



GRISHA BRUSKIN ICONE SOVIETICHE

a cura di

Giuseppe Barbieri e Silvia Burini

SOMMARIO

Storia e cronistoria di <i>Fundamental'nyj leksikon</i>	
Grisha Bruskin.	13
<i>Lessico Fondamentale</i>: Grisha Bruskin e l'estetica del declino	
Silvia Burini.	21
Icona e racconto	
Giuseppe Barbieri	31
Materia dei sogni	
Salvatore Settis	43
CATALOGO DELLE OPERE	51
LE ICONE MENOLOGICHE	103
L'icona russa: persistenza di una tradizione	
Alessia Cavallaro	105
Schede storico-artistiche	
John Lindsay Opie e Irina Šalina	110
VISUALTELLING	115
Visualtelling. Istruzioni per l'uso	
Giuseppe Barbieri e Silvia Burini.	117
Grisha Bruskin	
Biografia, collezioni, performance, esposizioni	137

Nella pagina accanto

Grisha Bruskin, Lessico

Fondamentale, 1985-1990,

olio su tela, parte 1,

220 x 304 cm, particolare

L'ICONA RUSSA: PERSISTENZA DI UNA TRADIZIONE

Alessia Cavallaro

Come è stato notato, il "progetto sovietico" di Grisha Bruskin, che trova nel dittico *Fundamental'nyj Leksikon* [*Lessico Fondamentale*] il suo paradigma iniziale, è legato a una delle tendenze principali della cultura europea degli anni '80 e '90, al gioco post-modernista con la memoria, con la storia, con la mitologia culturale, che si esplicita nella creazione di una specifica mitologia in cui si intrecciano la memoria individuale e quella collettiva¹. Quando si osservano i lavori di Bruskin è importante tenere sempre presente almeno tre diverse dimensioni. Le prime due emergono dai saggi che in questo catalogo precedono il mio intervento, sottolineando come l'arte di Grisha Bruskin si sia formata intersecando la tradizione ebraica e quella comunista sovietica. Possono sembrare profondamente diverse, e in effetti, a cavallo tra il 1960 e il 1970 nessuno aveva ancora pensato a possibili analogie, mentre Bruskin seppe trovare qualcosa in comune, se non altro il fatto che entrambe le tradizioni aspirano al messianismo, al radioso avvenire².

Una terza dimensione, la cui influenza si rintraccia nello schema compositivo del dittico, è quella dell'icona russa e di un particolare tipo di icona, quella menologica. Si tratta di tavole che raffigurano l'intero ciclo di santi e delle feste liturgiche secondo il calendario del mese oppure dell'anno e per questo vengono considerate come icone-calendario. Il termine "menologio" (dal greco *menologion*), composto dai termini "mese" e "discorso" si rifà alla più famosa raccolta di vite agiografiche intrapresa da Simeone, detto Metafraste ("il Traduttore"), nella seconda metà del X secolo. La sua raccolta di circa centocinquanta vite, nota come "menologio di Metafraste" e conosciuta dai contemporanei semplicemente come *Metaphrāseis* (Traduzioni), fu organizzata in una serie di dieci volumi, caratterizzati da uno stile aulico e da testi molto lunghi. A partire dall'XI secolo si assiste all'affermarsi del *menáion* ("mineo" in italiano), un tipo di compilazione che raccoglieva in dodici volumi, uno per ogni mese, una serie di testi necessari per la celebrazione della festa di ciascun santo; in questo caso le note biografiche erano spesso

derivate non da Metafraste, ma dal *synaxarion* (sinassario), in una formulazione più aneddotica e ridotta a un singolo paragrafo, illustrato occasionalmente dai ritratti dei santi a figura intera. Queste ampie raccolte di testi scritti furono la base per lo sviluppo dell'icona menologica.

Un'icona menologica è composta da ordini orizzontali di uguale larghezza³, ed è da leggere da sinistra verso destra, iniziando dalla parte superiore della tavola. I santi sono raffigurati in piedi, in posizione frontale, o leggermente rivolti l'uno verso l'altro e in pose naturali. Sono raffigurati con vesti tradizionali e con gli attributi corrispondenti all'ordine di santità a cui appartengono. Spesso, in una stessa data, potevano essere onorati più santi, motivo per cui è possibile rintracciare icone i cui giorni del mese siano divisi da linee bianche verticali che creano dei riquadri.

