” (*kiborizacija*). Si tratta della creazione di esseri di fantasia generati da un processo scientifico con tratti fortemente tecnologici. L'esempio più lampante è quello dell'aquila bicipite, che è mossa da un meccanismo artificiale nel petto. La storia del cinema è popolata da centinaia di ibridi fra uomo e tecnologia (robot, cyborg, androidi), da *Metropolis* di Fritz Lang (1927) a *Blade Runner* (1982) e oltre, passando per un classico assoluto come *2001 Odissea nello spazio* (1968). L'arte contemporanea invita a ibridarsi con ciò che è veramente altro da sé, con la vera e propria non-cultura: l'inanimato, l'inorganico, l'animale, il mostro. Orlan e Stelarc si innestano protesi e arti meccanici e bionici per indicare che il corpo è obsoleto. L'uomo come essere culturale necessita di una contrapposizione a ciò che era esterno alla sfera della cultura. Ma ora il confine è eroso e definire ciascun fatto concreto come appartenente alla sfera della cultura o a quella extra-culturale è possibile solo con un alto grado di relatività. L'arte contemporanea testimonia sia della necessità dell'altro per la definizione stessa di alterità, sia del riposizionamento dei confini fra ciò che è interno ed esterno all'idea di cultura e, di conseguenza, di umanità. Di questo gruppo fanno parte anche le erme con inserimenti di parti tecnologiche. L'ambivalenza del mostro in *Cambio di scena* emerge anche dalle sue caratteristiche assiologiche e etiche: il mostro può essere considerato sia come aggressore che come vittima, come si vede nella rappresentazione della folla. Nella cultura di massa degli ultimi decenni l'ambivalenza del mostro si manifesta con una prospettiva un po' differente. Accanto a una percezione più tradizionale, prossima al concetto freudiano di *Unheimlich*, la cultura contemporanea cerca di formulare un'immagine del mostro del tutto diversa. Erosione del soggetto, smottamento dei confini della individualità, relativizzazione del proprio e dell'improprio della cultura possono determinare stati irrazionali di panico, non sempre facilmente decrittabili. Ricaviamo anche questa precisazione dalla riflessione di Lotman:

Naturalmente una divisione così categorica fra paure “ motivate ” e “ immotivate ” è possibile solo in astratto: la realtà storica produce conglomerati complessi di queste tendenze, che tuttalpiù si spostano prevalentemente verso l'uno o l'altro polo. Pur nella sua comprensibile convenzionalità, tale divisione si è rivelata uti-

le. Proprio nelle prime pagine del suo studio⁸⁰, Jean Delumeau pone la questione relativa al periodico ripetersi delle paure, alla loro ciclico manifestarsi nella storia, e si interroga sulla tipologia di tale fenomeno: “Au cours de notre histoire il y a eu d’autres peurs avant et après la Révolution; il y en a eu aussi hors de France. Ne pourrait-on bien trouver un trait commun...”⁸¹ Confidare nella validità di tale approccio, ci permette di cercare, sulla base delle accuse che in diversi momenti storici sono state avanzate in documenti diversi, di ricostruire l’oggetto invariante della paura immotivata, e poi di considerare come questa immagine “funzioni” in condizioni storiche differenti.⁸²

È questo il compito che si è assunto – naturalmente da artista⁸³ e non da storico delle idee – anche Bruskin. I suoi ibridi sono insomma esseri post-umani portatori di *hybris*, dove ibrido significa eccesso, oltraggio, andare al di là dei giusti confini. Roland Barthes⁸⁴ ha sostenuto che il mostro è ciò che trasgredisce la separazione dei regni, che mescola il vegetale e l’animale, l’eccesso che muta la qualità delle cose alle quali Dio ha dato un nome, mentre Umberto Eco ci ha ricordato che il mostro “rappresenta la violazione delle leggi naturali, il pericolo che incombe, l’irrazionale che non possiamo più dominare”⁸⁵. Bruskin, nella sua *hybris* creativa, mette in dubbio il valore assoluto della forma umana e dell’ideale antropomorfo, ne sottolinea la labilità, la forma “aperta”, il significato ambiguo e inafferrabile, partecipando così, con sottolineature specifiche e originali, a una delle tematiche più importanti del XXI secolo.

80 Qui Lotman rimanda a J. Delumeau, *La peur en Occident, XIVe-XVIIIe siècles. Une cité assiégée*, Fayard, Paris 1978, pp. 239-240.

81 In nota al suo intervento Lotman inserisce anche questa domanda di Delumeau: “Mais n’existe-t-il pas une relation entre conscience des dangers et niveau de culture?” (Ivi, p. 8).

82 Ju. Lotman, *La caccia alle streghe*, cit., p. 4.

83 Su questo tipo di approccio può essere stimolante il saggio di C. Ginzburg, *Paura reverenza terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Adelphi, Milano 2015.

84 Cfr. R. Barthes, *Arcimboldo ou Rhétoriquier et Magicien*, in Id., *Œuvres complètes, tome V, 1977-1980*, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Eric Marty, Éditions du Seuil, Paris 2002.

85 U. Eco, *Il nostro mostro quotidiano*, in Id., *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1982, p. 384.

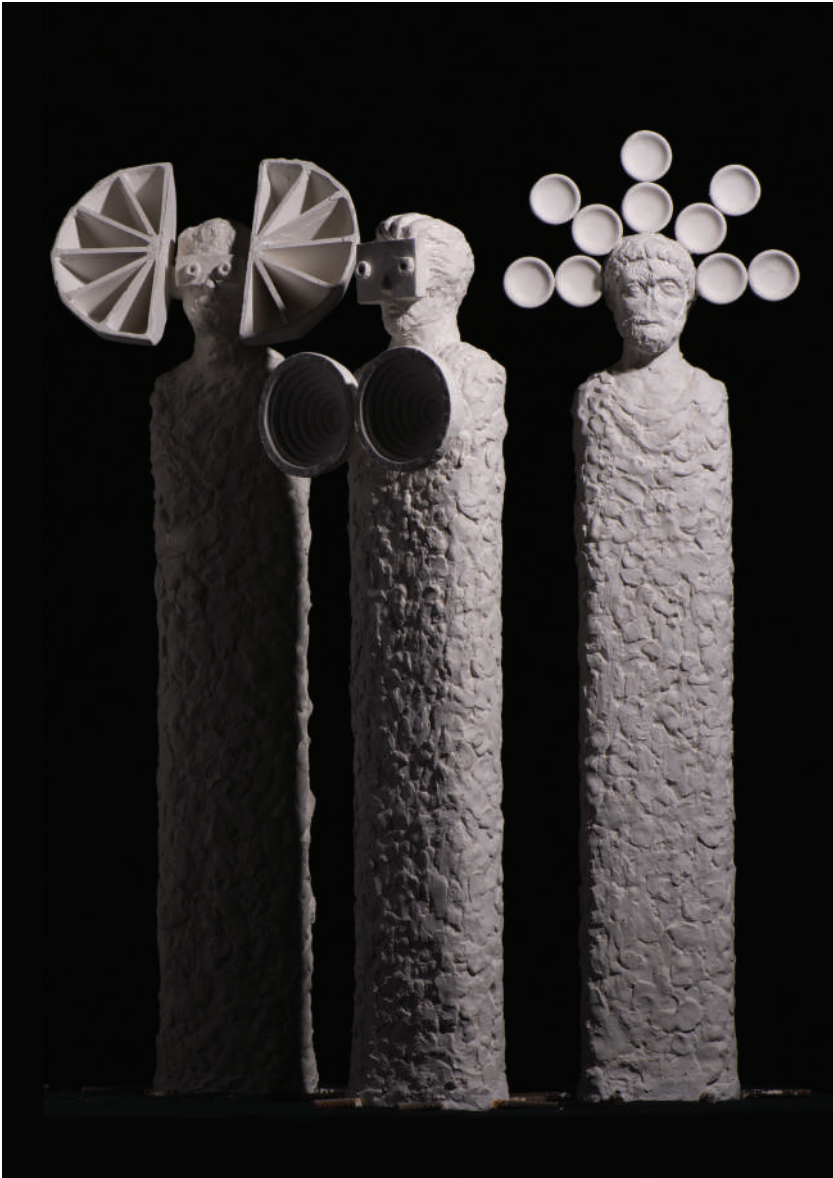


Fig. 48: *Germi* [Erme], tecnica mista, 2015–2017

CONCLUSIONI

Fabbricare mondi consiste in gran parte, anche se certo non esclusivamente, in uno smontare e rimettere insieme...

Nelson Goodman¹

Prima di scrivere questo libro mi sono a lungo interrogata sulla modalità con cui si può scrivere un testo dedicato a un autore contemporaneo, vivo e vegeto, al quale mi lega, tra l'altro, una profonda vicinanza sul piano artistico, scientifico ed esistenziale.

Mi sono senza dubbio trovata a vestire “panni diversi” in questa lunga esperienza: prima di tutto quelli della curatrice. L'aver “curato” quattro progetti di Grisha Bruskin mi ha permesso di avvicinarmi, anche in senso fisico, al mondo dell'artista, di avere – come ho già scritto – una notevole consuetudine di scambi e di approfondimenti con lui. Bruskin ha il dono non solo di sapere “raccontare” la sua opera, ma anche di saperla interpretare. Ma ogni critico sa di non potersi fidare o affidare totalmente all'artista...

Allora ho cercato in veste di critica di capire come la storia di Grisha Bruskin poteva essere raccontata in Italia, con un tipo di approccio che rendesse comprensibile a un pubblico occidentale, senza snaturarlo, un artista russo-ebreo. Mi ha soccorsa una terza ipotesi, quella della studiosa. Attraverso l'esperienza teorica della semiotica di Jurij Lotman credo di aver capito come, anche nell'arte contemporanea, sia necessario ricostruire la “lingua” del periodo, dell'artista, del suo mondo, geografico e intimo. Lotman mi ha insegnato che, se consideriamo il mondo di Grisha Bruskin come un testo, ce ne dobbiamo appropriare “culturalmente”

1 N. Goodman, *Ways of wordmaking*, Hackett, Indianapolis-Cambridge 1978 (tr. it. *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Bari 1988, p. 8).

studiandone la “lingua”, decifrando questo testo e traducendolo in una “lingua” che sia accessibile.

È impossibile mostrare in un altro paese che non sia la Russia, e forse oggi nemmeno in Russia, una narrazione così strettamente legata al suo contesto senza diffondersi su quest’ultimo. E senza nulla togliere al potere evocativo delle immagini – che per Bruskin è indubbiamente importante – sono convinta che un’esperienza così profondamente intellettuale abbia bisogno (come del resto, ci indica più volte lo stesso artista), di commentarii e di “traduzioni”. Sono altresì persuasa che, soprattutto mostrando artisti contemporanei, sia necessario porsi il problema della fruizione al fine che l’operazione di “curatela” non diventi solo uno sterile gioco narcisistico.

Per quanto riguarda i commentarii, insieme con Giuseppe Barbieri ho scelto di avvalermi felicemente della tecnologia per ricreare almeno in parte la “lingua” dello specifico contesto di riferimento. Soprattutto nelle mostre dedicate a *Alefbet* e a *Lessico fondamentale*, l’impiego delle Information and Communication Technologies ha coadiuvato la fruizione dell’opera da parte del visitatore, con risultati sorprendenti.

Il sodalizio con Barbieri ci ha dunque resi dei “traduttori”, nel senso più ampio del termine. E questa posizione si è intersecata con quella del curatore, quando nell’ultimo progetto analizzato, *Cambio di scena*, Bruskin ha creato del tutto autonomamente il suo supporto multimediale. Anzi, ha fatto molto di più: in questo progetto non abbiamo avuto dei meri commenti visuali, ma un video che percorreva tutta la stanza centrale e che faceva intimamente parte dell’opera stessa. L’installazione, insomma, era completata e non commentata dal video.

Credo che su questo punto, anche se in conclusione, valga la pena di soffermarsi un momento. L’intesa comune, tra curatori e artista, ha portato a uno sviluppo nell’opera stessa di Bruskin: lui stesso ci ha rivelato di non aver mai avuto prima dei curatori e di aver trovato un grande stimolo nel lavoro svolto di concerto. Così, ai vari media usati da Bruskin, si è aggiunta, di slancio, la *video art*, che porterà sicuramente nuovi e interessanti sviluppi nell’opera futura dell’artista.

Con a disposizione tutti questi elementi, ho cercato in questo libro di dipanare una matassa multiforme e comunque in divenire, non tanto per arrivare a delle conclusioni che non ci possono essere, ma per suggerire

una chiave di lettura, prima di tutto a me stessa. Lo studio approfondito della materia mi ha portato a capire connessioni, implicazioni e sviluppi che attraverso il mio ruolo di curatrice e di critica non avevo percepito.

Per fare ciò è stato necessario addentrarsi nel ginepraio di segni e di simboli che popolano l'opera plastica e pittorica di Grisha Bruskin, staccarsi da essi e cercare di comprendere un disegno che da lontano aveva i tratti di una gigantesca anamorfose. La ricca materia di questo straordinario artista (coloratissima o di un bianco abbacinante) può anche, infatti, dare un senso di vertigine, ma la solida impostazione intellettuale – oserei dire quasi filosofica – che la sottende, mi ha aiutato a mettere ordine e a formulare un'ipotesi critica che possa in parte rispondere alla domanda iniziale che mi ero posta nell'introduzione, la domanda più importante che riguarda l'arte russa, quella cruciale: c'è un posto per essa in Occidente?

La risposta, almeno per quanto riguarda la vicenda di Grisha Bruskin è positiva, a patto che essa sia necessariamente “tradotta” così da poter essere fruita consapevolmente e intelligentemente e, soprattutto, immessa nel flusso globale dell'arte contemporanea serbando, tuttavia, le sue peculiarità strutturali. Ciò non vuole essere un inutile appesantimento concettuale, bensì la strumentazione che permette di apprezzare l'“altro” con tutte le sue implicazioni, allontanandolo da facili esotismi e altrettanti fraintendimenti, sfruttando sì la libertà esegetica che l'arte quasi programmaticamente concede, ma nel rispetto della cultura da cui proviene l'artista.



APPARATI



BIOGRAFIA

Attualmente l'artista vive e lavora a New York e a Mosca.

1945, 21 ottobre. Grisha Bruskin (Grigorij Davidovič Bruskin) nasce a Mosca.

1957. Si iscrive alla Scuola d'Arte di Mosca.

1963. Comincia gli studi al Dipartimento di Arti Applicate, presso l'Istituto Tessile di Mosca.

1966. Prende parte alla settima mostra dei giovani artisti presso la Casa degli Artisti, al Kuzneckij Most.

1969. Bruskin è ammesso come membro nell'Unione degli Artisti dell'Unione Sovietica con i suoi lavori da studente. Inizia la lettura di libri storici sulla storia degli ebrei e del giudaismo. Dipinge le sue prime opere basate sulla mitologia ebraica firmandole come "Grisha Bruskin".

1976. Ottiene una mostra personale alla Casa degli Artisti.

1976-1983. Prende parte a numerose esposizioni alla Casa degli Artisti. Dalla fine degli anni '70 lavora parallelamente a due temi: il mito del giudaismo e quello del comunismo.

Anni '80. Realizza opere come se fossero frammenti di una pittura infinita: *Alefbet*, *Fundamental'nyj Leksikon* [Lessico Fondamentale], *Logii i kodifikacii* [Logie e codificazioni].

1983. Mostra personale a Vilnius (Lituania). La mostra viene chiusa qualche giorno dopo l'inaugurazione per ordine del segretario della sezione ideologica del partito comunista lituano.

1984. Una mostra dell'artista inaugurata alla Casa Centrale degli Artisti viene chiusa all'indomani dell'inaugurazione per ordine del segretario del comitato del partito comunista di Mosca.

1985. Riprende a lavorare con la scultura.

1987. Partecipa a "Chudožnik i sovremennost'" [L'artista e la contemporaneità], prima mostra non censurata, allestito nello spazio espositivo "Kaširka" in via Akademika Millionščikova a Mosca. Il regista cinematografico statunitense Miloš Forman acquista la prima parte di *Lessico fondamentale*.

