

ANNALI DI CA' FOSCARI

Direttore responsabile
Giuliano Tamani

Comitato di redazione

Serie occidentale: Eugenio Bernardi, Maria Teresa Bion, Eugenio Burgio, Marinella Colummi Camerino, Donatella Ferro, Loretta Innocenti, Rosella Mamoli Zorzi, Lucia Omacini, Daniela Rizzi, Paolo Ulvioni.
Serie orientale: Laura De Giorgi, Rosella Dorigo, Gian Giuseppe Filippi, Bonaventura Ruperti, Giuliano Tamani, Boghos Zekiyian.

Direzione e redazione

Università Ca' Foscari di Venezia
Dipartimento di Studi eurasiaci
San Polo 2035 - I 30125 Venezia - Tel. 041 2348851 - Fax 041 2348858

Editore, amministrazione e fotocomposizione:

Studio Editoriale Gordini - Via J. Crescini 96 - 35126 Padova - tel. 049 757832
info@studioeditorialeordini.it
<http://www.studioeditorialeordini.it>

Stampa

DaigoPress - Via del Santo 176 - 35010 Limena (Padova)

© Copyright 1975 Università Ca' Foscari di Venezia

Abbonamento

Italia: € 110. Estero: € 150.
Prezzo del vol. 1: € 27,00. Prezzo del vol. 2: € 49,00. Prezzo del vol. 3: € 53,00.
Il prezzo dell'abbonamento va versato a mezzo vaglia postale, assegno bancario non trasferibile o bonifico sul c/c n. 96812409, Poste Italiane (Padova).

Inserzioni pubblicitarie

Sono possibili inserzioni pubblicitarie dopo l'approvazione della direzione della Rivista, al prezzo di € 150 per una pagina e di € 100 per mezza pagina, impianti eventuali esclusi.

Dal 1962 (a. I) al 1967 (a. VI) gli «Annali di Ca' Foscari» sono stati stampati con periodicità annuale; dal 1968 (a. VII) al 1969 (a. VIII) con periodicità semestrale; dal 1970 (a. IX) con periodicità quadrimestrale: ai due volumi della serie occidentale, indicati con i numeri 1 e 2, è stato aggiunto un terzo volume (n. 3) dedicato alla serie orientale.

È vietato riprodurre articoli, notizie e informazioni pubblicati sugli «Annali di Ca' Foscari» senza indicare la fonte.

Gli autori sono responsabili degli articoli firmati.

Autorizzazione n. 364 del Presidente del Tribunale di Venezia, 25 ottobre 1963.

Avvertenza per gli autori

I dattiloscritti da presentare alla rivista vanno indirizzati a:
Direzione degli «Annali di Ca' Foscari»
Università Ca' Foscari di Venezia
San Polo 2035 - I 30125 Venezia

ISSN 1125-3762

In copertina: Michelangelo, *Prigione*, Firenze, Museo dell'Accademia, inv. 1080.
Per gentile concessione della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino.

ANNALI DI CA' FOSCARI
RIVISTA DELLA FACOLTÀ
DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
DELL'UNIVERSITÀ CA' FOSCARI
DI VENEZIA

XLVII, 2

2008

L'OPERA INCOMPIUTA

a cura di
Lucia Omacini

Estratto

SILVIA BURINI

*Il fecondissimo nulla: alcuni esempi di semiotica dello zero nel
concettualismo russo, pp. 191-223*



Studio Editoriale Gordini



SILVIA BURINI

IL FECONDISSIMO NULLA: ALCUNI ESEMPI DI SEMIOTICA
DELLO ZERO NEL CONCETTUALISMO RUSSO *

L'approfondimento critico della cultura non-ufficiale russa degli ultimi trent'anni del regime sovietico, i suoi discussi legami con le avanguardie dell'inizio del '900, le sue analogie con la cultura occidentale hanno permesso di individuare nel concetto di *nulla* una sorta di filo conduttore che potesse fornire una chiave di lettura, con modalità e forme di volta in volta diverse, dei vari aspetti del concettualismo russo. Oltre ai significati simbolici di cui questo nesso si fa portatore e l'importanza che ha avuto nel corso dei secoli nell'evoluzione del pensiero occidentale dalla filosofia alla matematica fino alla teologia, la ricognizione sul nulla e la serie dei concetti a lui collegati, lo zero, il vuoto, il bianco, l'assenza, il non-senso, e in ultimo la spazzatura offre svariati spunti di riflessione sia riguardo le arti figurative che la letteratura, in particolare nelle opere degli artisti del concettualismo moscovita.

1. *Concettualismo moscovita: alcune precisazioni*

Il concettualismo moscovita¹ per la sua importanza all'interno della cultura non ufficiale sovietica, secondo una definizione di

* Una variante ridotta di questo scritto è pubblicata in russo: *Semiotika nulja v moskovskom konceptualizme. Postanovka voprosa*, in ALESSANDRA CATTANI (a cura di), *Il dialogo fra le culture. Il problema del multiculturalismo*, Sassari, Edizioni R&R, 2007, 81-92.

¹ È difficile stabilire con assoluta certezza chi per primo abbia introdotto l'uso della formula «arte concettuale». Intorno agli anni Sessanta si comincia a parlare di *conceptual art*; probabilmente lo spunto iniziale risale a John Cage, al gruppo «Fluxus» e a Henry Flynt, che utilizzò il termine nel 1961. Ebbero comunque un ruolo fondamentale nella formazione di tale movimento artisti inglesi e americani. Si tratta dunque di un movimento di carattere internazionale legato anche al gruppo inglese «Art Language» e al pittore Joseph Kosuth. Dagli

Michail Epštejn, può essere addirittura considerato sinonimo di post-modernismo russo (Epstein 1999). A Mosca,² all'inizio degli anni Settanta, 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 al loro progetto il nome di *soc-art*. Ekaterina Dëgot' (2000: 167) sostiene che entrambi possano essere definiti «progetti concettualisti», ritenendo il concettualismo un genere di procedura mentale praticata sul testo e quindi applicabile anche alle forme della *soc-art*.³ Il «Circolo concettualista moscovita», oggetto di questo scritto, è caratterizzato dalla creazione e produzione di forme ibride che nascono al confine tra le arti figurative e la letteratura (soprattutto poesia), un confine talvolta davvero labile, come attestano, le espressioni verbal-visuali di Kabakov, la *kartoteka* (cartoteca) di Lev Rubinštejn, i testi spaziali di Dmitrij Prigov, ma anche i libri-oggetto di Valerij e Rimma Gerloviny.⁴

Se ormai si possono considerare comprovati i legami tra gli

anni Settanta questo approccio alla produzione artistica comincia a diffondersi in tutto il mondo in Italia, Germania, Francia, in molti paesi dell'Europa dell'est, in Giappone e nell'America Latina.

² Si può dire che negli anni 70-80 il concettualismo e la *soc-art* definirono praticamente *in toto* il carattere dell'arte sovietica non ufficiale. È quasi impossibile tracciare una linea netta di confine tra concettualismo e *soc-art*, sia per la frequentazione degli stessi ambienti che per l'uso degli stessi metodi di lavoro. Il procedimento basilare dell'artista della *soc-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 *soc-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 alla forme esteriori della mitologia sovietica. La *soc-art* nella decostruzione mantiene la struttura espressiva del sembiante plastico del realismo socialista, mentre i concettualisti tendono a neutralizzarlo.

³ Nel caso i cui il testo sia l'ideologia sovietica e la procedura una immersione irrisoria in essa, allora si tratta di *soc-art*.

⁴ Benché i diversi generi artistici si siano sviluppati in modo irregolare, il quadro, l'oggetto e la *performance* sono le sfere di preferenza in cui il concettualismo moscovita si esprime. Se in pittura e nella grafica il concettualismo si forma già all'inizio degli anni '70, l'oggetto e la *performance*, invece, risalgono alla metà degli anni '70. Nella seconda metà e alla fine degli anni '70 si notano nuove tendenze, parzialmente concomitanti con la nuova generazione di artisti. Mentre a metà anni '70 si nota una presenza calibrata di oggetti, quadri e *performance*, verso i tardi anni '70 la modalità del quadro perde terreno e all'inizio degli anni '80 comincia a prevalere l'installazione. In questo scritto mi orienterò prevalentemente sulla parte più strettamente artistica del concettualismo; per una introduzione al concettualismo in poesia rimando a NIERO 2005.

artisti russi e artisti occidentali attivi negli anni '70 (Art Language, Joseph Kosuth, John Cage e «Fluxus») ⁵ 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 avranno un ruolo fondamentale durante tutta la seconda metà del Novecento, spesso interagendo con la *soc-art* fino agli anni 90. Inoltre, come era accaduto per altri «ismi» di derivazione occidentale, gli artisti moscoviti rivendicano la loro autonomia rispetto ai colleghi occidentali: Kabakov (2002: 199) per esempio asserisce che il disinteresse verso la forma tangibile dell'opera d'arte sia connaturato alla tradizione artistica russa. Comunque, al di là delle dichiarazioni degli artisti stessi, è innegabile il fatto che il concettualismo russo si sia sviluppato in condizioni politico-sociali ben diverse da quello occidentale. La condizione di non-ufficialità ha comportato un rapporto diverso verso l'opera d'arte, una maggior attenzione per l'aspetto progettuale dovuto *in primis* al divieto di esposizione, inoltre nel concettualismo moscovita prevale l'aspetto performativo, quasi di manipolazione dell'opera stessa: l'artista cerca di impadronirsi della sua opera attraverso il contatto fisico con l'oggetto, in una modalità artigianale, domestica, in netto contrasto con la roboante retorica del realismo socialista.

In tutte le culture moderne esiste anche un *underground* (cfr. Prigov 2008: 10) che si contrappone alla cultura ufficiale, ⁶ 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 come un gesto eversivo in chiave socio-politica diretto contro il potere suddetto. Per chi non seguiva le regole imposte dal potere sovietico era impensabile farsi pubblicare: di qui la nascita del *samizdat* ⁷ (autoproduzione di opere), che, come

⁵ Le prime informazioni sul concettualismo occidentale sono pervenute in URSS attraverso canali non ufficiali, spesso grazie alle riviste come «Flash art» e «Art Forum» che i diplomatici stranieri introducevamo illegalmente.

⁶ Lo storico dell'arte Boris Groys, ha contribuito a una prima forma di canonizzazione del concettualismo russo con una teorizzazione quasi sincronica allo sviluppo del movimento.

