

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 22 / Issue no. 22

Dicembre 2020 / December 2020

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 22) / External referees (issue no. 22)

Manuel Boschiero (Università di Verona)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Roberta De Giorgi (Università di Udine)

Raffaella Faggionato (Università di Udine)

Rosanna Giaquinta (Università di Udine)

Ettore Gherbezza (Università di Udine)

Daniele Mazza (Università di Roma La Sapienza)

Anna Maria Perissutti (Università di Udine)

Donatella Possamai (Università di Padova)

Giorgio Ziffer (Università di Udine)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2020 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale

RUSSIA INTERTESTUALE.

CITAZIONI E RISCRIITTURE IN AMBITO SLAVO

a cura di Lucia Baroni, Alice Bravin, Martina Napolitano

<i>Presentazione</i>	3-5
<i>La sorte dei giusti. Citazioni bibliche in alcune pagine della letteratura slava ecclesiastica</i> LUCIA BARONI (Università di Udine)	7-16
<i>Citazioni musicali in un racconto di Natale di Nikolaj Leskov</i> ELENA SHKAPA (Vysshaja škola èkonomiki – Moskva)	17-21
<i>Letteratura e filosofia. Il reimpiego dei materiali nella prosa di Aleksej Fëdorovič Losev</i> GIORGIA RIMONDI (Università di Parma)	23-36
<i>Una riscrittura biografica. Ivan Turgenev in due scrittori dell'emigrazione</i> SILVIA ASCIONE (Università di Roma La Sapienza)	37-48
<i>Nuova redazione o nuova opera? La riscrittura di un poema di Il'ja Sel'vinskij</i> ANNA KRASNIKOVA (Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano)	49-58
<i>Citazione e decostruzione nella poesia transfurista di Ry Nikonova</i> ROBERTA SALA (Università di Torino)	59-68
<i>Citazione e autotraduzione. Alcuni versi in un romanzo di Vladimir Nabokov</i> MARIA EMELIJANOVA (Università Ca' Foscari – Venezia)	69-79
<i>Citazioni all'opposizione. Rimandi intertestuali in Saša Sokolov</i> NOEMI ALBANESE (Università di Roma "Tor Vergata")	81-90
<i>Un titolo come omaggio. Andrej Levkin riecheggia Saša Sokolov</i> MARTINA NAPOLITANO (Università di Udine)	91-97
<i>Ritrovare la tradizione. Gli scrittori russi in un romanzo di Vladimir Makanin</i> CHETI TRAINI (Università di Urbino Carlo Bo)	99-108
<i>Vladimir Sorokin, un 'bricoleur' postmoderno</i> ANITA ORFINI (Università di Roma Tre)	109-114

<i>L'operetta distanziata. Witold Gombrowicz e la rivisitazione ironica di un genere</i> NADZIEJA BĄKOWSKA (Uniwersytet Warszawski)	115-120
<i>Le icone e i mostri. Citazioni sacre nell'iconografia di un bestiario contemporaneo</i> ALICE BRAVIN (Università di Udine)	121-140
<i>Citazioni e allusioni corporee in un balletto di Petr Zuska</i> MATTIA MANTELLATO (Università di Udine)	141-148
<i>Intelligenti pauca. Citazioni pittoriche e musicali nel cinema d'animazione di Andrej Chržanovskij</i> ANGELINA ZHIVOVA (Università di Udine)	149-159

MATERIALI / MATERIALS

<i>Sofocle medioevale. Per la storia di una citazione tragica in area bizantina</i> GIOVANNA BATTAGLINO (Università di Salerno)	163-173
<i>La maniera epica di Cesare Arici: il modello virgiliano</i> PAOLO COLOMBO (Università di Trento)	175-186
<i>Pierre e Paul, i dettagli del sentimento. Postilla sul bergsonismo di Pierre Menard</i> RINALDO RINALDI (Università di Parma)	187-203
<i>Temi e lemmi montaliani nel "Conte di Kevenhüller" di Giorgio Caproni</i> ALBERTO FRACCACRETA (Università di Urbino Carlo Bo)	205-212



ALICE BRAVIN

**LE ICONE E I MOSTRI. CITAZIONI SACRE
NELL'ICONOGRAFIA DI UN BESTIARIO
CONTEMPORANEO**

Poeta, prosatore, pittore, grafico, autore di installazioni, *performances* teatrali e musicali, Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007) è una delle figure più interessanti del movimento concettualista moscovita. Egli ha saputo sperimentare con i più disparati linguaggi, unendo intertesti diversi e facendoli dialogare in maniera anticonvenzionale. Pensate, osserva Prigov,

“ [...] если наша молодежь, вместо того, чтобы самозабвенно и бессознательно порождать новые, никому ненужные, неконвертируемые тексты, заинтересованно бы обратилась к нашей классике, было бы гораздо более пользы для обеих сторон.”¹

¹ D. Prigov, *Evgenij Onegin Puškina. Predvedomlenie*, in Id., *Mesta. Svoe/čuzoe. Sobranie sočinenij v pjati tomach*, kurator proekta M. Lipoveckij, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2019, p. 565. Traduzione: “ [...] se i nostri giovani invece che generare con abnegazione e inconsapevolezza testi nuovi, inconvertibili, che non servono a nessuno, si rivolgessero con interesse ai nostri classici, il vantaggio sarebbe maggiore per entrambe le parti” (le traduzioni, quando non indicato diversamente, sono dell'autrice).

L'artista contemporaneo non deve necessariamente produrre qualcosa di nuovo, ma è chiamato a proporre soluzioni inedite servendosi di materiali preesistenti, ponendosi in atteggiamento dialettico nei confronti di qualsiasi tradizione precedente e contribuendo a rinnovarla. Il ricorso alla citazione (sia essa esplicita o nascosta) rappresenta allora una delle strategie più produttive di Prigov, che nella sua arte attinge a disparate fonti, dai classici della letteratura nazionale come Aleksandr Puškin, alle sperimentazioni grafiche delle avanguardie del primo Novecento, senza dimenticare i segni e i simboli della cultura sovietica; modelli che vengono ripetuti, decontestualizzati e svuotati di senso. Ogni mito del passato e del presente, in tal modo, è sottoposto a un'operazione di capovolgimento, straniamento e decostruzione.

Curioso esempio di questo procedimento citazionale, applicato alla dimensione grafica, sono i lavori della serie *Bestiarij (Bestiario)*, realizzata nell'arco di tre decenni (dagli anni Settanta fino ai primi anni Duemila) e costituita da più di un centinaio di disegni a matita, penna a sfera, penna gel, acquarello e *gouache* su carta.² In queste immagini Prigov riprende il modello iconografico degli antichi bestiari medioevali, ma si riappropria anche di altre tradizioni artistico-culturali, in un raffinato intreccio di coordinate stilistiche ed estetiche che testimonia il carattere sincretico della sua arte:

² I disegni sono realizzati su fogli di 29,5 centimetri di altezza per 21 centimetri di lunghezza. Per le immagini della serie si veda *Graždane! Ne zabyvajtes', požalujsta! Paboty na bumage, installjacija, kniga, performans, opera i deklamacija*, sostavitel' E. Dëgot', Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2008, pp. 118-123; *Dmitrij Prigov: Dmitrij Prigov*, a cura di D. Ozerkov, Zürich, Barbarian Art Gallery, 2011, pp. 316-335; D. Prigov, *Monstry. Čudoviščnoe / Transcendentnoe*, kurator proekta M. Lipoveckij, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2017.