1988. Realizza la performace *Roždenie geroja* [La nascita di un eroe] in una sala della "Kaširka" in collaborazione con Dmitrij Prigov, Lev Rubinštejn, Vladimir Tarasov e altri. Il 7 luglio si tiene la prima e unica asta di Sotheby's a Mosca. *Lessico fondamentale* è riprodotto sui manifesti dell'asta e sulla

- copertina del catalogo. Sei opere dell'artista vengono acquistate a cifre record per l'arte contemporanea russa. Nello stesso anno Bruskin prende parte alla mostra "Olympiad of Art" al museo Nazionale di Seoul. Il presidente dell'Expo di Chicago invita Bruskin a creare un manifesto per l'esposizione. L'artista comincia a risiedere anche a New York dove collabora con la Marlborough Gallery.
- 1988-90. Lavora a quindici sculture monumentali in acciaio inossidabile. Realizza l'installazione *La nascita di un eroe* per la Tv Gallery a Mosca. Viene girato un documentario su Grisha Bruskin.
- 1991-92. Pubblica il libro *General'naja instrukcija* [Istruzioni generali] in collaborazione con il poeta Rubinštejn.
1993. Prende parte alla mostra "Europa-Europa" a Bonn. Partecipa al progetto espositivo "Istruzioni generali" al Museo Puškin (Mosca) e al Museo Russo di Stato (San Pietroburgo). Il secondo canale TV tedesco manda in onda il documentario *Grisha Bruskin a New York*.
1995. Retrospectiva personale al National Museum of Fine Arts di Buenos Aires. La televisione argentina manda in onda *Grisha Bruskin a Buenos Aires*. Viene realizzata la scultura monumentale *Visage* in un parco a Ra'anana (Israele). Partecipa alla mostra "Russian Jewish Artist in a Century of Change 1880-1990" al Jewish Museum (New York).
1997. Realizza *Island is a Part of Land Surrounded with Water*, una performance al Kukart-3 Festival a Carskoe Selo (Russia), con la musica di Vladimir Tarasov.
- 1998-99. Lavora al progetto di statuette *Vsjudu žizn'* [La vita è ovunque] presso la fabbrica di porcellane Dulëvo (ex Kuznecov).
1999. Il governo tedesco incarica Bruskin in quanto artista russo di realizzare *Leben über alles* [La vita soprattutto], trittico monumentale per il Reichstag restaurato di Berlino.
2000. Presenta due sculture monumentali alla mostra "L'Homme qui Marche. De Rodin a Mimran" presso il Palais Royal di Parigi. In collaborazione con John Taverner partecipa alla pubblicazione di *Anna Akhmatova's Requiem*, pubblicato da Limited Edition Club, New York.
2001. Pubblica presso "Novoe Literaturnoe Obzrenie" il volume *Prošedšee vremja nesoveršennogo vida* [Imperfetto passato]. Presenta *La vita è ovunque* al Museo delle Belle Arti Puškin e al Museo di Stato Russo. Inizia a lavorare al progetto di sculture "distrette" *Kollekcija archeologa* [Collezione di un archeologo].
2002. La Kunsthalle di Emden in Germania organizza la mostra personale "Das Alphabet des Grisha Bruskin".
2003. A Francoforte sul Meno si tengono la mostra personale "Fragmenty beskonečnoj kollekcii" [Frammenti di una collezione infinita] al Judengasse Museum e la performance *Grisha Bruskin. Good Buy USSR* (in collaborazione con D. Prigov, V. Tarasov, L. Rubinštejn, I. Prochorova). Per "Novoe literaturnoe obzrenie" esce il volume *Myslenno vami* [Con voi col pensiero].

2005. Prende parte alla prima Biennale di Arte Contemporanea di Mosca. Partecipa all'esposizione "Sculptures Monumentales" a Saint Tropez. Pubblicato con "Novoe literaturnoe obozrenie" il volume *Podrobnosti pis'mom* (I particolari per lettera). Prende parte all'esposizione "Russia! Nine Hundred Years of Masterpieces and Master Collections" al Museo Guggenheim di New York.
2006. Partecipa all'esposizione "Russia! Nine Hundred Years of Masterpieces and Master Collections" al Museo Guggenheim di Bilbao. Realizza una mostra personale dal titolo "Grisha Bruskin. Špalera" [Grisha Bruskin. Arazzi] al Museo delle Belle Arti Puškin. Prende parte a "Weltanschauung – Visione del mondo nel nuovo millennio" tenutosi a Palazzo Belmonte Riso (Palermo). Partecipa alla mostra "Territories of Terror" alla Boston University Art Gallery (Boston).
2007. Prende parte alla mostra "Sots-Art. Art politique en Russie de 1972 à aujourd'hui", alla Maison Rouge (Parigi). Partecipa a "Chanel. L'art comme Univers" al Museo delle Belle Arti Puškin.
2008. "Novoe literaturnoe obozrenie" pubblica il volume *Prjamyje i kosvennyje dopolnenija* [Integrazioni dirette e oblique]. Per Syracuse University Press esce *Past Imperfect: 318 Episodes from the life of a Russian Artist* (edizione inglese parziale di *Prošedšee vremja nesoveršennogo vida*). Bruskin partecipa a "Total Enlightenment. Conceptual Art in Moscow 1960-1990" allo Schirn Kunsthalle (Francoforte sul Meno).
2009. Completa l'installazione scultorea *Twilight of the Gods*, esposta alla Marlborough Gallery di New York. Inizia a lavorare al progetto *Vremja Č* [L'ora X].
2010. Il Musée d'art et d'histoire du Judaïsme di Parigi organizza la mostra personale "Grisha Bruskin, Alefbet, Tapestry". Bruskin prende parte alla "International Tapestry Triennial" presso il Central Textile Museum di Łódź (Polonia). "Novoe literaturnoe obozrenie" pubblica il volume miscelaneo *V storonu Bruskina* [Dalla parte di Bruskin].
2012. Al museo MAMM di Mosca viene allestita la mostra *Vremja Č* [L'ora X], per la quale Bruskin viene insignito del premio Kandinskij.
2013. All'Udarnik di Mosca (Fondazione culturale Art-chronika) si tiene la mostra "Kollekcija archeologa" [Collezione di un archeologo].
2015. Comincia la sua collaborazione con Silvia Burini e Giuseppe Barbieri, che sfocia nella prima mostra italiana dell'artista, "Grisha Bruskin. Alefbet. Alfabeto della memoria", allestita presso la Fondazione Querini Stampalia di Venezia, e nella partecipazione, come evento collaterale, alla 56^{ma} Biennale d'Arte di Venezia, con l'installazione "Grisha Bruskin. An Archaeologist's Collection", nella ex Chiesa di Santa Caterina (Venezia).
2017. L'editore Voland pubblica *Imperfetto passato* (tr. it. di *Prošedšee vremja nesoveršennogo vida*). È invitato come artista principale a rappresentare la Federazione Russa nel Padiglione Russo ai Giardini alla 57^{ma} Biennale d'Arte di Venezia ed espone l'installazione *Cambio di scena*. Alle Gallerie d'Italia di Palazzo Leoni Montanari (Vicenza) si apre la mostra *Grisha Bruskin. Icone sovietiche*.

Collezioni museali

Museum of Modern Art (MOMA), New York; Museum Ludwig, Colonia; Art Institute of Chicago, Chicago; The Museum of Israel, Gerusalemme; Museo delle Belle Arti Puškin, Mosca; Museo Statale Russo, San Pietroburgo; Galleria Statale Tret'jakov, Mosca; Galleria Nazionale d'Arte, Caracas; Jewish Museum, New York; Kunsthalle, Emden; Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Wisconsin; Portland Art Museum, Portland, Maine; Rutgers University, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick, New Jersey; Arkansas Art Center, Little Rock, Arkansas; Achenbach Graphic Art Foundation, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco; Museo di Arte Moderna di Mosca, Mosca; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Berlino; Art4, Museo di Arte Contemporanea, Mosca; Fondazione culturale Ekaterina, Mosca; Sydney Besthoff Garden of Sculptures, Museum of New Orleans, New Orleans.

Performances

1988. *La nascita di un eroe*, spazio espositivo "Kaširka", Mosca.
 1997. *Island is a Part of Land Surrounded with Water* (insieme a V. Tarasov), Festival Kukart-3, Carskoe Selo, Federazione Russa.
 2000. *Verità alfabetiche, o Cena per 34 mangiatori di cibo spirituale*, Mramornyj Dvorec, Museo di Stato Russo, San Pietroburgo.
 2003. *Good Buy USSR* (insieme a D. Prigov, V. Tarasov, L. Rubinštejn, I. Prochorova), Francoforte sul Meno.
 2007. *Les Verites Premieres* (insieme a V. Tarasov, S. Skanavi, J. Leandre), Maison Rouge, Parigi.
 2011. *Alphabetic Truths* (insieme a V. Tarasov e I. Prochorova), The Pushkin House (nell'ambito della Fiera del libro di Londra).
 2015. *Ultimo* (insieme a V. Tarasov), Fondazione Querini Stampalia, Venezia.

Installazioni in luoghi pubblici

1995. *Scultura Visage* per la città di Ra'anana, Israele.
 1999. *La vita soprattutto*, trittico per il Reichstag, Berlino.

Film

1992. *Grisha Bruskin. La nascita di un eroe*. Ciclo Tv Gallery, canale televisivo Ostankino. Regista: Nina Zareckaja.
 1993. *Grisha Bruskin a New York*. Produttore: Rudolf Blahacek. Regista: Yana Markova.

1995. *Grisha Bruskin a Buenos Aires*. GALA/Ermina Denoto. Regista: Hugo Mendonga.
2002. *Grisha Bruskin*, per il ciclo *Classici dell'arte contemporanea*, canale televisivo Kul'tura. Regista: Nina Zareckaja.
2012. *Grisha Bruskin, Passato imperfetto*, documentario dalla serie *America russa*, canale televisivo Kul'tura. Regista: Nina Zareckaja.
2017. *Il Novecento di Grisha Bruskin*, Sky Arte HD per Intesa Sanpaolo

Premi e riconoscimenti

2012. Premio Kandinskij (Fondazione Art Chronika, Mosca).

Mostre personali

1976. Central'nyj dom chudožnika [Casa Centrale degli Artisti], Mosca.
1983. Grisha Bruskin, Vilnius, Lituania.
1984. Central'nyj dom chudožnika [Casa Centrale degli Artisti], Mosca.
1990. Marlborough Gallery, New York.
1991. Painting and Sculpture, Grace Hokin Gallery, Palm Beach.
1991. *A Personal Mythology*, Erica Meyerovich Gallery, San Francisco.
1992. Galerie Alex Lachmann, Colonia.
1993. *Grisha Bruskin. General'naja instrukcija / Lev Rubinštejn. Drugoe imja* [Grisha Bruskin. Istruzioni generali / Lev Rubinštejn. L'altro nome], Museo Puškin (Mosca) e Museo Russo (San Pietroburgo)
1993. Painting, Drawing and Sculpture, Struve Gallery, Chicago.
1994. Painting. Sculpture. Graphics, Linda Farris Gallery, Seattle.
1994. *General Instruction and Other Art Works*, Marlborough Gallery, New York.
1994. *Metamorphoses*, Erica Meyerovich Gallery, San Francisco.
1995. *Grisha Bruskin*, Museo Nazionale di Belle Arti, Buenos Aires.
1995. *Mythical Imagery*, Erica Meyerovich Gallery, San Francisco.
1996. *Revisions*. Marlborough Gallery, New York.
1997. *The Birth of the Hero*, Galerie Andy Illien, Zurigo.
1998. *Life is Everywhere*, Marlborough Gallery, New York.
1999. *Leben über Alles* [La vita soprattutto], Galerie Andy Illien, Zurigo.
2000. *Grisha Bruskin*, Marlborough Gallery, Boca Raton (USA).
2001. *Vsjudu žizn'* [La vita è ovunque], Museo Puškin (Mosca) e Museo Statale Russo, (San Pietroburgo).
2001. *Paradise Lost*, Marlborough Gallery, New York.
2002. *Das Alphabet des Grisha Bruskin* [L'alfabeto di Grisha Bruskin, Kunsthalle in Emden, Germania.
2003. *Fragmente einer endlosen Sammlung* [Frammenti di una collezione infinita], Museum Judengasse, Francoforte sul Meno.

2004. *Modern Archaeology*, Marlborough Gallery, New York.
2005. *An Archaeologist's Collection*, Marlborough Gallery, Montecarlo, Principato di Monaco.
2006. *Alefbet. Špalera* [Alefbet. Arazzi], Museo Puškin (Mosca); *Mythology and Mysticism*, Meyerovich Gallery, San Francisco.
2006. *An Archaeologist's Collection. Grisha Bruskin*, Galerie Patrice Trigano, Parigi.
2009. *Twilight of the Gods*, Marlborough Gallery, New York.
2010. *Alefbet*, Museo di arte e storia dell'ebraismo, Parigi.
2012. *Vremja Č* [L'ora X], MAMM, Mosca.
2013. *H-Hour*, American University Museum at the Katzen Arts Center, Washington.
2013. *Kollekcija archeologa* [Collezione di un archeologo], Udarnik, Fondazione culturale Art-chronika, Mosca.
2015. *Grisha Bruskin. Alefbet. Alfabeto della memoria*, Fondazione Querini Stampalia, Venezia.
2015. *Grisha Bruskin. Archaeologist's Collection*, Evento collaterale della 56^{ma} Biennale d'Arte, ex Chiesa di Santa Caterina, Venezia.
2017. *Cambio di scena*, Padiglione Russo ai Giardini, 57^{ma} Biennale d'Arte, Venezia.
2017. *Grisha Bruskin. Icone sovietiche*, Palazzo Leone Montanari, Vicenza.
2017. *Grisha Bruskin. Alefbet. The Alphabet of Memory*, Oregon Jewish Museum, Portland (USA).

Principali mostre collettive

Ha esposto in mostre collettive ad Amsterdam, Barcellona, Berlino, Berna, Bilbao, Bonn, Buenos Aires, Colonia, Lisbona, Londra, Losanna, Madrid, Montecarlo, Mosca, New York, Parigi, Santiago de Compostela, San Pietroburgo, Seoul, Venezia, Washington.

Bibliografia

di Grisha Bruskin

- *General'naja instrukcija / Lev Rubinštejn. Drugoe imja* [Griša Bruskin. Istruzioni generali / Lev Rubinštejn. L'altro nome], catalogo della mostra, GMII im. Puškina, Moskva 1993.
- *Prošedšee vremja nesoveršennogo vida* [Imperfetto passato], Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2001 (2^a ed. 2007).
- *Vsjudu žizn'* [La vita è ovunque], Palace Editions, Sankt-Peterburg 2001 (ed. ing. *Life is Everywhere*, catalogo della mostra, Marlborough Gallery, New York 1998).
- *Myslennno vami* [A voi col pensiero], Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2003.

- *Podrobnosti pis'mom* [I particolari per lettera], Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2005.
- *Alefbet. Tapestry*, Palace Editions, Sankt-Peterburg 2006.
- *Špalera "Alefbet". Mifologičeskij slovar'-komentarij* [Gli arazzi "Alefbet". Dizionario-commentario mitologico], GMII im. Puškina, Moskva 2006.
- *Prošedšee vremja nesoveršennogo vida* [Imperfetto passato], Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2007 (ed. it. *Imperfetto passato*, a cura di A. Niero, Voland, Roma 2017).
- *Past Imperfect: 318 Episodes from the Life of Russian Artist*, tr. di A. Nakimovskiy, Syracuse University Press, Syracuse 2008.
- *Prjamye i kosvennye dopolnenija* [Integrazioni dirette e oblique], Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2008.
- *Twilight of the Gods*, Marlborough, New York 2009.
- *Alefbet. Tapisserie – Tapestry*, Lienart, Montreuil-sous-Bois 2010.
- *Archaeologist's Collection*, Kerber Art, Bielefeld 2013.
- *Dictionary-Commentary*, in O. Sviblova (a cura di), *Grisha Bruskin: H-Hour*, Kerber Art, Berlin 2013, pp. 91-192.
- *H-Hour*, in O. Sviblova (a cura di), *Grisha Bruskin: H-Hour*, Kerber Art, Berlin 2013, pp. 79-83.
- *Kollekcija archeologa* [Collezione di un archeologo], Breus, Moskva 2013.
- *An Archaeologist's Collection*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *An Archaeologist's Collection*, catalogo della mostra, Terra Ferma Edizioni, Crocetta del Montello (TV) 2015, pp. 9-12.
- *Shattered Truth. Has Marxism become the Antiquity of our Times?*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. An Archaeologist's Collection*, Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV) 2015, pp. 7-8.
- *Il ciclo di arazzi di Alefbet, o la prosecuzione della lingua*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. Alefbet: Alfabeto della memoria*, catalogo della mostra, Terra Ferma Edizioni, Crocetta del Montello (TV) 2015, pp. 7-9.
- *Vocabolario mitologico a commento del ciclo di arazzi "Alefbet"*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. Alefbet: Alfabeto della memoria*, catalogo della mostra, Terra Ferma Edizioni, Crocetta del Montello (TV) 2015, pp. 171-225.
- *Vse prekrasnoe – užasnoe. Vse užasnoe – prekrasno* [Tutto il bello è terribile. Tutto il terribile è bello], Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2016.
- *Scene Change. Crowd. Power. Fear*, in A. Rudyk, M. Bertelé, C. Tolstoy [K. Tolstaja] (a cura di), *Theatrum Orbis MMXVII*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2017, pp. 45-47.
- *Storia e cronistoria di "Fundamental'nyj leksikon"*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. Icone sovietiche*, catalogo della mostra, Grafiche Antiga, Treviso 2017, pp. 13-18.