⁷ Il neologismo russo *samizdat* letteralmente significa «autopubblicato», «auto-edizione» e, con *tamizdat* (pubblicato all'estero) e *magnitizdat* (pubblicato su nastro magnetico), rimanda in modo derisorio all'acronimo Gosizdat, il nome ufficiale dell'*establishment* editoriale sovietico. (cfr. BONACORSI 2008: 26).

sottolinea Stanislav Savickij (2008: 20), negli anni '70 si scriveva con la lettera maiuscola. Ma c'è di più: il *samizdat*, già negli anni '60, diviene il metodo per riappropriarsi dell'opera d'arte, che era monopolio del potere sovietico. Inoltre la modalità del *samizdat* si pone in una relazione particolare anche con il concettualismo occidentale che, per prendere le distanze dall'usurato concetto di unicità dell'opera d'arte, assume come concetto importante la riproducibilità dell'opera d'arte (cfr. Benjamin 1980) in moltissimi esemplari. Le copie in *samizdat*, passibili di cambiamenti, con errori e modifiche, rimandano invece a un protomodello che sembra destinato a scomparire nell'epoca della riproducibilità. In seguito il *samizdat* cessa di essere solo un fenomeno dettato da condizioni socio-politiche e diviene la forma di una vera propria estetica libera da condizionamenti ideologici.⁸

Il concettualismo moscovita contribuì in buona parte a definire l'atmosfera intellettuale della cultura non-ufficiale degli anni Settanta e fu il primo movimento artistico, dopo gli anni '20, a porsi in sostanziale coincidenza cronologica con un movimento occidentale (infatti le prime opere concettualiste russe risalgono alla fine degli anni '60 e all'inizio degli anni '70). Tuttavia, la variante russa del concettualismo si coniuga con la tradizione culturale autoctona, attraverso una appropriazione creativa del modello occidentale, modalità non nuova in Russia per quanto riguarda la recezione di fenomeni culturali esterni. Rispetto al concettualismo occidentale, quello russo si differenzia per i due aspetti fondamentali già menzionati (la «moscovicità» e la specificità del suo *status* di arte «non-ufficiale»), inoltre, l'approdo al concettualismo avvenne in Russia secondo dinamiche diverse rispetto all'Occidente: il concettualismo occidentale rappresentò il logico sviluppo del modernismo, laddove nella storia della cultura russa l'esperienza modernista finisce negli anni Venti 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 in modo diverso alla tradizione nazionale rispetto ai colleghi occidentali, da un lato ricollegandosi, con un salto di decenni, alla esperienze dell'avanguardia (gli *oberiuty* in poesia e le avanguardie storiche in arte), e, dall'altro, inserendo nelle loro opere

⁸ Pivovarov, per esempio, si è espresso più volte sul valore del *samizdat* come procedura artistica priva del valore politico iniziale e lo ha utilizzato anche dopo l'emigrazione a Praga nel 1982.

artifici formali di indirizzi 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 concettualisti che per tutti gli anni Settanta⁹ e ancora all'inizio degli anni '80¹⁰ non ebbero la possibilità di esporre, se non in ambiti privati. Questo tipo di isolamento dall'ambiente culturale esterno segna la storia del concettualismo russo e ne definisce le caratteristiche. Alcune peculiarità del gruppo 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 moscovita diverso da quello occidentale: rispetto a quest'ultimo il concettualismo moscovita presenta un carattere più lirico, più legato alla tradizione letteraria. Come si è già visto, nelle opere dei moscoviti si intrecciano elementi verbali e visivi, ma il loro legame non è semplicemente analitico, bensì assume un tono narrativo. La controparte russa del concettualismo, 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 Epštejn (cfr. 2005: 237) il concettualismo avrebbe tentato di cambiare lo *status* stesso dell'opera pittorica e verbale, fondendole in un *unicum*.

⁹ Il gruppo di artisti che orbitano intorno al concettualismo è piuttosto ampio: alla prima fase (anni '60-'70) sono legati i nomi di Il'ja Kabakov, Rimma Gerlovina, Valerij Gerlovin, Andrej Monastyrskij e il gruppo «KD» (Kollektivnye Dejstvija). L'opera di Viktor Pivovarov, Ivan Čujkov, Eduard Goročovskij, Nikita Alekseev è collegata solo in alcuni periodi al concettualismo. Ci sono poi molti artisti che hanno opere singole concettualiste come alcuni lavori del gruppo Muchomor (Sven Gundlach, Konstantin Zvezdočëtov, Vladimir Mironenko, Sergej Mironenko, Alexej Kamenskij) e del gruppo «SZ» (Victor Skersis, Vadim Zacharov). Negli anni Ottanta continuano a sviluppare le tematiche del concettualismo il gruppo «Percy» (Ludmila Skripkina e Oleg Petrenko), il gruppo «Medicinskaja Germenevika» (Pavel Pepperštejn, Juri Lejderman, Sergej Anufriev). Nell'opera di Dimitri Prigov, Erik Bulatov, Vitaly Komar e Alexandre Melamid, del gruppo «Gnezdo» (Mikhail Rošal', George Donskoj, Victor Skersis) l'indirizzo concettuale interagisce con la *soc-art*.

¹⁰ A metà degli anni '70 nel concettualismo moscovita si fa strada una seconda generazione e le figure centrali cominciarono ad essere Andrej Monastyrskij e il gruppo «KD». La loro estetica venne definita *minimalizm* (minimalismo), anche se non ha niente a che fare con il minimalismo americano degli anni '60. Il minimalismo nel contesto russo 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 fondamentalmente in musica e poesia attraverso la *performance*.

Il carattere domestico, artigianale, cartaceo e quasi tattile del *samizdat* può essere la chiave di lettura per capire la dominante letteraria dell'arte concettuale a Mosca. A questo punto val la pena di citare uno scritto di Pivovarov, *Bumaga kak tekst* (La carta come testo), dove troviamo il seguente assunto (2004: 28):

se il materiale degli artisti concettuali europei è soprattutto l'oggetto, la fotografia, il proprio corpo, per i concettualisti moscoviti è la carta. La carta usata nelle sue tre diverse forme. In forma di foglio: accessibile, economica e veloce per fissare idee, progetti, emozioni e pensieri. In forma di libro autoprodotta, ovvero il *samizdat*. Infine in forma di cartella di fogli non rilegati, il cosiddetto *al'bom* (album), genere sintetico che unisce testo e immagine e che contiene implicitamente elementi strutturali di letteratura, cinema, musica e teatro.

Anche usando un certo grado di approssimazione non si può comunque presentare il concettualismo in Urss come un movimento unitario; anzi, l'esperienza concettuale moscovita ha un carattere marcatamente frammentario e si distingue per un ampio spettro di maniere stilistiche. Si tratta di un gruppo eterogeneo di artisti e poeti che sviluppano un'estetica comune solo a partire dal 1978. Forse una sorta di comunanza si può veder realizzata nel tipo di mentalità, nel rapporto tra l'artista e l'opera, nella strategia del comportamento creativo che provoca una certa «non popolarità» del concettualismo presso il pubblico.

2. Arte dopo l'ideologia

Le opere concettualiste possono suscitare, almeno a prima vista, un senso di disagio nello spettatore perché invalidano il suo abituale tipo di rapporto con l'arte. Lo spettatore deve avvicinarsi all'arte concettualista secondo logiche a lui sconosciute; è obbligato ad osservare le opere concettualiste da una diversa angolazione, giacché tali testi non si offrono a una comprensione immediata, non suscitano una diretta reazione emozionale, non si appellano alle tradizionali categorie estetiche, sono privi del segno specifico, tradizionale e condiviso, dell'espressività artistica. Esigono dallo spettatore non tanto una somma di conoscenze sulla teoria e sulla storia dell'arte, quanto concretamente degli sforzi analitici e psicologici tipici di una coscienza portata all'auto-riflessione. Secondo A. Niero (2005: 292) si tratta di un

consapevole sconcerto suscitato nel lettore dalla logica metaletteraria e riflessiva con cui vengono a costituirsi i testi concettualisti (che si configurano

come particolarmente ingrati per il fruitore poco iniziato specie sullo sfondo della «nazional-popolarità» della poesia sovietica ufficiale).

Nel concettualismo si congiungono il processo della creazione e il processo del suo studio: teoria, prassi, creazione e riflessione critica si integrano in un unico intero. Non ci troviamo di fronte al tradizionale orientamento della creazione verso la sua realizzazione plastica, ma a un sistema di relazioni e di concetti astratti dalla forma materiale che normalmente designa il manufatto artistico. In altre parole, il concettualismo si interessa in prima analisi dei problemi e delle particolarità del funzionamento dell'arte. Non a caso Kosuth definì negli anni Sessanta il nuovo movimento artistico «arte dopo la filosofia». Parafrasando Kosuth, Ekaterina Bobrinskaja (1994: 3) individua nella variante moscovita del concettualismo, segnata dalle condizioni storico-politiche del momento, «arte dopo l'ideologia»,¹¹ sottolineando in questo modo la presenza del discorso politico nella decostruzione concettualista dei moscoviti.

Nel concettualismo dunque assistiamo a una vera e propria sparizione dell'oggetto: il valore primario diviene quello della dimensione mentale del manufatto. L'idea che presiede al concettualismo è quella di un'arte – parole o immagini che siano – che è fondamentalmente una produzione di tipo mentale. L'oggetto artistico è spesso scollegato da ogni produzione materiale, percettiva, referenziale e soggettiva; per dirla con Kosuth, l'arte tradizionale si fonda sul prodotto, sia esso quadro o scultura, mentre quello che diventa importante nel concettualismo è l'«idea», «il modello» (cfr. 1987: 42).

Così il vero oggetto dell'arte concettuale diventa l'arte stessa. Partendo da questo punto di vista si capisce perché l'aspetto esteriore di un'opera d'arte concettualista non ha un'importanza così sostanziale: esso può avere forme diverse, oppure realizzarsi come puro gesto, libero da qualsivoglia forma plastica. Il concettualismo rinuncia alla pretesa di ricostruire il mondo e anche le opere dei

¹¹ Diversi presentimenti del modo di pensare concettualista o esempi individuali di concettualismo *ante litteram* sono sparsi nella storia dell'avanguardia: si pensi a Marcel Duchamp, Andy Warhol, John Cage, il gruppo «Fluxus»; la critica ha richiamato persino il costruttivismo russo, la *action painting*, i quadri monocromi di Rauschenberg e diverse varianti di minimalismo. L'impulso iniziale è da ricercare nel movimento dadaista e nella pratica del *ready made*, cioè quando si sposta l'attenzione dal problema della morfologia dell'arte alla problematica del suo funzionamento. Questa trasformazione dall'apparizione alla concezione si può considerare l'inizio dell'arte contemporanea in generale e del concettualismo in particolare

concettualisti spesso sono «non azioni» o azioni minimalistiche. Si tratta certamente anche di una provocazione estetica, ma a differenza di altre, quella concettualista si realizza non nella sfera del linguaggio artistico, ma nella sfera dell'utilizzo; o meglio: in quella del funzionamento stesso della cultura.

Non bisogna dimenticare che il concettualismo occidentale nasce sotto l'influenza di correnti filosofiche e sociologiche ad esso coeve: il positivismo logico, la filosofia analitica, lo strutturalismo, la linguistica e le teorie dell'informazione. Di conseguenza centrale nella sua riflessione è la lingua, e alla lingua è collegato il paradosso che sta alla base del discorso concettualista, secondo il quale non è possibile nessun enunciato diretto sia nell'ambito della lingua naturale, sia nell'ambito del linguaggio artistico. L'impossibilità è data dal fatto che lo strumento attraverso il quale tale enunciazione avviene, ossia la lingua, 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 la lingua a livello strutturale ci condiziona in maniera irrimediabile. Smascherando l'illusione dell'«immediatezza» della recezione artistica, il concettualismo non si limita alla semplice constatazione e disvelamento dell'egemonia della lingua, ma cerca di orientarsi verso forme di percezione che non si arrendono all'espressione linguistica. Perciò per i concettualisti hanno un grande significato le categorie del nulla, dello zero, dell'indefinito e le forme artistiche che tendono verso l'annullamento del sembiante plastico.