“Принцип конструирования этих бестий восходит, вполне очевидно, к древнейшим фратарно-племенным переживаниям зооморфных предков, к ритуалам и танцам со звериными масками, хвостами, крыльями и прочим. [...] Очевидно, эта древняя традиция проросла сквозь Грецию, Рим и объявилась уже специфическим жанром bestiaria в средневековье, столь богатом химерами и монстрами.”³

L'affinità con le incisioni dei bestiari è dichiarata, ma al tempo stesso l'autore utilizza massicciamente (nei soggetti, nei colori, nell'organizzazione dello spazio, nei simboli) ulteriori riferimenti culturali, tra i quali spicca l'iconografia ortodossa. L'arte, come dichiara l'autore, ha un rapporto stretto anche se indiretto con la sfera religiosa:

“ [...] искусство *par excellence* не занимается переживаниями и духовными проблемами. [...] искусство не занимается последними истинами, оно занимается предпоследними истинами. Оно готовит человека к этим последним истинам, которые могут быть рассеяны во всей деятельности человека, по-разному определяемые”;⁴

“ [...] последними истинами занимаются вероучители, основатели школ, эзотерических систем. Искусство – это школа предуготовления, промывания глаз и осознания, а дальше – шаг делает сам человек.”⁵

³ Id., *O Bestiarii*, in “Pastor”, I, 1992, p. 28. Traduzione: “Il principio costruttivo di queste bestie risale, com'è del tutto evidente, alle antiche esperienze fraterno-tribali degli antenati zoomorfi, ai rituali e alle danze con maschere, code, ali dalla forma animale e altro. [...] È evidente che la tradizione antica è cresciuta attraverso la Grecia e Roma e si è affermata ormai come il genere specifico del bestiario nel Medioevo, così ricco di chimere e mostri”. In questo saggio Prigov illustra i suoi modelli culturali di riferimento, i problemi di composizione e le soluzioni adottate, con un dettagliato elenco degli elementi presenti in ciascun ritratto.

⁴ D. Prigov, *Kul'tura: zony vyživanija*, in “Bilingua”, 26 aprile 2007, all'indirizzo elettronico www.polit.ru/article/2007/05/10/zony/. Traduzione: “ [...] l'arte *par excellence* non si occupa di sofferenze e problemi spirituali. [...] l'arte non si occupa delle verità ultime, essa si occupa delle penultime verità. Prepara l'uomo a queste verità ultime che possono essere disseminate in tutta l'attività umana, determinabili in modo diverso”.

⁵ Id., *Beseda s Olegom Kulikom*, in Id., *Mysli. Izbrannye manifesty, stat'i, interv'ju*, kurator proekta M. Lipoveckij, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2019, p. 102. Traduzione: “ [...] delle verità ultime si occupano i dottori della Chiesa, i fondatori di scuole, di sistemi esoterici. L'arte è una scuola di preparazione, di lavaggio degli occhi e della coscienza, il passo successivo lo compie l'uomo da solo”.

Sia pure rinunciando a un atteggiamento messianico o profetico, Prigov non esclude l'impiego dei modelli sacri e non a caso, intitolando un suo articolo *Vtoraja sakro-kuljarizacija* (*Seconda sacro-colarizzazione*), conia un neologismo che fonde due concetti antitetici e suggerisce il problematico rapporto fra arte contemporanea e religione. Se i modelli teologici hanno subito un processo di secolarizzazione culturale, diffondendosi fuori dai loro luoghi deputati, essi possono ora trasformarsi in oggetti artistici desacralizzati e tuttavia ricchi ancora di suggestioni preziose:

“ [...] не приходится рассчитывать на возникновение новой большой религии, либо значительной конфессии, выдвинувшей бы принципиально иную космологию и антропологию. Как раз наоборот, именно в пределах культуры, скорее, могут возникнуть какие-либо существенные идеи (ну, конечно, в рамках фундаментальных основ христианской культуры, которая и есть собственно культура в рассматриваемом нами аспекте исторического становления). Именно эти идеи, постулаты, максимы могут стать внеэстетическим пределом художественных устремлений и активности, если не трансцендентным, то вынесенным за границы чисто художественных проблем – что я, собственно, и хотел метафорически обозначить как ‘Вторая сакрализация’. В то же самое время, выявление, деконструкция и объективация внутреннего пафоса и амбиций современного искусства быть квазирелигией можно было бы назвать ‘Второй секуляризацией’.”⁶

⁶ Id., *Vtoraja sakro-kuljarizacija*, in “Novoe Literaturnoe Obozrenie”, I, 1996, p. 224. Traduzione: “ [...] non si deve contare sulla nascita di una nuova grande religione o di una confessione importante che proponga una cosmologia e un'antropologia totalmente diverse. Al contrario, invece, proprio nell'ambito della cultura possono sorgere più probabilmente alcune idee sostanziali (chiaramente entro i confini delle basi fondamentali della cultura cristiana, che è in senso proprio cultura nell'aspetto del divenire storico da noi considerato). Proprio tali idee, postulati, massime possono divenire il limite extra-estetico dei tentativi e dell'attività artistici; se non un limite trascendente, per lo meno portato oltre i confini dei problemi puramente artistici. Cosa che io, in sostanza, ho voluto metaforicamente indicare come ‘Seconda sacralizzazione’. Al contempo, la manifestazione, la decostruzione e l'oggettivazione del pathos interno e delle ambizioni dell'arte contemporanea a diventare una quasi-religione potrebbero essere chiamati ‘Seconda secolarizzazione’”.

1. *I soggetti*

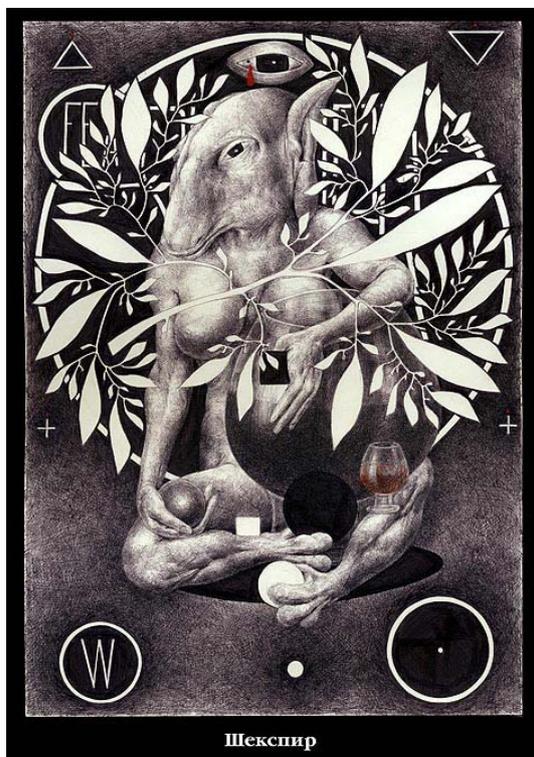
Prigov recupera dunque l'apparato iconografico del bestiario medievale e rappresenta nei suoi disegni – in uno spazio irreale, un vero e proprio sistema di segni araldici, carico di oggetti e figure geometriche – personaggi contemporanei o del passato ritratti nelle sembianze di strani mostri: fanno parte di questa originale galleria artisti (i concettualisti Il'ja Kabakov e Lev Rubinštejn, Vasilij Kandinskij, Marcel Duchamp, lo stesso Prigov), scrittori (Nikolaj Gogol', William Shakespeare, William Blake), personaggi storici e politici (Cleopatra, Margaret Thatcher, Michail Gorbačëv, Boris El'cyn, Vladimir Putin) e molti altri:

“На рисунках изображены портреты вполне конкретных персонажей – известных исторических деятелей, деятелей культуры, просто моих друзей или же людей, возжелавших оказаться в этом славном ряду. Понятно, что это не обыденные, а, так сказать, метафизические, небесные портреты, перво-изображения персонажа, обладающего всем набором элементов, дающих ему возможности в дальнейшем, в реальности, явиться во всевозможных звериных и человеческих обличьях.”⁷

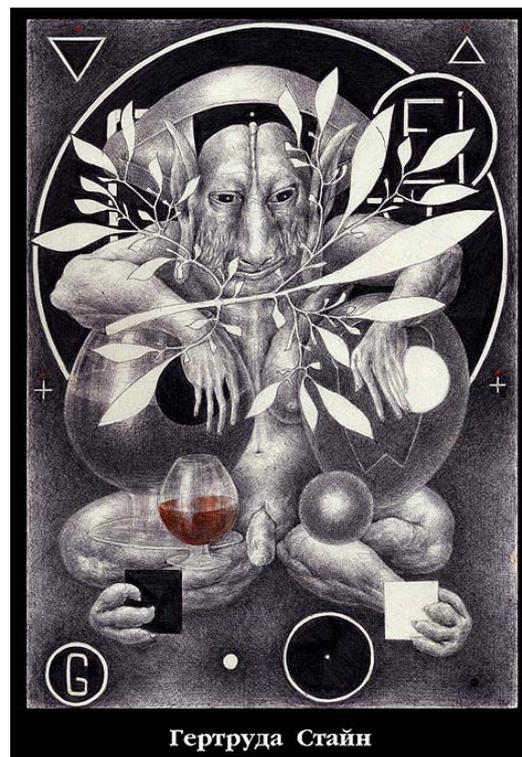
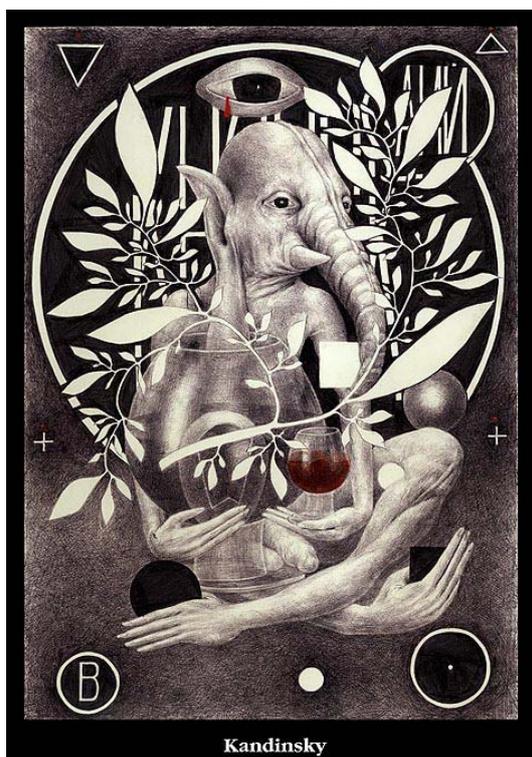
In questi “ritratti metafisici”, per i quali il principio di somiglianza non viene in alcun modo rispettato, i mostri sono raffigurati attraverso una combinazione di elementi zoomorfi e antropomorfi. Le creature hanno proboscidi, becchi, arti simili a zampe o ad ali angeliche, ma rivelano al tempo stesso dei tratti umani, volti, mani, braccia, piedi, mentre gli organi sessuali sono spesso presenti entrambi (come nel ritratto di Gertrude Stein),

⁷ D. Prigov, *Pro zverej i pro čaši*, in Id., *Mysli. Izbrannye manifesty, stat'i, interv'ju*, cit., p. 665. Traduzione: “Nei disegni sono raffigurati i ritratti di persone assolutamente concrete, di famosi personaggi storici, uomini di cultura, di miei amici o di chiunque abbia fortemente desiderato rientrare in questa celebre galleria. È chiaro che non si tratta dei soliti ritratti ma di ritratti metafisici, celesti: essi sono la rappresentazione prima del personaggio, in possesso di tutta una serie di elementi che gli danno la possibilità in futuro, nella realtà, di comparire in tutti i possibili aspetti animaleschi e umani”. Si veda M. Jampol'skij, *Novaja antropologija kak novaja zoologija*, in *Dmitrij Prigov: Dmitrij Prigov*, cit., pp. 152-175.

quasi a suggerire delle creature androgine, quasi antecedenti una primitiva separazione di genere.



William Shakespeare e Margaret Thatcher



Vasilij Kandinskij e Gertrude Stein

Nelle icone della pittura religiosa russa era particolarmente diffusa la raffigurazione di mostri, serpenti e draghi che rappresentavano le forze del male e del peccato, sempre sconfitte da un santo mediatore della potenza divina. A questi demoni si attribuivano tratti sia antropomorfi che zoomorfi, spesso richiamando la figura classica del satiro o del fauno, ma talvolta anche le ali in ricordo dell'originaria natura angelica di simili creature demoniache.⁸ La raffigurazione insieme bestiale, umana e angelica è fedelmente ripresa da Prigov per disegnare i suoi mostri.

2. I colori

L'artista recupera al tempo stesso i valori cromatici della tradizione iconografica e il loro significato allegorico:

“Черный и красный совместно с белым являются основными цветами метафизических систем. Черный символизирует тайну (mystery); белый – излучение, энергия; красный – жизнь (vita). Кстати, три этих цвета были основными цветами русского авангарда начала XX века.”⁹