Bibliografia su Grisha Bruskin

- Adamovič M., *Pravila grammatiki po Bruskinu* [Le regole grammaticali secondo Bruskin], in “Kontinent”, n. 111, 2002.
- Aisenstadt V., *Enchanted World, Enchanted Era – Artist Grisha Bruskin*, in “Forwerts Newspaper”, 5 dicembre 1996.
- Baigell M., Baigell R., *Soviet Dissident Artist*, Rutgers University Press, New Brunswick 1995.
- Baigell M., *Grisha Bruskin*, in “Art News”, dicembre 1999.
- Baigell M., *Soviet Artists, Jewish Imagery: Selections from The Norton and Nancy Dodge Collection of Soviet nonconformist Art*, in “Zimmerli Journal”, n. 2, 2004.
- Baker K., *Grisha Bruskin puts his own spin on symbols*, in “San Francisco Chronicle”, 30 dicembre 2006.
- Baker K., *Instant Success from Russia*, in “San Francisco Chronicle”, gennaio 1992.
- Bakstein [Bakštejn] J. (a cura di), *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und OstEuropa*, catalogo della mostra, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994.
- Balachovskaja F., *Primer dlja podražanija* [Un esempio da imitare], in “Vremja”, n. 191, 17 ottobre 2001.
- Barabanov E., *Die Moskauer Avantgarde aus der Sicht des Jahres 1988*, in H.C. Tavel (a cura di), *Ich Lebe – Ich Sehe. Künstler der Achtziger Jahre in Moskau*, catalogo della mostra, Kunstmuseum, Bern 1988.
- Barabanov E., *The World as a Book. Grisha Bruskin. Painting and Sculptures*, catalogo della mostra, Marlborough Gallery, New York 1990.
- Barabanov E., *History After History*, in H. P. Riese (a cura di), *Nonkonformisten, Die zweite russische Avantgarde 1955-1988*, catalogo della mostra, Wienand, Köln 1996.
- Barabanov E., *Art in the Delta of Alternative Culture*, in V. Patsiukov [Pacjukov] (a cura di), *Forbidden Art. The Postwar Russian Avant-garde*, Distributed Art Publishers, New York 1999.
- Barabanov E., *La seconda avanguardia russa: Una Storia di Eventi, Nomi, Significati*, in G. Cortenova (a cura di), *L'Arte vietata in U.R.S.S. Non-conformisti dalla Collezione Bar-Gera 1955-1988*, catalogo della mostra, Electa, Verona 2000.
- Barabanov E., *Aleph, bet, gimel*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin: Alefbet. Alfabeto della memoria*, Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV) 2015, pp. 11-26.
- Barbieri G., *Alefbet: una grammatica tra iconologia e narrativa*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin: Alefbet. Alfabeto della memoria*, Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV) 2015, pp. 27-38.
- Barbieri G., *The autumn of the Empire*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. An Archaeologist's Collection*, Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV) 2015, pp. 29-44.

- Barbieri G., *The Power of the Images of Memory: Scene Change as Contemporary Emblematics*, in M. Bertelè, A. Rudyk, C. Tolstoy [K. Tolstaja] (a cura di), *Theatrum Orbis MMXVII*, Marsilio, Venezia 2017, pp. 72-85.
- Barbieri G., *Icona e racconto*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. Icone sovietiche*, Grafiche Antiga, Treviso 2017, pp. 31-40.
- Baron A., *Diner de gala à la Citadelle*, in "Var Matin", 25 luglio 2005.
- Barringer F., *For Soviet Artists, An Auction Becomes A Step Into the Light*, in "The New York Times", 7 luglio 1988.
- Battistozzi A. M., *En busca de la individualidad*, in "Clarín", Buenos Aires, 4 novembre 1995.
- Baumstark R., Raunig W., Vitali C., *Sammlung Josef Schörghuber*, Hirmer Verlag, Munich 1995.
- Bezukašvili M., *Griša Bruskin: Vtoroj Rembrandt nikomu ne nužen* [Grisha Bruskin: a nessuno serve un secondo Rembrandt], in "Panorama", 5-11 aprile 2006.
- Bezukašvili M., *Istina jabloni ne ubivaet istinu kiparisa* [La verità del melo non uccide la verità del cipresso], in "Vremja i mesto", n. 4 (8), 2008.
- Blake P., *Beyond the Wildest Expectations*, in "Times", 18 luglio 1988.
- Blee K., *Reviews: Soviet Art*, in "Art & Auction", n. 3, ottobre 1988.
- Bobrinskaja E., *Science on pain*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. An Archaeologist's Collection*, Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV) 2015, pp. 49-60.
- Bobrinskaja E., *Imagine Contemporaneity*, in M. Bertelè, A. Rudyk, C. Tolstoy [K. Tolstaja] (a cura di), *Theatrum Orbis MMXVII*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2017, pp. 24-39.
- Borneto E., *La parola ai Padiglioni... Padiglione Russia*, in "ESPOARTE", Speciale Biennale 97, giugno 2017.
- Borovskij A., *Skazočniki v gorode* [Scrittori di fiabe in città], in "Sobaka", n. 9, 2001.
- Borovskij A., *V storonu Bruskina* [Dalla parte di Bruskin], in G. Bruskin (a cura di), *V storonu Bruskina. Sbornik statej i materialov* [Dalla parte di Bruskin. Raccolta di articoli e materiali], Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2011, pp. 103-115.
- Borovskij [Borovsky] A., *Bruskin-Hour*, in O. Sviblova (a cura di), *Grisha Bruskin. H-Hour*, Kerber, Berlin 2013, pp. 25-47.
- Boschbach G., *Am Steuerrad und doch kein Kapitan. Sommerausstellung der Kunsthalle in Emden: Bilder und Skulpturen des russischen Künstlers Grisha Bruskin / Heute Eröffnung*, in "Ostfriesen Zeitung", 29 giugno 2002.
- Bouisset M., *L'art rouge*, in "Beaux-Arts", n. 62, novembre 1988.
- Bower R., *I Don't Believe in Unbelief*, in "CCQ", n. 13, 2017, pp. 84-91.
- Buck R. T., *A Conversation with the Artist*, in G. Bruskin (a cura di), *Grisha Bruskin: Life is everywhere*, catalogo della mostra, Marlborough Gallery, New York 1999.
- Bulašova S., *Odnadždy na otkrytii* [Una volta all'inaugurazione], in "Nedelja" n. 5, febbraio 1993.

- Burini S., *Visibile parlare: intertestualità e sistemi di modellizzazione secondaria nell'opera di Grisha Bruskin*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin: Alefbet. Alfabeto della memoria*, Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV) 2015, pp. 41-54.
- Burini S., "The Secret of History lies in the Mystery of its Language": from a "Fundamental Lexicon" to "An Archaeologist's Collection", in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. An Archaeologist's Collection*, Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV) 2015, pp. 15-27.
- Burini S., *Grisha Bruskin: Alphabets of Memory*, in "Zbornik Matrice Srpske za slavistiku" [*Verba volant, scripta manent: festšrišft k 50-letiju Igorja Pil'sčikova*], vol. 92, 2017, pp. 291-316.
- Burini S., *Hybrids: Human Monsters, Terrorists Dolls and Cyborgs*, in M. Bertelè, A. Rudyk, C. Tolstoy [K. Tolstaja] (a cura di), *Theatrum Orbis MMXVII*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2017, pp. 87-99.
- Burini S., *Lessico fondamentale: Grisha Bruskin e l'estetica del declino*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. Icone sovietiche*, catalogo della mostra, Grafiche Antiga, Treviso 2017, pp. 21-29.
- Burini S., Barbieri G. (a cura di), *Alefbet. Alfabeto della memoria*, catalogo della mostra, Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV) 2015.
- Burini S., Barbieri G. (a cura di), *Grisha Bruskin. An Archaeologist's Collection*, catalogo della mostra, Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV) 2015.
- Burini S., Barbieri G. (a cura di), *Icone sovietiche*, catalogo della mostra, Grafiche Antiga, Treviso 2017.
- Calnek A., *New York*, in "Contemporanea International Art Magazine", n. 2, 1989.
- Casanegra M., *Desde la Vivencia Rusa*, in "La Summa del Diseo", giugno – luglio 1996.
- Cavallaro A., *L'icona russa: persistenza di una tradizione*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. Icone sovietiche*, Grafiche Antiga, Treviso 2017, pp. 105-109.
- Cendan S., *Arte de la "perestroika" ironia y desesperanza*, in "La Voz de Galicia", 24 maggio 1991.
- Čepurnova A., *Zamkovaja roskoš' i poslanie pokolenijam* [Il lusso del castello e il messaggio alle generazioni future], in "Večernaja Moskva", 10 febbraio 2006.
- Čačaturov S., *Tekst v tekstil'nom tele* [Il testo nel corpo tessile], in "Vremja novostej", 14 febbraio 2006.
- Cheim J., Cortez D., Gimenez C., Kertess K. (a cura di), *Drawing the Line Against AIDS*, catalogo della mostra, Amfar International / Rizzoli International, New York 1993.
- Cholmogorova O., *Soc-Art*, Galart, Moskva 1994.
- Clark T., *Art and Propaganda in the Twentieth Century*, Harry N. Abrams, New York 1997.
- Clothier, P., *A Report from the Soviet Union: in the Moscow Studios*, in "Art Space", n. 3, 1989.
- Cocks, A. S., *Out from under the Hammer?*, in "Apollo", n. 335, 1990.

- Comelato S., *Una città divisa in due*, in “New York”, novembre 1995.
- Corbeira, P., *La pintura rusa contemporanea se expondra desde el sabado en el Auditorio de Galicia*, in “Santiago”, 9 maggio 1991.
- Cornwell R., *Under the Hammer and Sickle*, in “The Independent”, 8 luglio 1988.
- D’jakonov V., *Delo detskich vračej. Griša Bruskin. Myslenno vami* [Il caso dei pediatri. Grisha Bruskin. A voi col pensiero], in “Archronika”, n. 1, 2005.
- D’jakonov V., *Griša Bruskin. Podrobnosti pis’mom* [Grisha Bruskin. I particolari per lettera], in “Archronika”, n. 5-6, 2005.
- Daxland J., *Interpretation of Symbolism*, in “Daily News”, 24 marzo 1990.
- De Arteaga A., *Un Artista de la Glasnost*, in “La Nación”, 24 ottobre 1995.
- Decker A., *Red-Hot Blue Chip. Contemporary Art*, in “ARTnews”, n. 9, novembre 1988.
- Dederichs M. R., Kallay K., *Bolsche vita*, in “Stern”, n. 12, marzo 1987.
- Dederichs M. R., *Verfemte machen Furore*, in “Stern”, n. 20, 11 maggio 1988.
- Dejevsky M., *Russians Gasp at West End Bids*, in “The Times”, 8 luglio 1988.
- Derek Summers W., *Figurative Sculpture Remains the Focal Point of Successful Art Collections in the United States*, in “Sculpture Review”, autunno 2005.
- Dolgoplova I., *Na bastionach krasoty* [Sui bastioni della bellezza], in “Gudok”, 14 febbraio 2006.
- Dolinina K., *Chrupkoe prošloe Griši Bruskina* [Il fragile passato di Grisha Bruskin], in “Kommersant”, n. 225, 8 dicembre 2001.
- Drozdo L., *Ja raskapyvaju buduščee* [Io scavo il futuro], in “Ogonek”, n. 22, 7 giugno 2010.
- Elliot D., Dudakov V., *100 Years of Russian Art 1889-1989: from Private Collections in the USSR*, Lund Humphries, London 1989.
- Eskin B., *Deciphering a Subversive Artist’s Fantastical Alphabet*, in “Forwerts Newspaper”, Art and Letters, 15 novembre 1996.
- Essel Z. van, *Bruskins Kunst ist ein Stück abgeschlossener Zeitgeschichte*, in “Das Schweizer Kulturmagazin”, 22 novembre 1999.
- Fifova T., *Naš korrespondent beseduje s Grišej Bruskinym* [Il nostro corrispondente conversa con Grisha Bruskin], in “Novoe vremja”, n. 39, 23 settembre 1988.
- Flanagan W.G., *Collectibles Are Not Forever*, in “Forbes Magazine”, n. 3, 8 agosto 1988.
- Fullenbaum M., *Grisha Bruskin: mythologie de l’image*, in “Univers des Arts”, gennaio 1996.
- Gaeta M., *Bruskin Tears down Authority in his “Sociorealism” Paintings*, in “Palm Beach Daily News”, n. 171, 14 marzo 1991.
- Galli A., *Muestras muy notables en dos grandes espacios*, in “La Nación”, 11 novembre 1995.
- Gambrell J., *Perestroika Shock*, in “Art in America”, n. 2, febbraio 1989.
- Gelichi S., *Messages in a Bottle*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. An Archaeologist’s Collection*, Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV) 2015, pp. 63-64.

- Gladstone V. (a cura di), *Twilight of the Gods*, catalogo della mostra, Marlborough Gallery, New York 2009.
- Glueck G., *Bruce Museum*, in “New York Times”, 20 luglio 2001.
- Glusberg J., *Grisha Bruskin: cuando las utopias se ideologizan*, in “Museo Nacional de Bellas Artes Boletín”, Buenos Aires 1995.
- Glusberg J., *Grisha Bruskin: desenmascara el credo comunista*, in “Ambito Financiero”, 8 novembre 1995.
- Godrow G.A., *Die Zweite Avantgarde*, in E. Weiss (a cura di), *Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Die Sammlung Ludwig*, catalogo della mostra, Prestel, München 1993.
- Gold A., *Chicago International Art Expo an Intriguing Experience*, in “Chicago Tribune”, 12 maggio 1989.
- Goldštejn A., *Dva mifa Griši Bruskina* [Due miti di Grisha Bruskin], in “Vesti”, 2-9 agosto 2001.
- Gomm B., *Sotheby's: Moskauer Nächte für Kunsttany*, in “Express”, 17 maggio 1988.
- Grant D., *Grisha Bruskin: Another Record*, in “ARTnewsletter”, 26 dicembre 2000.
- Grant D., *The Brisk Trade in Bruskin*, in “ARTnews”, febbraio 2001.
- Groys [Grojs] B., *Zeitgenössische Kunst aus Moskau*, Klinkhardt & Biermann, Munich 1991.
- Groys [Grojs] B., *Soviet Antiquities*, in G. Bruskin (a cura di), *Grisha Bruskin. Twilight of the Gods*, catalogo della mostra, Marlborough Gallery, New York 2009.
- Groys [Grojs] B., *Soviet Antiquities*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. An Archaeologist's Collection*, Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV) 2015, pp. 67-68.
- Groys [Grojs] B., *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*, The MIT Press, Cambridge (MA) – London 2010.
- Groys B., *L'uomo allegorico*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin: Alefbet. Alfabeto della memoria*, Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV) 2015, pp. 57-69.
- Groys [Grojs] B., *Decoration as Protection*, in M. Bertelè, A. Rudyk, C. Tolstoy [K. Tolstaja] (a cura di), *Theatrum Orbis MMXVII*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2017, pp. 113-117.
- Hackett R., *Connecting Russian and Jews*, in “Seattle Post Intelligencer”, 12 luglio 1993.
- Haggerly G., Joyner P., *Russian Stars*, in “Cover”, febbraio 1990.
- Hanson H., *Art Works: Art Expo Marks Tenth Year at Navy Pier*, in “Chicago”, maggio 1989.
- Heartney E., *Grisha Bruskin at Marlborough*, in “Art in America”, n. 99, settembre 1990.
- Heartney E., *Russian and Soviet Art / Assimilation and Alienation*, in “Art in America”, febbraio 1996.
- Helfer J., *Bibel, Thora und Kabbala*, in “Kulturspiegel”, 22 novembre 1996.
- Henry C., *Grisha Bruskin*, in “Sculpture Magazine”, maggio 2000.

- Herrmanns R., *Rysk konstnars vandringssaga*, in “Dagens Industri”, 16 giugno 2000.
- Heuberger G., Riedel E. (a cura di), *Fragmente einer endlosen Sammlung*, catalogo della mostra, Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt a.M., Frankfurt am Main 2003.
- Heuberger G., Riedel E. (a cura di), *Grisha Bruskin. Fragmente einer endlosen Sammlung*, Museum Judengasse, Frankfurt am Main 2003.
- Hewitt S., *Wings of Prayer or Despair? Ambiguous Russia Overshadow Venice Biennale*, in “RussianArtAndCulture”, 19 maggio 2017.
- Hierholzer M., *Diffuse Traditionen, exakte Phantasien*, in “Frankfurter Allgemeine”, 12 settembre 2003.
- Hillings V. (a cura di), *Russia! Nine Hundred years of Masterpieces and Master Collections*, Guggenheim Museum, New York 2005.
- Hochfield S., *Soviet Art, New Freedom, New Directions*, in “Arts News”, ottobre 1987.
- Hughes R., *The New USSR: Canvases of Their Own*, in “Time”, 10 aprile 1989.
- Huther C., *An den Symbolen des Kommunismus nagt der Zahn der Zeit*, in “Frankfurter Neue Press”, 17 ottobre 2003.
- Huther C., *Archäologie und Archivar*, in “Main-Echo”, 17 ottobre 2003.
- Iden P., *Orama der Menschen und der Dinge*, in “Frankfurter Rundschau”, 21 aprile 1990.
- Il'ina M., *Achmatova s ofortami Bruskina, ili Kniga kak iskusstvo* [Achmatova con le acquaforti di Bruskin, oppure il Libro come arte], in “Novoe russkoe slovo”, 26 maggio 2000.
- Jampol'skij M., *Fetishes of impoverished Experience*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. An Archaeologist's Collection*, Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV) 2015, pp. 71-79.
- Jampol'skij M., *Una gnosi pittorica: il ciclo di arazzi di Grisha Bruskin “Alefbet”*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin: Alefbet. Alfabeto della memoria*, Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV) 2015, pp. 69-115.
- Jampol'skij M., *Živopisnyj gnozis* [Una gnosi pittorica], Breus, Moskva 2015.
- Joliffe H., *Grisha Bruskin at Meyerovich Gallery*, in “Asian Art News”, n. 4, 1994.
- Kabanova O., *Fundamental'nyj gobelen* [L'arazzo fondamentale], in “Vedomosti”, n. 21, 8 febbraio 2006.
- Kabanova O., *Otkrylsja rossijskij pavil'on na 57 Venecianskoj biennale sovremenogo iskusstva* [Ha inaugurato il Padiglione Russo alla 57^{ma} Biennale veneziana di arte contemporanea], in “Vedomosti”, 11 maggio 2017.
- Kampf A. (a cura di), *The Quest for a Jewish Style. Chagall to Kitaj. Jewish Experience in 20th Century Art*, catalogo della mostra, Barbican Art Gallery, London 1990.
- Katz L., *Soviet Painter Blends Potent Jewish, Socialist Image*, in “The Northern California Jewish Bulletin”, 6 dicembre 1991.
- Kačarova A., *Terror, agressija i grešniki na vystavke pavil'ona Rossii v Venecii* [Terroro, aggressione e peccatori alla mostra del Padiglione Russo a Venezia], in “Ria novosti”, 4 maggio 2017.