3. Assenza, impercettibilità, neutralità

Nel concettualismo di Mosca la materia in questione è resa più complessa per la presenza ingombrante ma imprescindibile della lingua dell'arte figurativa ufficiale sovietica imposta dall'ideologia. In molti lavori, gli artisti concettualisti russi si rivolgono allo studio della natura del linguaggio figurativo conformista, a cui si attiene complessivamente la poetica del realismo socialista, il quale non è solamente materiale da decostruire – in ciò sta la differenza fondamentale con la *soc-art* –, ma anche una lingua che l'*homo sovieticus* trova come dato che permea tutta la sua esistenza e detta, anzi impone la logica di comprensione e di recezione. Nello stesso tempo è un lingua che maschera la propria natura linguistica e cerca di mimetizzarsi nella realtà. Il concettualismo

ne demistifica la fondamentale pretesa ad aver diritto di esprimere giudizi in nome della vita. L'imitazione e la citazione da parte dei concettualisti della stilistica del realismo socialista mette in evidenza la non legittimità e la natura linguistica e ideologica di questo discorso figurativo. In altre parole i concettualisti mostrano che il realismo socialista è una lingua e una ideologia, ma non *la* lingua e *la* ideologia. A tutto ciò, scrive Niero (2005: 292)

si può aggiungere la carica eversiva che, soprattutto nel clima della stagnazione, potevano avere dei testi capaci di mettere a nudo le nefandezze della vita sovietica, dove spesso i risultati a livello socio-economico venivano attestati solo verbalmente, addossando alle parole un fardello di inadempienze e trasformando la realtà verbale in un assurdo simulacro della realtà effettuale.

La presa di coscienza della totale ideologizzazione dello spazio vitale che caratterizzava l'atmosfera della vita culturale di quel periodo è uno dei problemi centrali del concettualismo. La riduzione dell'ideologia a un sistema di costruzioni cerebrali che sostituisce la realtà diviene uno dei motivi dominanti per la strategia artistica degli artisti concettualisti. Un'altra modalità per liberarsi dall'ideologia è legata all'imitazione e alla ripetizione di segni e di simboli dell'ideologia che risultano così svuotati di senso. La consapevolezza della presenza incombente dell'ideologia nella vita e nella coscienza dell'uomo rileva contemporaneamente anche l'impossibilità di un reale porsi al di fuori da tale situazione, e dunque, per l'artista, di produrre un testo artistico davvero non soggetto a intimidazioni ideologiche. L'unica forma possibile diviene l'assenza della forma, il nulla, il vuoto in tutte le sue ipostasi. Esempio in questo senso è l'esperienza di Kabakov, grafico per formazione e in seguito illustratore di libri per l'infanzia – mestiere spesso praticato dagli artisti non-ufficiali per mantenersi –, esperienza che si riflette nei suoi primi lavori. Si tratta di fogli di carta di piccolo formato o grandi superfici di compensato, in ogni caso caratterizzati da una campitura bianca, dove sono disegnati o incollati oggetti infantili, una palla, una mosca, un bastone, e frasi scritte a mano. Le frasi rimangono come appese nel vuoto e appartengono a personaggi fittizi che non compaiono nel rappresentato (vedi fig. 1: *Č'ja èta mucha?* [Di chi è questa mosca?, 1965-68]).

Dëgot' sostiene che inizialmente, pur ipertrofizzando il commentario verbale (dentro l'opera o intorno all'opera), Kabakov non esclude la necessità insistente della rappresentazione del tradizionale quadretto, che non va compreso né in modo realistico



Fig. 1. Il'ja Kabakov, *Di chi è questa mosca?*, 1965-68.

(ossia con *qualcosa rappresentato in esso*) né alla maniera del realismo socialista (ossia obbedendo alla richiesta per cui *deve esserci qualcosa in esso*). La rappresentazione in questo caso è coinvolta nel sistema dei rapporti convenzionali e può testimoniare tanto la presenza quanto l'assenza. L'utilizzo di uno spazio vuoto allusivo e misterioso, indusse Boris Groys, nel 1979, a parlare di «concettualismo romantico moscovita» (Groys 1990).

Nel 1972 Kabakov comincia a lavorare ad un genere nuovo, il già menzionato *al'bom* (album), ossia una serie di fogli grandi con disegni e testi, che l'autore mostra in modo performativo togliendoli uno dopo l'altro da un scatola, appoggiandoli su un leggio e recitando il testo ad alta voce. Kabakov si rifà così alla narrativa della letteratura russa del XIX secolo e al suo culto del personaggio, ma reincarnandola in un sembiante del tutto diverso: nella forma di una sorta di esoterico teatro dei segni che rimanda anche alle foto installazioni di Èl' Lisickij, che a suo tempo erano storte pensate, però, per la massa. Si può inoltre ipotizzare l'influenza del *lubok*, ossia la stampa popolare russa che univa narrazione e immagini. In definitiva si tratta di una sorta di «intergenere» che segna profondamente l'opera di Kabakov e più in generale il volto del concettualismo russo. Il testo e la rappresentazione sono fatti l'uno per l'altro, impossibile dire qual è il principale e quale secondario; si tratta di una sorta di tautologia strutturale: il testo ripete l'immagine, oppure l'immagine ripete il testo (del resto l'estetica della ripetizione è tipica di tutto il concettualismo russo). I testi e le immagini di Kabakov sembrano scambiarsi perfino i principi strutturali: il testo è costruito come una lista immobile, un registro, un'enumerazione di quello che è rappresentato o non rappresentato nel quadro, o di ciò che possono pensare gli spettatori guardandolo. Non si tratta

di una narrazione consequenziale, ma di un insieme di tutte le possibili espressioni verbali che si riferiscono al rappresentato. Tale testo può avere la forma di un grafico, di un orario, di un avviso, di un manifesto, di un vocabolario. Importante è la sua intonazione elencativa, dalla quale è stata tolta la categoria temporale del divenire (Epštejn 2005: 242). A questo proposito Pivovarov (2004: 19) inoltre segnala acutamente:

Kabakov ha cominciato gradualmente a scacciare il rappresentato dal quadro e a sostituirlo con la parola. Ciò è evidente. Ma non tutti vedono il resto: Kabakov ha inventato un tipo completamente nuovo di composizione di voce e quadro. Tutte queste infinite domande e risposte (...) introducono nel quadro la voce. Di regola per Kabakov il fonema della parola è più importante del grafema.

Desjat' personazej (Dieci personaggi) (fig. 2), la serie fondamentale approntata dal 1970 al 1975 (cfr. Kabakov 1999: 95), consta di dieci album composti da raffigurazioni e testi, che rappresentano e raccontano la storia dell'eroe di ogni album. Nella vita e nella morte dei dieci personaggi si rende in modo metaforico la storia e la morte del linguaggio figurativo poiché tutto termina con un foglio bianco. Nei dieci album si consuma la vita di strambi personaggi dai nomi gogoliani imparentati con tutti gli «umiliati e offesi» della letteratura ottocentesca, una storia fatta di vicende banali che si concludono con la morte/dissoluzione del personaggio, che è contemporaneamente anche la sua salvezza. Primakov (fig. 3), per esempio, che passa la vita seduto in un armadio e alla fine scompare misteriosamente dall'armadio; oppure Archipov, che è un malato e sta sempre a guardare dalla finestra dell'ospedale e infine si dissolve; o ancora Surikov, il tormentato, che vede il mondo solo attraverso un buco minuscolo, e poi Malygin, il pittore, che riesce a disegnare solo sui bordi dei fogli; e tanti

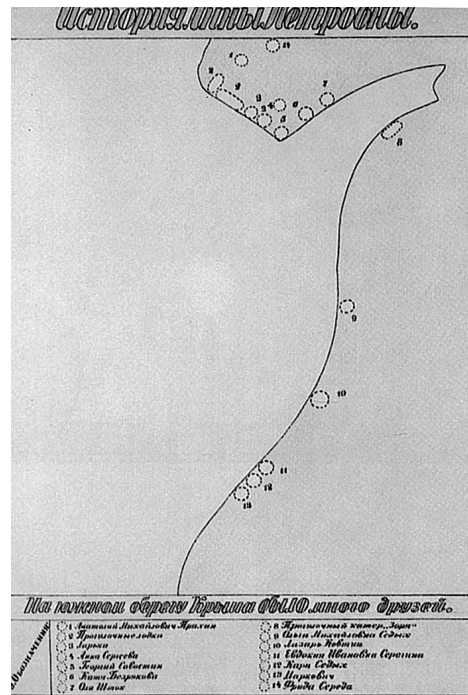


Fig. 2. Il'ja Kabakov, *Il sogno di Anna Petrovna*, 1972-75. (Dall'album *Dieci personaggi*).

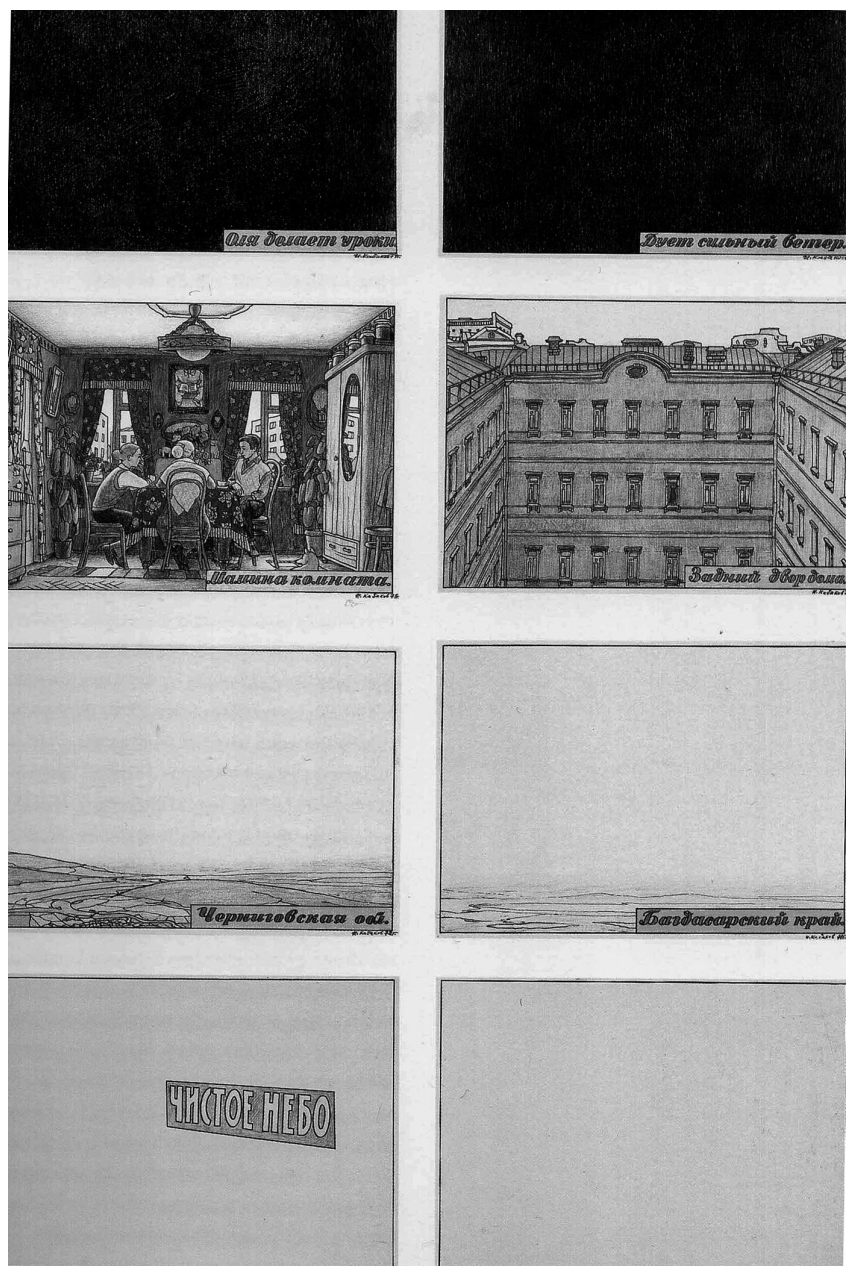


Fig. 3. Il'ja Kabakov, *Primakov nell'armadio* (dall'album *Dieci personaggi*, 1972-75).

altri.¹² I vari soggetti rappresentano delle metafore del sistema delle gerarchie di potere e culturali. Le immagini sono corredate da commenti, che si moltiplicano e alla fine risultano tutti egualmente banali e comunque incompleti, creando così l'effetto ricercato da Kabakov di liberazione-sparizione. In questo modo l'artista sfugge dall'interpretazione, rifiutandosi di riconoscere il carattere funzionale della stessa.