Anche un occhio poco esperto è in grado di cogliere nel *Lessico Fondamentale* una struttura compositiva simile alla tipologia di icona in questione. Per capire a che cosa si deve questo influsso, è necessario tuttavia fare un passo indietro, con un breve accenno all'epoca in cui si formò l'artista. A partire dagli anni '60, con il ritiro forzato di Nikita Chruščëv dalla scena politica, si registrano dei mutamenti parziali nella politica dell'Unione Sovietica in materia di religione. Il controllo dei fedeli e la propaganda atea s'indebolirono, riducendosi a semplici pratiche di routine. Con un decreto del 27 gennaio 1965, *O nekotorych faktach narušenija socialističeskoj zakonnosti v otnošenii verujuščich* [Su alcune violazioni della legge socialista in relazione ai fedeli], si rivedero tutti i casi dei prigionieri arrestati nel biennio 1962-1964, e molti furono rilasciati. Anche la leadership politica di Brežnev si orientò verso un clima di tolleranza nei confronti della Chiesa. L'apertura del Museo Rublev⁴ e le prime mostre d'arte isografica organizzate a Mosca produssero una rilevante risonanza sul giovane artista. A questo si sommano le diverse spedizioni nel nord della Russia, che Bruskin compì poco più che ventenne, in cui trascorse molti mesi a casa di anziane signore del posto che conservavano ancora icone e

Nella pagina accanto
Menologio di febbraio, inizio
del XIX secolo (rifacimenti del
secolo), tempera su tavola,
44,4 x 36,5 cm
Collezione Intesa Sanpaolo

Nella pagina accanto
Icône miracolose
della Madre di Dio,
*Choluj (Vladimir), fine del
XIX - inizio del XX secolo,
tempera su tavola,
95,3 x 75,2 cm*
Collezione Intesa Sanpaolo

paramenti sacri, che era possibile acquistare per pochi rubli o in cambio di generi alimentari⁵.

Com'è noto, un interesse esplicito verso l'icona si sviluppò in Russia solo nei primi anni del Novecento (per poi interrompersi con l'avvento del comunismo): allora si registrò un poderoso ritorno al *soggetto russo*, inteso come patrimonio da tutelare e trasmettere, con la conseguente riscoperta della pittura "nazionale"⁶. Furono gli anni in cui, alla precedente e pressoché unica funzione religiosa, quella cioè di rendere tangibile l'esperienza del divino, si riconobbero all'icona altri due ruoli: quello di *mediatore del ricordo*, incarnazione dei valori e dell'identità nazionale russa, e sintesi della coscienza comune e della memoria storica, culturale e collettiva⁷; quello di *oggetto*, costituendosi come duplice patrimonio – dell'arte e della storia dell'arte mondiale.

In Unione Sovietica, come sappiamo, la religione fu rapidamente soppiantata dalla dottrina marxista-leninista, in cui tutto doveva essere «realista nella forma e socialista nel contenuto». All'arte spettò il compito di formare ed educare la popolazione ai principi del socialismo⁸. Allo scopo di soggiogare e inculcare nelle menti i principi ideologici del socialismo, il potere utilizzò immagini che, come sostiene David Freedberg⁹, proprio per la loro capacità di colpire l'immaginario di chi le guarda, assumono un particolare rilievo culturale. E la soluzione migliore da adottare apparve quella di utilizzare schemi pittorici e lasciti culturali già noti, ma in una nuova ottica comunista.

Come Bruskin comprese efficacemente, il marxismo-leninismo aveva un fine messianico, fissato nella creazione di un mondo sovietico, di un paradiso comunista sulla Terra. Per far questo l'ideologia profanò molte concezioni religiose, poiché l'ortodossia aveva da sempre rappresentato l'elemento fondante della coscienza comune del popolo russo. Il potere sovietico importò riti e feste del calendario religioso, trasformandoli in nuove festività comuniste per creare il nuovo *homo sovieticus*¹⁰.

