

ICONA E RACCONTO

Giuseppe Barbieri



Quest'anno Grisha Bruskin è stato finalmente prescelto, forse un po' tardivamente, come principale autore del Padiglione del suo Paese in occasione della 57ª Biennale di Venezia, l'Esposizione internazionale di Arti Visive che è tuttora in corso¹. *Scene Change - Cambio di scena* è il titolo della sua complessa installazione, in cui si dispongono più di duemila sculture di diverso formato, un'esplosiva narrazione multimediale e una scabra colonna sonora: è l'inquietante "racconto" del mondo attuale, dominato dagli ondeggianti umori della folla ed esposto alle quotidiane incursioni del terrorismo, che le strategie di controllo del Potere si sforzano di fronteggiare. Anche stavolta Bruskin ha dimostrato una straordinaria capacità nel dare vita a figure che hanno una loro naturale, necessaria tensione emblematica. *Cambio di scena* si lega con perfetta coerenza ai suoi principali lavori precedenti, da *Fundamental'nyj leksikon* a *An Archaeologist's Collection*, da *Alefbet* a *H-Hour*, ossia alcune delle opere che hanno garantito all'artista la sua visibilità e credibilità internazionale, e ribadisce una volta di più un tratto saliente della ricerca dell'artista russo che vive ormai da molti anni tra Mosca e New York.

In *Cambio di scena* c'è molto di più, naturalmente. C'è, a monte, una riflessione profonda sul fatto che nel nostro orizzonte esperienziale possono coesistere temporalità diverse tra loro – antiche, moderne, contemporanee –, e che questa coesistenza, attraverso le dinamiche della memoria e dell'arte della memoria², è in grado di recuperare al presente dimensioni e registri di senso anche remoti. È inoltre un'opera che ci costringe a confrontarci con la perenne vitalità dell'arte, intesa come strumento essenziale per conferire un assetto formale alle nostre emozioni più profonde, che in questo caso sono gli aspetti più incontrollabili del nostro vivere collettivo: la violenza, la sopraffazione, la paura, il terrore.

Sembrerebbe quasi che io stia parafrasando il titolo di una recente raccolta di saggi di Carlo Ginzburg, che recita appunto *Paura, reverenza, terrore*³. Non tutte le conclusioni di

quel libro mi hanno trovato d'accordo con l'autore. Durante la presentazione dell'opera nella nostra università ebbi anzi l'occasione di polemizzare, molto garbatamente, con lo studioso: ma le obiezioni che ponevo allora ad alcuni accostamenti iconografici che egli affacciava e che io ritenevo oppugnabili non inficiano minimamente una pluridecennale e anche stavolta confermata ammirazione per la capacità, che Ginzburg ha come pochi, di saldare, metodologicamente, gli approcci della storia e della storia dell'arte, in un complessivo e dinamico quadro storico-culturale. Quello che egli affida prima di tutto alla *Prefazione* della raccolta. Su queste poche pagine vorrei spendere qualche altra breve considerazione, in riferimento ad alcuni ingredienti che risulteranno preziosi, come vedremo tra breve, per lo sviluppo di una riflessione su *Fundamental'nyj leksikon*, l'opera di Bruskin della metà degli anni '80 del secolo scorso che presentiamo in questa circostanza a Palazzo Leoni Montanari, sede vicentina di Gallerie d'Italia, per la prima volta in Italia, ma in realtà in Europa, almeno come *solo exhibition*...

Nella *Prefazione* al suo libro, Ginzburg ripercorre, a partire dalla celebre conferenza di Aby Warburg ad Amburgo, il 5 ottobre 1905⁴, la genesi del concetto di *Pathosformel* (formula del pathos), ossia il recupero rinascimentale dei «modelli di una gestualità patetica intensificata»⁵: secondo lo studioso tedesco, questi modelli connotavano l'arte antica – come e più della «quieta grandezza»⁶ sostenuta dalle teorie classiciste –, ma in generale sottolineavano l'intima capacità di ogni arte di dare forma alle emozioni radicali della nostra esperienza. Per elaborare questo criterio di approccio al senso del segno artistico Warburg aveva trovato anzitutto ispirazione, sin dal 1888, nella lettura di *The Expression of the Emotions in Man and Animals* di Charles Darwin (1872), che gli aveva fornito uno statuto di scientificità e di universalità all'esigenza di conferire un assetto formale alle emozioni⁷; aveva tuttavia fatto anche riferimento, come sappiamo⁸, alle ricerche sul carattere primitivo dei "superlativi" del linguista Hermann Osthoff: su queste basi, infatti, «paragonò

Foto dell'installazione *Cambio di scena*, Padiglione russo, La Biennale d'Arte – Giardini, Venezia, 2017

le raffigurazioni di determinati gesti, citabili come formule, a superlativi verbali, ossia “parole primordiali della gesticolazione appassionata” (*Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache*)⁹. Si tratta di “parole” che risultavano caratterizzate, sottolinea ancora Ginzburg, da un’intima “ambivalenza”, e questa ben si prestava a essere trasferita sul piano del codice iconografico.

L’importanza di una stretta connessione tra codice verbale e codice visivo caratterizza in effetti l’intera ricerca di Grisha Bruskin, che da quasi vent’anni affianca consapevolmente all’attività di artista visivo quella di scrittore¹⁰. Se probabilmente il più evidente paradigma di questo doppio registro di espressione può essere rintracciato a mio avviso in *Alefbet* (dal 1987)¹¹ – un complesso progetto di visualizzazione, attraverso disegni, *gouaches*, dipinti a olio, arazzi, di 160 figure emblematiche individuate in una sistematica lettura del *Talmud*, il secondo testo sacro per importanza della tradizione ebraica –, anche *Fundamental’nyj leksikon* non risulta di minore impatto, a patto che si cerchi di esplorarlo con attenzione.