Si diceva che l'album è un «intergenere», dove in modo del tutto inaspettato si crea un sistema di relazione tra parola e immagine. La parola non esprime un significato, non rimanda a una realtà parallela, nello spazio del quadro acquisisce lo status di segno non complementare alle immagini, non didascalico, ma di uguale valore. Le frasi che leggiamo in *Dieci personaggi* sono frasi banali, di nessuno spessore stilistico: è come se, nel tentativo di sottrarsi alla realtà ideologizzata, l'artista creasse una sorta di quarta dimensione (M. Tupicyn 1989: 40-42). A questo riguardo M. Epštejn sostiene che, paradossalmente, è forse la *pustota* (il vuoto) ad essere il più importante elemento costruttivo dei lavori di Kabakov, come appare evidente proprio nell'album *Dieci personaggi*: la vita conduce ognuno, per strade diverse, a un ultimo, estremo, comune vuoto; o come dice Kabakov «alla fine di tutto il viaggio, in conclusione ogni persona incontra il vuoto, il bianco, il nulla» (cit. da Epštejn 2005: 252).

Negli anni '70-'80 Kabakov sperimenta anche un'altra forma accanto all'album, nella quale si delinea la poetica del vuoto: il «quadro stand». Su tela o compensato, o comunque su una superficie programmaticamente piatta come un foglio di carta, nel quadro stand coesistono rappresentazione visiva e testo in diverse combinazioni; l'ispirazione viene ancora una volta dalla propaganda sovietica: dai giornali dalle *stengazety* (giornali affissi ai muri) e dai montaggi dei testi che erano però indirizzate alla massa. I quadri stand di Kabakov hanno come tema la vita quotidiana che si svolge nella *kommunalka* (appartamento in coabitazione): tavole giganti a fondo bianco, oppure di un verde sporco, usate come sfondi di pannelli con oggetti quotidiani incollati al centro: può essere una grattugia, come nella serie *Kuchonnaja serija* (*Serie di cucina*, 1976) (fig. 4) o delle liste tratte dal linguaggio

¹² Gli album cominciano con una sequenza testuale in cui si presenta il personaggio, poi seguono i disegni, quello che il personaggio vede e alla fine ci due due *post scripta*: uno fattuale (il racconto di chi ha visto la sparizione) e uno teorico (dove si dà l'interpretazione della storia per voce di tre commentatori).

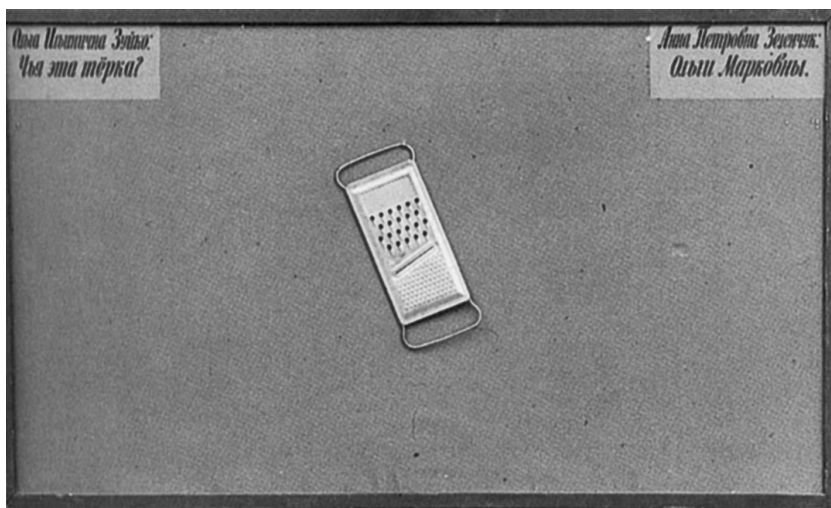


Fig. 4. Il'ja Kabakov, *Domande e risposte*, 1976.

burocratico come nella serie *Gastronom* (Negozio di alimentari, 1981) (figg. 5 e 6).

L'altro artista che con Kabakov sviluppa il genere dell'album è Viktor Pivovarov, anch'esso illustratore professionista di libri per l'infanzia. Al centro della sua opera del periodo concettualista c'è l'album *Proekty dlja odinokogo čeloveka* (Progetti per un uomo solo, 1975) (figg. 7 e 8) una serie di sei tavole che rappresenta, appunto, il programma di una vita solitaria e ascetica, la possibile interpretazione di una eventuale realizzazione del progetto (cfr. Pivovarov 2001: 106). Pivovarov è vicino a Kabakov per il suo interesse per ciò che è minimo, marginale, impercettibile, ma con una sfumatura più personale, quasi sentimentale, infatti evita

Fig. 5. Il'ja Kabakov, *Negozio di alimentari*, 1981.



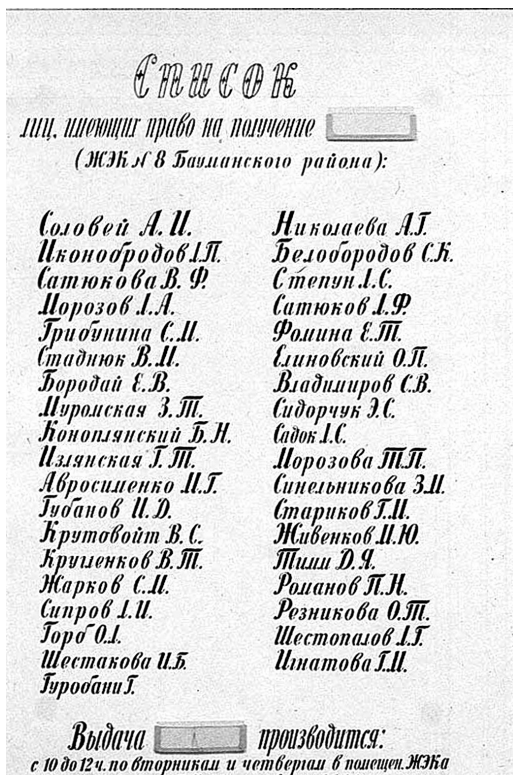


Fig. 6. P'ja Kabakov, *Lista di persone che hanno diritto di ricevere...*, 1982.

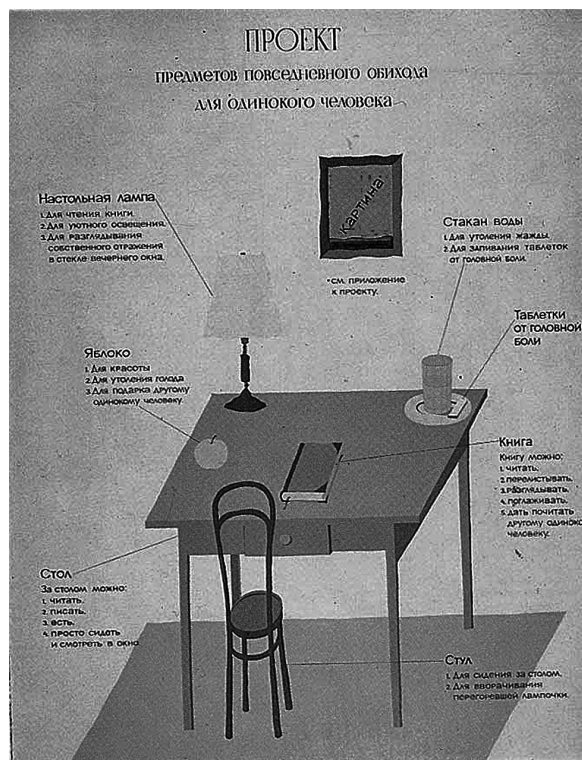


Fig. 7. Viktor Pivovarov, *Progetto degli oggetti della vita quotidiana per un uomo solo*, 1975.

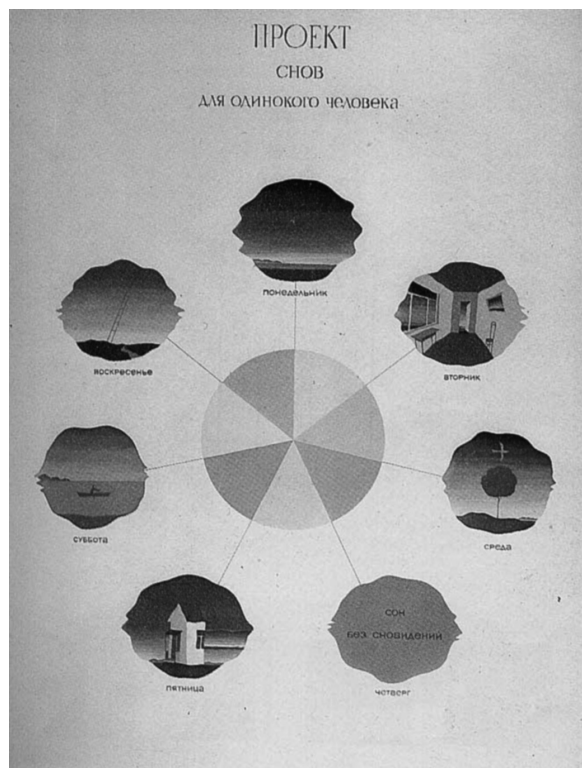


Fig. 8. Viktor Pivovarov, *Progetto dei sogni per un uomo solo*, 1975.

accuratamente il linguaggio del potere e si mantiene strettamente entro i limiti della lingua infantile che è l'unica, secondo l'artista, a mantenere dei connotati umani essendo la meno ideologizzata.

Il termine *proekt* (progetto) è molto presente nelle opere degli artisti di Mosca. Si è detto che nel concettualismo non è tanto importante la realizzazione del progetto, quanto la sua possibilità di essere attuato: perciò esistono molti schemi o progetti non pensati per la realizzazione, oppure generi intermedi, come i libri oggetto o i già citati album. L'altra strategia artistica fondamentale nella prassi concettualista è la *performance*, che per il suo carattere effimero caratterizza l'esperienza sia dei poeti che degli artisti. La categoria dell'effimero spesso si confonde con quella dell'impercettibile, che si realizza nella produzione di opere programmaticamente monotone, noiose, ripetitive. L'attenzione si sposta su oggetti desueti, inutili, usati, gettati via fino a divenire solamente spazzatura.