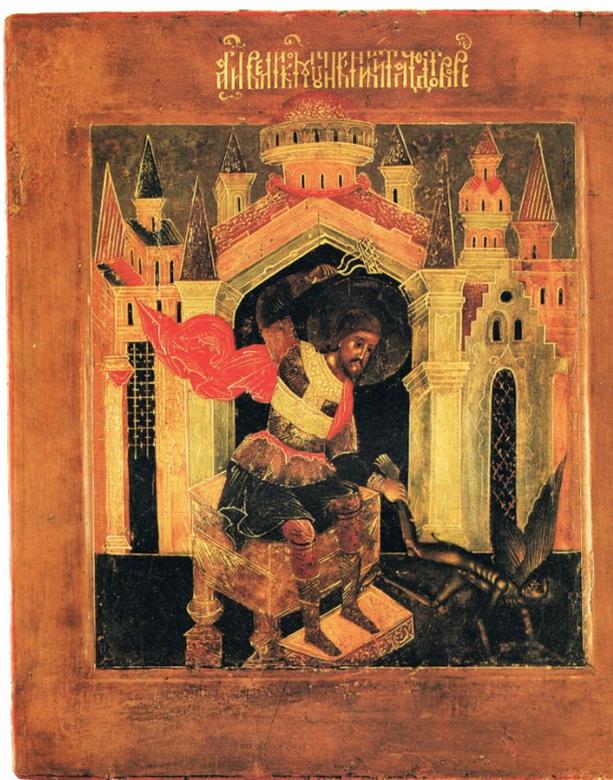
Nero, bianco e rosso: sono proprio questi i colori ‘metafisici’ usati nei ritratti del *Bestiarij*. Il bianco e il nero rendono gli effetti di luce e ombra, illuminando gli spazi verso i quali lo spettatore deve rivolgere lo sguardo e mettendo in campo un contrasto allegorico poiché, osserva Prigov, “рисунки и есть в самом общем смысле просто борьба тьмы и

⁸ Si veda C. De Lotto, *Arte Leggende Miracoli. Leggere l'icona*, Padova, Bucciari, 1992.

⁹ D. Prigov, *Pro zverej i pro čaši*, cit., p. 666. Traduzione: “Il nero e il rosso rappresentano, uniti al bianco, i principali colori dei sistemi metafisici. Il nero simboleggia il mistero (*mystery*); il bianco la radiazione, l'energia; il rosso la vita (*vita*). Va detto che questi tre colori erano i fondamentali colori dell'avanguardia russa di inizio Novecento”.

света, в переводе на нравственно-метафизический словарь – борьба добра и зла”.¹⁰ Alcuni particolari, invece, sono distinti dal colore rosso che spicca sullo sfondo in bianco e nero del disegno:

“Глаз над головой персонажа – сверхчеловеческое видение, одновременно присутствие высшего начала, отмеченного также красной точкой над глазом; красная слеза – знак сострадания и одновременно полноты, покоя в движении. [...] Красные кружочки над крестами – свидетельство высшей легитимации.”¹¹



San Giorgio e il drago (Russia Centrale, XVIII sec.) e *San Niceta e il demonio* (Kostroma, XVII sec.)

¹⁰ Id., *O Bestiarii*, cit., p. 27. Traduzione: “un disegno è, nel senso più generale, semplicemente la lotta di tenebre e luce, tradotta in termini moral-metafisici in lotta tra bene e male”.

¹¹ D. Prigov, *O Bestiarii*, cit., pp. 29 e p. 31. Traduzione: “L’occhio sopra la testa del personaggio: la visione sovraumana, e al contempo la presenza di un principio superiore, sottolineato anche dal punto rosso sopra l’occhio; la lacrima rossa è segno di compassione e insieme di pienezza, di pace in movimento. [...] Piccole sfere color rosso sopra le croci: testimonianza di una legittimazione superiore”.

Oltre a rappresentare i fondamentali colori dell'avanguardia russa (impiegati per esempio nei dipinti suprematisti di Kazimir Malevič, imprescindibile modello per Prigov), nero, bianco e rosso sono anche i colori che descrivono in alchimia gli stadi di trasmutazione della materia (*nigredo*, *albedo* e *rubedo*)¹² e sono al tempo stesso i tre colori fondamentali delle icone.¹³ Questi capolavori dell'arte religiosa russa esibiscono infatti una straordinaria tecnica cromatica che rimanda ai due piani dell'esistenza umana, quello terreno e quello ultraterreno, espressi attraverso la plurisignificante simbolica del colore.¹⁴ Il bianco, allora, rappresenta la purezza e l'equità ma anche la morte (bianche sono le fasce che avvolgono i corpi di Lazzaro e di Cristo), il nero raffigura la notte e gli inferi, il verde e il blu simboleggiano la dimensione terrena, mentre il rosso porpora è l'emblema della fede, del martirio e della passione, nonché il segno dell'amore divino e del mondo trascendente.¹⁵ Un ruolo importante spetta infine all'oro solare, simbolo per eccellenza della divinità e dell'eternità, utilizzato dunque per colorare le vesti di Cristo, di Santa Sofia ovvero Sapienza Divina e della Madonna, ma anche per indorare le ali degli angeli, le cime degli alberi del Paradiso, le cupole delle chiese.¹⁶ Riappropriandosi di questa tradizione iconografica, per evidenziare alcuni elementi dei suoi ritratti Prigov sceglie il colore rosso, che indica una

¹² Nella realizzazione del *Bestiario* Prigov attinge a piene mani alla tradizione ermetico-alchemica, sia nell'uso del colore che nell'impiego di determinate figure geometriche (cerchio, triangolo, quadrato) e di simbologie specifiche (l'uovo).

¹³ Si veda D. Prigov, *Fantomy installacij*, in Id., *Mysli. Izbrannye manifesty, stat'i, interv'ju*, cit., pp. 686-687.

¹⁴ Si veda E. Trubeckoj, *L'icona: contemplazione nel colore*, in Id., *Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icona russa*, con una nota di E. Ternovskij, presentazione di G. Valentini, traduzione di P. Cazzola, Milano, La Casa di Matrona, 1977, p. 50.

¹⁵ Si veda M. Alpatov, *Le icone russe. Problemi di storia e d'interpretazione artistica*, Torino, Einaudi, 1976, p. 207.

¹⁶ Si veda E. Trubeckoj, *L'icona: contemplazione nel colore*, cit., pp. 52-53.

particolare energia vitale e allude, nello spazio edel disegno, a una superiore legittimazione metafisica.