La struttura del menologio

In questa mostra Silvia Burini e io abbiamo voluto prioritariamente sottolineare la matrice del suo assetto compositivo, che rinvia a quello dei menologi¹². Il menologio è un particolare tipo di calendario liturgico, di origine paleocristiana (dal V sec.), in cui mese per mese sono riportate tutte le feste fisse dell’anno liturgico, principalmente memorie di santi e di martiri; proprio per questo, nel tempo, a questa dimensione calendariale si era associato anche il concetto di ordinata “raccolta di vite di santi”¹³. Uno strumento, dunque, che appare originariamente ancorato in maniera pressoché esclusiva a un registro verbale (con l’indicazione sintetica dei salmi e degli inni da cantare durante le celebrazioni dei santi, nonché degli appropriati passi evangelici) e che tuttavia, per lo meno dalla fine del X sec., con lo straordinario esemplare realizzato per l’imperatore Basilio II (Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. *Vat. Graec. 1613*), inizia a prevedere anche delle illustrazioni miniate, di norma ritratti di santi o scene di martirio. Come hanno dimostrato gli ormai classici studi di Kurt Weitzmann¹⁴, questo apparato di illustrazioni

ha dato vita, pressoché in parallelo, a una tipologia di icone e, successivamente, a interi cicli di affreschi.

Le analogie compositive tra le icone-menologio e un dipinto in due tele come *Fundamental’nyj leksikon* non corrispondono solo alla perdurante influenza – stilistica e concettuale – che la matrice iconica dell’antica tradizione religiosa ha esercitato, anche in epoca sovietica, nel corso del XX sec. (e allo stesso modo in quello presente) su molte diverse espressioni dell’arte russa¹⁵. Esse risultano importanti – come avevo del resto accennato anche all’inizio di queste note – anche per l’implicita temporalità che ci trasmettono. Una temporalità seriale, segmentata. Nelle rappresentazioni visive della prima tradizione cristiana essa serviva per “scandire” e ritmare il tempo, rispetto alla precedente ciclicità, astrale e zodiacale, dei riti e dei culti pagani. Quello delle origini del cristianesimo è piuttosto un tempo scandito agiograficamente, fissato cioè nella prospettiva della “sequela” dei santi martiri, che in luoghi diversi avevano scelto, anche a prezzo della vita, di percorrere “la via” indicata da Gesù: una via priva di direzioni obbligate, ma con un’unica meta. La fissità dei menologi – così come quella di *Fundamental’nyj leksikon* – è insomma solo apparente: molte delle figure del *Leksikon* accennano dei passi; ma anche quelle che ci appaiono più radicalmente statiche, conficcate su una zolla appena rilevata, contro un orizzonte fatto di montagne ribassate, illuminate da una luna che crea comunque una qualche profondità della visione, rivelano la loro intima dinamicità.

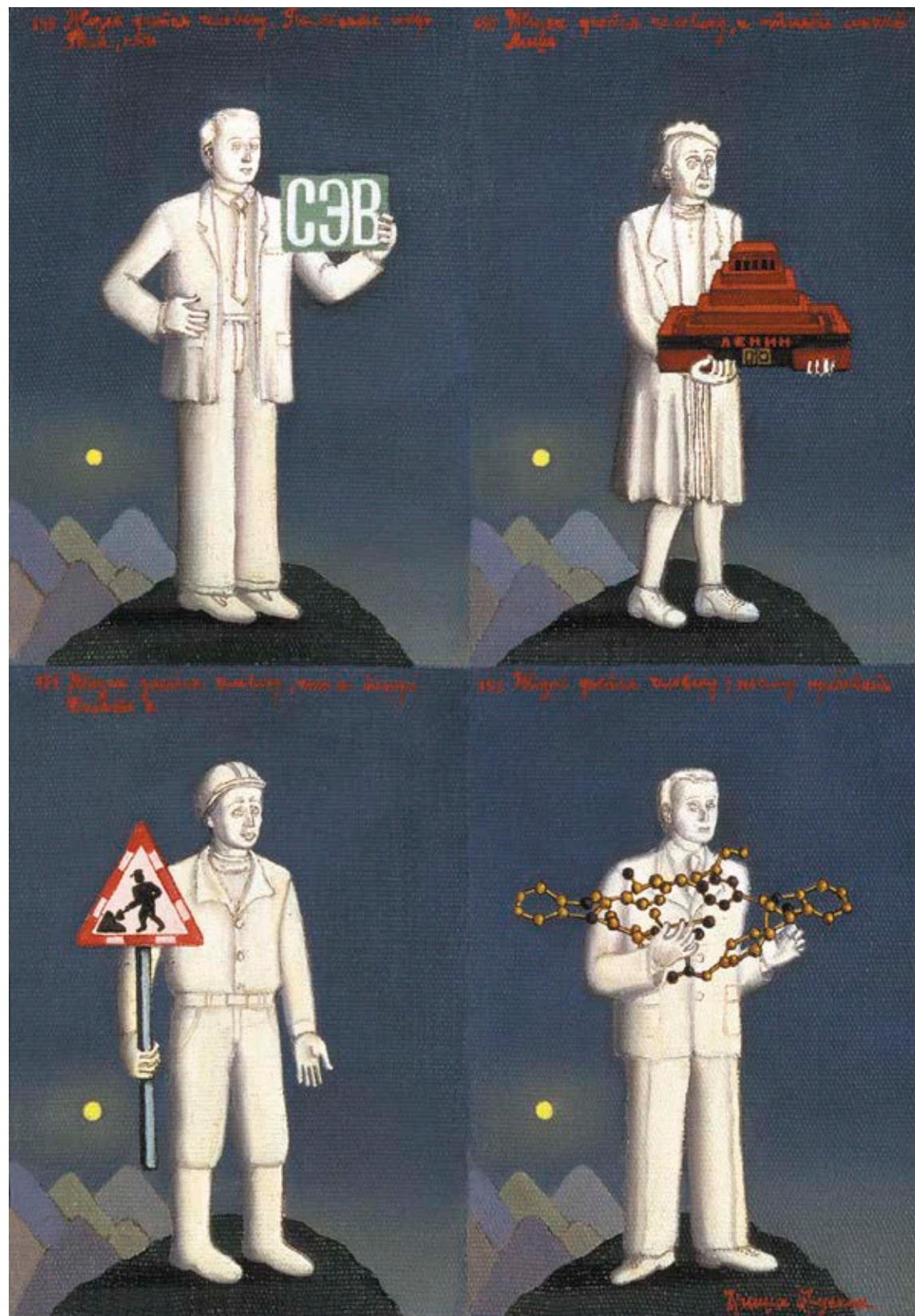
Lo sguardo occidentale – va sottolineato – la percepisce con difficoltà. Perché la nostra tradizione visiva è passata inarrestabilmente dalla raffigurazione menologica a quella del politico, per lasciare però poi il passo allo schema, più unitario e plastico, della cosiddetta *Sacra Conversazione*¹⁶. Da allora in poi la raffigurazione agiografica non è più stata la stessa. Questo non è accaduto viceversa nella tradizione orientale, che è tra i fondamenti dell’arte russa, dove invece l’osservanza stringente di un criterio acheropito (l’immagine vera, non dipinta da mano d’uomo) ha certamente contribuito a salvaguardare e a rendere persistente, con il registro agiografico, anche lo schema segmentato e seriale del menologio. Dovremo ragionare in conclusione sul registro agiografico di *Fundamental’nyj leksikon*.