I due pannelli del *Lessico Fondamentale*, con otto ordini verticali e sedici orizzontali, per un totale di 256 figure monocrome bianche, ricalcano, come abbiamo detto poc'anzi, la struttura dell'icona menologica, in cui ogni cella è occupata da un santo. Essi rappresentano un'allegoria, un'allusione, un richiamo indiretto alla stilistica storica dell'epoca sovietica.

Per me è stato interessante creare un'icona monumentale, una quasi-icona che potesse avere una relazione con questo mito [sovietico], allo stesso tempo in modo ironico e non, come il gioco delle perle di vetro¹¹.

Guardando alla tradizione ortodossa è possibile trovare un paragone compositivo anche con le icône miracolose della Madre di Dio. Si tratta di tavole composte da micro-caselle con tutte le tipologie di Madre di Dio venerate per il loro valore salvifico nel mondo cristiano, e prevalentemente in quello ortodosso: in Russia, in Grecia, nei paesi del Caucaso e della ex Jugoslavia¹². Ogni Madre di Dio occupa una casella ed è caratterizzata da diversi accessori che indicano la sua tipologia. Il *Lessico Fondamentale* si presenta come una sorta di tela reticolare¹³. Al di là dell'ispirazione per lo schema compositivo, credo che ci siano altre ragioni per presupporre l'esistenza di un filo rosso tra le opere in questione.

L'icona, come l'ha definita Pavel Florenskij, è «un richiamo al Prototipo divino». L'icona di un santo non può trasmettere l'immagine del santo in vita, poiché essa non deve rappresentare la realtà o la natura; in essa non trova posto ciò che è casuale e transitorio. Per questa ragione l'icona non rappresenta la carne corruttibile, ma la Carne deificata, trasfigurata, illuminata dalla Luce divina, e si rivela nella somiglianza con il Prototipo¹⁴. Il senso stesso e la ragione d'essere dell'icona sono di mostrare gli eredi dell'incorruttibilità, del regno di Dio¹⁵. Tutto ciò che fa parte del mondo terreno è estraneo alla natura dell'icona, perché «la carne e il sangue non possono ereditare il regno di Dio, né ciò che è corruttibile può ereditare l'incorruttibilità» (1 Cor 15,50). In un'icona vediamo qualcuno che non lotta con le passioni, ma le ha superate, non cerca il Regno dei cieli, ma lo ha già raggiunto. In questo senso, l'icona non è dinamica, ma statica. Il personaggio principale non viene mai rappresentato in movimento, ma in piedi o seduto (fanno eccezione le scene di vita dei santi). Per lo stesso motivo, un'icona raffigurante un santo non è mai dipinta di profilo, ma quasi sempre frontale o, talvolta, se il soggetto lo richiede, in semi-profilo. Solo chi non è venerato è dipinto di profilo, in quanto sono personaggi subordinati, come i Magi, o figure negative, come Giuda. Ne consegue che il volto e il corpo del santo sono standardizzati, scompaiono i tratti umani e i difetti della sua natura fisica.



Le regole compositive di questi eroi cristiani sono seguite da Bruskin nella rappresentazione dei suoi "eroi sovietici". I 256 personaggi rappresentano coloro che hanno intrapreso la "giusta via del comunismo". Ognuno è un archetipo del mito ideologico sovietico, rappresentato a figura intera, in piedi e leggermente di lato. Le loro figure sono standardizzate, non pretendono di incarnare persone vive¹⁶, ma rappresentano degli schemi astratti di "rappresentati tipici" di gruppi di classi o della popolazione: la giovane ragazza, il soldato, l'operaio, l'intellettuale, il medico¹⁷. La loro immagine si "smaterializza" per divenire più conforme a un'evocazione: scompaiono il volume, l'ombra, lo spazio, il peso, la varietà dei gesti, delle forme e dei colori, scompare ogni punto prospettico; il ritratto – semplificato, depurato, astratto, composto nella sua aspirazione all'immobilità – è privo di tratti individuali¹⁸. Gli accessori di cui sono dotati, dipinti in tonalità accese, ne denotano il ruolo e la funzione all'interno della società sovietica. Il dipinto non rispetta le leggi prospettiche e l'incongruenza delle proporzioni è ben visibile, in particolare, nella resa delle montagne alle spalle dei personaggi. Essi si tramutano in forme prive di plasticità, bloccate in un'immobilità ieratica, per cui appaiono prive di ogni fondamento spaziale e temporale. Ogni archetipo si trova su una vetta e la sua

figura risulta slanciata verso l'alto. La luce è solo naturale, irradiata dalla debole luna alle spalle, quasi a voler ribadire la differenza dalla Luce taborica e increata dell'icona che è divenuta grazia incarnata. In ogni cella, la luna occupa sempre la stessa posizione, e conferisce al personaggio un'aura spettrale, di morte.