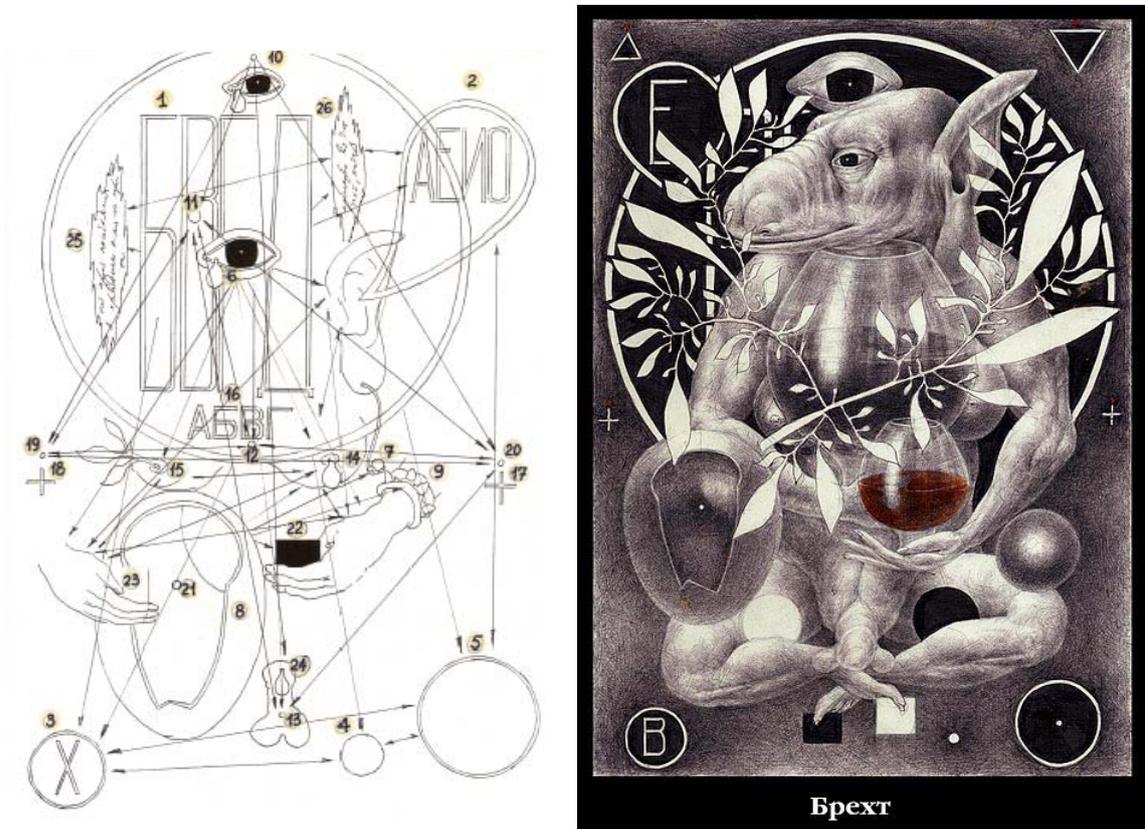


Santa Sofia Sapienza divina (scuola di Mosca, XVIII sec.)

3. *Lo spazio*

Tutti i disegni del *Bestiarij* sono realizzati secondo uno schema compositivo ben definito in precedenza: al centro del disegno sta il personaggio, alle sue spalle è una grande sfera, all'interno della quale è collocato un occhio; sul lato superiore, ai lati destro e sinistro, ci sono due triangoli neri dal contorno bianco in posizione inversa; ci sono due triangoli in posizione inversa, a indicare il principio maschile e quello femminile; ad essi corrispondono sul lato inferiore due sfere, una delle quali contiene

l'iniziale del nome del personaggio ritratto; infine due piccole croci greche ai lati del disegno marcano i limiti della figura.¹⁷



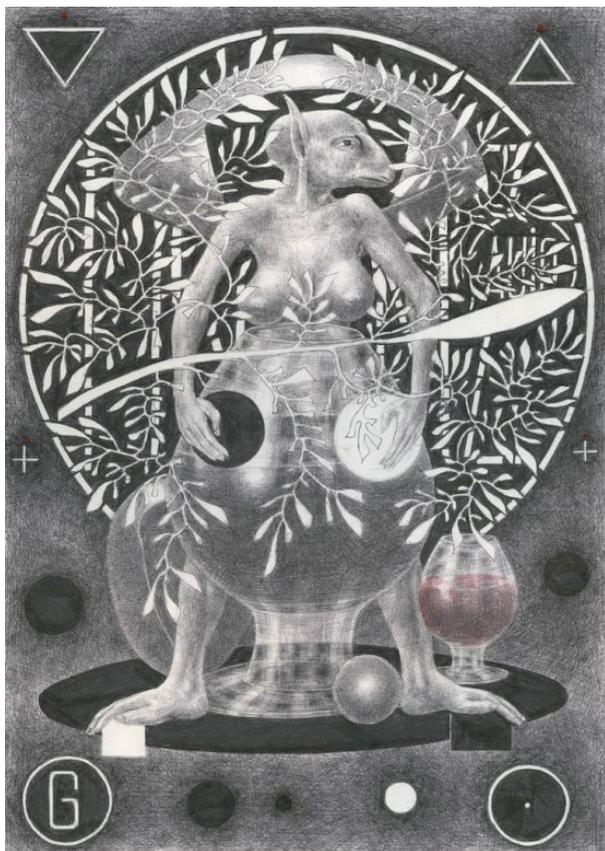
Schema del disegno ideale della serie "Bestiarij" e Bertold Brecht

Anche questa organizzazione spaziale è mutuata dalle icone ortodosse, dove ogni cosa occupa una posizione ben precisa e dove la ricerca di un rapporto armonico tra gli elementi costituisce un momento importante nella realizzazione di un soggetto. Le icone si distinguono inoltre per una prospettiva non illusionistica, la cosiddetta prospettiva rovesciata,¹⁸ fondata sulla simmetria e sulla bidimensionalità per rappresentare un mondo ideale e incorruttibile, astratto più che corporeo. Si

¹⁷ Si veda D. Prigov, *O Bestiarii*, cit., p. 31.

¹⁸ Gli elementi dell'icona sono in contraddizione con le regole della prospettiva lineare, poiché il punto focale non è l'occhio esterno dell'osservatore ma i soggetti raffigurati. Si veda P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, in Id., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, Roma, Gangemi, 1990, pp. 73-135.

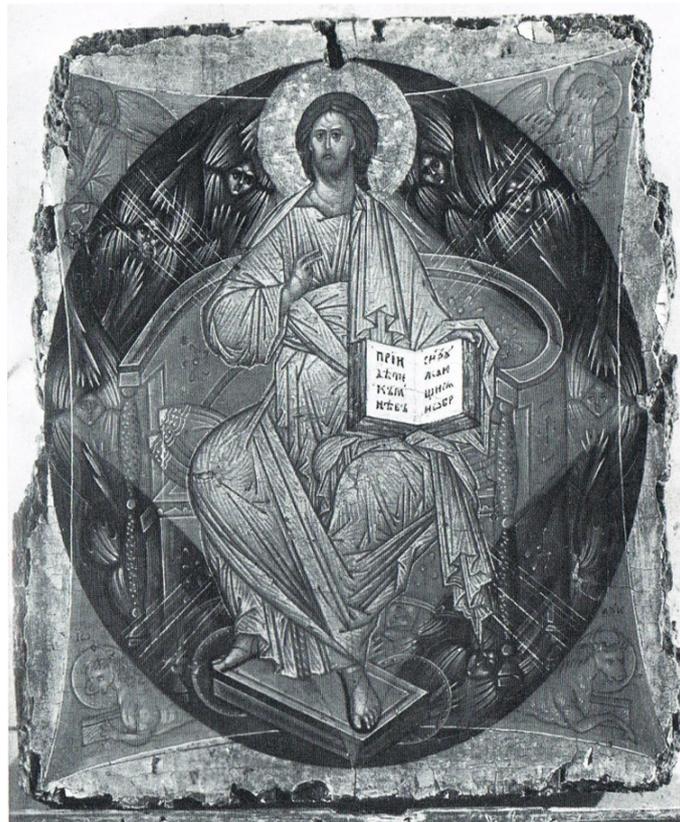
confronti per esempio un disegno senza titolo di Prigov con la maestosa icona della *Vergine del Segno o Grande Panagia*, dove entrambe le figure sono in posizione eretta, in piedi al centro del quadro:



Ritratto del "Bestiarij" (senza nome) e Vergine del Segno o Panagia di Jaroslavl'
(Mosca, XII sec.)