- Klebanova N., *Nastojasčee vremja Griši Bruskina* [Il tempo presente di Grisha Bruskin], in “Nezavisimaja gazeta”, 9 febbraio 2001.
- Kolodzej N., *Griša Bruskin: russkie chudožniki nužny mirovoj kul'ture* [Grisha Bruskin: gli artisti russi servono alla cultura mondiale], in “Artchronika”, n.1, 2001.
- Korobejnikova K., *Chudožnik Grisha Bruskin: “Esli ne smogu bol'she rabotat', okažus' v psihbol'nice”* [L'artista Grisha Bruskin: “Se non potrò più lavorare, mi ritroverò in ospedale psichiatrico”], in “Moskovskij Komsomolec”, 9 maggio 2017.
- Koskas E., *Die Russen kommen*, in “Express”, 15 novembre 1991.
- Kozlova N., *...i iskusstvo kak kniga* [...e l'arte come libro], in “Novoe russkoe slovo”, 19-20 febbraio 1994.
- Kraft M., *Aktuelle Mythen*, in “Tages-Anzeiger”, 13 giugno 1997.
- Krasnov O., *Biennale, Bruskin a Venezia presenta l'arte russa*, in “Russia Beyond the Headlines”, 29 marzo 2017.
- Krasnov O., *Grisha Bruskin: Russia is more interesting to the West when it is dangerous*, in “Russia Beyond the Headlines”, 29 marzo 2017.
- Kulik I., *Kovrovoe prikrytie* [Tappeto], in “Kommersant”, n. 22, 8 febbraio 2006.
- Kunz M., *Von der Revolution zur Perestroika: Sowjetische Kunst aus der Sammlung Ludwig*, Gerd Hatje, Stuttgart 1989.
- Kuppers B., *Die angelassene Moderne*, in “Süddeutsche Zeitung”, 10 febbraio 1987.
- Kuppers B., *Die politische Aura bestimmt den Preis*, in “Süddeutsche Zeitung”, 9 luglio 1988.
- Kutner J., *Activist Art*, in “Dallas Morning News”, 29 giugno 1989.
- Kuz'min M., *V labirintach totalitarnoj sistemy* [Nei labirinti del sistema totalitario], in “Smena”, ottobre 1993.
- Lee G., *Moscow's Night of Auction Fever*, in “Washington Post”, 8 luglio 1988.
- Lee G., *Sotheby's Goes to Moscow. Works by 29 Soviet Artists Going on Sale*, in “Washington Post”, 7 luglio 1988.
- Levkova-Lamm I., *Words of the Prophets*, in “Contemporanea International Art Magazine”, n. 1, 1989.
- Lieberman A., *Prislannye v redakciju* [Spediti alla redazione], in “Novyj žurnal”, n. 235, 2004.
- Ligocki G., *Art Exposition Displays a Smorgasbord of Ideas*, in “The Times”, 14 maggio 1989.
- Lipovetzky [Lipoveckij] M., *Une identité insaisissable: la prose autobiographique de Grisha Bruskin*, in H. Mélat (a cura di), *Le premier quinquennat de la prose russe du XXI siècle*, Institut d'Etudes Slaves, Paris 2006.
- Lipson K., *100 Years of Russian Jewish Life*, in “New York Newsday”, 27 ottobre 1995.
- Loizaga P., *Grisha Bruskin en Buenos Aires*, in “Cultura”, novembre 1995.
- Loupan V., *Moscou. Les Peintres bannis a l'honneur*, in “VSD”, n. 570, 10 agosto 1988.

- Martynenko O., *Farforovyj alfavit* [Alfabeto di porcellana], in “Moskovskie Novosti”, 16-22 ottobre 2001.
- Meister A., *L'art pour l'art renait a Moscou*, in “Journal de Genève”, 22 aprile 1988.
- Meister A., *On aura tout vu a Moscou meme des enchères*, in “Le Journal de Genève”, 11 luglio 1988.
- Miccio M., *Archaeological, Metallurgical Study Surface of Bronze Statues*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. An Archaeologist's Collection*, Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV) 2015, pp. 81-93.
- Micucci D., *Hurricane of the Spirit*, in “Art & Antiques”, dicembre 1996.
- Mojana M., *Santa Russia comunista*, in “Il Sole 24 ORE”, 21 gennaio 2018, p.26.
- Molok N., *Agitacija za tarelku* [Agitazione politica per un piatto], in “Izvestija”, 17 ottobre 2001.
- Molok N., *Griša Bruskin. Myslenno vami* [Grisha Bruskin. A voi col pensiero], in “Artchronika”, n. 5, 2003.
- Molok N., *Rospis' po Rejchstagu* [Decorazione per il Reichstag], in “Itogi”, 28 settembre 1999.
- Moncrieff E., *20th century Russian Painting*, in “The Antique Collector”, n. 4, aprile 1989.
- Muchnic S., *In the Eye of the Calendar*, in “Los Angeles Times”, 26 gennaio 2007.
- Muchnic S., *Moscow Art Auction-Color is Green*, in “Los Angeles Times”, 8 luglio 1988.
- Muchnic S., *Soviet: Sotheby's Sale Opens Up Russian Art*, in “Los Angeles Times”, 9 giugno 1988.
- Muchnic S., *The Unknown Soviet Artist Who Won the West*, in “Los Angeles Times”, Calendar, 31 luglio 1988.
- Muller C., *Regierungswidrige Instruktionen: die Russen können wieder Bilder von Grisha Bruskin sehen*, in “Frankfurter Rundschau”, n. 39, febbraio 1993.
- Natta F., *Un'estate all'insegna dell'arte contemporanea*, in “Il Foglio Italiano”, settembre 2005.
- Nevskaja T., *Grigorij Bruskin*, in “Gazeta”, 17 ottobre 2001.
- Norman G., *Cultural Iron Curtain Rent by Sotheby's in Moscow*, in “The Independent”, 15 luglio 1988.
- Novak D., *Griša Bruskin: Vy vidite gusenicu – vy vspominaete, Čto slučilos' v vašej žizni* [Grisha Bruskin: vedete un bruco e vi viene in mente cosa sia successo nella vostra vita], in “S.-Peterburgskie novosti”, 7 dicembre 2001.
- Orlova M., *Griša Bruskin: My sebja čuvstvovali kak v romane Agaty Kristi* [Grisha Bruskin: ci sentivamo come in un romanzo di Agatha Christie], in “Kommersant”, 10 luglio 1998.
- Orlova M., *Konceptualizm v posudnoj lavke* [Il concettualismo in un negozio di porcellane], in “Kommersant”, 17 ottobre 2001.
- Osipova I., *Zagadki kočujuščich fresok* [Gli enigmi degli affreschi nomadi], in “Nezavisimaja gazeta”, 28 febbraio 2006.

- Pacjukov V., *Griša Bruskin. Vsjudu žizn'* [Grisha Bruskin. La vita è ovunque], in "Chudožestvennyj žurnal", n. 41, febbraio 2002.
- Panov A., *Griša Bruskin*, in "Kul'tura", n. 15, 2008.
- Panteleeva E., *Grisha Bruskin: menja interesuet točka, gde vremja mercaet* [Grisha Bruskin: mi interessa il punto in cui il tempo balugina], in "THE ART NEWSPAPER RUSSIA", maggio 2017.
- Peschler E. A., *Beim Blick in den Spiegel wird vielen noch schlecht*, in "Art", n. 5, maggio 1987.
- Peschler E. A., *Künstler in Moskau. Die Neue Avantgarde*, in "Stemmler", 1988.
- Petuchova E., Feoktistova A., *Grisha Bruskin: "Živoe iskusstvo daet posmotret' na mir inače"*, in "Sobaka.ru", 11 maggio 2017
- Philipson M., *Sovjetisk konstnar / New York*, in "Svenska Dagbladet", 23 marzo 1991.
- Phillips J., *Bruskin and Zakharov: Two Serious Multilayered Comments from USSR*, in "Art World", febbraio – marzo – aprile 1990.
- Pin D., *Russian Artist Explores Crumbled Soviet Empire, Jewish Themes*, in "The Jewish News Weekly", n. 45, 17 novembre 2006.
- Pricker M. (a cura di), *Paradise Lost*, catalogo della mostra, Published by Marlborough Chelsea, New York 2001.
- Pricker M., *Aukcion* [Asta], in "Novoe Russkoe Slovo", New York, 3 luglio 1998.
- Pricker M., *Čto Bruskin delaet v Rejchstage?* [Cosa fa Bruskin al Reichstag?], in "Novoe Russkoe Slovo", New York, 11 giugno 1999.
- Pricker M., *Farforovaja kniga, ili v pamjat' o sčastlivom detstve* [Il libro di porcellana, o in memoria di un'infanzia felice], in "Novoe Russkoe Slovo", New York, 1 ottobre 1999.
- Pricker M., *Ja uechal ne dlja togo, Čtoby perestal byt' soboj* [Me ne sono andato non per smettere di essere me stesso], in "Novoe russkoe slovo", New York, 25 settembre 2009.
- Pricker M., *Poterjannyj raj?* [Il paradiso perduto?], in "Novoe Russkoe Slovo", New York, 2 novembre 2001.
- Prigov D.A., *Griša Bruskin. Prošedšee vremja nesoveršennogo vida. Pročital s udovol'stvie, čego i vam želaju* [Grisha Bruskin. Imperfetto passato. L'ho letto con piacere, cosa che auguro anche a voi], in "Znamja", n. 2, 2002.
- Prigov D.A., *Tri družeskich poslanija chudožniku i sočinitelju Grigoriju Davidoviču Bruskinu o verbal'noj dejatel'nosti poslednego* [Tre messaggi amichevoli all'artista e scrittore Grigorij Davidovič Bruskin circa l'attività verbale di quest'ultimo], in "Novoe literaturnoe obozrenie", n. 79, 2006.
- Pury S. de, *Sotheby's First Auction in Moscow*, in "Sotheby's Preview", 1988.
- Raynor V., *"Russians" Free-Wheeling Spirit Defies the Burden of History*, in "New York Times", 31 ottobre 1993.
- Reid S., *Glasnost and the Avant-garde. Moscow Goes Mainstream?*, in "New Art Examiner", gennaio 1990.

- Riese H.P. (a cura di), *Das Rote Haus. Zeitgenössische russische Kunst aus der Sammlung Bierfreund / The Red House, Contemporary Russian Art from the Bierfreund Collection*, Wienand Verlag, Köln 2001.
- Riese H.P. (a cura di), *Modern Archeology*, catalogo della mostra, Marlborough, New York, New York 2004.
- Riese H.P. (a cura di), *Nonkonformisten, Die zweite russische Avantgarde 1955-1988*, catalogo della mostra, Wienand, Köln 1996.
- Riese H.P., *Archäologie der Mythen*, in G. Bruskin (a cura di), *Grisha Bruskin, The Archaeologist's Collection*, catalogo della mostra, Museum Judengasse, Frankfurt am Main 2003.
- Riese H.P., *Der Mann mit den Cherubim*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 9 marzo 2006.
- Riese H.P., *The Dialectic of Time and Space in the Work of Grisha Bruskin*, in G. Bruskin (a cura di), *Modern Archaeology*, catalogo della mostra, Marlborough Gallery, New York 2004.
- Riese H.P., *Von der Avantgard in den Untergrund: Texte zur Russischen Kunst 1968-2006*, Wienand Verlag, Köln 2009.
- Riese H.P., *Working of the mythology of life. The new sculptures of Grisha Bruskin*, in O. Sviblova (a cura di), *Grisha Bruskin. H-Hour*, Kerber, Berlin 2013, pp. 51-67.
- Romer F., *Sopromat* [Tensione di rottura], in "Artgazeta", 1 novembre 2001.
- Rosenberg G., *Erfolg mit Russisch-Judischer Bildsprache*, in "Judische Rundschau", 10 luglio 1997.
- Rosenfeld A., Dodge N.T. (a cura di), *From Gulag to Glasnost: Nonconformist Art from the Soviet Union*, catalogo della mostra, Thames and Hudson, London 1995.
- Rubinshtein L. (a cura di), *General Instruction and Other Art Works*, catalogo della mostra, Christopher Sweet and Marlborough Graphics, New York 1993.
- Rubinštejn L., *Bespredložnyj sintaksis* [Una sintassi senza preposizioni], in "Novoe Russkoe Slovo", 23-24 agosto 2003.
- Rubinštejn L., *Myslenno vami* [A voi col pensiero], in "Politbjuro", n. 20, 26 maggio – 1 giugno 2003.
- Rubinštejn L., *Soveršenko nastojaščee vremja* [Presente perfetto], in "Itogi", n. 6, 13 febbraio 2001.
- Rudyk A., Bertelé M., Tolstoy C. [K. Tolstaja] (a cura di), *Theatrum Orbis MMXVII*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2017.
- Ruegsegger A., *Grisha Bruskin / Gallerie Andy Illien*, in "Artis", agosto – settembre 1997.
- Safonov S., *Znakomstvo s Glebom. Vtorženie v Moskovskom dome fotografii* [L'incontro con Gleb. Invasione nella casa moscovita di fotografia], in "Gazeta", 31 gennaio 2005.
- Sager P., *Kunstler aller Stile vereinigt Euch*, in "Zeitmagazin", n. 10, 3 marzo 1989.
- Saulson S., *Past Imperfect*, in "Jewish Observer", 3 luglio 2008.

- Schachter-Shalomi R. Z., *Accessing the Imaginal Realm to Heal our Planet*, in "Elixir Magazine", n. 1, 2005.
- Schiffman J., *Art is Everywhere: Grisha Bruskin at Meyerovich Gallery*, in "San Francisco Arts Monthly", n. 6, novembre 2006.
- Schneider B.F., *Die Kunst unter einen Blechernen Hut gebracht*, in "Kölnische Rundschau", 20-21 novembre 1991.
- Schodolski V. J., *Auction lifts curtain on Soviet Art*, in "Chicago Tribune", 8 luglio 1988.
- Schroeder A., *Klassiker, Kuriosa und ein Klecks Kitch*, in "Bonner Rundschau", 14 novembre 1991.
- Schultz M., *Auf Spurensuche in der Ewigkeit. Werkschau von Grisha Bruskin in der Kunsthalle Emden*, in "Weser Kurier", 15 luglio 2002.
- Schwartz C., Hill Perrell F. (a cura di), *20th Century Sculpture*, catalogo della mostra, Nassau County Museum of Art Roslyn Harbor, New York 1999.
- Schwerfel H.P., *Grosse Bilder für Berlin*, in "Art", giugno 1999.
- Sed-Rajna G., *L'Art juif*, Citadelles & Mazenod, Paris 1995.
- Selz P., *Grisha Bruskin: The Unique Work*, in "Cimaise", settembre – ottobre 1992.
- Settis S., *Materia dei sogni*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Grisha Bruskin. Icone sovietiche*, Grafiche Antiga, Treviso 2017, pp. 43-48.
- Settis S., *Scavare nel presente*, in "Il Sole 24 ORE", 21 gennaio 2018, p. 26.
- Ševelev I., *Triumf Griši Bruskina* [Il trionfo di Grisha Bruskin], in "Vzgljad", 12 febbraio 2006.
- Sidlin M., *Desjat' let spustja* [Dieci anni dopo], in "Nezavisimaja gazeta", 10 giugno 1998.
- Siegl E., *Kaufen durften nur die Besitzer harter Wahrung*, in "Tages-Anzeiger", 9 luglio 1988.
- Siegl E., *Tauwetter für die Kunst*, in "Tages-Anzeiger", 14 febbraio 1987.
- Silverman D., *Up From the Underground: A Soviet Artist Vaults to Glory Under Glasnost*, in "Chicago Tribune", 3 agosto 1988.
- Širojan E., *V labirinte pamjati* [Nel labirinto della memoria], in "Kul'tura", 10-16 febbraio 2005.
- Sisnev V., *Otec raspisalsja na Rejchstage, syn raspisal Rejchstag* [Il padre ha lasciato la sua firma al Reichstag, il figlio ha dipinto il Reichstag], in "Trud", 25 giugno 1999.
- Solov'ëv S., *Šito ne belymi nitkami* [Cucito non con filo bianco], in "Novye izvestija" n. 21 (1899), 8 febbraio 2006.
- Somfai P., *Avantgard mosskai modra, Happening az orom obleben*, in "Kepes", 24 ottobre 1987.
- Sommer A., *Vorwort und Dank. Das Alphabet des Grisha Bruskin*, Richter Verlag, Düsseldorf 2002.
- Spanke D., *Das Alphabet des Grisha Bruskin*, Emden Kunsthalle, Emden 2002.
- Spanke D., *Merkaba. Kulturpalast. Kunsthalle. Wege durch drei Gebäude zur Kunst Grisha Bruskin*, Richter Verlag, Düsseldorf 2002.