Un altro punto che merita attenzione è la questione del tempo. Nel *Lessico Fondamentale*, l'azione è bloccata in uno spazio atemporale, il tempo è fermo, congelato e non è possibile intravedere nessuno sviluppo futuro. Nella tradizione cristiana, invece, il tempo ha un senso e un'evoluzione; non si tratta mai di un tempo ciclico, dettato dall'alternanza delle stagioni. L'icona doveva fungere da collegamento tra il mondo quotidiano e quello definitivo della Gerusalemme celeste e ricordare all'uomo del presente e del futuro che il tempo è "santo" e il percorso di redenzione che procede verso la salvezza è un processo che richiede impegno costante. In conclusione, possiamo dire che il *Lessico Fondamentale*, così come è stato per l'icona nel Novecento, acquisisce lo status di *mediatore del ricordo*: il mondo "sovietico" qui rappresentato attraverso "frammenti di mitologia sovietica" è rivolto all'uomo del futuro, tanto che il dittico è stato definito da Bruskin «un dipinto epistolare per gli uomini del futuro».

NOTE

¹ Cfr. EKATERINA BOBRINSKAJA, *Čužie? Neoficial'noe iskusstvo: mify, strategii, koncepcii* [Estranei? L'arte non ufficiale: miti, strategie, concezioni], Moskva, Breus, 2012, p. 49.

² Cfr. GRISA BRUSKIN, *Vsjudu žizn'* [La vita è ovunque], Moskva, Palace Editions, 2001, p. 36.

³ Nelle icone mensili era solito rintracciare quattro ordini, ma spesso la serie di commemorazioni giornaliere era interrotta al centro per inserire un ordine dedicato alla Resurrezione, la "Festa tra le feste", così da divenire fulcro dell'anno ecclesiastico.

⁴ Nel 1947, sulla scia dell'entusiasmo patriottico del dopoguerra, nell'anno che segnava l'800° anniversario della fondazione di Mosca, sul complesso del monastero Spaso-Andronikov, fu fondato il Museo Centrale della cultura antico-russa e dell'arte Andrej Rublev. Al momento della fondazione del museo il monastero era completamente distrutto. La collezione del museo si sarebbe costituita a poco a poco, e in un clima di atteggiamento estremamente negativo dello stato nei confronti del patrimonio religioso nazionale. Le opere raccolte spesso richiesero un lungo e accurato restauro. Tuttavia, tredici anni dopo, il 21 settembre 1960, in piena epoca chruščëviana, in occasione dei 600 anni della nascita di Andrej Rublev, il museo fu inaugurato e furono presentate ai visitatori sale con decine di icone recuperate dai depositi e dalle pareti delle chiese

in rovina. La raccolta di attività e restauro continua fino ai giorni nostri. L'esposizione, che si sviluppa su quattro piani, occupa più di dieci sale e introduce i visitatori a eccellenti esempi di arte religiosa dei secoli XI-XVII.

⁵ Da un'intervista all'artista realizzata nel suo studio a Mosca il 27 luglio 2017.

⁶ Per approfondire le ragioni di questa riscoperta, legate principalmente a un graduale interesse verso la questione di una proto-identità nazionale, si vedano: NIKODIM KONDAKOV, *Russkaja Ikona* [L'icona russa], 4 voll., Praha 1928-1933; GEROL'D VZDORN'OV, *Istorija otkrytija i izučeniija russkoj srednevekovoj živopisi v XIX veke* [Storia della scoperta e dello studio della pittura medievale russa nel XIX secolo], Moskva, Iskusstva, 1986.