Gli esempi tratti dall'opera di Kabakov e Pivovarov dovrebbero dimostrare come il nulla e lo zero si possano rivelare categorie proficue per indagare lo spazio culturale concettualista, sia per la loro presenza concreta nei testi che, soprattutto, per il loro valore di senso ultimo dell'arte stessa: una sorta di apologia del negativo e della negazione, ben lontana da qualsiasi valutazione etica o morale. Oggetto, obiettivo, e tramite dell'arte è tutto ciò che si caratterizza con segno negativo: assenza, privazione, vuoto, mancanza (di senso, di stile, di interesse, di logica, di sentimento, di originalità). Le creazioni legate al concettualismo danno spazio a ciò che solitamente non rientra nell'analisi, nei processi e negli obbiettivi dell'arte tradizionale: esse ruotano intorno a ciò che non è bello, interessante, utile, emozionante o affascinante, bensì a ciò che è vuoto, illogico, insensato, piatto, ripetitivo, noioso, banale, assurdo. Questa attenzione per ciò che *non è* si ripercuote direttamente sui mezzi di espressione dell'arte e della poesia, che sono a loro volta assurdi, ripetitivi, gratuiti. La poesia concettuale si avvicina spesso a un tipo di scrittura volutamente priva di stile, «a grado zero»: utilizza ripetizioni di suoni, di parole, di strutture, si esprime tramite frasi divenute clichés o logori luoghi comuni, è popolata da personaggi e fatti assurdi; l'arte fa della mancanza di senso e dell'evanescenza la sua stessa ragion d'essere. Nelle arti figurative si impone l'attenzione al vuoto e all'uso del bianco in quanto colore neutro e, infine, installazioni e assemblaggi sfruttano e riciclano oggetti poveri, spazzatura, accessori e utensili comuni svalutando così tanto l'idea dell'unicità e l'irripetibilità dell'opera

d'arte quanto il suo carattere creativo. Sottesa vi è la concezione di un'arte e di una letteratura svuotate, senza senso, annichilite, poiché tutto sembra già essere stato detto e fatto, e di conseguenza l'arte non può far altro che riciclare se stessa, auto-citarsi e riflettere sulle sue medesime ragioni. In questo senso la cultura non ufficiale sovietica, sulla scia delle contemporanee esperienze occidentali, sembra crescere intorno ad un virtuale «punto zero», che è, ad un tempo, origine e assenza potenziale di ogni cosa, di ogni possibilità di espressione.

Del resto, l'attenzione al nulla, al vuoto, allo zero non nasce certo con il concettualismo, ma trova radici e riferimenti nel modernismo, nelle avanguardie storiche e in certi aspetti profondi della cultura russa.

Il concettualismo privilegia il procedimento creativo in sé quale riflessione sul senso dell'arte, mettendo così in primo piano il significativo rispetto al significato. Questa centralità della lingua come espressione privilegiata e diretta del pensiero (idea, concetto) fa sì che questo tipo di poesia sperimenti principalmente le possibilità espressive del linguaggio e si interessi secondariamente del significato e del senso: la poesia concettuale utilizza la lingua come se fosse *forma*, inoltre i poeti concettualisti ponendo al centro delle loro opere il testo in quanto scrittura, mettono in primo piano l'aspetto visivo della parola. Di conseguenza il libro, la pagina, la carta assumono un ruolo fondamentale, diventando contenitori privilegiati della parola scritta: da ciò nascono i vari libri oggetto (fig. 9). Dal canto suo, la poesia concettuale deve principalmente all'assenza dell'io lirico il carattere che più la contraddistingue (cfr. Epštejn 1999: 134). Il lettore non ha più alcun *io* con il quale identificarsi e le parole della poesia, secondo una definizione di Bobrinskaja, «sembrano non appartenere a nessuno» (1994: 20). La poesia concettuale moscovita raggiunge ciò che con Roland Barthes chiamiamo il «grado zero della scrittura» (1982):

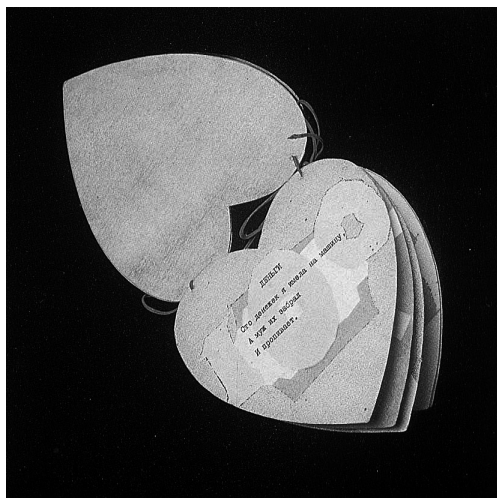


Fig. 9. Valerij e Rimma Gerloviny, *Libro cuore*, 1973.

un tipo di scrittura neutra, non contaminato da stili personali, tendenze politiche, sociali, religiose o da implicazioni storiche e letterarie o stati emotivi: in altre parole una scrittura che non voglia trasmettere niente di più oltre la lingua stessa. La poesia concettuale si caratterizza per una voluta assenza di stile o di quello che ancora Barthes chiama «stile dell'assenza», in ciò i poeti concettualisti ripresero e estremizzarono una tendenza comune a molti autori loro contemporanei occidentali: quella di scrivere volutamente in un «non stile». Il linguaggio della poesia concettuale sembra inaridirsi, svuotarsi, citando da tutti i possibili livelli semantici e stilistici della lingua, in una specie di riciclaggio: da ciò la banalità dei temi, le ripetizioni tautologiche. Proponendo una riproduzione di testi, frasi e espressioni tolti arbitrariamente e in modo sconclusionato dai contesti linguistici più svariati, la poesia concettuale realizza una ripetizione di nulla: la lingua estrapolata dal suo naturale contesto si caratterizza come una forma vuota, insensata e inespressiva. La poesia di Prigov per esempio utilizza tecniche e forme e temi volti a far percepire questo concetto di assenza e vuoto, per esempio nella ripetizione dell'*Azbuka* (Alfabeto) in tutte le sue svariate forme, ripetizione che tracima spesso nella sparizione e nella morte. Per esempio nel *Dialog n. 5* (Dialogo n. 5) Prigov fa scomparire il nome di Stalin lettera dopo lettera dal testo stesso, rivelando l'esistenza puramente linguistica di Stalin nell'immaginario collettivo sovietico, il suo essere ridotto a vuoto significante come tutti i clichés da lui stesso inventati.

4. *Nulla, zero, iper, pseudo*

Sarebbe interessante, ma non è questa la sede, tracciare la fisionomia del nulla e dello zero per come il loro concetto si presenta e si modifica nelle diverse tradizioni culturali. Di fatto, lo zero e il nulla sono innegabilmente e ambigualmente connessi tra loro: il primo rappresenta l'assenza di segni, il secondo l'assenza di cose. Secondo Brian Rotman, autore di *La semiotica dello zero*, il carattere fondamentale dello zero sta proprio nella sua doppia valenza, nel suo duplice carattere semiotico: nella capacità di essere al tempo stesso segno e metasegno, parte integrante del codice, in quanto segno su tutti gli altri segni (cfr. Rotman 1988: 18).

Non ci soffermeremo sull'interesse per l'infinito, *omnis*, che andava di pari passo con il *nihil*, che diede origine nei sec. XV

e XVI una serie di paradossi e giochi retorici (Rotman 1988: 84). Il Novecento è un secolo che sembrerebbe aver smitizzato lo zero e forse proprio per questo si caratterizza come apoteosi di ciò che è vuoto: rimettendo tutto in discussione e nella disperata ricerca di senso, si è arrivati ad azzerare e annichilire tutto. Secondo Epštejn (2005: 20-40) il nichilismo, la vacuità dell'intero Novecento passa infatti attraverso il prefisso *iper*: ossia risiede in ciò che è ridondante, eccessivo, esagerato e che conduce alla negazione del valore originario; in altre parole ogni categoria connotata con *iper* svela il suo contrario, la negazione e l'antitesi, la perdita del punto di partenza; ciò che è eccessivo finisce per sfociare nel proprio opposto, all'esagerazione corrisponde l'assenza di qualsivoglia valore, il vuoto, la mancanza di senso. Il prefisso *iper* in sostanza è una combinazione di due significati: *super* e *pseudo*; in altre parole l'esagerazione, l'eccesso, la trasgressione del *super*, rivelano inevitabilmente il carattere simulatorio, imitativo, falso dello *pseudo*.¹³ La realizzazione di queste iper-categorie e iper-qualità, quindi, finisce per svelare l'assenza radicale del valore, del senso, della pregnanza della categoria e della qualità neutre originarie finendo per negare se stesse e dare vita al proprio opposto (*pseudo*). La realtà si trasforma così in virtuale, l'esistenza diviene puramente cerebrale. Il postmodernismo ha vissuto dei postumi della tendenza all'*iper* del primo Novecento e saranno così la sua arte e letteratura a sviscerare il senso di assenza, di vuoto e di mancanza posti in essere dal modernismo. Lo spazio «cerebrale» postmoderno, sulla scia della *iper*-realtà, trova esplicita manifestazione nell'arte concettuale, che valorizza l'aspetto mentale rispetto alla realizzazione di una qualsiasi opera d'arte: l'arte concettuale effettua soprattutto una riflessione su se stessa. Si può ancora ricorrere alle parole di Kosuth (1987: 43), che scrive in proposito:

L'arte che chiamo concettuale è tale perché basata su un'indagine dentro la natura dell'arte. Non costituisce pertanto solo l'attività volta alla costruzione di proposizioni artistiche, bensì un elaborare, un mettere in luce tutte le implicazioni di tutti gli aspetti del concetto di «arte».

Questa affermazione ancora una volta sottolinea l'importanza del procedimento artistico come analisi dell'arte stessa. Da un assunto del genere deriva che un'opera concettuale può anche non signi-

¹³ Da qui il discorso potrebbe condurci a termini come *trash*, *camp* e *kitsch*, concetti fondamentali per lo studio della cultura e della sottocultura del Novecento pieno; a questo proposito si veda LABRANCA 1994.

ficare niente, può anche non esprimere niente al di fuori delle riflessioni sull'arte stessa: «L'unica rivendicazione dell'arte è l'arte. L'arte è la definizione dell'arte» (Kosuth 1987: 32). Di qui anche il problema della parziale o totale incomprensione del pubblico per certe produzioni della letteratura o dell'arte d'avanguardia. Si è accennato sopra al poco fascino che il concettualismo suscita nel pubblico. Oltre al senso di sconcerto di cui si è già detto, un altro elemento che concorre alla difficoltà interpretativa delle opere concettualiste per lo spettatore è l'assurdo che definisce la stilistica e la poetica del gruppo. Si tratta, tuttavia, di un assurdo particolare, non premeditato, preterintenzionale, che scaturisce come risultato della impossibilità di arrivare a un significato definitivo e dal fatto che i concettualisti spesso allontanano la figura dell'autore. Tra l'artista concettualista e la sua opera esiste sempre una distanza, che impedisce l'identificazione dell'autore con la sua opera. Il concettualista lavora spesso a nome del personaggio, dell'eroe del mito che lui stesso crea; miti che vengono interpretati in senso ironico: i miti dell'avanguardia, la cultura staliniana o della cultura dell'arte ufficiale in generale. Questa posizione libera innanzitutto l'autore dal discorso in prima persona.¹⁴ L'adozione del un punto di vista del personaggio scaturisce anche dalla riflessione sulle dinamiche dell'arte ufficiale sovietica in cui dominano le direttive del partito (Groys 1992: 35) la soluzione più efficace resta la creazione di personaggi che forniscano la loro visione del mondo.