- Steele J., *Moscow Gets a Taste of Art Sale Glitter*, in “The Guardian”, 8 luglio 1988.
- Sternburg J. von, *Der Zeichenerfinder*, in “Frankfurter Rundschau”, 10 ottobre 2003.
- Stoichita V., “*Trans-Formation*”, in M. Bertelè, A. Rudyk, C. Tolstoy [K. Tolstaja] (a cura di), *Theatrum Orbis MMXVII*, Marsilio, Venezia 2017, pp. 100-111.
- Storr R., *A Hard Rain's A-gonna fall*, in O. Sviblova (a cura di), *Grisha Bruskin: H-Hour*, Kerber Art, Berlin 2013, pp. 13-21.
- Svetova A., *Novoe unikal'noe izdanie “Rekviema” Achmatovoj* [La nuova, eccezionale edizione di “Requiem” di Achmatova], in “Kontinent”, n. 12, giugno 2000.
- Sviblova O. (a cura di), *Grisha Bruskin: Vremja Č*, catalogo della mostra, MAMM, Moskva 2012 (ed. ing. *Grisha Bruskin. H-Hour*, Kerber, Berlin 2013).
- Sweet C., *General Instruction and Other Works*, in G. Bruskin (a cura di), *Grisha Bruskin. General Instruction and Other Works*, catalogo della mostra, Marlborough Gallery, New York 1994.
- Tarchanov A., *Menja interesuet točka, gde schodjatsja archaika i sovremennost'* [Mi interessa il punto in cui si incontrano l'arcaico e la contemporaneità], in “Kommersant' Vlast”, n. 18, 13 maggio 2017.
- Tarzan A. D., *From Russia with Love, an Artist moves to the West*, in “The Seattle Times”, 4 luglio 1993.
- Taubman P., *Soviet Art Auction Brings \$3,4 Million*, in “New York Times”, 8 luglio 1988.
- Terent'eva M., *V otsutstvie predloga* [In mancanza di un pretesto], in “Knižnoe obozrenie”, 18 agosto 2003.
- Thorncroft A., *Revolutionary Art*, in “The Financial Times”, 6 luglio 1988.
- Tokarova M., *Griša Bruskin...*, in “Obščaja gazeta”, n. 4 (442), 24-30 gennaio 2001.
- Tully J., *New York: Grisha Bruskin at Marlborough*, in “Art and Auction”, n. 6, gennaio 1994.
- Tumarkin Goodman S., Amishai-Maisels Z. (a cura di), *Russian Jewish Artists in a Century of Change, 1890-1990*, catalogo della mostra, Prestel, München 1995.
- Uglik A., *Grisha Bruskin: “Zadača chudožnika – sozdat' proizvedenija, ob”jasnjajuščie okružajuščij mir”* [Grisha Bruskin: “Il compito dell'artista è creare opere che spieghino il mondo circostante”], in “Harper's Bazaar”, 29 maggio 2017.
- Uvarov S., *Živoe iskusstvo ot Moskvy* [Arte viva da Mosca], in “Izvestija”, n. 85, 15 maggio 2017.
- Vasil'eva Ž., *Čto pod kovrom?* [Cosa c'è sotto il tappeto?], in “Itogi”, 13 marzo 2006.
- Vasil'eva Ž., *Iskusstvo byt' archeologom* [L'arte di essere archeologo], in “Lechim”, n. 4/216, aprile 2010.
- Vasil'eva Ž., *Teni stanovjatsja bliže* [Le ombre si avvicinano], in “Rossiskaja Gazeta”, 15 maggio 2017.

- Verdecchia E., *Ivan il Vendibile: i Sovietici alla Conquista dell'Occidente*, in "Panorama", n. 1149, 24 aprile 1988.
- Videla A. D., *Coincidencia de buen hacer*, in "La Prensa", 11 novembre 1995.
- Volkov S., *God 2005: Čto zapomnilos', Čto ponravilos'* [Anno 2005: cosa viene ricordato, cosa è piaciuto], in "Čajka", n. 24, 16 dicembre 2005.
- Von Sternburg J., *Der Zeichenerfinder. Bilder für eine andere Welt: der russisch-jüdische Künstler Grisha Bruskin macht im Frankfurter Museum Judengasse mit den Fragmenten einer endlosen Sammlung bekannt*, in "Frankfurter Rundschau", 10 ottobre 2003.
- Voronina T., *Chudsovet vospominanij* [Il consiglio artistico dei ricordi], in "Alfavit – gazeta dlja ljubopytnych", n. 15 (125), 4 novembre 2001.
- Wagner I., *Bilder wie Inventare einer fremd gewordenen Kultur*, in "Emder Zeitung", 29 giugno 2002.
- Walker M., *Russian Poets Rock the Boat*, in "The Guardian", 26 luglio 1987.
- Walker R. W., *The Making of a Market*, in "ART news", n. 3, marzo 1989.
- Wallach A., *Import/Export: Marketing Perestroika*, in "Art in America", n. 4, aprile 1989.
- Wallach A., *Perestroika Painters in New York, a Collection of Contemporary Soviet Art Goes on the Block*, in "Elle Décor", n. 4, maggio 1990.
- Wallach A., *Soviet Success Story*, in "New York Newsday", 23 marzo 1990.
- Walther I. F., *Lexicon of Artists*, in Id., *Art of the 20th Century*, Taschen, Köln 1998.
- Webster M. H., *Myths of the Modern World*, in "Artweek", 12 dicembre 1991.
- Weirs H., *Russian Artist Arrives on Local Gallery Scene in a show of "Glasnost"*, in "Chicago Sunday Times", 31 luglio 1988.
- Weiss E. (a cura di), *Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Die Sammlung Ludwig*, catalogo della mostra, Prestel, München 1993.
- Wilson A., *Red Artists Turn Green with Envy*, in "The Observer", 10 luglio 1988.
- Wintersgill D., *Around the Block*, in "Art & Auction", n. 8, marzo 1989.
- Žigareva Ju., *Novyj vzgljad na staroe. Reichstag skvoz' ob'ektiv fotoapparata* [Un nuovo sguardo sul passato. Il Reichstag attraverso l'obiettivo fotografico], in "Moskauer Deutsche Zeitung", 29 dicembre 2001.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- Adrianova-Peretc V., *Satiričeskaja literatura (vtoroj poloviny XVII v.)* [La letteratura satirica (della seconda metà del XVII sec.)], in P. Lebedev-Poljanskij (a cura di), *Istorija ruskoj literatury* [Storia della letteratura russa], 10 voll., AN SSSR, Moskva – Leningrad 1941-56, vol. II. t. 2, pp 187-206, [http://feb-web.ru/feb/irl/il0/i22/i22-1872.htm](http://feb-web.ru/feb/irl/il0/il0/i22/i22-1872.htm) (ultimo accesso effettuato: 02-02-2019).
- Agamben G., *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- Agamben G., *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma 2008.
- Alekseev N., *V poiskach dereva-metly. Korotkie mysli otšel'nika iz Solomennoj storožki* [Alla ricerca dell'albero-scopa. Pensieri brevi di un eremita dalla casetta di paglia del guardiano], Grundrisse, Moskva 2018.
- Alfano Miglietti F., *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Mondadori, Milano 2008.
- Alpatova I., Taločkin L., Tamruči N. (a cura di), *Drugoe Iskusstvo, Moskva, 1956-1988* [L'altra arte, Mosca, 1956-1988], Galart, Moskva 2005.
- Andreeva E., *Sots Arts: Soviet Artists of the 1970s-1980s*, Craftsman House, Rosville East 1995.
- Andreeva E., *Ugol nesootvetstvija. Školy nonkonformizma Moskva – Leningrad 1946-1991* [L'angolo dell'incompatibilità. Le scuole del non-conformismo di Mosca e Leningrado 1946-1991], Iskusstvo-XXI vek, Moskva 2012.
- Anisimova L., Khoroshilov [Chorošilov] P., *Nudo per Stalin. Il corpo nella fotografia sovietica negli anni Venti*, Gangemi, Roma 2009.
- Argan G. C., *L'arte moderna*, Sansoni, Firenze 1995.
- Arnheim R., *Il pensiero visivo*, tr. it. di R. Pedio, Einaudi, Torino 1974.
- Arnheim R., *Arte e percezione visiva*, tr. it. di G. Dorfles, Feltrinelli, Milano 1993.
- Bachtin M., *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa* [L'opera di François Rabelais e la cultura popolare del Medioevo e del Rinascimento], Chudožestvennaja literatura, Moskva 1990.
- Bajarkevičius T. (a cura di), *Vladimir Tarasov: between sound and image*, catalogo della mostra, Baltos Lankos, Vilnius 2008.
- Bakštejn [Bakshtein] J., *A View from Moscow*, in A. Rosenfeld, N.T. Dodge (a cura di), *Nonconformist Art: The Soviet Experience 1956-1986*, Thames & Hudson, London 1995, pp. 332-337

- Balina M., Condee N., Dobrenko E. (a cura di), *Endquote: Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, Northwestern University Press, Evanston 2000.
- Barabanov A., *Boris Orlov*, Breus, Moskva 2013.
- Barabanov E., *Die Lianosowo Gemeinschaft*, in A. Zorin, N. Bettsner (a cura di), *Moskva – Berlin/Berlin – Moskau 1950-2000*, catalogo della mostra, Trilistnik, Moskva 2004, pp. 63-64.
- Barbieri G., *L'artificiosa rota: il teatro di Giulio Camillo*, in L. Puppi (a cura di), *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra, Electa, Milano 1980, pp. 209-218.
- Barbieri G., *Un segreto europeo. Il "teatro" di Giulio Camillo*, in Id., (a cura di), *Le Venezie e l'Europa. Testimoni di una civiltà sociale*, Biblos, Cittadella 1998.
- Barcellona P., Ciaramelli F., Fai R. (a cura di), *Apocalisse e post-umano: il crepuscolo della modernità*, Dedalo, Bari 2007.
- Barr A., *Archaeologies of the Avant-Garde: Moscow Conceptualism and the legacies of soviet modernism*, State University of New Jersey, New Jersey 2011.
- Barthes R., *Arcimboldo ou Rhétoricien et Magicien*, in Id., *Œuvres complètes, tome V, 1977-1980, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Eric Marty*, Éditions du Seuil, Paris 2002, pp. 493-511.
- Baselitz G., *Paintings 1962-2001*, a cura di Gretenkort D., Cetti Serbelloni A., Milano 2002.
- Baselitz G., *Bilder, die den Kopf verdrehen*, Seemann, Leipzig 2004.
- Baskakov A., *Arte e Propaganda nella Fotografia sovietica degli anni 1920-1940*, CRAF, Spilimbergo 2009.
- Baudrillard J., *Spirit of Terrorism and Other Essays*, Verso, London – New York 2002.
- Bauman Z., *I campi: Oriente, Occidente Modernità*, in M. Flores (a cura di), *Nazismo, fascismo, comunismo. Totalitarismi a confronto*, B. Mondadori, Milano 1998, pp. 15-35.
- Becker K., Straka B. (a cura di), *Selbstidentifikation: Positionen St. Petersburger Kunst von 1970 bis heute*, catalogo della mostra, Haus am Waldsee, Berlin 1994.
- Beljaev V. (a cura di), *Vremena peremen – iskusstvo 1960-1985 v Sovetskom Sojuze* [L'epoca del cambiamento: l'arte tra il 1960 e il 1985], catalogo della mostra, Palace Editions, Sankt-Peterburg 2006.
- Beljutin E., Kirillova L. (a cura di), *Novaja real'nost': Ot maneža do maneža: Chudožniki studii E. Beljutina* [La nuova realtà, dal Maneggio al Maneggio: gli artisti dello studio di E. Beljutin], catalogo della mostra, Sovetskij chudožnik, Moskva 1990.
- Belli G., Obuchova A. (a cura di), *Arte Contro. Ricerche dell'arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal Fondo Sandretti del '900*, catalogo della mostra, Skira, Milano 2007.
- Bellini E., *L'orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, Scriptaweb, Napoli 2007.
- Bellmer H., *Anatomia dell'immagine*, a cura di O. Fatica, Adelphi, Milano 2001.

- Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1955 (tr. it. di E. Filippini: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966).
- Berger J. (a cura di), *Ernst Neizvestny*, catalogo della mostra, Il Gabbiano, Roma 1971.
- Bertelè M., Rudyk A., Tolstoy C. [K. Tolstaja] (a cura di), *Theatrum Orbis MMXVII*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2017.
- Bianchi A., Leghissa G. (a cura di), *Mondi altri: processi di soggettivazione nell'era postumana a partire dal pensiero di Antonio Caronia*, Mimesis, Milano 2016.
- Bishop C., *Zones of Indistinguishability Collective Actions Group and Participatory Art*, in "E-Flux Journal", n. 29, novembre 2011, pp. 124-144.
- Blok A., *Bez božestva, bez vdohnoven'ja* [Senza divinità, senza ispirazione], <http://gumilev.ru/criticism/29/> (ultimo accesso effettuato: 04-02-2019).
- Bloom H., *Anselm Kiefer: Merkaba*, Gagosian Gallery, London 2003.
- Bobinskaja E., *Konceptualizm* [Concettualismo], Galart, Moskva 1994.
- Bobinskaja E., *Čužie? Neoficial'noe iskusstvo: mify, strategii, koncepcii* [Estranei? L'arte non ufficiale: miti, strategie, concezioni], Breus, Moskva 2012.
- Böhmig M., *Le avanguardie artistiche in Russia. Teorie e poetiche del cubofuturismo al costruttivismo*, De Donato, Bari 1979.
- Bolzoni L., *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Liviana, Padova 1984.
- Bonnell V.E., *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, University of California Press, Berkeley 1997.
- Bonnell V.E., *The Peasant Woman in Stalinist Political Art of the 1930s*, in "The American Historical Review", vol. 98, n. 1, febbraio 1993, pp. 55-82.
- Borev Ju., *Socjalisticeskij realizm* [Il realismo socialista], AS, Moskva 2008.
- Borovskij [Borovsky] A., *Conceptual Photography in the Russian Museum*, in "Art Journal", vol. 53, n. 2, 1994, pp. 40-42.
- Borovskij A., *Chudožniki moego vremeni: gruppovoj portret s avtorom* [Gli artisti della mia epoca: ritratto di gruppo con l'autore], Izd. im. Novikova N.I., Sankt-Peterburg 2018.
- Borovskij A., *Razgovory ob iskusstve* [Conversazioni sull'arte], AST, Moskva 2018.
- Boym S., *On Diasporic Intimacy: Ilya Kabakov's Installations and Immigrant Homes*, in "Critical Inquiry", vol. 24, n. 2, 1998, pp. 498-524.
- Bowl J.E., Mislner N., Petrova E. (a cura di), *L'Avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, Skira, Milano 2013.
- Bown M. C., *Art under Stalin*, Holmes & Meier, New York 1991.
- Bown M. C., *Socialist Realist Painting*, Yale University Press, New Haven – London 1998.
- Bown M.C., Lanfranconi M. (a cura di), *Realismi socialisti: grande pittura sovietica 1920-1970*, Skira, Milano 2011.
- Bragone M.C., *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *Alfavitari radi učenija malych de-tej. Un abbecedario nella Russia del Seicento*, Firenze University Press, Firenze 2008, pp. 13-15.