La doppia tela di Grisha Bruskin è insomma un esito abbastanza contiguo alla tradizione visiva dei menologi, anche se



Nella pagina accanto
Grisha Bruskin, Lessico
Fondamentale, 1985-1990,
olio su tela, parte 2,
particolare

Grisha Bruskin, Lessico
Fondamentale, 1985-1990,
olio su tela, parte 2,
particolare



si nutre inoltre – come questa esposizione dimostra – di un vasto immaginario collettivo sovietico, meno nobile e antico, ma altrettanto pervasivo agli occhi dell'artista, che ne coglieva gli assetti invariabili da una parte in tutta una serie di segni plastici (scultura decorativa e monumentale), dall'altra negli stilemi della grafica di propaganda e del cinema, in altra ancora dalla sua stessa esperienza di vita.

Codice visivo, codice verbale

Ma per tornare alle considerazioni di Warburg sulle "parole primordiali" di Osthoff, è piuttosto evidente che *Fundamental'nyj leksikon* ha anche a che fare con il codice verbale. A partire dal titolo, per esempio. I significati censiti dal dizionario *online* della Treccani attestano che il termine "lessico" è indissolubilmente legato a un ambito intessuto di parole, in quanto può essere inteso come "vocabolario", ossia «opera che registra alfabeticamente le parole di una lingua dando di ciascuna la spiegazione»; oppure come il «complesso dei vocaboli e delle locuzioni che costituiscono una lingua, o una parte di essa, o la lingua di uno scrittore, di una scuola, o di un qualsiasi parlante»; o ancora come quella «parte dello studio di una lingua che riguarda i vocaboli (nella loro origine, formazione, uso, significato, ecc.), correntemente detta *lessicologia*».

Lo stesso vale in realtà anche per la storia successiva che origina dall'opera: perché dal *corpus* dei 256 personaggi Bruskin selezionerà gradualmente, negli anni successivi, 33 figure, ossia tante quante le lettere dell'alfabeto cirillico, e attribuirà a esse un sembiante più plastico – saremmo quasi tentati di dirlo nel senso che gli ha attribuito Greimas¹⁷ –, ponendo così le basi di *An Archaeologist's Collection*¹⁸, il suo grande progetto di cui, in questa occasione, presentiamo uno degli essenziali momenti generatori.

L'aggettivo *Fundamental'nyj*, prescelto dall'autore per qualificare questo suo particolare *Lessico*, sottolinea con una certa enfasi la sua importanza, in qualche modo oggettiva, perché, con buona pace di Natalia Ginzburg e del suo *Lessico familiare* (1963), i lessici sono molto raramente soggettivi. E l'oggettiva importanza del *Leksikon* di Bruskin consiste nel suo intento di mostrare, con una serie di 256 "parole", il sistema antropico dell'impero sovietico, di cui nel 1986 si cominciavano forse a percepire alcuni segnali di iniziale

sgretolamento¹⁹ ma senza avvertirne in alcun modo la fine. È il peso del soggetto a conferire all'opera uno spessore temporale in qualche modo antico, un'aura di perennità su cui torneremo.

Il percorso di Bruskin, alla metà degli anni '80 del Novecento, si dipana insomma tra alfabeti (*Alefbet*) e dizionari (*Fundamental'nyj leksikon*), a contatto con una lingua in cui si annidano memorie, vite, storie. Le vite delle persone e delle famiglie, ci avvisa Natalia Ginzburg, la madre di Carlo alla cui *Prefazione* stiamo per ritornare, stanno nelle parole, nelle espressioni usate nell'infanzia. Nel "paese", avrebbe aggiunto Luigi Meneghello, che in quello stesso 1963 pubblicava il suo *Libera nos a malo*.

L'infanzia, le relazioni famigliari (i genitori di Grisha sono scienziati, ma anche ebrei) si intrecciano, nella ricerca di Bruskin, anche con la grande storia, con tempi più profondi. E proprio «la nozione di *Pathosformeln* porta alla luce le radici antiche di immagini moderne, e il modo con cui quelle radici sono state rielaborate»²⁰. Sulle radici più o meno antiche della cultura visiva di Bruskin non ho sufficiente competenza e rinvio pertanto volentieri, in questo stesso catalogo, al saggio di Silvia Burini. Sui modi con cui le radici sono state rielaborate e su quelli che noi stessi, come curatori della mostra, abbiamo provato a mettere in opera, posso aggiungere viceversa qualche ulteriore osservazione.

Patetismo senza gestualità

Il passo di Ginzburg che ho appena riportato riprende una più antica affermazione di Fritz Saxl, collaboratore di Aby Warburg e a lungo direttore dell'istituto, trasferito da Amburgo a Londra all'insorgere del nazismo, che porta il nome del grande storico dell'arte tedesco. Le *Pathosformeln*, scriveva dunque Saxl ancora nel 1932, sono «fenomeni di cristallizzazione di forme espressive costanti, così come le loro trasformazioni e il loro riutilizzo in successivi stadi della storia dell'umanità»²¹. È del tutto evidente che in *Fundamental'nyj leksikon* Bruskin ha voluto istituire una griglia antropica emblematica del mondo sovietico, e per questo caratterizzata da forti componenti di «cristallizzazione di forme espressive costanti», ma lo ha fatto senza squadrare davanti ai nostri occhi una serie di "gesti". Il "patetismo intensificato" di que-



Grisha Bruskin, *Lessico Fondamentale, 1985-1990*, olio su tela, parte 2, particolare

sti personaggi è affidato invece a una articolata sequenza di “correlativi oggettivi”: una decorazione, un segnale stradale, un aereo militare, uno strumento musicale, la *maquette* del mausoleo di Lenin, un cane, un’ancora, un’arma, una cinepresa... In gran parte, oggetti della vita quotidiana (il *byt*, al senso di Lotman²²), a cui gli alferi biancastri che li reggono conferiscono una patina tra il gessoso e il marmoreo. Insomma, quando percorriamo con gli occhi le due grandi e fittissime tele non ci è immediato pensare, di primo acchito, a un menologio, a un atlante di *Pathosformeln*, quanto piuttosto (ma con il senno e lo sguardo di poi) alla lunghissima *strip* di un’animazione, al provvisorio timone di un fumetto.