Le braccia della Vergine, in atteggiamento orante, aperte e simmetricamente levate, convergono verso due cerchi; quelle del mostro, invece, sono rivolte verso il basso e reggono due sfere. Il limite superiore dell'icona è segnalato dai due cerchi profilati di bianco con ritratti gli arcangeli Michele e Gabriele che mostrano il monogramma di Cristo (a sua volta inserito in un cerchio bianco); le sfere in alto corrispondono alle estremità del tappeto in basso; nel ritratto di Prigov sul lato superiore del foglio troviamo due triangoli e su quello inferiore due sfere, e il mostro poggia, proprio come Maria, su una base dalla forma ellittica. Il volto della

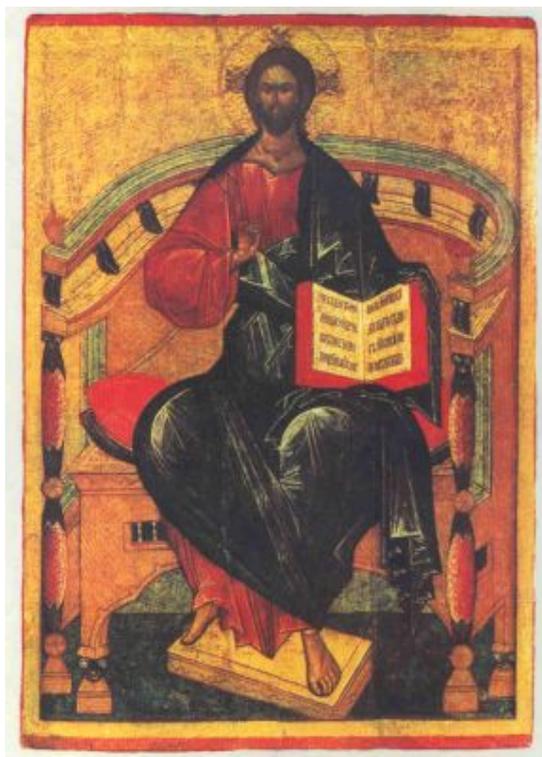
Vergine, raccolto dal mantello rosso, è circondato da un'aureola bianca; in maniera speculare il capo della creatura mostruosa ha dietro a sé un enorme occhio. Maria ha sul petto un medaglione rotondo con Cristo fanciullo che apre le braccia in gesto benedicente; il mostro abbraccia invece un calice e dietro a lui sta un enorme cerchio. Se proprio questa figura geometrica torna frequente nelle icone, a indicare l'isolamento della santità contrapposta alla dimensione umana,¹⁹ in Prigov il cerchio, una sorta di aureola o di sfera, evoca inconfondibilmente la mandorla mistica dell'iconografia cristiana.



Cristo Pantocratore (Mosca, XV sec.)

¹⁹ Si veda M. Alpatov, *Le icone russe. Problemi di storia e d'interpretazione artistica*, cit., p. 186.

Il ritratto di Èrik Bulatov, artista contemporaneo russo annoverato fra i fondatori della *soc-art*, ricorda infine un ulteriore modello figurativo (quello di Cristo in trono) che ha ispirato innumerevoli icone come quella di Novgorod qui raffigurata. Entrambe le figure sono sedute: Cristo poggia su un trono dalla forma semicircolare, mentre alle spalle del mostro di Prigov ritroviamo una circonferenza a incorniciarlo; il *Vangelo* color porpora, appoggiato sulla gamba sinistra di Gesù, è sostituito nel ritratto da una coppa che contiene un liquido rosso, collocata sulla gamba sinistra di Bulatov:



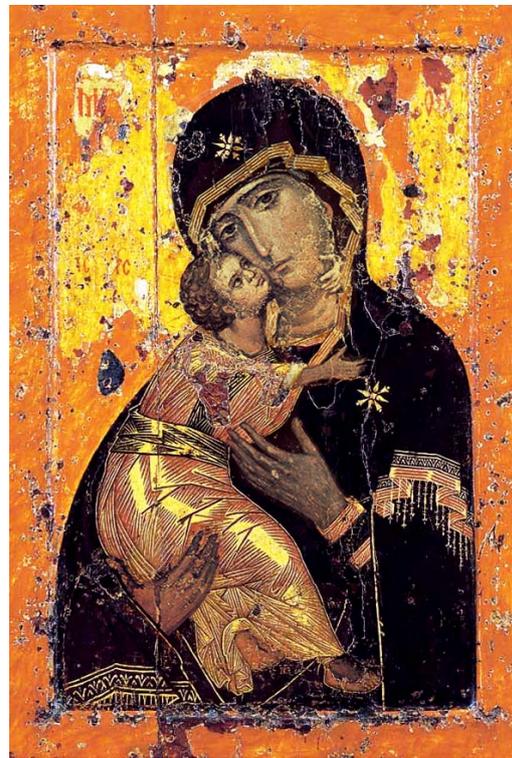
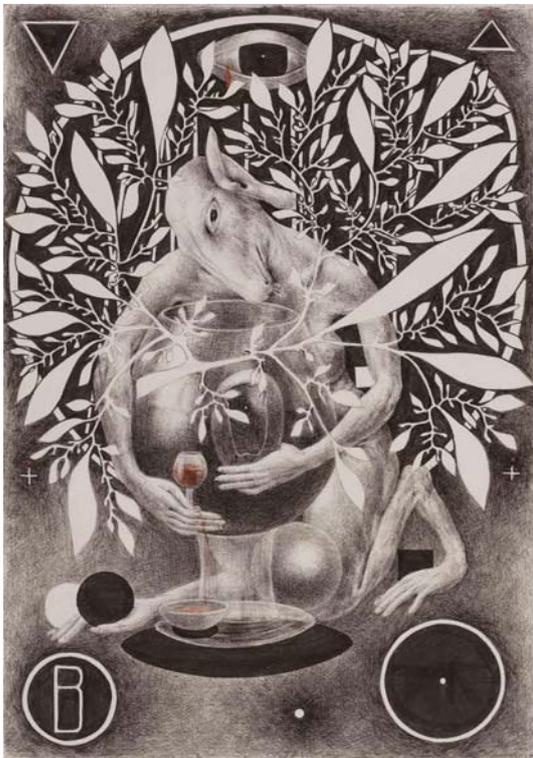
Èrik Bulatov e Cristo in trono (Novgorod, XV sec.)