- Braidotti R., *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Deriveapprodi, Roma 2013.
- Brodskij B., *Tesori vietati. Il collezionismo privato in Unione Sovietica: capolavori e misteri di una passione proibita*, Ponte alle Grazie, Firenze 1992.
- Brooks J., *Quando la Russia imparò a leggere. Alfabetizzazione e letteratura popolare 1861-1917*, Il Mulino, Bologna 1985.
- Brusilovskij A., *Studija* [Studio], Letnij Sad, Sankt-Peterburg – Moskva 2001.
- Bultmann R., *History and Eschatology. The Presence of Eternity*, Harper, New York 1957.
- Burini S., *Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative*, in Lotman Ju., *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, tr. it. di S. Burini e A. Niero, Moretti & Vitali, Bergamo 1998, pp. 129-169.
- Burini S., *Realismo socialista e arti figurative. Propaganda e costruzione del mito*, in "Esamizdat", vol. III, n. 2-3, 2005, pp. 65-85.
- Burini S., *Il fecondissimo nulla: alcuni esempi di semiotica dello zero nel concettualismo russo*, in "Annali Di Ca' Foscari", vol. XLVII, n. 2, 2008, pp. 191-223.
- Burini S., *Nota introductoria*, in Lotman Yu.M., *Caza de brujas. La semiotica del miedo*, in "Revista de Occidente", vol. 1, 2008, pp. 7-8.
- Burini S., *Jurij Lotman. La caccia alle streghe. Semiotica della paura*, in T. Migliore (a cura di), *Incidenti ed esplosioni. A.J. Greimas e Ju.M. Lotman. Per una semiotica della cultura*, Aracne, Roma 2010, pp. 241-264.
- Burini S., *L'ultimo Lotman: scritti dal 1991 al 1993*, in T. Migliore (a cura di), *Incidenti ed esplosioni. A.J. Greimas e Ju.M. Lotman. Per una semiotica della cultura*, Aracne, Roma 2010, pp. 13-28.
- Burini S., *Vedere le Russie. Memoria, mistificazione, immaginario nell'arte russa del 900*, in S. Burini, G. Barbieri (a cura di), *Russie! Memoria/Mistificazione/Immaginario. Arte russa del 900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, catalogo della mostra, Terra Ferma, Vicenza 2010, pp. 47-66.
- Burini S., *Plodotvornoe ničto Dmitrija Prigova* [Il fruttuoso nulla di Dmitrij Prigov], in D. Ozerkov (a cura di), *Dmitri Prigov = Dmitrij Prigov*, Barbarian Art Gallery, Zurich, 2011, pp. 92-101.
- Burini S., *Underground/Andergraund. Note sul nonconformismo*, in N. Kotrelëv (a cura di), *Moskva Underground. Pittura astratta dal 1960. Collezione Aleksandr Reznikov*, catalogo della mostra, Virtual'naja Galereja, Moskva 2012, pp. 16-22.
- Burini S., *Il proprio e l'altrui. Appropriazioni ed "esplosioni" nella cultura figurativa russa*, in J.E. Bowlt, N. Mislser, E. Petrova (a cura di), *L'Avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, catalogo della mostra, Skira, Milano 2013, pp. 33-35.
- Burini S., *Lotman y el problema del hecho histórico*, in M. Serra, P. Francescutti (a cura di), *La exuberancia del límites. Homenaje a Jorge Lozano*, Biblioteca Nueva, Madrid 2013, pp. 23-28.
- Burini S., *Sovremennye čudovišča i bestiarii: postmodernistskoe telo Gelija Korževa* [Mostri moderni e bestiari: il corpo postmodernista di Gelij Koržev],

- in N. Aleksandrov, T. Kružkov, E. Smirnov (a cura di), *Gelij Koržev*, catalogo della mostra, Tret'jakovskaja galereja, Moskva 2016, pp. 32-37.
- Burini S., *Traduzioni e dialoghi: la ricezione dell'arte russa all'estero*, in "Europa Orientalis", n. 36, 2017, pp.
- Caronia A., *Il cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*, Shake Edizioni, Milano 2008.
- Cassirer E., *Filosofia delle forme simboliche*, Pgreco, Brescia 2015.
- Chlebnikov V., *Zangezi*, tr. it. e note di C. Solivetti, "Carte Segrete" n. 53, marzo 1987, pp. 43-127.
- Chlebnikov V., *Tvorenija* [Opere], a cura di M. Poljakov, V. Grigor'ev V., A. Parnis, Sovetskij pisatel', Moskva 1986.
- Chmel'nickij D.S., *Zodčij Stalin* [L'architetto Stalin], Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2007.
- Chukhrov K., *Soviet Material Culture and Socialist Ethics in Moscow Conceptualism*, in "E-Flux Journal", n. 29, novembre 2011, pp. 73-88.
- Clair J., *Hubris: la fabrique du monstre dans l'art moderne; homuncules, géants et acéphales*, Gallimard, Paris 2012 (tr. it. di R. Rizzo: *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna; omuncoli, giganti e acefali*, Johan&Levi, Monza 2015).
- Clair J., Brusatin M. (a cura di), *Identità e alterità. Figure del corpo (1895-1995)*, Marsilio, Venezia 1995.
- Crispolti E., Moncada G. (a cura di), *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, Marsilio, Venezia 1977.
- Danilova A., Kuprina-Ljachovič E. (a cura di), *Pole dejstvija. Moskovskaja konceptual'naja škola i kontekst 70-80e gody XX veka* [Campo d'azione. La scuola concettualista moscovita e il contesto degli anni '70-'80 del XX secolo], catalogo della mostra, Fond kul'tury "Ekaterina", Moskva 2010.
- Dëgot' [Degot] E., *Contemporary painting in Russia*, Craftsman House, Roseville East 1995.
- Dëgot' E., *Russkoe Iskusstvo XX veka* [Arte russa del XX secolo], Trilistnik, Moskva 2000.
- Dëgot' [Degot] E., *Performing Objects, Narrating Installations: Moscow Conceptualism and the Rediscovery of the Art Object*, in "E-Flux Journal", n. 29, novembre 2011, pp. 26-41.
- Deitch J. (a cura di), *Post human*, catalogo della mostra, North American Distribution, New York 1992.
- Deitch J. (a cura di), *Fractured Figures. Works from Dakis Jannou Collection*, Deste Foundation for Contemporary Art, Nea Ionia 2007.
- Dektor F. (a cura di), *Devjat' mer krasoty* [Le nove misure della bellezza], Tarbut, Ierusalim 1987.
- Delminio G.C., *L'idea del teatro*, a cura di L. Bolzoni, Adelphi, Milano 2015.
- Delumeau J., *La peur en Occident, XIVe-XVIIIe siècles. Une cité assiégée*, Fayard, Paris 1978.
- Derrida J., *La scrittura e la differenza*, tr. di G. Pozzi, Einaudi, Torino 1990.

- Després I., *Le conceptualisme moscovite: art progressiste ou dissidence idéologique?*, Ellug/Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, Grenoble 2016.
- Di Pietrantonio G. (a cura di), *Prigov*, EFFE Arte Contemporanea, Lecco 1997.
- Di Pierantonio G., Garutti F. (a cura di), *Ibrido. Genetica delle forme d'arte*, Silvana Editoriale, Milano 2010.
- Didi-Huberman G., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, tr. it. di A. Serra, Bollati Boringhieri, Milano 2006.
- Dobrenko E., *Political Economy of Social Realism*, Yale University Press, New Haven 2007.
- Dostoevskij F., *L'idiota*, tr. it. di A. Polledro A., Einaudi, Torino 2005.
- Eco U., *Il nostro mostro quotidiano*, in Id., *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1982, pp. 379-385.
- Eco U., *Riflessioni teorico pratiche sulla traduzione*, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995, pp. 122-146.
- Eco U., *Experiences in Translation*, University of Toronto Press, Toronto 2001.
- Elliott D., *New Worlds. Russian Art and Society 1900-1937*, Thames & Hudson, London 1986.
- Elliott D., Ades D., Benton T. (a cura di), *Art and Power. Europe under the dictators 1930-45*, Thames & Hudson, London 1995.
- Epštejn M., *Pustota kak priem. Slovo i izobraženie u Il'i Kabakova* [Il vuoto come procedimento. La parola e l'immagine in Il'ja Kabakov], in "Oktjabr", n. 10, 1993, pp. 177-192.
- Epštejn [Epstein] M., *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, University of Massachusetts Press, Amherst 1995.
- Epštejn M., *Postmodern v ruskoj literature* [Il postmoderno nella letteratura russa], Vysšaja škola, Moskva 2005.
- Epštejn M., Genis A., Vladiv-Glover S., *Russian Postmodernism: New Perspective on Post-Soviet Culture*, Berghahn, New York – Oxford 2016.
- Erik Bulatov – Vot*, catalogo della mostra, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja, Moskva 2006.
- Erofeev A., *Non-official Art: Soviet Artists of the 1960s*, Craftsman House, Roseville East 1995.
- Erofeev A. (a cura di), *Breaking the Ice: Moscow Art 1960-1980s*, Saatchi Gallery, London – Moskva 2012.
- Ešanū O. (a cura di), *Dictionary of Moscow Conceptualism (An Adaptation of Monastyrsky's "Slovar' terminov Moskovskoi kontseptual'noi shkoly")*, Contemporary, s.l. 2010, http://www.ubu.com/historical/moscow/Esanu_Dictionary_Moscow_Conceptualism.pdf (ultimo accesso effettuato: 04-02-2019).
- Eshelman R., *Early Soviet Postmodernism*, Peter Lang Pub. Inc., Bern 1997.
- Evdokimov P., *La Teologia della Bellezza*, tr. it. di P. Giuseppe da Vetralla, Edizioni Paoline, Roma 1984.
- Fischer N.R.E., *Hybris. A study in the values of honour and shame in Ancient Greece*, Aris and Phillips, Warminster 1992.

- Florenskij P., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, Casa del Libro Editore, Roma 1983.
- Flores M. (a cura di), *Nazismo, fascismo, comunismo. Totalitarismi a confronto*, B. Mondadori, Milano 1998.
- Fonvizin D., *Opyt modnogo slovarja ščegol'skogo narečija* [La moda dell'uso della lingua del damerino], in Ju. Stennik (a cura di), *Russkaja satiričeskaja proza XVIII veka* [Prosa russa satirica del XVIII secolo], Izdatel'stvo leningradskogo universiteta, Leningrad 1986, http://az.lib.ru/f/fonvizin_d_i/text_0190-1.shtml (ultimo accesso effettuato: 04-02-2019).
- Gambari O. (a cura di), *Matthew Barney. Mitologie contemporanee*, ERRE ENNE, Torino 2009.
- Geusa A. (a cura di), *Lost in translation*, catalogo della mostra, Nelly Podgorskaya (Maier Publishing), Moskva 2013.
- Geuna E. (a cura di), *Damien Hirst. Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2017.
- Gherlone L., *Dopo la semiosfera. Con saggi inediti di Jurij M. Lotman*, Mimesis, Milano – Udine 2014.
- Ginzburg C., *Paura reverenza terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Adelphi, Milano 2015.
- Gioni M., *Matthew Barney*, Electa, Milano 2007.
- Glezer A., *Russkie chudožniki na zapade* [Artisti russi in Occidente], Tret'ja volna, Paris – New York 1982.
- Glezer A., *Neoficial'noe russkoe iskusstvo* [L'arte russa non ufficiale], in A. Streljanyj, G. Sappgir, V. Bachtin, N. Ordynskij, *Samizdat veka*, Polifakt, Moskva 1997, pp. 1001-1016.
- Glezer A. (a cura di), *Sovremennoe russkoe iskusstvo 1958-1999* [Arte russa contemporanea 1958-1999], catalogo della mostra, Tret'ja volna, Moskva 1999.
- Gogol' N., *Mėrtvyje duši* [Le anime morte], in Id., *Polnoe sobranie sočinenij v 14-i tomach* [Opere complete in 14 volumi], Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Moskva 1937-52, v. VI, pp. 5-247 <http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/ps0/ps6/ps6-005-.htm> (ultimo accesso effettuato: 04-02-2019; tr. it. di S. Prina: *Le anime morte*, in N. Gogol', *Opere*, Mondadori, Milano 1996, pp. 3-487).
- Golan A., *Mif i simvol* [Il mito e il simbolo], Russlit, Moskva 1993.
- Golicyn I., *Razgovor ob iskusstve. O chudožnikach. Stat'i. Rasskazy* [Conversazione sull'arte. Sugli artisti. Articoli. Racconti], Russkij Mir, Moskva 2015.
- Golomstock I., *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, Gerald Duckworth & Co Ltd, London 1990 (tr. it. di A. Giorgetta, *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Leonardo, Milano 1990).
- Goodeve T.N., *Matthew Barney 95: Suspension [Cremaster], Secretion [pearl], Secret [biology]*, in "Parkett", n. 45, 1995, pp.67.
- Grojs B., *Moskovskij romantičeskij konceptualizm* [Il concettualismo romantico moscovita], in "Teatr", n. 4, 1990, pp. 65-67.

- Grojs [Groys] B., *Zeigenossische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post Stalinismus*, Klinghardt & Biermann, München 1991.
- Grojs B., *Utopija i obmen: stil' Stalina. O novom. Stat'i* [Utopia e menzogna: lo stile di Stalin. Riguardo al nuovo. Articoli], Znak, Moskva 1993.
- Grojs [Groys] B., *Ilya Kabakov, The Man Who Flew into Space from his Apartment*, Afterall Books Editors, London 2006.
- Grojs [Groys] B., *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2010.
- Grojs [Groys] B., *Introduction – Global Conceptualism Revisited*, in “E-Flux Journal”, n. 29, novembre 2011, pp. 8-25.
- Grojs [Groys] B., *Art Power*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2013.
- Groys B., *Gesamkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, Carl Hanser Verlag GmbH & Co., München – Wien 1988 (tr. it. di E. Guercetti: *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Garzanti, Milano 1992).
- Guldberg J., *Artist Well Organized: The Organizational Structure of the Soviet Art Scene from the Liquidation of Artistic Organizations (1932) to the First Congress of Soviet Artists (1957)*, in “Slavica Othinensia”, n. 8, 1986, pp. 3-23.
- Günter H. (a cura di), *The Culture of the Stalin Period*, Palgrave Macmillan, London 1990.
- Günter H. [Gjunter G.], Dobrenko E. (a cura di), *Socialističeskij kanon* [Il canone socialista], Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2000.
- Günter H. [Gjunter G.], Hänsgen S. [Chensgen S.] (a cura di), *Sovetskaja vlast' i media* [Il potere sovietico e i media], Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2005.
- Haldemann M., Zürcher I., Kabakov E. (a cura di), *Ilya Kabakov: Catalogue Raisonné 2000-2016*, Kerber Verlag, Berlin 2018.
- Hanafi Z., *The monster in the machine. Magic, Medicine, and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*, Duke University Press, Durham and London 2000.
- Haraway D.J., *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, tr. it. di L. Borghi, Feltrinelli, Milano 1995.
- Hardt M., Negri A., *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*, Penguin Press, New York 2004.
- Haskell F., *History and its Images, Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press, New Haven 1993.
- Hegy L., Viola E. (a cura di), *Orlan. Le récit – The narrative*, catalogo della mostra, Charta, Milano 2007.
- Heiser J., *Moscow, Romantic, Conceptualism, and After*, in “E-Flux Journal”, n. 29, novembre 2011, pp. 145-169.
- Heller L., *A World of Prettiness. Socialist Realism and Its Aesthetic Categories*, in T. Lahusen, E. Dobrenko (a cura di), *Socialist Realism Without Shores*, Duke University Press, Durham – London 1997, pp. 51-75.

- Imposti G., *Poetica e teoria della lingua in Velimir Chlebnikov: "samovitoe slovo" e "zäum"*, in "Studi italiani di linguistica teorica e applicata", n. 10, 1981, pp. 105-140.
- Jakobson R., *On Linguistic Aspects of Translation*, in R.A. Brower (a cura di), *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1959, pp. 232-239 (tr. it. di L. Heilmann e L. Grassi, *Aspetti linguistici della traduzione*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Feltrinelli, Milano 1986, pp. 56-64).
- Jakobson R., *Poetica e poesia*, tr. it. di vari, Einaudi, Torino 1985.
- Jankovskaja [Yankovskaya] G., *The Economic Dimensions of Art in the Stalinist Era: Artists' Cooperatives in the Grip of Ideology and the Plan*, in "Slavic Review", vol. 65, n. 4, 2006, pp. 769-791.
- Johnson O., *The Stalin Prize and the Soviet Artist: Status Symbol or Stigma?*, in "Slavic Review", vol. 70, n. 4, inverno 2011, pp. 819-843.
- Jolles A., *Stalin's Talking Museums*, in "Oxford Art Journal", vol. 28, n. 3, 2005, pp. 431-455.
- Kabakov I., *Tri installjacii* [Tre installazioni], Ad marginem, Moskva 2002.
- Kabakov I., Kabakov E., *Passato, presente, futuro*, intervista di Bertola C., tr. it. di S. Burini, in "Flash Art", vol. XXXVI, n. 241, agosto-settembre 2003, pp. 96-99.
- Kabakov I., Kabakov E. (a cura di), *Ilya & Emilia Kabakov: Not Everyone Will Be Taken Into the Future*, catalogo della mostra, Tret'jakovskaja Galereja, Moskva 2018.
- Kabakov I., Kabakov E., Bertola C., Elliott D. (a cura di), *Ilya & Emilia Kabakov: Where is our place?*, catalogo della mostra, Edizioni Charta, Milano 2003.
- Kabakov I., Grojs B., *Dialogi* [Dialoghi], Ad Marginem, Moskva 2010.
- Kalinskij E., *Drowning in Documents: Action, documentation and factography in early works by Collective Actions Group*, in "ArtMargins", vol. 2, n. 1, 2013, pp. 82-105.
- Kamenskij A., *Vernisaži* [Vernici], Sovetskij chudožnik, Moskva 1974.
- Kemp Welch K., *Resurrections (Kabakov's Slippers): Moscow Conceptualism for Delayed Audiences*, in "Oxford Art Journal", vol. 35, n. 2, 2012, pp. 298-301.
- Khidekel R., *It's the Real Thing" Soviet Sots-art and American Pop-art*, Minnesota University Press, Minneapolis 1988.
- Kiefer A., *L'art survivra à ses ruines*, Edition du Regard, Paris 2011.
- Kimmelman M., *The Importance of Matthew Barney*, in "The New York Times Magazine", 10 ottobre 1999.
- King D., *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*, Henry Holt and Company, New York 1997.
- Kizeval'ter G., *Vremja nadežd. Vremja illuzij. Problemy istorii sovetskogo neoficial'nogo iskusstva 1950-60 gg.* [Il tempo della speranza. Il tempo delle illusioni. I problemi della storia dell'arte sovietica non ufficiale degli anni 1950-60], Tverdyj pereplët, Moskva 2018.