Molte opere di Kabakov, si è detto, sono basate sulla totale eliminazione dell'autore, su una sorta di anonimato, rappresentano una serie di domande e risposte che rimangono sospese nel vuoto, poiché manca il personaggio che parla, il discorso e la scrittura non appartengono a nessuno: la loro fonte è il vuoto il nulla, il fondo bianco. La morte dell'autore porta a un cambiamento della prospettiva temporale: rimane solo un tempo, il tempo dell'atto del discorso, e qualsiasi testo viene scritto eternamente *hic et nunc*. L'arte «a livello del personaggio» e non dell'autore diviene uno dei cardini degli artisti moscoviti; per esempio Kabakov descrive la struttura stessa della *personažnost'* (atteggiarsi a personaggio), giocando con personaggi fittizi. La progressiva eliminazione dell'autore sposta l'attenzione sullo spazio che si viene a creare tra opera e spettatore: lo spazio diviene oggetto di rappresentazione,

¹⁴ Si veda anche la serie di quadri fatti da Komar e Melamid a nome di due pittori inventati, Zjablov e Bučimov, e il gioco con la propria *imidž* (cfr. l'ing. *image*) fatto da Prigov.

perciò molte delle opere dei concettualisti sono concepite in modo da essere complete solamente nel momento della fruizione da parte dello spettatore. L'opera concettuale non esiste in maniera autonoma, il contesto è parte di essa; o meglio: l'opera concettuale è in grado di creare i propri contesti o di adattarsi a quello esistente, ma il suo significato è sempre determinato dal rapporto con esso.¹⁵

La figura autoriale ridotta al grado zero tramite giochi verbali, ripetizioni, dialoghi insensati e illogico ha in parte radici nell'opera di Daniil Charms. Si è già accennato al fatto che parte degli artifici, delle immagini e delle tematiche che caratterizzano il concettualismo moscovita provengono dall'avanguardia russa. In relazione alla tematica qui trattata è d'obbligo un riferimento a Charms in quanto autore di un breve saggio dal titolo *Nul' i nol'* (Il nulla e lo zero, 1931), dove viene affrontato il senso dello zero con tutti i significati simbolici di cui si fa portatore e la sua valenza mistica: secondo lo scrittore, infatti, lo zero simboleggerebbe la sintesi stessa della realtà.

5. Bianco, vuoto, metafisica del luogo comune

Parlando di avanguardie, non si può dimenticare che l'ombra più grande che aleggia sui concettualisti, è forse quella di Kazimir Malevič. Nella complessa opera del pittore suprematista quadri e saggi teorici svelano il tentativo di fornire una nuova teleologia. Malevič si spinge agli estremi limiti della figuratività pittorica al fine di liberare la pittura da tutte le sovrastrutture para-pittoriche ed arrivare al punto zero dell'espressione artistica, cioè alla sua essenza: pura forma e puro colore. L'arte che Malevič propone è a-soggettiva, non oggettuale e pertanto autosufficiente, fine a se stessa; non dipende dal mondo oggettuale che dovrebbe tentare di descrivere, bensì esiste in una realtà percepibile in modo puramente concettuale, in una dimensione cerebrale. Come scrive lo stesso fondatore del Suprematismo: «Le cose sono comparse come fumo per la nuova cultura dell'arte e l'arte si muove verso il fine autonomo della creazione, verso il dominio sulle forme della natura» (1995: II, 176-177). Malevič trova un solo punto di riferimento filosofico: l'apertura illuminata della conoscenza mistica

¹⁵ La presenza dell'osservatore entro i confini dello «spazio artistico» delimita il confine tra arte e non arte, confine che in alcuni casi è di difficile identificazione, come nelle *performances* del gruppo «KD».

del nulla (l'infinito). I saggi e le opere di Malevič delineano infatti la concezione di un'arte che converge verso il Nulla, come «seme dell'infinito» cioè una potenziale forza infinitamente creativa. Il Nulla di Malevič è dunque a piena ragione «fecondissimo» e la sua concezione di nulla trova sua espressione nello zero, che diviene il simbolo più efficace del suo pensiero e che risulta collegato al rapporto tra zero e il *Černyj kvadrat* (Quadrato nero, 1913), per non parlare del «periodo bianco» maleviciano (1917-18), che rappresenta l'apice nelle ricerche non-oggettuali e trascendentali del pittore: il suprematismo bianco propone opere che rappresentano forme bianche su sfondi bianchi, una pittura acromatica, come definitiva liberazione dell'arte pittorica, non vincolata neppure al colore. Il bianco, cioè l'assenza di colore, viene a identificarsi nella ricerca del pittore suprematista con il nulla, l'assoluto, con l'infinito e a corrispondere, dal punto di vista semiotico, allo zero in quanto essenza in senso lato. Nella scala cromatica il bianco indica l'assenza di altri colori, ha dunque la stessa funzione dello zero, cifra che manifesta la mancanza di altre cifre. Allo stesso modo, bianco e zero (il non-colore e l'assenza) si pongono come l'inizio potenziale di ogni sviluppo di colore e di numerazione, poiché rappresentano l'assenza di tutte le cifre e di tutti i colori, ma anche l'evocazione stessa di qualsiasi cifra e colore, cioè la loro presenza in negativo; di conseguenza, se lo zero nel suo carattere semiotico è segno e «metasegno», il bianco può essere visto come colore e «metacolore».

Il bianco con tutta la valenza di significati simbolici di cui è portatore è uno dei colori più usati, studiati e teorizzati dal concettualismo moscovita: compare infatti, nei quadri e nelle installazioni, nonché nei testi sotto forma di pagina bianca. Nelle opere di Prigov e Kabakov lo spazio vuoto del foglio bianco diviene parte integrante del discorso artistico. L'utilizzo della pagina o della tela bianca a scopi estetici trova espressione in diverse tradizioni letterarie e artistiche ed ha assunto spesso la valenza di un'operazione metadiscorsiva riferita cioè alla creatività stessa (cfr. Castoldi 1998: 22). In altri termini, la presenza del bianco in un'opera letteraria o pittorica nella sua doppia valenza semiotica di colore e metacolore ripropone lo stato neutro della pagina o della tela dove niente è ancora successo e dove, pertanto, tutto può accadere. Il bianco rende quindi la problematicità della creazione poetica e artistica, tematizza l'operare ed il creare e diviene, come ben esprime il Suprematismo, l'emblema di un'assenza virtuale portatrice in embrione di tutte le possibilità del-

l'arte e della poesia, cioè il loro potere infinitamente creativo. La scelta di inserire il bianco – ipostasi del vuoto in un'opera che dovrebbe essere piena (di parole, di colore, di forme e di idee) – rappresenta in realtà qualcosa di rivoluzionario nel modo di intendere la creazione artistica: è come se l'artista e lo scrittore avocassero a sé il potere di considerare il nulla una loro creazione, arrogandosi il diritto di ritenersi i demiurghi di uno spazio semiotico immenso.

La tendenza che sta alla base di tali esperimenti in arte e letteratura sembra essere quella della riduzione ai minimi termini della creazione artistica, allo scopo di liberarla da ogni vincolo possibile, cosa che Malevič ottenne con il bianco in pittura, mentre il poeta futurista Vasilisk Gnedov nel 1913 realizzò in *Poema konca* (Poema della fine), una poesia costituita da una semplice pagina bianca. Si tratta infatti di una poesia muta, priva di parole che Bobrinskaja considera un esempio di poesia concettuale *ante litteram*, un testo senza parole, senza suoni che veniva letto dall'autore solo attraverso un movimento ritmico. La paradossale proposta di una poesia silenziosa svela la sua pregnanza concettuale: l'obiettivo di Gnedov era quello di giungere alla totale liberazione della poesia, eliminando ciò che ne rende possibile l'espressione (parola, suono, testo), così come Malevič nel suprematismo bianco intendeva liberare la pittura dal suo canale primario di espressione: il colore. Prigov per esempio, utilizza lo spazio bianco intercalato al testo quasi ad indicare la presa di coscienza dell'attività creativa: così l'autore si appropria della pagina bianca, conquista il vuoto, esprimendo l'assenza totale di un testo annunciato, che non c'è e non ci sarà, ma che potrebbe virtualmente esserci, perché il poeta ne ha occultato emblematicamente il luogo e ne propone la presenza in negativo. La presa di coscienza della virtuale mancanza del testo fa sì che la pagina vuota ne accolga l'essenza, divenuta parte della poesia non meno del testo vero e proprio; mettendo in evidenza la pagina bianca e la mancanza del testo, Prigov si impossessa del vuoto e lo rende in termini estetici e poetici: ciò che l'autore *non ha* scritto, sembra avere la stessa dignità di ciò che ha creato. In entrambi i casi è l'idea, il concetto ad avere il sopravvento sul contenuto della poesia; da un lato Prigov rende il concetto della presenza di un testo, dall'altro quello della sua assenza.

Allo stesso modo gli album di Kabakov contengono spesso pagine completamente bianche. La serie di ventitré album dal titolo *Na seroj i beloju bumage* (Su carta grigia e bianca, 1975-78)

(cfr. Kabakov 1999, 95) prevede il disegno di un piccolo vaso con minime differenze tra una pagina e l'altra, con una netta predominanza dello spazio vuoto rispetto alla raffigurazione. Si tratta nuovamente di una serie dove l'immagine del vuoto è preponderante, rinvigorita da un effetto di noiosa autoripetizione; la rappresentazione varia di pagina in pagina, sfruttando un tipico espediente del concettualismo, in modo impercettibile. Il bianco per Kabakov ha un valore per lo meno duplice: da un lato, è il vuoto, l'assenza, la mancanza, la morte, il nulla; dall'altro, diviene il simbolo dell'infinito, della luce, dello spazio metafisico, mistico e spirituale. Kabakov concepisce il foglio bianco come una sorgente di esperienze emozionali, ripartite almeno su tre livelli: il primo livello è quello energetico, sorgente di luce e di energia; il secondo livello invece è simbolico: il bianco del foglio acquista una valenza semantica, indica la fine, la morte in senso lato, la negazione del passato e in ultimo la negazione di tutto; il terzo livello può avere un significato positivo, quello della pienezza: il bianco come sorgente di vita e fonte di tutte le cose (cfr. M. Tupicyn 1989: 145-146).

Si può dire dunque che il bianco nel concettualismo moscovita può rimandare a un discorso metaletterario e metapittorico e simboleggiare l'attività stessa del creare e del non-creare, nonché manifestare, con modalità diverse, la tendenza dei poeti e degli artisti concettuali a rendere la dimensione dell'assoluto (il pensiero, l'idea, lo spazio cerebrale) e del sacro, la cui ricerca sembra spesso risolversi, come per Malevič, nella infinita evanescenza dell'assenza di colore.