Boris Grojs, in una bella pagina che qui ripropongo in epitome, ha invece sottolineato la complessa e sfuggente ambivalenza del *Leksikon* bruskiniano:

una bellissima giovane donna, una volta collocata nello spazio allegorico del quadro, non indica affatto nessuna bellissima giovane donna, bensì, a scelta, la Primavera, la Libertà, la Rivoluzione, l’Amore o molto altro ancora. Per comprendere un’allegoria occorre riconoscere il suo significato convenzionale, esattamente come tali conoscenze appaio-

no indispensabili per capire una lingua straniera. A tal scopo, si compilano una sorta di vocabolari, o lessici allegorici – una pratica questa che è ben nota agli storici dell’arte almeno dai tempi di Warburg e Panofsky²³. A prima vista, anche il *Lessico fondamentale* di Bruskin non è che l’ennesimo esempio di questo genere, creato ai fini di una corretta interpretazione delle allegorie. Anche esteriormente, ricorda vagamente le colonne di geroglifici egizi, che attendono ancora di essere decifrati. Tuttavia tale decifrazione non avviene. In compenso, un determinato sistema allegorico viene ricodificato in un altro. L’allegoria è spiegata dall’allegoria; di conseguenza, il significato sfugge, si fa introvabile, inesistente, invisibile. L’espedito della doppia allegoria utilizzato da Bruskin immerge definitivamente le sue opere in uno spazio di riferimenti reciproci in cui la visione diretta del mondo, le cose in quanto tali e l’univocità dei loro significati finiscono per venir meno.²⁴

In una certa misura, soprattutto per quanto riguarda la sequenza delle occorrenze figurative sulle tele, Grojs ha ragione: per fare anche solo un esempio, le relazioni tra quattro segni immediatamente contigui, un edificio staliniano, gli anelli della ginnastica artistica, la sezione di un sottomarino e un cartiglio con la data “1917”, non corrispondono a nessun sottile, misterioso programma iconografico, che non esiste. Immagi-

ni e sequenze concretizzano piuttosto il desiderio di mostrare, sulla base di un ragionevole e spesso disarmante “criterio di semplicità”²⁵, una serie di deitici, che articolano ai nostri occhi un’esperienza in larga parte personale e direttamente esperita e in altra ideologicamente percepita.

Ma questo imponente schieramento tassonomico, credo, ha anche un altro valore, non riconducibile solamente al registro allegorico. Come altre opere di Bruskin, *Fundamental’nyj leksikon* a me pare piuttosto un punto di equilibrio straordinariamente interessante tra quelle che io ritengo le due dimensioni altrettanto fondamentali della pratica artistica: l’emblematicità e la narratività. Non è naturalmente questa la sede per argomentare diffusamente su un tema tanto complesso, che da alcuni coinvolge per fortuna non solo la mia attenzione²⁶, risultando davvero cruciale nel più recente dibattito sulle aggiornate prospettive della ricerca storico-artistica e delle indagini dei *Visual Studies*. Mi limito pertanto a sottolineare solo un aspetto del problema: la narratività viva, che si addensa in un’immagine, mi appare sempre più come una sorta di “pietrificazione” di un racconto, che quell’immagine riassume, sintetizza. Essa è l’esito, tuttavia, di un processo più paziente e articolato: ambisce a una specifica cifra stilistica, si indirizza a contenuti sempre diversi (o almeno affrontati con un’originale declinazione), ci affida l’evidenza di una raffigurazione e, nel caso di Bruskin, si carica altresì di profondo connotato emblematico: per questo ho parlato di uno straordinario punto di equilibrio, che caratterizza, ma proprio a partire da questo, molti altri suoi lavori.

Emblematicità e narratività: l’ausilio delle Information and Communication Technologies

Dovremmo chiederci tuttavia a questo punto dove stia e se sia in qualche misura recuperabile (per noi spettatori) il racconto che quell’immagine ha pietrificato. Il racconto si colloca certamente nell’immaginario che si è depositato nella mente e nella memoria dell’artista: ed è – aggiungo – un racconto di prevalenti connessioni visive, che non escludono a ogni modo (come nello specifico caso di Bruskin) anche componenti verbali. Ho proposto nei mesi scorsi di indicare come *Visualtelling*²⁷ questa narrazione che si fissa in una o più immagini, e che, sia pure per approssimazioni, è in qualche modo

restituibile agli spettatori dell’opera. Nella nostra esperienza di curatori è un ingrediente quasi ineluttabile del display di una mostra: lo abbiamo già sperimentato con un certo successo in occasione di “Grisha Bruskin. Alefabet Alfabeto della memoria”, l’esposizione che abbiamo curato nel 2015 alla Fondazione Querini Stampalia di Venezia e, con altrettanti e forse maggiori riscontri, nella grande mostra di questa primavera su Kandinskij, al Mudec di Milano. Lo abbiamo previsto per futuri impegni, come la mostra a Mosca di Boris Orlov.

Anche nell’allestimento multimediale di questa rassegna (che è stato realizzato dai nostri ormai consueti partner milanesi di camerAnebbia) abbiamo pertanto provato a ricostruire almeno alcune genealogie della memoria visuale sovietica che ha avvolto Bruskin dalla sua nascita sino al suo diventare artista consapevole. Lo abbiamo fatto a partire inevitabilmente dai “correlativi oggettivi” che connotano nove personaggi di *Fundamental’nyj leksikon*, in modo da suggerire al visitatore della mostra come in realtà ciascuno dei 256 antroptipi sovietici che compongono le due tele, e che poi riverberano nella sessantina di sculture che derivano dal *Lessico*, racchiuda in sé un compiuto registro narrativo, cui possiamo evidentemente solo alludere, in sede di mostra. In altra sezione del presente catalogo forniamo anche qualche sommaria “istruzione per l’uso” di queste storie visive. Rispetto a precedenti installazioni multimediali, gli spettatori fruiscono stavolta di questi nove *Visualtelling* semplicemente camminando lungo il perimetro di una stanza, percepiti da sensori di prossimità. In qualche modo, con questa soluzione, abbiamo voluto evidenziare anche quelle componenti di dinamicità che – come ho ricordato in precedenza – sono implicite all’apparente fissità delle due tele. Inoltre, visto che sono tre alla volta i *Visualtelling* proiettati su una lunga parete a L, proviamo così a immettere il visitatore in una memoria visuale insieme contigua ma anche segmentata, seriale e condivisa, riprendendo una delle strutture di fondo del menologio.

I *Visualtelling* non sono comunque l’unica installazione multimediale della mostra. Nella prima sala dell’esposizione un *touch screen* consente al visitatore di immergersi nella realtà delle icone-menologio, a partire da due interessanti esemplari della collezione IntesaSanpaolo che vengono proposti all’attenzione degli spettatori. Nell’ultima si può constatare il passaggio dalle figure dipinte del *Lessico* alle piccole scul-

ture (in bronzo e in porcellana) che hanno proseguito e sviluppato il progetto iniziale. Questo passaggio viene rivelato mediante la proiezione su una lastra trasparente che consente una grande definizione delle immagini, e sottolinea l'implicita ma scoperta tridimensionalizzazione della ricerca artistica di Bruskin.

L'epicizzazione del quotidiano: il registro agiografico di *Fundamental'nyj leksikon*

Quasi 15 anni fa Omar Calabrese e Claudio Strinati curarono a Roma, a Palazzo Venezia, una bella rassegna intitolata "Persone. Ritratti di gruppo da Van Dyck e De Chirico"²⁸. «Il ritratto di gruppo – scriveva Strinati, introducendola – può essere interpretato come immagine di concordi che riflettono un sentimento di appartenenza. Ne promana l'indagine sul tema dell'identità collettiva che caratterizza, nel corso dei secoli, un'arte laica passibile di connessioni con fonti letterarie ben diverse rispetto a quelle che nutrono l'iconografia sacra, per confermare o affermare idee di conservazione inerenti a una vita comunitaria»²⁹. Nel suo saggio³⁰, il compianto amico Calabrese, ragiona all'inizio sulle sottili differenze che il termine *ritratto* assume nella nostra lingua (e nello spagnolo) rispetto alla versione di altre lingue, tra cui l'inglese (*portrait*) e il russo (*portret*). L'italiano *ritratto* deriva dal latino *re-traho*, significa *rursus inspicio* e quindi vale "guardo di nuovo", traggo dalla memoria; l'inglese, ripreso dal russo (e dal francese, o dal tedesco), ricalca anch'esso un temine latino (*pro-traho*) e vale, per lo studioso, il fatto di disegnare qualcosa al posto di qualcos'altro. Sono chiavi di lettura non irrilevanti anche se le applichiamo a *Fundamental'nyj leksikon*. Che è, in qualche modo, un fittissimo "ri-

tratto di gruppo", dove i personaggi non rappresentano una individuale personalità, ma qualcos'altro, un qualcos'altro che ha a che fare con l'appartenenza e la conservazione di un sistema, che gli eventi storici possono anche clamorosamente ribaltare, ma che possono esserci restituiti in seguito con ruoli e significati molto diversi.

La prima volta che ho visto i dipinti di Bruskin il mio pensiero è corso subito alle icone-menologio della tradizione orientale³¹, ma altresì alle cosiddette "gallerie" o "cicli" degli "uomini illustri"³², che scandiscono (anche prima del celebre intervento di Andrea del Castagno alla Legnaia, a villa Carducci, e anche oltre il Museo gioviano) un tratto importante della pittura, non solo italiana, nella prima età moderna: e non è irragionevole pensare che questo tema possa essere considerato come una sorta di declinazione civile dei menologi visivi religiosi. Ragionando il processo che ha definito di «quotidianizzazione del Rinascimento» (che si traduce anche nel passaggio dallo "studiolo" alla "collezione": un termine quest'ultimo, come spiega Silvia Burini nel suo saggio, cruciale per l'invenzione bruskiniana) Peter Burke ha sottolineato il rilievo del soggetto degli "uomini illustri", in particolare per le sue relazioni con un nuovo, moderno concetto di fama e insieme con le crescenti esigenze di verosimiglianza del pubblico³³. Non possono certo essere questi i problemi che si era posto Grisha Bruskin al momento di realizzare il suo *Fundamental'nyj leksikon*: il grande artista russo in questa sua opera ci propone piuttosto, dopo tanti secoli di realismo occidentale, una dinamica di epicizzazione del quotidiano. I suoi personaggi non sono insomma solo "persone". Sono "illustri", perché altrimenti quel *lessico* non risulterebbe *fondamentale*. Indicano, paradossalmente, una via. Che sta per arrestarsi, e confondersi in un passato al contempo prossimo e remoto.

NOTE

¹ *Theatrum Orbis 2017* è il titolo complessivo fornito al padiglione dal commissario Semyon Mikhailovsky. L'opera di Bruskin, *Scene Change - Cambio di Scena*, occupa per intero il piano principale del padiglione. Nelle stanze a pianterreno compaiono inoltre un'installazione plastica di Recycle Group (Andrei Blokhin e Georgy Kuznetsov), intitolata *Blocked Content*, e *Garden*, un video di Sasha Pirogova. *Scene Change* è stata curata da Silvia Burini e da chi scrive.

² Per un primo approccio a questo ambito il riferimento inevitabile è al classico studio di FRANCES A. YATES, *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan, 1966 (tr.it., Torino, Einaudi, 1972 e successive edizioni).

³ Cfr. CARLO GINZBURG, *Paura, reverenza, terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Milano, Adelphi, 2015.

⁴ *Dürer und die italienische Antike [Dürer e l'antichità italiana]*, presentata alla XLVIII Versammlung der deutschen Philologen und Schulmänner: per la traduzione italiana del testo cfr. ABY WARBURG, *Opere, I, La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di Maurizio Gherardi, Torino, Nino Aragno Editore, 2004, pp. 403-424. A p. 412 compare ufficialmente, per la prima volta nella riflessione warburghiana, l'espressione «formula di pathos archeologicamente autentica».

⁵ Ivi, p. 408.



Grisha Bruskin, *Lessico Fondamentale, 1985-1990, olio su tela, parte 2, particolare*

Nella pagina accanto
Grisha Bruskin, La collezione
 dell'archeologo, 2001-2003,
 30,5 cm

⁶ Ibidem.

⁷ Sulla questione cfr. il testo della bella conferenza tenuta da Gombri-
 ch all'Università di Pavia, su invito di Gianni Carlo Sciolla, il 26 maggio
 1994: ERNST H. GOMBRICH, *Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco*, Pavia,
 Guardamagna, 1995; si veda anche GEORGES DIDI-HUBERMAN, *L'immagine in-*
sepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte, 2002,
 tr.it. Torino, Bollati Boringhieri, 2006, in particolare pp. 63-65; 215-221.

⁸ Cfr. in questo senso i saggi che compaiono sul numero doppio di "aut
 aut" 321-322 (2004), *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*. Cfr. anche
 CLAUDIA WEDEPOHL, *Von der "Pathosformel" zum "Gebärdensprachatlas".*
Dürers Tod des Orpheus und Warburgs Arbeit an einer ausdrucks-theoretisch
begründeten Kulturgeschichte, in *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und*
die Geburt der Pathosformel, herausgegeben von Marcus Andrew Hurrting
 in Zusammenarbeit mit Thomas Kettelten, Köln, Verlag der Buchhan-
 dlung Walther König, 2012, pp. 33-50.

⁹ GINZBURG, *Paura, reverenza, terrore...* cit., p. 13.

¹⁰ Da pochi mesi è comparsa anche la traduzione italiana del primo li-
 bro (2001) di GRISHA BRUSKIN, *Imperfetto passato*, a cura di Alessandro Niero,
 Roma, Voland, 2017.

¹¹ Cfr. *Grisha Bruskin. Alefabet Alfabeto della memoria / The Alphabet of*
Memory, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Barbieri e Silvia Burini,
 Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, 2015.

¹² Sulla questione, e solo per una prima approssimazione, cfr. NANCY PAT-
 TERSON ŠEVCENKO, *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion*,
 Chicago, University of Chicago Press, 1990. Ma si veda anche l'agile e
 pur rigorosa introduzione di JOHN LINDSAY OPIE, *Le icone menologiche e la*
metamorfosi del tempo, in *Raffigurare il tempo. Le icone dei mesi nella tradi-*
zione russa, Vicenza, Terra Ferma per IntesaSanpaolo, 2007, pp. 9-22 (con
 l'essenziale bibliografia citata).

¹³ L'importanza della raccolta (o collezione) nella ideazione di *Funda-*
mental'nyj leksikon è efficacemente sottolineata da Silvia Burini nel suo
 saggio in questo stesso catalogo.

¹⁴ Cfr. anche solo il suo *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai.*
The illuminated Greek manuscripts, I: From the ninth to the twelfth century,
 Princeton (NJ), Princeton University Press, 1990.

¹⁵ Cfr. ALESSIA CAVALLARO, *La persistenza dell'icona nell'arte russa del XX e XXI*
secolo, tesi di dottorato (XXIX ciclo), Scuola dottorale intaratenese in Sto-
 ria delle Arti (supervisor proff. Silvia Burini, Università Ca' Foscari Venezia,
 e Sergej Daniel', European University at St Petersburg).

¹⁶ Al tema de "La conversazione degli uomini. Narrazioni, immagini e
 teorie nella comunicazione dei saperi" ho dedicato, con Paolo Vidali, il
 Seminario Internazionale di Studi 1988 dell'Associazione Culturale Dora
 Markus di Vicenza. Per gli atti cfr. *La ragione possibile. Per una geogra-*
fia della cultura, Milano, Feltrinelli, 1988. In senso rotyano la dinamicità
 ermeneutica della "conversazione" veniva ragionata in rapporto alla più
 rigida contrapposizione del "dialogo" (da Platone in avanti...).

¹⁷ Cfr. ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*,
 in *Actes Sémiotiques – Documents*, VI (1984), n° 60.

¹⁸ Cfr. *Grisha Bruskin. An Archaeologist's Collection*, catalogo della mostra
 a cura di Silvia Burini e Giuseppe Barbieri, Crocetta del Montello (TV), Ter-
 ra Ferma, 2015.

¹⁹ Per i rapporti tra il dispiegato sistema dell'imperturbabile *Funda-*
mental'nyj leksikon e la dinamica di "sgretolamento" che stava per diventare
 essenziale nel percorso di Bruskin rinvio al saggio di Silvia Burini in que-
 sto stesso catalogo.

²⁰ GINZBURG, *Paura, reverenza...* cit., p. 17.

²¹ Cfr. FRITZ SAXL, *Die Ausdruckgebärden der bildenden Kunst*, in Günther
 Kafka (a cura di), *Bericht über den 12. Kongress der deutschen Gesellschaft*
für Psychologie in Hamburg, Iena, Fischer, 1932, pp. 13-25.

²² Cfr. JURIJ M. LOTMAN, *L'insieme artistico come spazio quotidiano*, 1974,
 tr.it. in *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rap-*
presentazione, a cura di Silvia Burini, Bergamo, Moretti&Vitali, 1998, pp.
 23-37.

²³ Il più celebre, diffuso e impiegato è la *Iconologia* di Cesare Ripa, dal
 1593: sull'opera cfr. almeno *L'«Iconologia» di Cesare Ripa. Fonti letterarie e*
figurative dall'antichità al Rinascimento, Atti del Convegno internazionale
 di studi (Certosa di Pontignano, 3-4 maggio 2012), a cura di Mino Gabrie-
 le, Cristina Galassi, Roberto Guerrini, Firenze, Leo S. Olschki, 2013.

²⁴ BORIS GROJS, *L'uomo allegorico*, in *Grisha Bruskin. Alefbet...* cit., pp. 57-
 67: qui p. 61.

²⁵ Cfr. il mio *The criterion of simplicity in interpretation*, in "Journal of Art
 Historiography", n. 5 (2011) (rivista online <http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/barbieri.pdf>).

²⁶ Cfr. al riguardo, tra numerosi altri contributi volti a decifrare l'identità
 del segno visivo e la cosiddetta "logica delle immagini", alcuni saggi di
 WILLIAM J. THOMAS MITCHELL, *What do Pictures 'Really' Want?*, in "October",
 77 (1996), pp. 71-82; *Showing Seeing*, in "Journal of Visual Culture", 1.2
 (2002), pp. 165-181; *The Surplus Value of Images*, in "Mosaic", 35.3 (2002),
 pp. 1-24; inoltre, GOTTFRIED BOEHM, *Die Wiederkehr der Bilder*, in Id. (a cura di),
Was ist ein Bild?, München, Fink, 1994, pp. 11-38, ma soprattutto *Jenseits*
der Sprache? Ammerkungen zur Logik der Bilder, in CHRISTA MAAR, HUBERT
 BURDA (a cura di), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Das neue Buch zur*
Vorlesungsreihe, Köln, DuMont, 2004, pp. 28-43; HORST BREDEKAMP, *Theorie*
des Bildakts, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2010, ma l'elenco è davvero ulterio-
 riamente molto fitto.

²⁷ Cfr. il mio *Visualtelling. Kandinskij e il multimediale nell'arte*, in *Kandinskij*
il cavaliere errante. In viaggio verso l'astrazione, catalogo della mostra
 a cura di Silvia Burini e Ada Masoero, Milano, Il Sole24Ore Cultura, 2017,
 pp. 111-115.

²⁸ 31 ottobre 2003 - 15 febbraio 2004.

²⁹ CLAUDIO STRINATI, *I ritratti di gruppo*, in *Persone. Ritratti di gruppo da Van*
Dyck e De Chirico, a cura di Omar Calabrese e Claudio Strinati, Cinisello
 Balsamo (MI), Silvana editoriale, pp. 15-18, qui p. 15.

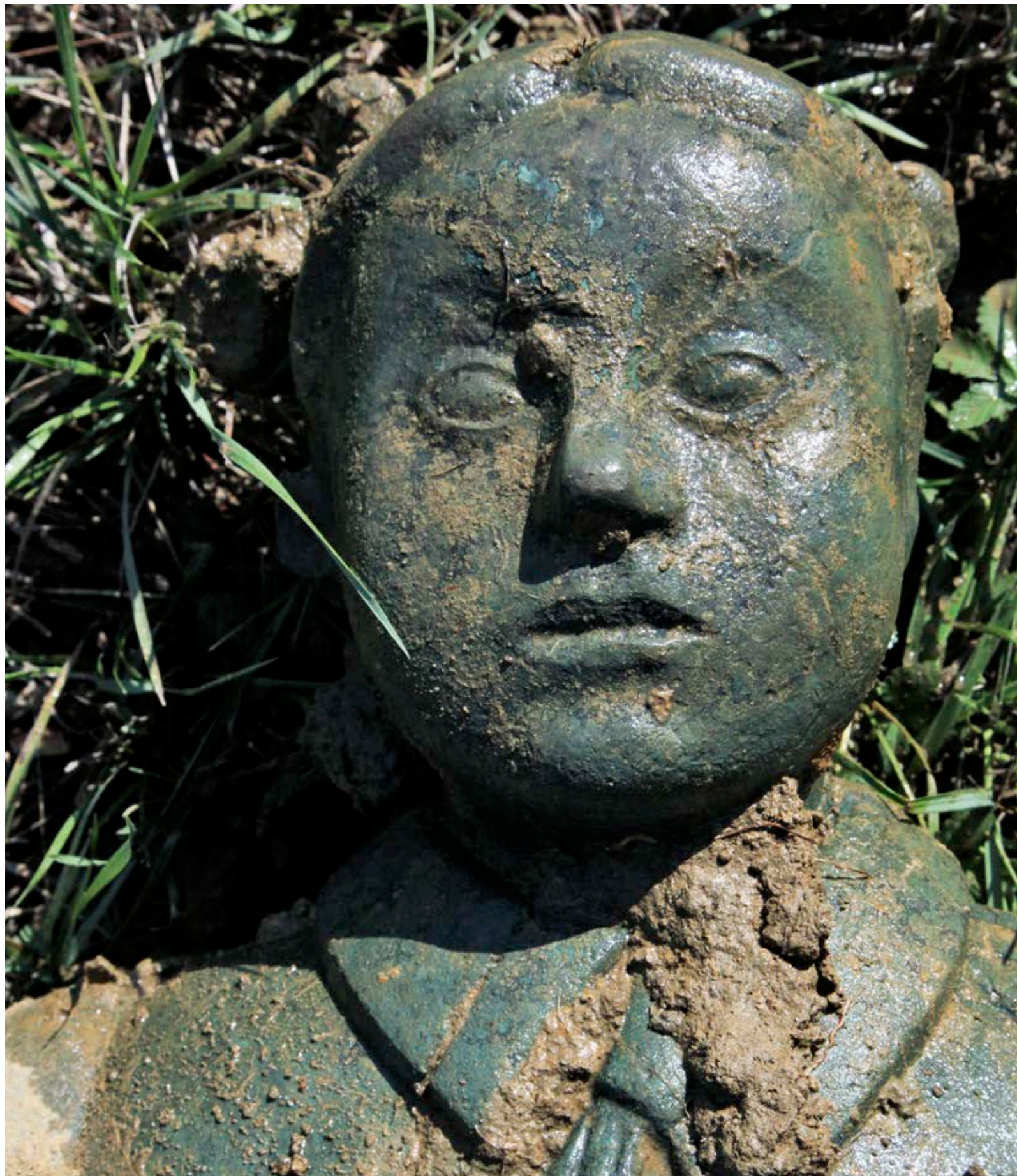
³⁰ Cfr. OMAR CALABRESE, *Il ritratto di gruppo e la questione dell'identità collet-*
tiva, ivi, pp. 19-22, in particolare p. 19; ma si vedano anche gli utili inter-
 venti di Victor I. Stoichita e Ranieri Varese.

³¹ Cfr. *Raffigurare il tempo. Le icone dei mesi nella tradizione russa*, con
 testi di Enzo Bianchi, John Lindsay-Opie, Irina Šalina, Ranieri Varese, Cor-
 nuda (TV), Terra Ferma, 2007.

³² Sul tema si registra una vasta bibliografia, ma non eccessivamente
 rilevante da un punto di vista metodologico: su questo versante vorrei
 ricordare tuttavia almeno gli interventi di PAOLO DI SIMONE ("Gente di ferro e
 di valore armata. Postille al tema degli "Uomini Illustri" e qualche riflessione
 marginale sulla pittura profana tra Medioevo e Rinascimento", in "Predella"
 9 (2014), pp. 31-64), VALTER CURZI (*Rispecchiamenti e ciclicità nella storia. La*
celebrazione degli "uomini illustri" nelle Arti del Settecento tra Italia e Inghil-
terra, in *Exempla virtutis*, a cura di Nadia Ceroni, Alberta Fabbri, Claudio
 Spadoni, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 33-49), FRANCO MI-
 NONZIO (*Il museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri*, in *Testi, immagi-*
ni e filologia nel XVI secolo, a cura di Eliana Carrara e Silvia Ginzburg, Pisa,
 Edizioni della Normale, 2007, pp. 77-146), ROBERTO GUERRINI (*Dai cicli di uo-*
mini famosi alla biografia dipinta. Traduzioni latine delle "Vite" di Plutarco
ed iconografia degli eroi nella pittura murale del Rinascimento, in "Fontes"
 1 (1998), 1/2, pp. 137-158), CARLO DIOMISOTTI, *La Galleria degli uomini illustri*,
 in *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, a cura di Vit-
 tore Branca e Carlo Ossola, Firenze, Leo S. Olschki, 1984, pp. 449-461.

³³ Cfr. PETER BURKE, *Il Rinascimento europeo. Centri e periferie*, 1998, trad. it.
 Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 233-308: 259 e 305.





MATERIA DEI SOGNI

Salvatore Settis

1. L'impero romano è morto tre volte: a Roma nel 476, a Costantinopoli nel 1453, e fra il 1917 e il 1922 a Pietrogrado, Vienna e Istanbul, poiché in quelle tre capitali, per una pretesa filiazione diretta, il sovrano usava ancora chiamarsi "Cesare". *Kayser-i-Rum*, "Cesare di Roma" furono infatti tutti i sultani fino a Maometto VI, depresso nel 1922; *Kaiser* furono i sovrani del Sacro Romano Impero e poi d'Austria, fino alla deposizione di Carlo d'Asburgo (1918); e dal latino *Caesar* viene anche il titolo di Zar, adottato da Ivan il Terribile nel 1547 e rimasto in vita fino all'abdicazione di Nicola II (1917). Anche il topos di Mosca come "terza Roma" è su questa linea, fin da quando Filoteo di Pskov pronunciò (1523) la frase che Èjzenštejn avrebbe messo in bocca al suo Ivan il Terribile (1944): «Due Rome caddero, ma la terza sta, e non ve ne sarà una quarta»¹. Perciò il crollo subitaneo dell'impero sovietico evoca senza sforzo l'agonia dell'impero romano e le sue morti.

Quello di Roma fu davvero un *imperium sine fine*, per dirla con Virgilio (*Eneide* I, 279); ma attraversato da feroci guerre e dissidi, da smisurate devastazioni, da crolli titanici di religioni, istituzioni, eserciti, città, acquedotti, strade. Popolato inevitabilmente, e a gran contrasto con la sua supposta eternità, da rovine. Nella memoria culturale dell'Occidente, la rovina e il suo contraltare, la sopravvivenza, sono il più ricorrente *Leitmotiv*. Valgono in senso assolutamente letterale, come mostra il risorgere del titolo imperiale o la fama perdurante di alcuni monumenti di Roma antica; ma anche in senso metaforico, a evocare ora la morte della civiltà ora il suo più o meno subitaneo risorgimento. L'incessante, implacabile alternarsi di morti e rinascite è anzi, secondo Ernst Howald, la «forma ritmica», cioè infinitamente ricorrente, della storia culturale europea²: perciò l'archeologia, in quanto disciplina e dispositivo concettuale di recupero, ricomposizione e interpretazione dei frammenti del passato, è il ponte necessario fra il pulviscolo delle memorie ridotte a rudere e la trama della narrazione storica.

2. Da qualche decennio l'archeologia è diventata, come mai prima, veicolo espressivo degli artisti del nostro tempo. Lo ha acutamente rilevato, forse per primo, Nikolaus Himmelmann in un bellissimo libro del 1976, tradotto in italiano qualche anno dopo col titolo *Utopia del passato. Archeologia e cultura moderna*³. «L'arte contemporanea ha preso a proprio tema non l'oggetto dell'archeologia, ma l'archeologia stessa»; e infatti «l'artista di oggi include sotto lo stesso segno non solo civiltà passate ma anche fenomeni attualissimi, e quindi pratica una specie di archeologia del presente». Himmelmann citava Christian Boltanski, Nikolaus Lang, Jürgen Brodwolf, Claudio Costa, ma soprattutto il modello di *Ostia antica* di Anne e Patrick Poirier (1972), un grande *assemblage* di 288 terracotte, a cui si aggiungono foto su porcellana, libri, disegni, ricalchi di mura in *opus reticulatum*. Quando Himmelmann scriveva queste pagine, si era tenuta da poco ad Amburgo e a Monaco la mostra *Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung* ["Salvaguardia delle vestigia. Archeologia e ricordo"], che metteva insieme artisti di varia nazionalità e provenienza, ma tutti interessati a raccogliere e classificare con spirito "archeologico" residui, detriti, frammenti⁴. Fra gli artisti di quella mostra Himmelmann citava anche l'americano Norman Daly, che aveva messo insieme reperti e iscrizioni fittizie di una civiltà immaginaria, *Llhuros*, con relativa bibliografia, anch'essa fittizia (e sia notato di passaggio che a questa stessa provincia concettuale appartiene la folla di antichità improbabili dal preteso naufragio della nave *Apistos*, esposte da Damien Hirst a Palazzo Grassi e a Punta della Dogana in questo stesso 2017⁵). Come ha osservato Cornelius Holtorf⁶, per molti anni dopo *Spurensicherung* altri artisti (come Mark Dion, Susan Hiller, Nigel Poor) hanno seguito strade simili, quasi candidandosi a una seconda edizione (che non c'è mai stata) di quella mostra epocale.

Gli esempi si potrebbero moltiplicare all'infinito: sembra anzi che, quasi a compensare la perdita di memoria che affligge il nostro tempo in preda a un miope presentismo, sempre più spesso «le pratiche artistiche contemporanee s'impegni-

Nella pagina accanto
*Grisha Bruskin, ritrovamento
della scultura de La collezione
dell'archeologo, Toscana,
novembre 2009*