- Kizeval'ter G., *Eti strannye semidesjatyje ili Poterja nevinnosti. Esse, interv'ju, vospominanija* [Questi strani anni Settanta o La perdita dell'ingenuità. Saggi, interviste, ricordi], Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2015.
- Kologina T., Mel'nik T., Čudnikovskaja T., *Nonkonformizm: russkoe i sovetskoe iskusstvo 1958-1995. Sobranie muzeev Ljudviga* [Il nonconformismo: arte russa e sovietica 1958-1955. La collezione dei musei Ludwig], Palace Editions, Sankt-Peterburg 2010.
- Koplos J., *Rona Pondick: orchestrated obsession*, in "Art in America", settembre 2002, pp. 106-107.
- Kornetchuk E., *Soviet art under government control. From the 1917 Revolution to Krushchev's thaw*, in A. Rosenfeld, N.T. Dodge (a cura di), *Nonconformist Art: The Soviet Experience 1956-1986*, Thames and Hudson, London 1995, pp. 36-48.
- Kotrel'ev N.V., *L'arte astratta della "seconda avanguardia" (1957-1987) nella collezione di Aleksandr Reznikov*, in Id. (a cura di), *Moskva Underground. Pittura astratta dal 1960. Collezione Aleksandr Reznikov*, catalogo della mostra, Virtual'naja Galereja, Moskva 2012, pp. 38-43.
- Kotrel'ev N. (a cura di), *Moskva Underground. Pittura astratta dal 1960. Collezione Aleksandr Reznikov*, catalogo della mostra, Virtual'naja Galereja, Moskva 2012.
- Kristeva J., *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Basil Blackwell, Oxford 1981.
- Kristeva J., *Semiotiké: recherches pour une sémanalyse*, Editions du Seuil, Paris 1969.
- Kronik A., *Svoj krug: chudožniki-nonkonformisty v sobranii Aleksandra Kronika* [La propria cerchia: gli artisti non conformisti nella collezione di Aleksandr Kronik], Iskusstvo-XXI vek, Moskva 2010.
- Kušnir I., *Leningradskij andegraund* [L'underground leningradese], Avangard na Neve, Sankt-Peterburg 2015.
- Laplantine F., Nouss A., *Il pensiero meticcio*, tr. it. di C. Milani, Elèuthera, Milano 2006.
- Lawton A., *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, Harper Collins, New York 1991.
- Lazareva E., *Boris Orlov. Kontury vremeni* [Boris Orlov. I profili del tempo], Breus, Moskva 2017.
- Lichačev D. (a cura di), *Istorija russkoj literatury XI-XVII vekov* [Storia della letteratura russa XI-XVII sec.], Prosveščenie, Moskva 1985.
- Lichačev D., *Le radici dell'arte russa: dal Medioevo alle avanguardie*, Fabbri, Milano 1991.
- Lipoveckij M., *Prisutstvujta nastol'ko, naskol'ko pozvoljaet otsutstvie* [Presenziando tanto quanto lo permette l'assenza], in G. Bruskin, *Podrobnosti pis'mom* [I particolari per lettera], Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2005, pp. 490-517.

- Lipoveckij M., *Paralogie. Trasformazioni del discorso (post)modernista nella cultura russa dagli anni Venti agli anni Duemila*, tr. it. di M. Ghilarducci, Aracne, Roma 2014.
- Lotman Ju., *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Mursia, Milano 1972.
- Lotman Ju., *Le bambole nel sistema di cultura*, in Id., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Laterza, Bari 1980, pp. 145-151.
- Lotman Ju., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Laterza, Bari 1980.
- Lotman Ju., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985.
- Lotman Ju., *Kul'tura i vzryv* [La cultura e l'esplosione], Gnozis, Moskva 1992.
- Lotman Ju., *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, tr. it. di C. Valentino, Feltrinelli, Milano 1993.
- Lotman Ju., *Cercare la strada. Modelli della cultura*, tr. it. di N. Marcialis, Marsilio, Venezia 1994.
- Lotman Ju., *L'insieme artistico come spazio quotidiano*, in Id., *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, tr. it. di S. Burini, A. Niero, Moretti & Vitali, Bergamo 1998, pp. 23-37.
- Lotman Ju., *Ochota za ved'mami. Semiotika stracha* [La caccia alle streghe. Semiotica della paura], in "Σημειωτική. Trudy po znakovym sistemam", vol. 26, 1998, pp. 61-81.
- Lotman Ju., *O semiotike ponjatij "styd" i "strach" v mehanizme kul'tury*, in Id., *Semiosfera*, Iskusstvo, Sankt-Peterburg 2001, 664-666 (tr. it. di Faccani: *Semiotica dei concetti di "vergogna" e "paura"*, in Ju. Lotman, B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani, M. Marzaduri, Bompiani, Milano 1995, pp. 271-275).
- Lotman Ju., *Pamjat' v kulturologičeskom osveščanii* [La memoria in chiave culturale], in Id., *Semiosfera* [La semiosfera], Iskusstvo, Sankt-Peterburg 2001, pp. 673-676.
- Lotman Ju., *Tesi per una semiotica della cultura russa (Programma per lo studio della cultura russa)*, in L. Gherlone, *Dopo la semiosfera. Con saggi inediti di Jurij M. Lotman*, Mimesis, Milano – Udine 2014, pp. 167-175.
- Lotman Ju., Uspenskij B., *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani e M. Marzaduri, Bompiani, Milano 1995.
- Maksimenkov L.V., *Sumbur vmesto muzyki: Stalinskaja kul'turnaja revoliucija 1936-1938* [La confusione al posto della musica: la rivoluzione culturale staliniana 1936-1938], Juridičeskaja kniga, Moskva 1997.
- Malycha C., *Das Motiv ohne Inhalt. Malerei bei Georg Baselitz 1959-1969*, Kerber Artbooks, Bielefeld 2008.
- Manin V., *Iskusstvo v rezervacii. Chudožestvennaja žizn' v Rossii 1917-1941 gg.* [L'arte in quarantena. La vita artistica in Russia 1917-1941], Editorial URSS, Moskva 1999.

- Manin V., *Russkaja živopis' XX veka* [La pittura russa del XX secolo], Avrora, Sankt-Peterburg 2007.
- Marchesini R., *La fabbrica delle chimere. Biotecnologie applicate agli animali*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- Marchesini R., *Lineamenti di zooantropologia*, Calderini Edagricole, Bologna 2000.
- Marchesini R., *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- Marchesini R., *Poetiche postumaniste*, in N. Dusi, C. Saba (a cura di), *Matthew Barney. Polimorfismo, multimodalità, neobarocco*, Silvana Editoriale, Milano 2012, pp. 221-227.
- Margolit E., *Živye i mertvoe. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920-1960-ch godov* [I vivi e ciò che è morto. Appunti per la storia del cinema sovietico 1920-1960], Seans, Sankt-Peterburg 2012.
- McPhee J., *The Ransom of Russian Art*, Farrar Straus and Giroux, New York 1994.
- Mead I., Sjelkocha P., *Unofficial Art in the Soviet Union*, University of California Press, Berkeley 1967.
- Mengoni A., *Incorporare il mondo: lo sguardo metamorfico del Cremaster Cycle*, in N. Dusi, C. Saba (a cura di), *Matthew Barney. Polimorfismo, multimodalità, neobarocco*, Silvana Editoriale, Milano 2012, pp. 133-155.
- Messenger J., *Patricia Piccinini interviewed by Jane Messenger*, in *Patricia Piccinini. Once upon a time...*, a cura di Messenger J., Art Gallery of South Australia, Adelaide 2011.
- Michael L. (a cura di), *Patricia Piccinini: we are family*, catalogo della mostra, 50° Biennale di Venezia (15 giugno-2 novembre 2003, Venezia), Australian Council for the Arts, Melbourne 2003.
- Miele F., *L'avanguardia tradita, Arte russa dal XIX al XX sec.*, Carte Segrete, Roma 1973.
- Miele F. (a cura di), *Mostra antologica di Wassili Sitnikov, Opere dal 1931 al 1971*, catalogo della mostra, Centro Iniziative Culturali, Avezzano 1972.
- Misler N., *L'arte del movimento in Russia (1920-1930)*, Allemandi, Torino 2018.
- Monastyrskij [Monastyrsky] A., *Dictionary of Moscow Conceptualism*, in "Vadim Zakharov's journal", n. 7, 1999.
- Monastyrskij A., *Slovar' terminov moskovskoj konceptual'noj školy* [Dizionario dei termini della scuola concettuale moscovita], Ad Marginem, Moskva 1999.
- Morozov A., *Konec utopii: iz istorii iskusstva v SSSR 1930-e gg.* [Fine dell'utopia: dalla storia dell'arte in URSS negli anni '30], Galart, Moskva 1995.
- Morozov A., *Socrealizm i realizm* [Realismo socialista e realismo], Galart, Moskva 2007.
- Nekrasov V., *Lianozovskaja černucha* [Il gruppo di Lianozovo], in L. Taločkin, I. Antonova (a cura di), *"Drugoe iskusstvo": Moskva 1956-76. K chronike chudožestvennoj žizni* ["L'altra arte": Mosca 1956-76. Per una cronaca della vita artistica], Chudožestvennaja galereja "Moskovskaja kollekcija" – Interbuk, Moskva 1991, pp. 260.

- Niero A., *Per una traduzione ragionata dell'Alfabeto terzo di Dmitrij Aleksandrovič Prigov*, in G. Cantarutti, A. Ceccherelli, G. Ruoizzi, *Aforismi e alfabeti*, Il Mulino, Bologna 2016, pp. 147-165.
- Norman J.O. (a cura di), *New Perspectives on Russian and Soviet Artistic Culture – Selected Papers from the Fourth World Congress for Soviet and East European Studies*, Harrogate, 1990, International Council for Soviet and East European Studies – Palgrave Macmillan, Basingstoke 1994.
- Obuchova A., *La seconda meta. L'arte russa dal 1950 – 2000 dal Fondo Sandretti*, in G. Belli, A. Obuchova (a cura di), *Arte Contro. Ricerche dell'arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal Fondo Sandretti del '900*, catalogo della mostra, Skira, Milano 2007, pp. 19-30.
- O'Mahony M., *Sport in the USSR. Physical Culture-Visual Culture*, Reaktion Books, London 2006.
- Orgaz L.F., *The naturally artificial world in Patricia Piccinini. Hold me close to your heart*, a cura di Doğa Temür B., Ofset Yapimevi, Istanbul 2011.
- Papernyj V.Z., *Kul'tura Dva [La cultura Due]*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 1996 [1985] (tr. it. di E. Baglioni: *Cultura Due. L'architettura ai tempi di Stalin*, Artemide, Roma 2017).
- Pavlenskij P., *Segregazione*, in C. Mu, P. Martore, *Performance Art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelveccchi, Roma 2018, pp. 60-70.
- Petzinger R. (a cura di), *Ilya Kabakov: Catalogue Raisonné: Paintings 1957-2008*, Kerber Verlag, Berlin 2009.
- Picchio R., *La poesia sillabica all'epoca di Simeon Polockij*, in R. Picchio, M. Colucci (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, 2 voll., UTET, Torino 1997, v. I, pp. 208-214.
- Piretto G.P., *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Einaudi, Torino 2001.
- Piretto G., *Gli occhi di Stalin*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010.
- Piretto G.P., *Quando c'era l'URSS: 70 anni di storia culturale sovietica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018.
- Pivovarov V., *Vljublennyj agent [L'agente innamorato]*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2001.
- Pivovarov V., *O ljubvi slova i izobraženija [Sull'amore per la parola e l'immagine]*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2004.
- Plamper J., *The Stalin Cult. A Study in the Alchemy of Power*, Yale University Press, New Haven 2012.
- Poli F., *Arte Contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni 1950 a oggi*, Mondadori Electa, Milano 2005.
- Polukhina V., *Introduction*, in D. Prigov, *Texts of our Life / Teksty našej žizni*, Essays in Poetics Publications, Keele 1995, pp. 9-14.
- Possamai D., *Che cos'è il postmodernismo russo? Cinque percorsi interpretativi*, Il Poligrafo, Padova 2000.
- Prigov D.A., *Oltre la poesia*, a cura di A. Niero, Marsilio, Venezia 2014.
- Prokhorov G., *Art under Socialist Realism: Soviet painting, 1930-1950*, Craftsman House, East Roseville 1995.

- Puppi L., *Lo splendore dei supplizi. Liturgia delle esecuzioni capitali e iconografia del martirio nell'arte europea dal XII al XIX secolo*, Benecise, Milano 1990.
- Rabin O., *Tri žizni: kniga vospominanij* [Tre vite: un libro di ricordi], Tret'ja volna, Paris 1982.
- Reed K., *Versographies by Dmitri Prigov: Introduction*, Duke University Press, in "Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences", vol. 20, n. 2, 2012, pp. 183-188.
- Reid S. E., *Destalinization and Taste, 1953-1963*, in "Journal of Design History", vol. 10, n. 2, 1997, pp. 177-201.
- Reid S. E., *Socialist Realism in the Stalinist Terror: The Industry of Socialism Art Exhibition, 1935-41*, in "The Russian Review", vol. 60, n. 2, aprile 2001, pp. 153-184.
- Rise C.P., *Nonkonformisten – Nonkonformisty: Vtoroj russkij avangard: 1958-1988; Sobranije Barger*, Wienand Verlag, Köln 1996.
- Roberts N. (a cura di), *The Quest for Self-Expression: Painting in Moscow and Leningrad, 1965-1990*, Columbus Museum of Art, Columbus 1990.
- Rojtenberg O., *Neuželi kto-to vspomnil, Čto my byli...: iz istorii chudožestvennoj žizni, 1925-1935* [Forse qualcuno ricordò che c'eravamo...: dalla vita artistica 1925-1935], Galart, Moskva 2008.
- Rosenfeld A., Dodge N.T. (a cura di), *Nonconformist Art. The Soviet experience 1956-1986*, Thames & Hudson, London 1995.
- Rosenfeld A., Dodge N.T. (a cura di), *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression Under the Soviets*, Rutgers University Press – The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick 2002.
- Rubinčik A.L., *Živopis' socrealizma v sovetskich otkrytkach* [La pittura del realismo socialista nelle cartoline sovietiche], Magma, Moskva 2008.
- Rudneva L., *Il ritratto: un itinerario storico*, in F. Ciofi Degli Atti, D. Ferretti (a cura di), *Volto dell'Impero Russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I*, catalogo della mostra, Electa, Milano 1991, pp. 48.
- Rudova L., *Paradigms of Postmodernism: Conceptualism and Sots-Art in Contemporary Russian Literature*, in "Pacific Coast Philology", vol. 35, n. 1, 2000, pp. 61-75.
- Rueschemeyer M., *Soviet Emigré Artists: life and work in the USSR and the United States*, M E Sharpe Inc, Armonk (NY) 1985.
- Sal'nikov V., *Pikasso o nas ne slyšal* [Picasso non ha sentito parlare di noi], Garage, Moskva 2018.
- Samman N.J., *Glasnost: Soviet Non-Conformist Art*, in "Third Text", vol. 24, n. 5, 2010, pp. 623-637.
- Sapgir G., *Lianozovo i drugie (Gruppy i kružki konca 50-ch)* [Lianozovo e gli altri (Gruppi e i circoli della fine degli anni '50)], in "Arion", n. 3, 1997, pp. 81-87.
- Šapinskaja E., *Monstruoznyj drugoj v verbal'nyh i vizual'nyh tekstach kul'tury* [Il mostruoso altro nei testi verbali e visivi della cultura], in "Polignosis", vol. 1-2, n. 38, 2010, <http://www.polygnosis.ru/default.asp?num=6&num2=507> (ultimo accesso effettuato: 02-02-2019).

- Sarab'janov D. (a cura di), *Istorija ruskogo i sovetskogo iskusstva* [Storia dell'arte russa e sovietica], Vysšaja škola, Moskva 1979.
- D. Sarab'janov, *Arte russa*, Rizzoli, Milano 1990.
- Sarab'janov D., *Situacija razryva v istorii ruskogo iskusstva* [La condizione di discontinuità nella storia dell'arte russa], in Id., *Russkaja živopis' . Probuždenie pamjati* [La pittura russa. Il risveglio della memoria], Iskusstvoznanie, Moskva 1998, pp. 56-65.
- Saunders G. (a cura di), *Samizdat. Voices of the Soviet Opposition*, Monad Press, New York 1974.
- Savickij S., *Andergraund e andegraund: forme alternative al sistema nella cultura non ufficiale di Mosca e Leningrado*, in "eSamizdat", n. 8, 2010-2011, pp. 65-72.
- Scammell M., *Art as politics and politics in art*, in A. Rozenfeld, N.T. Dodge (a cura di), *Nonconformist Art: The Soviet Experience, 1956-1986: the Norton and Nancy Dodge Collection, the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, the State University of New Jersey*, Thames and Hudson, New York 1995, pp. 49-63.
- Schapiro M., *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Sings*, in "Semiotica", vol. I, n. 3, 1969, pp. 223-242.
- Schlegel A.I., *The Kabakov Phenomenon*, in "Art Journal", vol. 58, n. 4, 1999, pp. 98-101.
- Sholem G., *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Il Saggiatore, Milano 1965.
- Sinel'nikova N., *Nonkonformisty* [Nonconformisti], Fond "Obščestvo pooscrenija chudožnikov", Moskva 2009.
- Smith T., *One and Three Ideas: Conceptualism Before, During and After Conceptual Art*, in "E-Flux Journal", n. 29, novembre 2011, pp. 42-72.
- Sobolev Ju., *Načalo formirovanija grupy "Sretenskij bul'var"* [L'inizio della formazione del gruppo "Sretenskij bul'var"], in I. Alpatova, L. Taločkin, N. Tamruči (a cura di), *"Drugoe iskusstvo": Moskva 1956-88* [L'"altra arte": Mosca 1956-88], Galart, Moskva 2005, pp. 67.
- Solomon A., *The Irony Tower: Soviet Artists in a Time of Glasnost*, Alfred a Knopf Inc., New York 1991.
- Stella D (a cura di), *Victor Brauner 1902-1966*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1995.
- Stoichita V., *L'image de l'Autre*, Louvre editions, Paris 2014.
- Strukelj V., Zanella F., Bignotti I. (a cura di), *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, Skira, Milano 2015.
- Sviblova O. (a cura di), *AES+F: The liminal space trilogy*, Triumf galereja, Moskva 2012.
- Sviblova O. (a cura di), *Grisha Bruskin: H-Hour*, Kerber Art, Berlin 2013.
- Taločkin L., Antonova I. (a cura di), *"Drugoe iskusstvo": Moskva 1956-76. K chronike chudožestvennoj žizni* [L'"altra arte": Mosca 1956-76. Per una cronaca della vita artistica], Chudožestvennaja galereja "Moskovskaja kollekcija", In-terbuk, Moskva 1991, v. 1.