Il quadro si libera dal *sjužet* (da intendersi qui come «racconto rappresentato»): lo spazio bianco e quindi vuoto del quadro e il rappresentato hanno totalmente lo stesso valore e sono completamente intercambiabili.¹⁶ Secondo M. Epštejn (2005: 256), e a differenza di quanto rilevato sopra da Margarita Tupicyn, Kabakov coltiva almeno due tipi di «vuoto»: il primo è un tipo di vuoto genetico, consustanziale alla spazio russo-sovietico, che Kabakov avrebbe percepito la prima volta che si trovò all'estero, rendendosi conto che il vuoto in Russia è una sorta di principio attivo capace di inghiottire qualsiasi sforzo di contrapposizione ad

¹⁶ In ciò importantissima è l'esperienza della *pop-art*, che si appropriava di prodotti pronti della produzione di massa, mescolati con ciò che di unico produceva l'artista. L'immaginario della *pop-art* è ben presente nelle opere prime di Kabakov e Pivovarov, ma con un genere di immagini legate al discorso ideologico e in generale lontane dal pathos assertivo della *pop-art*.

esso, un vuoto che, secondo le parole dell'artista, vampirizza e istantaneamente dissolve ogni principio positivo (cit. da Epštejn 2005: 257). La Russia è vista come buco nero dell'umanità, lezione negativa, regione di un metafisico abisso. Davanti a un tale vuoto, l'artista può solamente cercare di inglobarlo nello spazio dell'opera d'arte. Così, dall'«oceano di vuoto» – come Kabakov definisce tutto il mondo russo (cit. da Epštejn 2005: 257) – si «pescano» pochi metri, lo spazio del quadro, che equivale a tutta la Russia. Tale vuoto una volta che viene percepito, colto, intrappolato sul foglio o sulla tela non rimane totalmente negativo. A questo punto subentra il secondo tipo di vuoto, che sembrerebbe contrapporsi a quello finora delineatosi: si tratta del vuoto che, una volta catturato nei limiti del foglio, diviene altro, come «rasserenato ed esso stesso portatore di chiarore», Kabakov vede in esso

... l'energia del sole, che si è trasfusa negli alberi, e attraverso di essi, nella carta dove continua a vivere. Il vuoto della carta bianca è quasi sempre un equivalente preciso del silenzio, che non significa la totale negazione, ma più verosimilmente, al contrario, la totale pienezza che supera qualsiasi «comunicazione» (cit. da Epštejn 2005: 259).

Perciò, secondo Epštejn, l'atteggiamento di Kabakov verso il vuoto è duplice: da un lato, nel saggio *O pustote* (Sul vuoto), esso rappresenta una sorta di «antienergia» che, come un vampiro, penetra ovunque e succhia tutto ciò che lo circonda; dall'altro, è anche «uno spazio infinito dal quale una luce fulgente e benefica fluisce su noi» (cfr. Epštejn 2005: 261). Il vuoto si trasfigura così nel suo opposto, ossia la pienezza, non senza una punta di misticismo.

Il linguaggio kabakoviano, insomma, sembra trarre una particolare linfa vitale dalle categorie legate al vuoto e al nulla: lo stile di Kabakov è stato definito da Epštejn (2005: 240) come una sorta di neutralità artistica; la lingua di cui si avvale è come se provenisse da un abbecedario, i disegni da un album di uno scolaro o da illustrazioni di giornali. Questa quotidianità dello stile rende l'artista quasi impercettibile e, paradossalmente, si trasforma in mistica della quotidianità; o meglio, usando un'espressione dello stesso Kabakov, in «metafisica del luogo comune»:

Negli anni sessanta cominciai a rappresentare l'oggetto quotidiano, banale, e vidi in ciò che è banale e frusto grandi possibilità artistiche, perfino una sua propria metafisica. La metafisica del luogo comune [...]. Il grigio, il medio, il banale, a prima vista non hanno nessuna metafisica. Non si discute, è il puro nulla, il grigiore, impersonalità. Proprio questo mi attraeva sempre di più... (cit. da Epštejn 2005: 240)

6. *Rifiuti, kommunalka, estetica del brutto*

Un ampio gruppo di motivi nel concettualismo russo è legato alla dimostrazione della totale aggressione dell'ideologia nella vita quotidiana. Uno dei fenomeni tipici della vita sovietica era – come già accennato – la *kommunal'naja kvartira* (o *kommunalka*) (fig. 10). Essa è il modello del modo di vivere sovietico, il microcosmo dove si muove l'*homo sovieticus*, uno spazio semioticamente rilevante che ha generato la sua particolare mitologia. Sul tema Kabakov si è diffuso più volte anche dal punto di vista teorico, come in *Beseda o kommunal'nosti* (Conversazione sulla coabitazione-



Fig. 10. Il'ja Kabakov, *La cucina comune*.

za), scritto a quattro mani con Viktor Tupicyn (cfr. V. Tupicyn, Kabakov 2006: 15-31). Il tema della *kommunalka* è molto sfaccettato e si presta a numerose considerazioni. In questa sede cercherò di limitarmi agli aspetti funzionali al mio discorso.

Viktor Tupicyn sostiene che la lingua che si è creata negli appartamenti in coabitazione è un fenomeno che non esiste in Occidente, non si può paragonare per esempio alle lingue dei ghetti, proprio in forza della costrizione ideologica che provoca il vivere in comune in URSS. Da questa situazione fermenta quella che Kabakov definisce «l'impasto mostruoso del *kitsch* verbale della *kommunalka*» (V. Tupicyn, Kabakov 2006: 14), che si trasforma alla fine in una sorta di «linguaggio spazzatura». La *kommunalka* diviene una sorta di *locus* riassuntivo di tutta la vita sovietica, dove il senso in assoluto più maltrattato sarà l'udito: «la nostra vita sovietica, russa, per me tende proprio verso luoghi che sono zone di lingua parlata» (cit. in V. Tupicyn, Kabakov 2006: 18). Così, per Kabakov, stare nella *kommunalka* equivale ad essere in una zona di comune e continuo cicaleccio, a una velocità «da autostrada» e ancora: «la *kommunalka* è un organismo linguistico con le proprie regole testuali e perciò la Lingua statale non può essere qui protagonista» (cit. in V. Tupicyn, I. Kabakov 2006: 18). Non è, quindi, un intimo silenzio, lo spazio uditivo che mette in salvo l'uomo sovietico dalla stentorea retorica della lingua ufficiale sovietica, ma al contrario una saturazione verbale talmente lievitata da divenire appunto *musor* (spazzatura). Il silenzio, al contrario, è qualcosa di cui sospettare, è «nemico e portatore di male» (cit. in V. Tupicyn, I. Kabakov 2006: 15). Non c'è dunque posto per una parola originale, tutti si trovano invischiati in una catena verbale ininterrotta e seriale.

Esiste anche un *musor* più tangibile di quello uditivo: l'estetica della *kommunalka* produce lavori fatti con materiali poveri, come la corda usata da Kabakov,¹⁷ o forme volutamente semplici, o ancora l'uso di materiali di scarto.¹⁸ Tutto ciò si collega all'ultimo

¹⁷ Mi riferisco all'installazione *16 verevok* (*16 cordicelle*, 1986), che si presenta come uno spazio dove ci sono solo delle cordicelle con appesi dei rifiuti; ad ogni rifiuto è attaccata un'etichetta che contiene una frase presa dal linguaggio quotidiano. Non tratterò in questo articolo il concetto di installazione totale che caratterizza l'opera di Kabakov a partire dagli anni '80 (cfr. I. e E. KABAKOV 1999).

¹⁸ La variante più compiuta di ciò si trova nell'opera di Kabakov, ma anche in Pivovarov, nelle azioni e negli oggetti di Nikita Alekseev, nei cubi e nella serie di lavori di pane dei Gerlovin, in alcune performance di «KD», negli oggetti di Monastyrskij e in alcune opere di Komar e Melamid.

elemento al quale vorrei accennare e che conclude idealmente la serie delle ipostasi legate al nulla e allo zero, toccando uno dei temi più ricorrenti nell'arte del concettualismo: l'uso a fini artistici di rifiuti e spazzatura, presente sia concretamente nelle installazioni e negli assemblaggi sotto forma di oggetti riciclati, sia come concetto che simboleggia l'essenza stessa dell'arte. La preponderanza di tale tematica ha fatto sì che si creasse una vera e propria estetica del *musor* che Kabakov definisce «èstetika plochoj vešči» (estetica della cosa brutta) (Kabakov 1999: 39). Si tratta di una ri-valutazione e utilizzazione per scopi artistici di ciò che è brutto, inutile, sporco, banale, grezzo; ma «la cosa brutta» non è soltanto l'oggetto costruito male, privo di bellezza o di valore materiale, bensì anche l'unico oggetto privo di citazioni ideologiche e unico protagonista della reale vita individuale (cfr. Bobrinskaja 1994: 35).

Inserire immondizia nell'arte ha un significato inizialmente provocatorio, che prende le mosse dalle avanguardie di inizio secolo, a partire dai futuristi, dai dadaisti, da Kurt Schwitters a Marcel Duchamp, fino al *ready made*. Quello, tuttavia, rappresentava principalmente un gesto di protesta e di provocazione. Negli anni '60-'70, invece, l'uso dei rifiuti è stato privilegiato come denuncia del consumismo – una sorta di critica sociale condita con un po' di nostalgia – dai gruppi «Fluxus» e «Poesia Visiva» fino alla *pop-art*.

Anche nelle installazioni di concettualisti moscoviti si usano oggetti preconfezionati, *ready made* o specie di *mongo*;¹⁹ l'artista non mette nell'opera la sua creatività a livello artigianale e manuale ma assembla oggetti già esistenti, presi dalla vita quotidiana o addirittura dalla discarica, e pertanto non creati a scopi artistici, bensì aventi un valore estetico nella reinterpretazione concettuale ad essi riferita. La provocazione concettualista, però, va oltre: l'utilizzo del *musor* degrada l'arte nel senso che si esprime con ciò che la vita stessa ha scartato e rifiutato; l'arte che dovrebbe esprimere la bellezza si abbassa a livello della spazzatura, di ciò che viene buttato e che non serve a nessuno. Da ciò scaturisce la concezione di un'arte in fondo inutile quanto i rifiuti, qualcosa di superfluo che deve essere eliminato perché non serve a nulla e a nessuno: l'analogia tra arte e immondizia e tra cassonetto e

¹⁹ Con il termine *mongo* si identifica un oggetto buttato via e poi recuperato. Si tratta di una parola in *slang* americano, coniata a New York, per definire oggetti che vengono recuperati dalla discarica e poi ri-raccolti, ritrovati, «salvati» (cfr. VERGINE 2006: 6).

museo è, del resto, tipica della riflessione artistica della cultura postmoderna (cfr. Vergine 2006: 7-18).

La spazzatura si trova in posizione privilegiata perché, per sua natura, esprime tutte le categorie che interessano il concettualismo stesso e soprattutto tocca da vicino la riflessione intorno al nulla: il *musor* trasmette l'idea dell'immobilità, della non evoluzione, del non progresso; attraverso l'uso indifferenziato di qualsiasi oggetto di scarto, l'arte concettuale priva ogni espressione umana, culturale, sentimentale, economica, sociale del proprio valore. L'uso dell'immondizia potrebbe rappresentare una sorta di *vanitas vanitatum* postmoderno; la spazzatura come la morte non fa differenza tra ciò che è bello e brutto; tutto perde significato, dietro ogni oggetto non c'è nulla e anche ogni espressione artistica è idealmente destinata alla discarica, sorta di vera natura morta del XX secolo, «discarica sì, ma discarica sublime» (Vergine 2006: 17), poiché la vita è lì come memoria diventata ormai necropoli.

Kabakov è uno degli artisti più interessati al *musor* anche dal punto di vista speculativo; in diversi saggi considera l'immondizia e il recupero di oggetti dal quotidiano per scopi artistici. In uno di questi scritti, *Dialog o musore* (Dialogo sulla spazzatura, 1996), disserta sul tema con Boris Groys, il quale al riguardo scrive:

La spazzatura è prima di tutto metafora dell'oblio, perchè quello che si butta nell'immondizia, è come se in modo simbolico venisse allontanato dalla memoria. Comunque, sebbene sia una metafora dell'oblio, direi che contemporaneamente si tratta di un oblio non definitivo, in quanto l'immondizia si può di nuovo raccogliere o rinvenire (Groys, Kabakov 1996: 319).