⁷ Il termine *memoria collettiva* fu utilizzato per la prima volta nel campo degli studi culturali dal sociologo francese Maurice Halbwachs. Si veda il suo fondamentale saggio del 1950: *La mémoire collective*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1950.

⁸ Cfr. PAUL KROKER, *Il cielo un tempo diviso: letteratura e cultura della DDR*, London, Lulu Enterprise, 2009, p. 25.

⁹ Cfr. DAVID FREEDBERG, *The Power of Images – Studies in the History and Theory of Response*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1989.

¹⁰ *Homo sovieticus* è un'espressione sarcastica. Nella forma di *homo socialisticus* (uomo socialista) fu utilizzata per la prima volta nel 1918 dal filosofo



Grisha Bruskin, Lessico Fondamentale, 1985-1990, olio su tela, parte 1, 220 x 304 cm, particolare

ortodosso Sergej Bulgakov per descrivere i soldati rivoluzionari. Le parole *homo sovieticus* sono state ampiamente utilizzate in Unione Sovietica nei comunicati ufficiali per sottolineare le qualità positive dei cittadini dell'Unione, grazie all'ausilio del potere sovietico. La stessa espressione, però, si caricò di valenza negativa nella sfera informale, quando servì a indicare tutte le caratteristiche negative del popolo sovietico, causate dal regime oppressivo. Jurij Levada, famoso scienziato e sociologo, dopo molti anni di ricerca sul fenomeno, ha attribuito all'*homo sovieticus* le seguenti caratteristiche negative: indifferenza per la qualità del lavoro, furto, mancanza di iniziativa e rinnego di qualsiasi responsabilità personale, bassa ambizione, sottomissione, sospetto, furbizia, opportunismo. Il termine, nato dal tentativo bolscevico di creare un "uomo nuovo", si diffuse in Occidente probabilmente dagli emigrati russi della prima ondata, tra i quali Bulgakov, che scelse la via dell'emigrazione, con quello che è noto come il "piroscafo dei filosofi". In URSS il termine ha guadagnato grande popolarità nel tardo periodo sovietico, quando dal suo esilio a Monaco di Baviera, lo scrittore e sociologo sovietico Aleksandr Zinov'ev pubblicò un libro con lo stesso nome. L'autore utilizzò anche la formula abbreviata di *homosos*, giustificando la sua scelta con la gioia che provava ogni uomo sovietico nel ridurre e abbreviare le parole. Per approfondire si veda: MICHAEL GELLER, *Mašina i vintiki. Istorija formirovanija sovetskogo čeloveka* [La macchina e le

rotelle. Storia della formazione dell'uomo sovietico], Moskva, MIK, 1994.

¹¹ Da un'intervista all'artista realizzata nel suo studio a Mosca il 27 luglio 2017.

¹² Cfr. CARLO PIROVANO (a cura di), *Icone russe: Gallerie di Palazzo Leoni Montanari*, Milano, Electa, 1999, p. 216.

¹³ Cfr. SUSANNE MUCHNIC, *The Unknown Soviet Artist Who Won the West*, "Art Calender – Los Angeles Times", 31 Luglio 1988, pp. 84-85.

¹⁴ Cfr. LEONID USPENSKIJ, VLADIMIR LOSSKIJ, *Il senso delle icone* [1952], tr.it. Milano, Jaca Book, 2007, cit. p. 33.

¹⁵ Cfr. NICOLAS OZOLINE, *Immagine e spiritualità: sul discernimento degli spiriti in arte*, in GRAZIANO LINGUA (a cura di), *Icona e avanguardie. Percorsi dell'immagine in Russia*, Torino, Zamorani, 1999, p. 45.

¹⁶ Cfr. SILVIA BURINI, *Visibile parlare: intertestualità e sistemi di modellizzazione secondaria nell'opera di Griša Bruskin*, in GIUSEPPE BARBIERI, SILVIA BURINI (a cura di), *Alefbet. Alfabeto della memoria*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 12 febbraio - 13 novembre 2015), Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, 2015, p. 15.

¹⁷ Cfr. GRIŠA BRUSKIN, *V storony Bruskina* [Dalla parte di Bruskin], Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2011, p. 36.

¹⁸ Cfr. ANDRÉ GRABAR, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne: Antiquité et Moyen*, Paris, Flammarion, 1979, p. 23.