- Tamruči [Tamruchi] N., *Moscow Conceptualism, 1970-1990*, Craftsman house, Roseville East 1995.
- Tavola M. (a cura di), *Dmitrij A. Prigov*, Galleria Melesi, Lecco 2009.
- Taylor S., *The Anatomy of Anxiety*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2000.
- Thiemann B.M., *(Non-conform) Russian and Soviet Art, The Ludwig Collection, 1958- 1995*, Prestel, New York 2007.
- Tjutčev F., *Poesie*, tr. it. di T. Landolfi, Einaudi, Torino 1964.
- Tolstoj L., *Azbuca*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij v 90-i tomach* [Opere complete in 90 volumi], Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva 1928-58, vol. 22, pp. 19-30.
- Toury G., *Translation: A Cultural-Semiotic Perspective*, in Sebeok T.A. (a cura di), *En-cyclopaedic Dictionary of Semiotics*, vol. 2, Mouton de Gruyter, Berlin 1986, pp. 1111-1124.
- Traini S., *Le basi della semiotica*, Bompiani, Milano 2013.
- Traini S., *Jurij M. Lotman e la semiotica della cultura*, in <http://traini.comunita.it/Lotman.pdf> (ultimo accesso effettuato: 04-02-2019).
- Tregulova Z.I., Balachovskaya F.M. (a cura di), *Socrealizm: inventarizacija archiva. Iskusstvo 1930-1940-ch godov iz sobranija Gosudarstvennogo muzejno-vystavočnogo centra "ROSIZO"* [Il realismo socialista: inventario dell'archivio. L'arte degli anni 1930-1940 dalla collezione del centro museale-espositivo di stato "ROSIZO"], Slavija, Sankt-Peterburg 2009.
- Tugnoli C., *Zoantropologia: storia, etica e pedagogia dell'interazione uomo/animale*, Franco Angeli, Milano 2003.
- Tumarkin N., *Lenin Lives. The Lenin Cult in Soviet Russia*, Harvard University Press, Cambridge 1997.
- Tupicyna [Tupitsyn] M., *Margins of Soviet Art. Socialist Realism to The Present*, Distributed Art Pub Inc, Milano 1989 (tr. it. Di G. Romano: *Arte sovietica contemporanea. Dal realismo socialista a oggi*, Politi, Milano 1990).
- Tupicyna [Tupitsyn] M., *The Soviet Photograph, 1924-1937*, Yale University Press, New Haven 1996.
- Tupicyn [Tupitsyn] V., *Non identity with Identity: Moscow Communal Modernism, 1950s-1980s*, in A. Rosenfeld A., N.T. Dodge, *Nonconformist Art: The Soviet Experience 1956-1986*, Thames & Hudson, London 1995, pp 74-100.
- Tupicyn V., *Kommunal'nyj (post)modernizm: russkoe iskusstvo vtoroj poloviny XX veka* [Il (post)modernismo della kommunalka: arte russa della seconda metà del XX secolo], Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 1998.
- Tupicyn [Tupitsyn] V., *The Museological Unconscious. Communal (Post)Modernism in Russia*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2009.
- Ural'skij M., *Nemuchinskie monologi. Portret chudožnika v inter'ere* [I monologhi di Nemuchin. Ritratto dell'artista dall'interno], Izd. "Bon", Moskva 1999.
- Uspenskij B., *La pittura nella storia della cultura russa*, in F. Ciofi Degli Atti, D. Ferretti (a cura di), *Volti dell'Impero Russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I*, catalogo della mostra, Electa, Milano 1991, pp. 41.

- Vallier D., *Sulle arti figurative*, in P. Montani. M. Prampolini (a cura di), *Roman Jakobson*, Editori Riuniti, Roma 1990, pp. 359.
- Vergine L., *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano 2000.
- Vergine L., Verzotti G. (a cura di), *Il Bello e le bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, Skira, Milano 2004.
- Visher T. (a cura di), *Robert Gober. Sculptures and installations 1979-2007*, catalogo della mostra, Shaulager, Basel 2007.
- Wakefield N. (a cura di), *Matthew Barney. Pace car for the hubris pill*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1995.
- Warr T. (a cura di), *Il corpo dell'artista*, introduzione di A. Jones, Phaidon, London 2006.
- Weiermair P. (a cura di), *Rona Pondick. Works 1986-2001*, catalogo della mostra, Sonnabend press, New York 2002.
- Wibgen L., *Moscow Conceptualism, or, The Visual Logic of Late Socialism*, in "Art Journal", vol. 70, n. 3, 2011, pp. 109-113.
- Witte G., *Katalogkatastrophen: das Alphabet in der russischen Literatur*, in S. Kotzinger, G. Rippl, *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs "Theorie der Literatur" Veranstaltet im Oktober 1992*, Rodopi, Amsterdam – Atlanta 1994, pp. 35-55.
- Yates F.A., *The Art of Memory*, Routledge & Kegan Ltd, London 1966.



ETEROTOPIE

Collana diretta da *Salvo Vaccaro e Pierre Dalla Vigna*

450. Elena Landone, *Utopia didattica: l'apprendimento della lingua straniera oltre l'aula*
451. Elena Bignami (a cura di), *Le donne nel movimento anarchico italiano (1871-1956)*
452. Paola Cotta Ramusino, *Dire la Rivoluzione. Lessico e fraseologia nel decennio post-rivoluzionario*
453. Alessandro Cinquegrani, *Il sacrificio di Bess. Sei immagini su nazismo e contemporaneità*
454. Elena Cuomo, *Tutta colpa di Ismene? Interrogativi e questioni simbolico-politiche sulla tratta delle donne nella società contemporanea*
455. Carlo Formenti, *Oligarchi e plebei. Cronache di un conflitto globale*
456. Viviana Segreto (a cura di), *Contro-parola. Foucault e la parrësia*
457. Manuele Bellini, *Dialettica del diverso. Marxismo e antropologia in Luciano Parinetto*
458. Silvia De Laude, *La rondine di Pasolini*
459. Ruggero D'Alessandro, *Il romanziere in cattedra. Thomas Mann – Vladimir Nabokov Giuseppe Tomasi di Lampedusa Lezioni di letteratura*
460. Nicolò Addario, *La fine della morale. Genealogia, forme storiche e criticità dell'autodescrizione della società moderna*
461. Gianpaolo Chiriaco, *Voci nere. Storia e antropologia del canto afroamericano*
462. Alessandro Simoncini, *Democrazia senza futuro? Scenari dall'interregno postdemocratico*
463. Marco Celentano e Roberto Marchesini, *Pluriversi cognitivi. Questioni di filosofia ed etologia*, prefazione di Dario Martinelli
464. Gianluca Vagnarelli, *Oltre i confini del politico Michel Foucault filosofo della politicizzazione*
465. Gianni Porta, *Buchi nell'acqua. Sinistra ed egemonia liberale nel movimento Acqua bene comune*
466. Donella Antelmi, *Verdi parole. Un'analisi linguistica del discorso green*
467. Elisa Alberani, *La ricezione italiana di Fernando Pessoa. Tra mitizzazioni e appropriazioni (in)debite*
468. Serena Carbone, *Marcel Broodthaers. Poetiche dell'ombra*
469. Orazio Maria Gnerre, *Prima che il mondo fosse. Alle radici del decisionismo novecentesco*
470. *Le voyage d'Aphrodite. Per una Psico-Filosofia dell'immagine*, progetto artistico e fotografie di Marco Barnabino, testi di Roberta Di Nicola
471. Elisabetta Tonello, *L'altra poesia. Arte giuillesca e letteratura nel basso Medioevo*
472. Diego Lazzarich, *Gratitudine politica I. Dall'età classica al Medioevo*

473. Alessandro Curioni, *La protezione dei dati. Guida pratica al Regolamento Europeo*
474. Fabio Libasci, *Le passioni dell'io, Hervé Guibert lettore di Michel Foucault*
475. *La rivolta della cooperazione. Percorsi teorici tra letteratura e arti applicate*, a cura di Andrea Fumagalli, Giovanni Giovannelli, Cristina Morini
476. Aldo Zanca, *Il disordine del capitale. Ideologia e realtà del neoliberalismo: il nuovo sfruttamento*
477. John Žerzan e Enrico Manicardi, *Nostra nemica civiltà. Frammenti di resistenza anarchica alla civilizzazione*, traduzione a cura di Silvia Paglia, Guido Dalla Casa, Marco Pessotto, Suzanne Marie Foster, Alberto Prunetti, Alberto Angelini
478. Arnaldo Alberti, *Eclisse liberale*, prefazione di Dick Marty
479. Renata Gambino, Grazia Pulvirenti, *Storie menti mondi. Approccio neuroermetico alla letteratura*
480. Michele Canalini, *L'insegnante di terracotta. Dalla Buona Scuola in poi*
481. Annalisa De Curtis (a cura di), *Il Museo come laboratorio del presente. Attraverso la fiaba. I Dialoghi di C'era ancora una volta...*
482. Marco De Natale, *La memoria musicale: un arco di pensiero. Appendice e approfondimenti a Una teoria dell'ascolto musicale (2015)*
483. Giuseppe Ferraro, *La declusione della libertà. Per una cittadinanza senza nazione*
484. Fabio Cifariello Ciardi, Giolo Fele e Marco Russo (a cura di), *Creatività musicali. Narrazioni, pratiche e mercato*
485. Sébastien Broca, *Utopia del Software Libero. Dal bricolage informatico alla reinvenzione sociale*, a cura di Giorgio Griziotti
486. Renato De Fusco, *Storia dell'idea di storia*
487. Alessandro Mancuso, *Altre persone. Antropologia, visioni del mondo e ontologie indigene*
488. Marco de Paoli, *Elettricità, vita, cervello. L'innervazione dell'organismo-mondo*
489. Alessandro Dal Lago, Massimo Filippi, Antonio Volpe *Genocidi animali*
490. Andrea Facciolongo, *Paesaggi e marginalità. Etica ed estetica del Terzo paesaggio*
491. Pierpaolo Ascari, *Attraverso i confini. Lettura ed esperienza estetica in Stendhal e Flaubert*
492. Melanie Klein, *Weaning. Lo svezzamento come conflitto*, Prefazione di Giacomo Clemente, Postfazione di Adriano Voltolin
493. Marco A. Quiroz Vitale, *Diritti umani e cultura giuridica. Il principio di autodeterminazione e l'invenzione delle nuove schiavitù in Europa*
494. Yves Charles Zarka, *Filosofia e politica nell'età moderna*
495. Thomas Benedikter, *Più potere ai cittadini? Il fascino indiscreto della democrazia diretta*
496. Claudia Caneva e Cecilia Costa (a cura di), *L'immaginario contemporaneo*
497. Olga Piccolo, *Furti d'arte, collezionismo, musealizzazione. Le opere a Bergamo in età napoleonica*, Prefazione di Sandra Sicoli

498. Serena Marcenò, *Critica alla cooperazione neoliberale Resilienza e governance nelle politiche di aiuto allo sviluppo*
499. Filippo Cannizzo, *Briciole di bellezza. Dialoghi di speranza per il futuro del Bel Paese*
500. Mario Costa, *L'uomo fuori di sé. Alle origini della esternalizzazione. La fotografia, il fonografo e il telefono nella Parigi del XIX secolo*
501. Laura Marchetti, *Samar. La luce azzurra a Itaca, Roma, Bagdad*
502. Maurizio Clementi, *L'inesausto grembo. La poesia dell'ultimo Leopardi*,
503. Maria Pirulli, *La lingua dei segni nella Vergine delle Rocce. Un'ipotesi sulla firma di Leonardo*
504. Stefano Sciacca, *Sir William Shakespeare buffone e profeta*
505. Vittorio Marchis e Marco Pozzi (a cura di) *Incontri con la macchina. Scritti meta-scientifici*
506. Diego Fusaro, *Marx Idealista. Per una lettura eretica del materialismo storico*
507. Nicola Nardella, *I diritti di madre natura*, Introduzione di Pablo Fajardo
508. Thierry Gontier, *La questione dell'animale. Le origini del dibattito moderno*
509. Imsuk Jung, *Manuale di lingua e linguistica coreana*
510. Clotilde Cicatiello, *Sulla rivalità del parto: medici e levatrici a Napoli tra Ottocento e Novecento*
511. Federico Francucci, *Tutta la gioia possibile. Saggi su Giorgio Manganelli*
512. Orsola Rignani, *Metafore del corpo post-umanista: Michel Serres*
513. Pierluigi D'Eredità, *Lo sviluppo economico autodistruttivo. 1873-1914*
514. Giorgio Girard, *Nichilismo bifronte. Elzeviri sullo Spirito del Tempo*
515. Stefano G. Azzarà, *Comunisti, fascisti e questione nazionale. Germania 1923: fronte rossobruno o guerra d'egemonia*
516. Marco Mancuso, *Arte, tecnologia e scienza. Le Art Industries e i nuovi paradigmi di produzione nella New Media Art contemporanea*, Postfazione di Bruce Sterling
517. Massimo Bignardi (a cura di), *Siena laboratorio del contemporaneo. Didattica tra ricerca ed esperienze sul campo*
518. Luca Cangianti, Alessandra Daniele, Sandro Moiso, Franco Pezzini, Gioacchino Toni, *Immaginari alterati*
519. Lou Andreas Salomé, *La materia erotica*
520. Barbara Saracino, *I giochi, le stelle e l'uomo. Studio sociologico della curva normale*
521. Barbara Bisetto, Andrea Maurizi (a cura di), *La trasmissione del testo poetico in Cina e in Giappone*
522. Antonio Fiori, *Dallo sviluppo economico alla solidarietà sociale. Sanità e pensioni in Corea*
523. Attilio Scuderi (a cura di), *La libertà ostinata. Machiavelli e i confini del potere*
524. Alessandra Pera, *Un progetto tradito? La cittadinanza europea tra passato e futuro*
525. Jacques Derrida, *Tentazione di Siracusa*

526. Andrea Lombardinilo, *Università in democrazia. Habermas e la sfera della comunicazione accademica*
527. Gianfranco La Grassa, *Crisi economiche e mutamenti (geo)politici*
528. Francesco Iengo, *Verso un'arte desacralizzata*, a cura di Aldo Marroni
529. Sandro Moiso, *La guerra che viene. Crisi, nazionalismi, guerra e mutazioni dell'immaginario politico*, Prefazione di Valerio Evangelisti, Postfazione di Gioacchino Toni
530. Maria Efisia Meloni, Nereide Rudas, *Il lavoro negato*
531. Caroline Evans, Alessandra Vaccari, *Il tempo della moda*
532. Chiara Battistella (a cura di), *Ovidio a Tomi: saggi sulle opere dell'esilio*
533. Celeste Papuli, *Io volevo andare nella foresta. Storie di vita per una sociologia dell'esperienza trans*
534. Paolo Parisi Presicce, *Herman Melville. Racconto di un tipo strano*
535. Giandomenico Capris, *Matteo Renzi dal pop al flop. Ascesa e declino di una leadership televisiva*
536. Martina Castigliani, *Cercavo la fine del mare*
537. Fortunato Maria Cacciatore (a cura di), *Il momento populista. Ernesto Laclau in discussione*
538. Niccolò Bertuzzi, Marco Reggio (a cura di) *Smontare la gabbia. Anticapitalismo e movimento di liberazione animale*, Postfazione di Massimo Flippi
539. Andrea Borsari, Matteo Cassani Simonetti, Giulio Iacoli (a cura di), *Architetture. Forma e narrazione tra architettura e letteratura*
540. Massimo Baldi, *Una libbra di carne. La crisi del debito pubblico e il patto fra le generazioni*
541. Claudio Ciani, *Un Nuovo Medio Oriente? Dall'accordo segreto Sykes-Picot al progetto per un "Nuovo Secolo Americano"*, Prefazione di Giancarlo Elia Valori
542. Michela Gardini, *Il ritratto e l'assenza. Percorsi nella letteratura francese*
543. Francesco Adriano Clerici, Sara Di Alessandro, Rosalba Maletta (a cura di), *L'utopia alla prova dell'umorismo. Per una prassi e una poetica del discorso universitario*
544. Afonso Mário Ucuassapi, *Il pensiero politico di Antonio Gramsci. Per una rivalutazione dei concetti di egemonia e società civile*, prefazione di Lelio La Porta
545. Secondo Giacobbi, *Omogenitorialità. Ideologia, pratiche, interrogativi*
546. Emanuele Ponzio, *Immagine in tempo reale. Storie, pratiche, teorie per una introduzione alla performance audiovisiva*
547. Laura Corradi (a cura di), *Odissea embrionale. Fecondazione in vitro, eterologa e surroga di gravidanza: problemi di salute, giuridici e sociali*
548. Alessia Maccaro, *Con Grégoire Ahongbonon oltre il buio della mente*, con una prefazione di Enrico Di Salvo



*Finito di stampare
nel mese di aprile 2019
da Digital Team - Fano (PU)*