Kabakov risponde: «Il *musor* è la cosa più vicina alla morte. È la morte che ci è data in modo visivo» (Groys, Kabakov 1996: 320).

La spazzatura è un tema ricorrente nei quadri e poi nelle installazioni di Kabakov che spesso prevedono il recupero di oggetti di scarto e di rifiuti. In un certo senso il *musor* ha la stessa funzione della pagina bianca: in entrambi i casi l'artista non crea nulla, ma traspone la pagina vuota oppure i rifiuti quotidiani in una dimensione artistica, conferendogli un altro valore. E come il bianco assume a livello metadiscorsivo il valore della presenza in negativo di tutti le possibili espressioni artistiche e poetiche, così il *musor* di Kabakov diviene simbolo di un'arte già per sua natura destinata al «museo-cassonetto». Nei musei e nelle gallerie di tutto il mondo ci sono opere realizzate con rifiuti, scarti, scorie, rimasugli, deiezioni; spesso si è parlato di *trash*, che però solo parzialmente coincide con il *musor* kabakoviano. Poiché se

l'immondizia può essere illuminante, nella vita sovietica assume dei connotati addirittura epifanici. Non è possibile prescindere in questo caso dal contesto, ossia lo spazio della *kommunalka*, che costringe il singolo a un rapporto con gli oggetti non omologabile con quello occidentale. *Musor* e *trash* non sono dunque concetti del tutto intercambiabili.

L'album di Kabakov *Musornyj čelovek* (L'uomo-spazzatura, 1985-88) (fig. 11) rappresenta l'apice dell'estetica del *musor*. Vi si narra la storia di un uomo che non butta mai via nulla e che vive in una *kommunalka*-discarica, sommersa da rifiuti e cose inutili. Eppure il *musor* dell'uomo-spazzatura non è negativo o disgustoso: attraverso di esso egli mantiene vivo se stesso e la propria memoria in un eterno riciclo di esperienze passate. Conservare l'immondizia e riproporla come possibilità di conoscenza è un

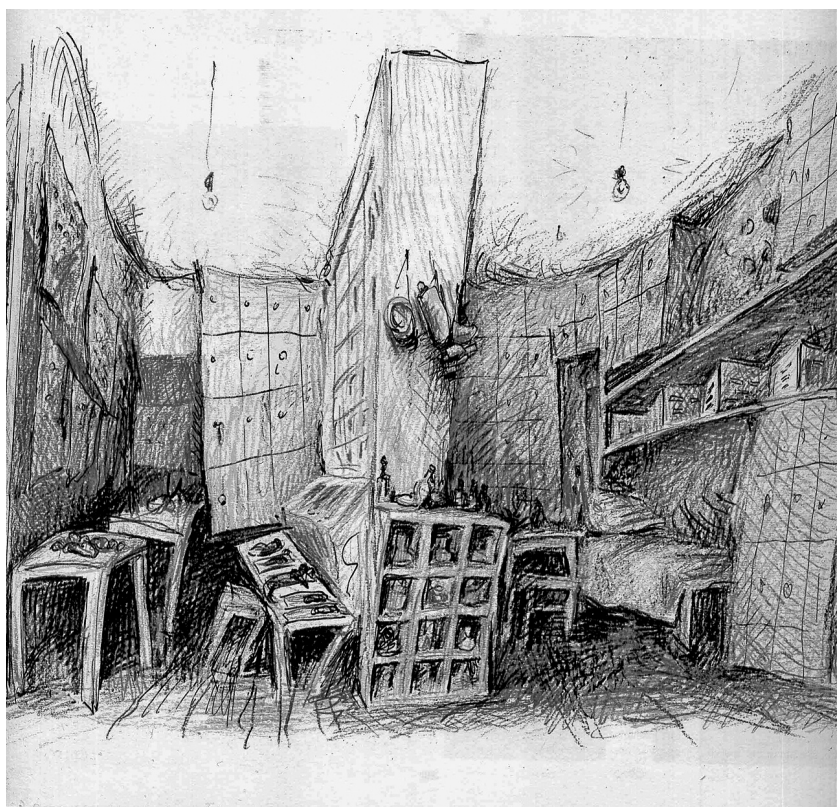


Fig. 11. Il'ja Kabakov, *L'uomo-spazzatura*.

modo di avere un rapporto con la memoria e di conseguenza con la cultura.

Del resto, la cultura russa abbonda di precursori dell'uomo-spazzatura,²⁰ di specialisti della «saturazione», di inventori di cataloghi ossessivi, di affastellatori di minutaglia. L'accumulo sottrae significato alle cose, porta al vuoto e al nulla. Anche Kabakov organizza i suoi lavori secondo un principio di raccolta, di catalogazione, ma – ribadisco – il materiale deriva dalla vita sovietica, e questo fa la differenza.

Come ha scritto Julia Kristeva (cit. da Vergine 2004: 12) è possibile che scegliere di servirsi dei rifiuti sia una forma di rivolta nel senso, «legato all'etimologia della parola che sta a significare un *ritorno* e uno *spostamento*». L'ambiguità del *musor* è palese: è qualcosa che viene allontanato, rifiutato, un nulla infruttuoso, un'inutilità statica, ma che, allo stesso tempo, ha il valore di rimettere in discussione il valore dell'agire umano, del senso della sua vita. Lea Vergine, parafrasando Giorgio Manganelli, sostiene che

la spazzatura è il linguaggio. Essa è anche il volto tragico della merce. Recuperare e conservare i rifiuti strappandoli al vuoto, al nulla, alla dissoluzione cui sono destinati, il voler lasciare un'orma, una traccia, un'indizio per chi resta, tocca una dimensione psicologica che è anche politica (2004: 8).

Attraverso il *musor*, la trivialità degli oggetti, la concretezza, la materialità e lo squallore della *plochaja vešč'* (cosa brutta) (Kabakov 1999: 39), Kabakov riscatta in linguaggio oggetti rifiutati, svela il nulla che sembra davvero burlarsi e ridere da dietro ogni cosa come senso ultimo dell'arte e dell'esistenza umana e, inoltre, dà la possibilità all'uomo sovietico di ritagliarsi uno spazio privato nello spazio collettivamente saturo dell'ideologia. Il *musornyj čelovek* è colui che mantiene in questo modo un rapporto con la memoria, in un mondo dove la memoria personale non ha diritto di esistere se non nella forma pubblica imposta dall'ideologia. Lo spazio libero è possibile solamente in una ideale discarica di ciò che scartato, svuotato, «sbiancato», azzerato, annullato dall'ideologia viene risemantizzato dalla memoria dell'arte, che riprende, riempie, rivitalizza, fa tornare in vita.

²⁰ Ci sono esempi precedenti in cui gli oggetti hanno un ruolo compositivo e che andrebbero analizzate da questo punto di vista. Nei romanzi di Konstantin Vaginov le figure dei collezionisti sistematizzatori hanno un ruolo fondamentale. Lo spazio fisico di *Garpagonjada* (*Arpagoniana*, 1934) è letteralmente saturato di oggetti: basti ricordare la descrizione dell'armadio di Žulombin, che riporta alla memoria lo scrittoio del gogoliano Pljuškin in *Mėrtvye duši* (*Le anime morte*).

Bibliografia

- ANDREEVA, EKATERINA, *Sots-art*, Roseville East, Craftsman House, 1995.
- BALINA, MARINA - CONDEE, NANCY - DOBRENKO EVGENY (eds.), *End Quote. Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, Evanston, Northwestern University Press, 2000.
- BARTHES, ROLAND, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982.
- BENJAMIN, WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1980.
- BOBRINSKAJA, EKATERINA, *Konceptualizm*, Moskva, Galart, 1994.
- BONACORSI, EMANUELA, «Samizdat: editoria clandestina in epoca sovietica», *Progetto Grafico*, 11 novembre 2007, 26-33.
- CASTOLDI, ALBERTO, *Bianco*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- CHOLMOGOROVA, OLGA V., *Soc-art*, Moskva, Galart, 1994.
- DĚGOT', EKATERINA, *Russkoe iskusstvo XX veka*, Moskva, Trilistik, 2000.
- EPŠTEJN, MIKHAIL, *Postmodern v russkoj literature*, Moskva, Vysšaja škola, 2005.
- EPŠTEIN, MIKHAIL - GENIS, ALEXANDER - VLADIV-GLOVER, SLOBODANKA, *Russian Postmodernism, New Perspective on Post-Soviet Culture*, New York-Oxford, Berghahn Books, 1999.
- GROJS, BORIS, «Moskovskij romantičeskij konceptualizm», *Teatr*, 4, 1990, 65-67.
- , *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Milano, Garzanti, 1992.
- GROYS, BORIS - KABAKOV, ILYA, «Dialog o musore», *Novoe literaturnoe obozrenie*, 20, 1996, 319-330.
- KABAKOV, ILYA, «'60-'70... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve», *Wiener Slawistischer Almanach* [Sonderband 47], 1999.
- , *Tri installjicii*, Moskva, Ad marginem, 2002.
- KABAKOV, ILYA - KABAKOV, EMILIA, *Monument to a Lost Civilization / Monumento alla civiltà perduta*, Milano, Charta, 1999.
- KOSUTH, JOSEPH, *L'arte dopo la filosofia, il significato dell'arte concettuale*, Genova, Costa & Nolan, 1987.
- LABRANCA, TOMMASO, *Andy Warhol era un coatto. Vivere e capire il trash*, Milano, Castelveccchi, 1994.
- LIPOVECKIJ, MARK, *Russkij postmodernizm*, Ekaterinburg, Ural'skij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, 1997.
- MALEVIČ, KAZIMIR SEVERINVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, 5 voll., Moskva, Gileja, 1995.
- NIERO, ALESSANDRO, «La persistenza della poesia dall'URSS alla Russia», *In forma di parole*, 2, aprile-maggio-giugno 2005, 271-352.
- PIVOVAROV, VIKTOR, *Vljublennyj agent*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2001.
- , *O ljubvi slova i izobraženija*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2004.

ESEMPI DI SEMIOTICA DELLO ZERO NEL CONCETTUALISMO RUSSO

- PRIGOV, DMITRIJ, «Il samizdat sovietico», *Progetto Grafico*, II, novembre 2007, 10-15.
- ROTMAN, BRIAN, *Semiotica dello zero*, Milano, Spirali, 1988.
- SAVICKIJ, STANISLAV, 2008, «Samizdat come tradizione», *Progetto Grafico*, II, novembre 2007, 20-26.
- TAMRUCHI, NATALIA, *Moscow Conceptualism*, Roseville East, Craftsman House, 1995.
- TUPICYN, VIKTOR - KABAKOV ILYA, *Glaznoe jabloko razdora: besedy s Il'ej Kabakovym*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2006.
- TUPICYN, MARGARITA, *Arte sovietica contemporanea: dal realismo socialista ad oggi*, Milano, Politi, 1989.
- VERGINE, LEA, *Quando i rifiuti diventano arte. Trash, rubbish, mongo*, Milano, Skira, 2006.

ABSTRACT

The notion of nothingness is here introduced as an appropriate key to the definition of several aspects of Russian conceptualism in its manifold modes and forms. Along with its symbolic meanings developed through the centuries in Western thought, from philosophy to mathematics and theology, a survey of the notion of nothingness and of the series of concepts derived from it (zero, void, white, absence, nonsense and, last but not least, garbage) offers several interesting openings in the field of visual arts and literature, especially about the works of such Moscow conceptualists as I. Kabakov, V. Pivovarov and D. Prigov.

KEYWORDS

Semiotic of nothingness. Russian conceptualism.