4. I simboli

Lo stretto rapporto del *Bestiarij* con l'iconografia ortodossa, incarnazione dell'identità nazionale russa, è confermato dall'impiego di un ampio apparato simbolico. La simbologia religiosa attribuisce da sempre

all'uovo, per esempio, un significato di nascita, trasformazione e resurrezione; e se il ventre nelle icone mariane ricorda la forma dell'uovo rinviando alla procreazione e insieme al riparo della vita, anche nei disegni di Prigov la posizione dell'uovo richiama quella del Bambino abbracciato a Maria:

“Яйцо – символ первичной космологической субстанции; пустое яйцо означает, что акт творения произошел и превалирует значение личного убежища, жилища, приватизации космоса.”²⁰



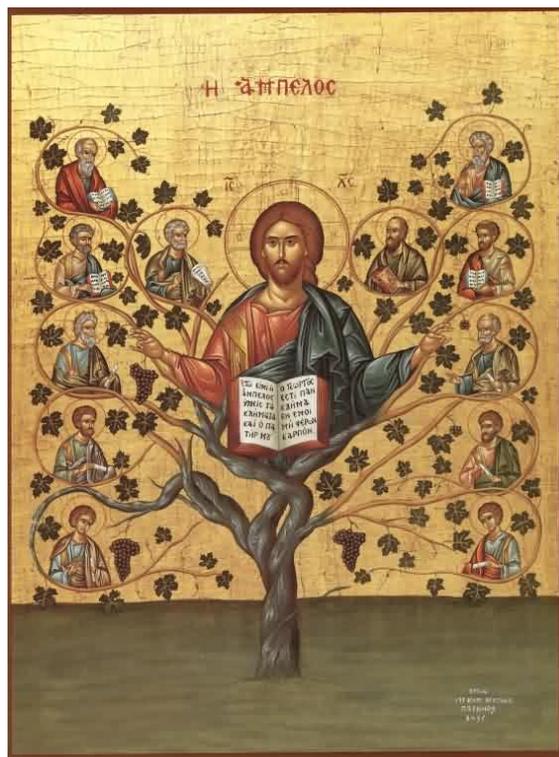
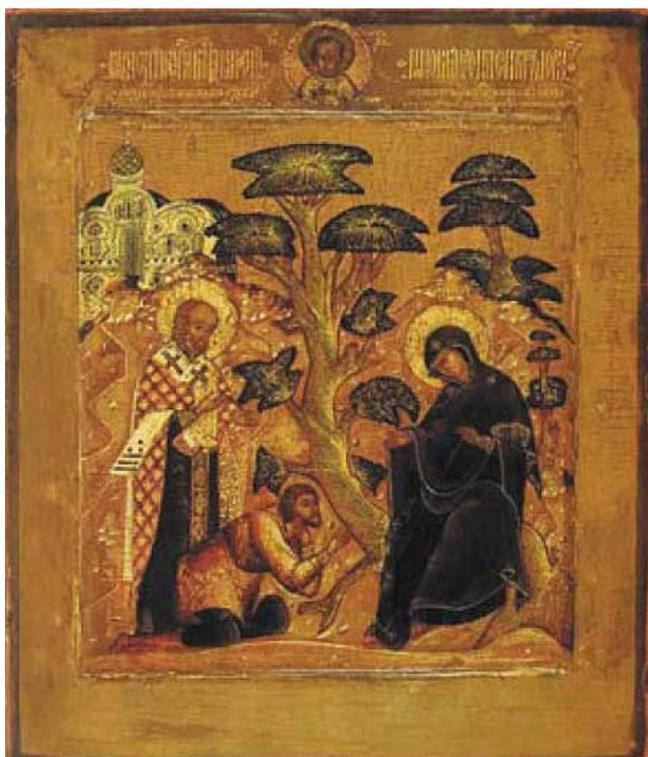
Velimir Chlebnikov e Madonna di Vladimir (Mosca, XIII sec.)

Analoga è la valenza del calice. Al pari del vino o sangue di Cristo nell'Ultima Cena, segno supremo della presenza divina nella realtà umana

²⁰ D. Prigov, *O Bestiarii*, cit., p. 29. Traduzione: “L'uovo: simbolo della sostanza cosmologica iniziale; l'uovo vuoto sta a significare che l'atto di creazione è avvenuto e prevale il significato di rifugio personale, di abitazione, di privatizzazione del cosmo”.

secondo la tradizione cristiana, il liquido in esso contenuto è emblema di vita e mistero:

“Две чаши – с черным наполнением и красным – обозначают сосуды жизни и тайны. Сосуды разной конфигурации и различного материала из древности являются ритуальными предметами с ритуальным наполнением.”²¹



Madre di Dio della conversazione (Russia Centrale, XVII sec.) e Modello iconografico Cristo albero della vita

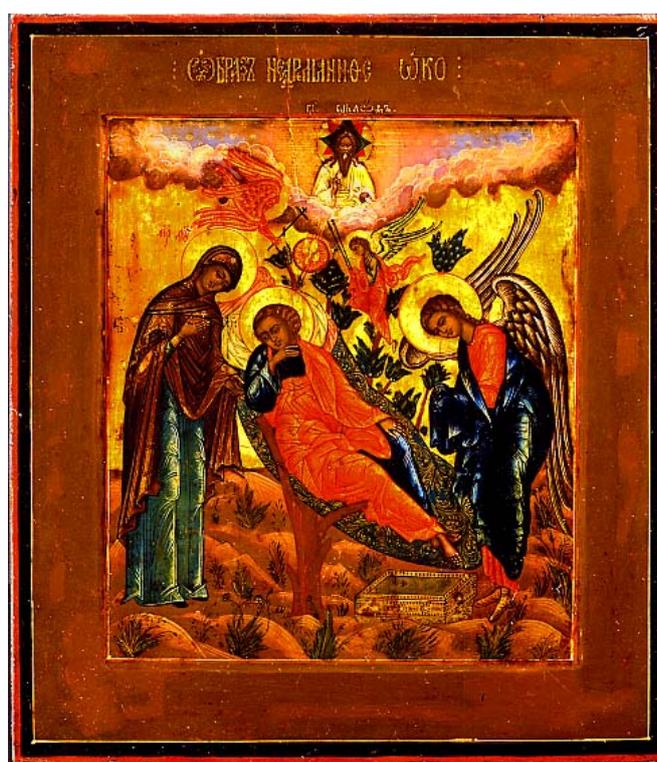
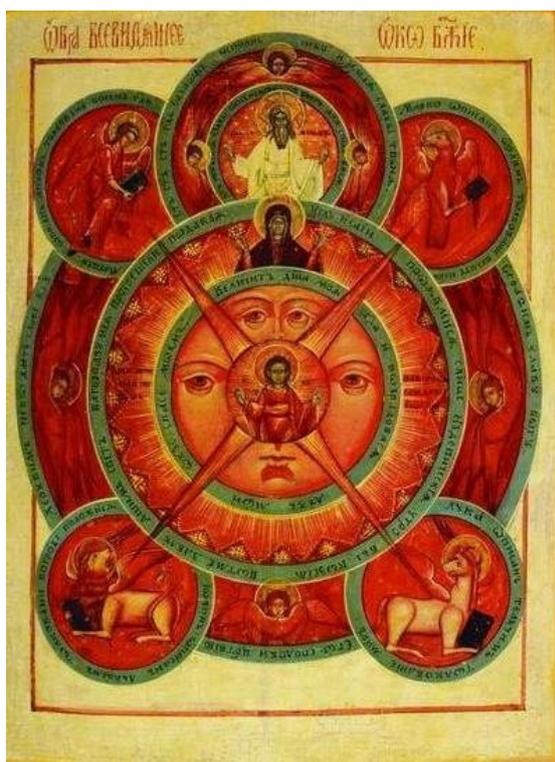
E accanto all’uovo e al calice, anche la vegetazione lussureggiante allude nei disegni alla figura dell’albero, simbolo di fertilità e vita nell’iconografia ortodossa, nonché mitica rappresentazione del cosmo:

“Растения, заполняющие большое пространство рисунка, обозначают просто цветение, асте, высшую точку и степень цветения, расцвета личности.”²²

²¹ Id., *Pro zverej i pro čaši*, cit., p. 666. Traduzione: “I due calici, con un liquido nero o rosso, simboleggiano i contenitori della vita e del mistero. Contenitori di diversa forma e materiale rappresentano fin dall’antichità oggetti rituali con un contenuto rituale”.

Quasi tutti i disegni del *Bestiarij* contengono la figura stilizzata di un occhio, collocato al centro in alto e alle spalle del personaggio ritratto; realizzato in bianco e nero, esso è solitamente distinto da una lacrima rossa che scende dall'angolo destro. È questo un enorme occhio isolato che fissa il personaggio del disegno e insieme lo spettatore, catturando chi guarda e chi è guardato:

“Глаз над головой персонажа – сверхчеловеческое видение, одновременно присутствие высшего начала, отмеченного также красной точкой над глазом; красная слеза – знак сострадания и одновременно полноты, покоя в движении.”²³



L'occhio di Dio che tutto vede (XIX sec.) e *Salvatore Occhio che veglia* (Mosca, XIX sec.)

²² Ivi, p. 667. Traduzione: “Le piante, che occupano un grande spazio nel disegno, simboleggiano semplicemente la fioritura, l’*acme*, il punto e livello più elevato di fioritura, di rigoglio della persona”.

²³ Id., *O Bestiarii*, cit., p. 29. Traduzione: “L’occhio sopra la testa del personaggio: la visione sovraumana, e al contempo la presenza di un principio superiore, sottolineato anche dal punto rosso sopra l’occhio; la lacrima rossa è segno di compassione e insieme di pienezza, di pace in movimento”.

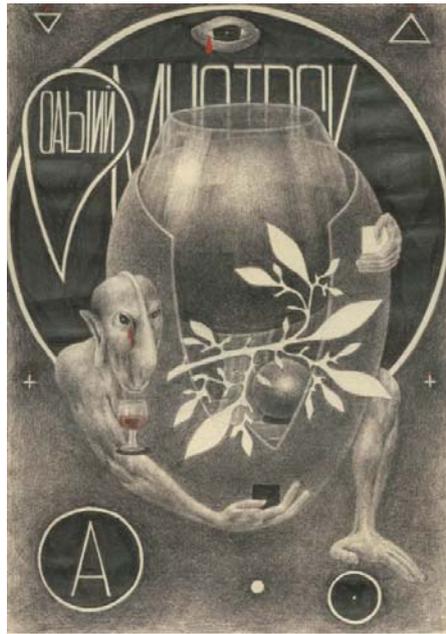
Prigov prende a prestito il mitologema dell'occhio che tutto vede, caro alla tradizione iconografica russo-ortodossa e simbolo dell'onniveggenza divina: nei suoi ritratti, non a caso, esso occupa la medesima posizione che ha nelle icone la raffigurazione dello Spirito Santo o Dio, e rappresenta la dimensione trascendente ma anche l'occhio del potere.²⁴

Nel *Bestiarij*, infine, sono presenti dei caratteri latini o cirillici che corrispondono alle iniziali del personaggio raffigurato e consentono di identificarlo. Nel ritratto di Andrej Monastyrskij (un collega concettualista di Prigov), ad esempio, la lettera A in basso a sinistra è l'iniziale del nome, le lettere nella nuvoletta che esce dalla bocca (ОАЫЙЙ) sono le vocali del cognome, mentre quelle alle spalle del personaggio (МНСТРСК) sono le consonanti del cognome.

“За спиной персонажа в белом как бы плавающем нецентрированном кольце – согласные буквы фамилии персонажа, как бы основа, почва, твердость и уверенность в возможности. [...] В маленьком кольце, выходящем из рта персонажа, – гласные буквы его фамилии – огласовка, как бы дыхание, анимация, полет, движение, жизнь. [...] В кольце же слева снизу – начальная буква имени персонажа – возможность дальнейшего разворачивания в полное имя, в персону.”²⁵

²⁴ Si veda C. Mundt, “My vidim ili vidjat nas?": vlast' vzgljada v iskusstve D. A. Prigova, in *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007)*. Sbornik statej i materialov, pod redakciej E. Dobrenko e. a., Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2010, pp. 655-667.

²⁵ D. Prigov, *O Bestiarii*, cit., p. 29. Traduzione: “Dietro la schiena del personaggio in un anello bianco non centrato e quasi in movimento sono le lettere consonanti del cognome del personaggio: una sorta di fondamento, di suolo, di fermezza e certezza nella possibilità. [...] In un piccolo anello che esce dalla bocca del personaggio sono le vocali del suo cognome: la vocalizzazione, una sorta di respiro, animazione, volo, movimento, vita. [...] In un anello in basso a sinistra, infine, sta la lettera iniziale del nome del personaggio: la possibilità di uno sviluppo futuro nel nome completo, nella persona”.



Andrej Monastyrskij

Questa pratica, ancora una volta, richiama l'iconografia ortodossa, dove le scritte e i monogrammi (spesso entro sfere o cerchi) permettono di identificare i nomi o le allusioni ai personaggi sacri, come il monogramma di Cristo Pantocratore (IC XC) tenuto in mano dagli arcangeli Michele e Gabriele.



Gli arcangeli Michele e Gabriele (Tver', XVI sec.)

Con questo lavoro, in conclusione, Prigov cerca di ricostituire – lungo un filo teso fra i secoli – il legame tra antico e moderno, passato e presente. Gli stilemi dell’iconografia tradizionale, tuttavia, non sono citati come elementi sacri portatori del messaggio cristiano, ma separati dal contesto religioso d’origine e secolarizzati, trasformati in categoria della cultura. Nella serie *Bestiarij* l’artista riutilizza un intero sistema di riferimenti convenzionali pronti all’uso, riconducibili in particolare all’iconografia ortodossa che incarna i valori e l’identità russa. Tali riferimenti rappresentano una sorta di archetipo primigenio: omaggio straniato all’antica tradizione (che non tradisce tuttavia nessun intento dissacrante), ma anche richiamo a simboli atemporalmente e immobili che non si legano a determinati periodi storici ma sono parte integrante della coscienza nazionale. In questo senso, allora, il *Bestiarij* è squisitamente moderno, anzi post-moderno, con la sua struttura aperta e assolutamente priva di gerarchia. Se infatti le tavole delle icone, con i loro personaggi sacri, componevano nella visione maestosa dell’iconostasi una forma architettonica rigorosa e unitaria come immagine complessiva dell’ordine celeste; i ritratti di Prigov, al contrario, non sono correlati fra loro e non rimandano a un insieme chiuso e armonico: essi dipendono da uno schema compositivo fisso idealmente destinato a ripetersi all’infinito, per rappresentare qualsiasi personaggio, chiunque abbia il desiderio di entrare in questa celebre galleria.

Copyright © 2020

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies