

**L'arte del confine  
L'estetica del «baluginio» di Dmitrij Prigov**

Alice Bravin  
(Università di Udine)

Abstract

Dmitrij Prigov, eclettico poeta e artista russo del secondo Novecento, ha fatto del continuo attraversamento di confini (tra forme, linguaggi e generi) il paradigma attorno a cui ruota tutta la sua attività: tra riflessioni teoriche, strategie estetiche e riferimenti alle sue originali sperimentazioni interdisciplinari degli anni Novanta, il contributo indaga la particolare concezione prigoviana di arte del confine.

Parole chiave: Dmitrij Prigov, letteratura russa, arte contemporanea, comportamento artistico, baluginio

Abstract

In his artistic production, Dmitrij Prigov, a Russian poet and artist of the second half of the 20<sup>th</sup> century, managed to combine a vast range of media, permanently breaking boundaries between forms of art. Focusing on his theories and aesthetic strategies and giving some examples from his works of the 1990s, the paper examines Prigov's particular idea of art on the borderline.

Keywords: Dmitrij Prigov, Russian Literature, Contemporary Art, Artistic Behavior, Shimmering

§

Alice Bravin, *L'arte del confine. L'estetica del «baluginio» di Dmitrij Prigov*, «NuBE», 1 (2020), pp. 29-53.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/836> ISSN: 2724-4202

Я не есть полностью в искусстве, я не есть полностью в жизни, я есть сама граница, этот квант перевода из одной действительности в другую.

(Prigov 1993, 5)<sup>1</sup>

L'artista come *confine*. Questa la definizione che di sé dà Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007), «il vero artista universale dei tempi moderni» (Caramitti 2010, 113) che con la sua arte proteiforme ed eclettica ha saputo fare dell'idea di *confine* – inteso come spazio creativo intersemiotico e intergenerico – uno dei motivi pregnanti della sua intera produzione.

L'abbattimento delle barriere artistiche, va detto, non rappresenta una novità esclusiva dell'arte prigoviana o di quella contemporanea: già l'esperienza delle Avanguardie di inizio Novecento, in particolare, aveva dimostrato l'intento degli artisti di superare le delimitazioni dei campi tradizionali e di creare sperimentazioni, spesso ardite sul piano formale, linguistico o stilistico, all'intersezione tra forme e linguaggi. La neoavanguardia di Prigov, al tramonto dell'epoca sovietica prima e agli albori della nuova era post 1991 poi, si pone, sotto diversi aspetti, in continuità proprio con questa tradizione. Tuttavia, il costante attraversamento di confini che per altri è da intendersi soprattutto come una sfida estetica, come la ricerca di un nuovo campo di influenza e di azione dove creare opere originali, per Prigov diventa *il* paradigma da cui deriva e attorno a cui ruota tutta la sua attività.

È in particolare con gli anni Novanta che questa idea trova una consapevole formulazione: uscito dagli ambienti del concettualismo mosco-

---

<sup>1</sup> «Io non sono pienamente nell'arte, non sono pienamente nella vita. Io sono proprio quel confine, quella particella di raccordo da una realtà all'altra». Ove non diversamente indicato le traduzioni italiane dal russo sono di chi scrive.

vita, dove si era affermato come una delle voci più brillanti dell'*underground* poetico negli anni Settanta-Ottanta, Dmitrij Aleksandrovič (designato sempre con nome e patronimico, come in Russia si è soliti fare solo per i classici) diventò nei due decenni successivi una star mediatica nota in tutto il mondo; in lui si fece strada la necessità di riflettere sul ruolo dell'artista nell'era post-sovietica e di dare forma compiuta a idee che erano già maturate nei decenni precedenti, ma solo a fine secolo trovano espressione in saggi, articoli, manifesti e interviste.<sup>2</sup> Attraverso queste riflessioni sparse Prigov – teorico di se stesso – elabora una personalissima concezione di *arte del confine*.

Nelle pagine che seguono illustrerò le premesse di questo paradigma e le principali strategie estetiche a esso riconducibili, per poi individuare alcuni esempi concreti nell'arte più matura dell'autore.

## **1. Le premesse: dal «comportamento artistico» alla «consapevolezza culturale»**

Sin dagli esordi la poetica di Dmitrij Prigov è accompagnata da una compenetrazione tra arte e vita e dalla riflessione sul significato di fare arte in rapporto all'esistenza. All'origine del *modus vivendi* prigoviano – una sorta di missione che richiede costanza, dedizione e rigore – si trova un atto creativo che ricorda quel complesso fenomeno, tipicamente russo, di *созидательство* (*netvorčestvo*) (creazione della vita ma anche vita come creazione), un processo di trasferimento di modelli letterari e artistici nella vita quotidiana che aveva caratterizzato l'esistenza e la produzione di molti intellettuali del XX secolo.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Un interessante contributo a proposito dei manifesti teorici di Prigov è il saggio di Lipoveckij e Kukuljin (2014).

<sup>3</sup> Gli artisti simbolisti russi e i protagonisti delle avanguardie ritenevano che non vi fosse distinzione tra la vita personale e l'attività artistica: l'arte è in grado di creare la

Anche in Prigov la vita si fa sperimentazione artistica continua e l'arte diventa parte dell'esistenza quotidiana: da un lato c'è la prosa, che esige un impegno regolare di due o tre ore al giorno e un lavoro concentrato al computer; dall'altro la poesia che nasce da annotazioni su foglietti casuali; c'è poi il disegno, paragonabile a una forma di meditazione che può prolungarsi per ore e ore (Prigov e Jachontova 2010, 72); e, ancora, le performance artistiche e musicali, il teatro, il cinema, le installazioni e molto altro.

Nuovo non è tanto il fatto che l'autore trasformi la propria vita quotidiana in oggetto di creazione artistica, tratto comune a molti esponenti della cultura modernista e d'avanguardia; è invece nuova la consapevolezza di Prigov che non si limita a vivere la propria esistenza come processo di estetizzazione: infatti ogni suo gesto è deliberatamente programmato e orientato alla realizzazione di un ambizioso progetto che porta il suo stesso nome, il *progetto DAP – Dmitrij Aleksandrovič Prigov*. Ogni singola attività è proiettata in una sorta di «fantasma centrale» che ingloba le diverse forme sperimentate, uno spazio astratto nel quale si crea non un riflesso dell'immagine reale dall'artista (della sua vera persona), ma una sua immagine virtuale:

для меня все эти виды деятельности являются частью большого проекта под названием ДАП – Дмитрий Александрович Пригов. Внутри же этого цельного проекта все виды деятельности играют чуть-чуть иную роль. То есть они есть некоторые указатели на ту центральную зону, откуда они все исходят. И в этом смысле они суть простые отходы деятельности этого центрального фантома (Prigov e Jachontova 2010, 74).<sup>4</sup>

---

vita e la vita va interpretata come oggetto di creazione artistica o come atto creativo. Per un approfondimento sul fenomeno di *žiznetvorčestvo* si vedano Paperno e Grossman (1994).

<sup>4</sup> «Per me questi tipi di attività sono parte di un grande progetto dal nome DAP – Dmitrij Aleksandrovič Prigov. All'interno di questo progetto globale tutte le attività

Il *progetto DAP* si sviluppa come una *performance non stop*, o «*performativnaja žizn'*» (Lipoveckij e Kukuljin 2014, 86), una sintesi di vita e performance. Quella progettata da Prigov è una nuova figura di artista, capace di collocarsi in uno spazio insieme estetico ed esistenziale, di penetrare entro i confini della quotidianità per recuperarne i linguaggi e trasferirli nella sfera dell'arte.

Ma se ogni cosa può diventare oggetto di creazione artistica (superata è ormai, grazie all'esperienza dalle Avanguardie, l'opposizione tra arte e non arte [Prigov 1994, 300]), in cosa si distingue un'opera d'arte da un qualsiasi altro tipo di testo?

Да ничем. Исключительно жестом назначения. То есть помещением [художественного текста] в определенный контекст и считыванием его соответствующей культурной оптикой (Prigov 2007).<sup>5</sup>

Con il suo gesto l'artista deliberatamente sceglie in quale ambito posizionarsi, quale tipo di linguaggio o tecnica adottare, se lavorare a un disegno o scrivere una poesia. Non conta dunque più *cosa* realizza l'artista, ma *chi* crea quella determinata opera:

современное искусство, как я думаю, это не работа с какими-то отдельными техниками [...] Современное искусство – это художническое поведение. [...] Каждая его деятельность указывает на центр, откуда она исходит. В принципе художника можно вовсе отделить от его текста. Сам он важнее тех языков, которыми пользуется (Prigov e Ševelev 2005).<sup>6</sup>

---

svolgono un ruolo leggermente diverso. Cioè esse sono indicatori di quella zona centrale dalla quale provengono. E in tal senso sono semplici scarti di attività di questo fantasma centrale».

<sup>5</sup> «Assolutamente in nulla. Soltanto nel *gesto che indica la destinazione*. Ovvero nella collocazione [del testo artistico] in un determinato contesto e la verifica di esso attraverso un'adeguata prospettiva culturale». Qui e oltre nelle citazioni il corsivo è di chi scrive.

<sup>6</sup> «Occuparsi di arte contemporanea, secondo me, non significa lavorare con qualche tecnica isolata [...]. *L'arte contemporanea è il comportamento proprio dell'artista*. [...] Ogni sua

Elemento chiave del processo creativo è la strategia comportamentale dell'autore (i gesti che compie, le maschere che di volta in volta indossa), ovvero il suo *comportamento artistico*. E se l'arte è ciò che l'artista con il suo gesto indicatore («*naznačujuščij žest*») lo definisce Prigov [*Slovar'* 1999, 192]) identifica come tale, allora a lui è potenzialmente consentita ogni cosa. «Compito dell'artista non è altro che la libertà», ma vanno tenuti presenti alcuni limiti:

Художник должен – это его задача и требование к нему – быть абсолютно и предельно свободным в своей зоне, но и не спутывать свою деятельность с социальной и любой другой деятельностью. Там другие законы, другие права, другие обязанности. [...] Спутывать культурную и закультурную деятельность – вообще самое опасное (Prigov e Ěpštejn 2010, 64-65).<sup>7</sup>

L'artista, in sostanza, deve dimostrare di possedere il dono di quella che Prigov chiama *kul'turnaja vmenjaemost'*, la capacità culturale di comprendere quali sono i confini entro i quali sviluppare la propria creatività, che si acquista con lo studio e un atteggiamento di umiltà. Senza di essa e senza la consapevolezza sociale e storica del momento in cui vive e lavora, l'artista risulterebbe poco credibile:

поэтому мне представляется, что профессионализм художника – это не только умение рисовать, это и *культурная вменяемость*. Долгое учение и *долгое смирение* над листом позволяет понять зоны своей

---

attività rimanda a un centro, dal quale essa deriva. In teoria l'artista può essere completamente separato dal suo testo. Egli è più importante dei linguaggi che utilizza».

<sup>7</sup> «L'artista deve (è questo il suo compito e la giusta pretesa verso di lui) essere assolutamente e completamente libero nel suo campo, ma non deve confondere la propria attività con quella sociale o di qualsiasi altro tipo, che hanno altre leggi, altri diritti, altri obblighi. [...] Confondere l'attività culturale ed extra-culturale è in assoluto il più grande pericolo».

обязанности, зоны тебе позволительные и непозволительные как художнику (Prigov 1999, 29).<sup>8</sup>

Attraverso l'uso diversificato e non canonico di linguaggi, riferimenti e stilemi, scardinati dal contesto a essi tradizionalmente assegnato, il gesto dell'artista può di volta in volta essere indirizzato verso un ambito non tradizionale, extra-artistico, ma resta il frutto della consapevole, controllata e ragionata scelta dall'autore, il risultato della sua «consapevolezza culturale».

## 2. La strategia del confine: il «baluginio»

La libertà propria all'artista gli consente di sperimentare con le più disparate forme d'arte e di esprimersi in diversi campi. Per Prigov tutto ha avuto inizio all'intersezione tra arte visuale e verbale:

по историческому стечению обстоятельств очутился я работающим [...] как в области словесного, так и визуального искусства, на границе между ними (и, соответственно, в отличие от границ государственных, *граница* эта должна быть не на замке, а насквозь, легко и в любом месте *проходима*, то есть моя работа и есть по *повышению проходимости этой границы*, но в то же время надо следить, чтобы она полностью не исчезла, так как исчезнет основное напряжение моей деятельности) (Prigov 1991, 10).<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> «Perciò io credo che la professionalità di un artista non stia soltanto nella sua capacità di disegnare, ma anche nella *capacità culturale di intendere*. Il lungo studio e la *profonda umiltà* sul foglio permettono di capire le zone di tua competenza, le zone a te consentite e non consentite in quanto artista».

<sup>9</sup> «Per una combinazione storica di circostanze, mi sono ritrovato a lavorare [...] nell'ambito sia dell'arte verbale che di quella visiva, al confine tra esse (e, di conseguenza, a differenza dei confini tra stati, questo *confine* non deve essere serrato, ma completamente e facilmente *attraversabile in ogni punto*, cioè il mio lavoro consiste pro-

Degli anni Settanta sono i primi esperimenti di poesia visiva, come gli *Stichogrammy* (*Versografie*), in cui le parole sono disposte sul foglio in modo da creare un'immagine; negli anni Ottanta cominciano le sperimentazioni a cavallo tra poesia, canto e musica, con performance orali che nascono come lettura dei propri testi poetici (in particolare delle *Azbuksi*, gli originali alfabeti prigoviani costruiti come successione delle lettere cirilliche).<sup>10</sup> Numerosi sono poi gli esempi di trasposizione concettuale della scrittura in oggetto: dalle lattine della serie *Banki*, trasformate (grazie a materiali verbali inseriti al loro interno o incollati) in oggetti *poetici*, a un'altra serie, quella di alcune *Azbuksi* realizzate sotto forma di libretti dattiloscritti, che da strumenti utili alla diffusione delle poesie si rivelano veri e propri oggetti *artistici*.<sup>11</sup> Dagli anni Novanta la sperimentazione si sposta verso le installazioni, il genere da Prigov maggiormente praticato nel periodo post-sovietico, dove si intrecciano linguaggio verbale, non verbale, grafico, performativo, musicale.

Operare al confine, nelle sfere di convergenza tra arti, soprattutto in una società multiculturale come quella attuale, consente innanzitutto all'artista di non venir identificato con nessuno dei linguaggi, generi o procedimenti scelti, né di venir intrappolato nelle maglie di una definizione (altrui ma anche propria) risolutiva:

---

prio nell'*incrementare la permeabilità di questo confine*, ma al tempo stesso bisogna fare attenzione che esso non venga eliminato, perché scomparirebbe quella tensione fondamentale della mia attività»).

<sup>10</sup> Per un approfondimento sul rapporto tra arte verbale e visiva e la serie *Stichogrammy* e sulle performance orali e musicali cfr. Bravin 2016, 2018. Sul sito <http://www.pri.gov.ru/bukva/index.php> [11/10/2020] è possibile consultare alcuni esempi di *Azbuksi*.

<sup>11</sup> Tra i numerosi cataloghi che riportano esempi delle sperimentazioni interdisciplinari di Prigov rimando in particolare a Dëgot' (2008).



Идея нашего времени – многокультурность. Идея главной культуры отмерла. Сегодня все культуры равноправны. Ты должен видеть модуль перехода от одного языка к другому. Не должен застревать в одном языке или одном типе поведения, с которым себя идентифицируешь (Prigov e Ševelev 2005).<sup>12</sup>

Proprio in questo atteggiamento si cela il segno distintivo dell'arte prigoviana e il nucleo di quello che ho definito paradigma del confine. Prigov lo esprime nel *Dizionario dei termini della scuola concettualista moscovita* con l'immagine evocativa del «baluginio»:

МЕРЦАТЕЛЬНОСТЬ – утвердившаяся в последние годы стратегия отстояния художника от текстов, жестов и поведения предполагает временное «влипание» его в вышеназванные язык, жесты и поведение ровно на то время, чтобы не быть полностью с ними идентифицированным, – и снова «отлетание» от них в метаточку стратегемы [...]. Полагание себя в зоне между этой точкой и языком, жестом и поведением и является способом художественной манифестации «мерцательности» (*Slovar'* 1999, 58-59).<sup>13</sup>

Tale strategia si fonda su una certa «vibratile mobilità» (Parisi 2006, 96) e su un atteggiamento camaleontico indispensabile per preservare l'au-

---

<sup>12</sup> «L'idea del nostro tempo è il multiculturalismo. L'idea di una cultura principale è morta. Oggi tutte le culture sono alla pari. Bisogna vedere il modulo di trasferimento da un linguaggio a un altro. Non bisogna incagliarsi in un unico linguaggio o in un unico tipo di comportamento con il quale ci si identifica».

<sup>13</sup> «BALUGINIO: affermatasi negli ultimi anni, questa strategia di distanziamento dell'artista dai suoi testi, gesti e comportamenti presuppone un suo "invischiamento" temporaneo nel linguaggio, nei gesti e nei comportamenti di cui sopra, quel tanto che basta per non essere pienamente identificato in essi, e un successivo "involamento" dagli stessi verso il metapunto dello stratagemma autoriale [...]. Proprio la supposizione di trovarsi nella zona intermedia tra questo punto e il linguaggio, i gesti e i comportamenti costituisce il risvolto attraverso cui si manifesta artisticamente il "baluginio"».

tore dalla norma letteraria o dalla lingua tradizionale dominanti, nonché da identificazioni predefinite;<sup>14</sup> essa, inoltre, non impone di adottare un'unica soluzione o di assumere un solo punto di vista (del resto – afferma Prigov [1989, 18] – «ни один язык не может овладеть человеком полностью»),<sup>15</sup> ma al contrario richiede un certo distanziamento rispetto alla posa assunta.

L'autore esiste nel continuo *guizzare*<sup>16</sup> tra due poli, e proprio questo processo dinamico diventa il fulcro del suo atteggiamento estetico. Egli sembra prendersi beffa del fruitore, quasi a dirgli che lui è sia questo che quello, ora dentro quella forma o stile (facendoli propri) ora fuori (negandoli); eppure, in fondo, nessuno di essi lo esprime pienamente. Il pubblico, da un lato, legato a una concezione tradizionale di genere artistico e di distinzione tra le sue diverse manifestazioni, e lo studioso, dall'altro, abituato a occuparsi di testi singoli e a considerarli nella loro posizione isolata, sono incapaci di valutare creazioni fondate sull'interdisciplinarietà e si comportano – osserva Prigov in una conversazione con Ėpštejn (2010, 55) – come degli spettatori inesperti che guardano una partita di ping-pong: concentrati a osservare i due giocatori, non fanno in tempo a seguire i movimenti rapidissimi della pallina. Un'arte fondata sulla strategia del baluginio esige invece una nuova prospettiva di osservazione: chiede di seguire con attenzione non i giocatori ma proprio quella pallina, che saltella veloce da una parte all'altra del tavolo.

---

<sup>14</sup> Diventa chiaro perché alle definizioni categorizzanti di poeta, grafico o performer Prigov prediligesse l'appellativo, decisamente più *inglobante*, di «operatore della cultura», «dejatel' kul'tury» (cfr. Prigov e Šapoval 2003, 107).

<sup>15</sup> «Nessun linguaggio può dominare pienamente un uomo».

<sup>16</sup> Il verbo “guizzare” è uno dei possibili traduttori italiani del russo *mercat'*, da cui deriva il sostantivo *mercatel'nost'*.

### 3. Le manifestazioni del «baluginio»

La strategia della *mercatel'nost'* trova applicazione in molteplici esempi nell'arte di Prigov: ne ho scelti qui tre (relativi alla produzione degli anni Novanta) che corrispondono ad altrettanti possibili esiti di questa estetica.

#### 3.1 *La non identificazione*

Una prima funzione è quella, come si è detto, di preservare l'autore da ogni forma di identificazione. Un esempio è la serie del 1995 *Neložnye motivy* (*Motivi autentici*), pubblicata nel 2002, costituita da tredici raccolte, ciascuna intitolata *Po motivam poëzii* (*Sui motivi della poesia di*), in cui Prigov scrive brevi componimenti ispirati a temi caratteristici di poeti contemporanei. Egli cita, tra gli altri, Vasilij Filippov (1955-2013), poeta della cerchia *underground* leningradese molto amico di Elena Švarc e di Aleksandr Mironov;<sup>17</sup> Julija Kunina (1966), nata a Mosca e oggi residente negli Stati Uniti, autrice di poesie che vennero pubblicate in riviste e antologie a partire dagli anni Novanta e ora attiva soprattutto come traduttrice; Arkadij Dubinčik (1965), poeta bardo nella Mosca degli anni Ottanta, anch'egli stabilitosi in America.

Nella prima delle avvertenze poste come introduzione a ciascuna raccolta Prigov presenta le modalità di lavoro adottate e afferma che il suo metodo di appropriazione e rimaneggiamento di testi altrui, applicato di regola a poeti famosi (operazione che lo relegava a un ruolo di secondo

---

<sup>17</sup> Tre volumetti di poesie di Vasilij Filippov, insignito nel 2001 del prestigioso premio letterario Andrej Belyj, sono apparsi anche in italiano per la cura di Galvagni: *Ho sognato di volare su una nuvola* per le edizioni L'Obliquo nel 2009, e le raccolte *È sempre accaduto a noi* e *Della natura non viva* (Thauma, Pesaro, 2012-2013).

piano di fronte ad *auctoritates* intoccabili), si rivolge qui a giovani colleghi tuttora in vita e non canonizzati:

Я как бы входил в живой и непосредственный контакт с ними, притворяясь соавтором, толкователем, нисколько [...] не умаляясь перед ними. Но и, конечно, конечно, прилипал к ним как [...] неистребимый в себе паразит, используя их – но уже не славу и имидж, как в случае с великими, а начальный творческий импульс, их находки и конкретные сюжетные и словесные ходы, на которые бы меня самого и не достало бы (Prigov 2002, 5).<sup>18</sup>

Il ciclo risulta non tanto una parodia di testi precedenti, ma un dialogo in cui la scrittura si sviluppa al confine tra *proprio* e *altrui*. Un confine che – ammette l'autore – risulta estremamente labile:

по прошествии некоторого времени просто неспособен выделить чужой материал, припомнить не свои слова и даже чувства [...]. Вижу только тексты. Достаточно обычные свои тексты. А впрочем, иногда мелькает в них что-то – и опять они не мои (*ivi*, 45).<sup>19</sup>

I testi nascono dalla lettura delle poesie di scrittori dei quali il nostro autore individua, a suo dire, i «motivi autentici», immagini e temi propri del poeta di volta in volta di riferimento, che poi utilizza per creare nuovi

---

<sup>18</sup> «Era come se fossi entrato in contatto vivo e diretto con loro, fingendomi coautore, interprete, senza sminuirmi affatto in loro presenza [...]. Ma è ovvio anche che mi appiccicavo a loro come [...] un parassita in sé indistruttibile, sfruttando, non la loro gloria e immagine, come nel caso dei grandi classici, ma il loro impulso creativo iniziale, le loro conquiste e i loro concreti espedienti contenutistici e verbali, che da solo non sarei riuscito a procurarmi».

<sup>19</sup> «Col passare del tempo non sono affatto capace di distinguere il materiale altrui, di ricordare non le mie parole e neppure i sentimenti [...]. Vedo solamente testi. Testi miei abbastanza comuni. Del resto, talvolta guizza in loro un qualcosa – e di nuovo non sono più miei».

versi. Troviamo giochi di rime e assonanze, un uso arbitrario della punteggiatura, ripetizioni, lessico insieme elevato e colloquiale, ma soprattutto una logica che sfiora l'assurdo.

*По мотивам поэзии Вайнштейна*  
[...]  
Сидят евангелисты  
Как будто бы евреи  
По виду  
Вдоль длинной галереи  
И псевдомускулисты  
Мускулисты, в смысле, духовно  
Обтянутые кожей  
О чем-то невозможном  
Переговариваются (*ibidem*).<sup>20</sup>

Il lettore resta spiazzato: non solo si trova di fronte a raccolte costruite, secondo quanto riferisce Prigov, in base a motivi di poeti diversi, con testi che, ciononostante, presentano tratti stilistico-formali comuni, ma fatica anche a intuire, lui che difficilmente conosce i riferimenti originali, quali siano le effettive manipolazioni e a comprendere dove si spenge l'«impulso creativo» altrui e dove *guiz'za* la personale inventiva del poeta concettualista. Ogni traccia di immediata riconoscibilità risulta soppressa.

I tentativi di ricerca che ho fatto per trovare un concreto riferimento per questa o altre poesie del ciclo non hanno dato frutto. Si può ipotizzare che i testi di questi autori fossero diffusi in gruppi ristretti (si tratta infatti di nomi attivi nel panorama della letteratura non ufficiale e *underground*) oppure, più probabilmente, che quella di Prigov sia davvero un'operazione

---

<sup>20</sup> «*Sui motivi della poesia di Vajnshtejn* [...] Siedono gli evangelisti / Come fossero ebrei / Di aspetto / Lungo una profonda galleria / E pseudomuscolosi / Muscolosi, nel senso di spiritualmente / Rivestiti da pelle / Di qualcosa di impossibile / Parlano».

di pura invenzione e gioco. In fondo, ammette lui, «Знаем ли мы конкретные адреса наших мотивов, или же они сокрыты [...] от нас в своей явленной откровенности, – неважно» (Prigov 2002, 42).<sup>21</sup>

Dopo aver indugiato – non troppo a lungo, si intende! – su modelli altrui, l'autore conclude l'esperimento:

Пора от этой полувурдалачьей привычки возвращаться к самостоятельному существованию. Самому вдохновляться чем-либо, самому находить отправные образы и слова. [...] теперь пойдём другим путем. Вынуждены пойти другим путем (*ivi*, 80).<sup>22</sup>

### 3.2 L'artista «traduttore»

L'estetica del baluginio impone all'artista, oltre a quella *vmenjaemost'* che gli ricorda i confini entro i quali operare, anche una certa «*nevmenjaemost'*» (Prigov e Ėpštejn 2010, 69), ovvero la capacità di superare quei confini: egli non si può esprimere pienamente in un unico genere o stile, ma si manifesta al di là del singolo testo ed esiste all'intersezione tra le strategie adottate. L'artista si trasforma così in «модуль перевода из одного языкового пространства в другое» (Prigov 2019, 182).<sup>23</sup>

L'arte di Prigov abbonda di esempi di *traduzione*, di trasferimento di lavori (innanzitutto poetico-letterari) in azioni più complesse, come nel caso dell'*Azбука* del 1991 *Installjacija*. In forma di abbecedario sono descritte le modalità di realizzazione del genere dell'installazione:

---

<sup>21</sup> «Poco importa se sappiamo gli indirizzi concreti dei nostri motivi o se essi sono [...] a noi nascosti nella loro manifesta schiettezza».

<sup>22</sup> «È il momento di fare ritorno da questa abitudine vampiresca a un'esistenza indipendente. Lasciarsi ispirare da qualcosa, trovare da soli immagini e parole da cui partire. [...] prendiamo ora un'altra strada. Siamo costretti a prendere un'altra strada».

<sup>23</sup> «modulo di traduzione da uno spazio linguistico a un altro».

**А** А вот и начало

**Б** Будем учиться искусству инсталляции. Это, конечно, сопряжено с определенными трудностями, но отнюдь не с такими запредельными, как может показаться на первый взгляд, но и не без них, как тоже может показаться с первого взгляда.

**В** Вот, к примеру, пустое помещение, зал какой-нибудь, какая-нибудь комнатка.

**Г** Главные вещи, которые абсолютно непременны: глаз, уборщица, ведро, щетка, занавес и много-много, много-много-много газет (желательно – Правда)

**А** Давайте это все организовывать (Prigov 1997, 45).<sup>24</sup>

A ciascuna lettera dell'alfabeto cirillico è associata una parola o una frase che fornisce precise indicazioni su quali elementi inserire, quale significato e funzione attribuire loro, come organizzare lo spazio nell'ambiente espositivo. Il testo è costruito in più punti come un dialogo tra l'autore e il lettore, quasi a coinvolgere quest'ultimo nel processo creativo:

**М** Можно, скажем, молоток; топор, скажем; гвоздь, гвозди, доски, пепел, мел, железо, рельсы, уголь, алмазы, пупки; что, нельзя? – можно! – а можно еще и трамвай! – можно! [...] банки-склянки (неожиданно громко) – а зачем кричать? – а затем, что сабли (громко), компьютеры (еще громче), кино (громче)! потом еще громче! [...] тееехнииикуууу! информааатииникууу!

---

<sup>24</sup> «**А** Allora cominciamo // **В** Bene sarà studiare l'arte dell'installazione. Questo, chiaramente, comporta determinate difficoltà, ma non così insormontabili come può sembrare al primo sguardo, eppure neanche irrilevanti, come può sembrare sempre dal primo sguardo. // **Ѓ** Ci troviamo ad esempio in un locale vuoto, in una qualche sala, in una certa stanza. // **С** Cose fondamentali assolutamente immancabili sono: l'occhio, la donna di servizio, il secchio, la spazzola, la tenda e molti molti molti molti e ancora molti giornali (preferibilmente *Pravda*). // **Д** Dai, organizziamo tutto questo». Nella traduzione sono ricorsa alle lettere dell'alfabeto latino (compresi i grafemi convenzionalmente utilizzati per la traslitterazione) apportando alcune modifiche e rendendo la resa meno letterale. Per un approfondimento sulle problematiche che pone la traduzione degli alfabeti prigoviani (cfr. Niero 2016).

полниитииникууу! энергееетиииникуууу! эконооомииникууу!  
идеолоооогиииниююю! веееруууу! надеееждууу! лююююбобвввв! и  
затем несообразимо ни с чем громко: ини маааать инних  
Соооофьюююю!!!!!!  
(*передышка*)  
(*пауза*) (*ivi*, 46).<sup>25</sup>

Allitterazioni, ripetizioni e giochi fonetici si intrecciano a indicazioni su respiri e intonazioni che ricordano le didascalie di una partitura teatrale: questi strumenti alludono a un possibile sviluppo del testo, che potrebbe essere riprodotto oralmente o, addirittura, messo in scena in forma di performance.<sup>26</sup>

La strategia del baluginio si manifesta proprio in questo potenziale *trasferimento* del testo da una forma all'altra: sin dall'avvertenza l'autore dichiara infatti che il suo è un tentativo di trasposizione nella struttura «quasi-spaziale dell'abecedario» di tutto ciò che solitamente si trova nello spazio tri- o quadridimensionale destinato a un'installazione (Prigov 1997, 45). In una forma verbale come quella dell'alfabeto (già di per sé ibrida, tra prosa e poesia) è esposta la teoria prigoviana dell'arte dell'installazione in una sorta di inventario dalla funzione metatestuale. Linguaggio poetico, teorico, teatrale si combinano in un'opera unica, che sfugge a definizioni di genere e si apre a nuovi sviluppi, che a loro volta esigono da parte del

---

<sup>25</sup> «**M** Magari, ad esempio, si può aggiungere un martello; un'accetta, ad esempio; un chiodo, più chiodi, assi, cenere, gesso, ferro, binari, carbone, diamanti, cannoni; cosa? non si può? – sì che si può! – e si può anche un tram! – si può! [...] barattoli-fialette (all'improvviso a voce alta) – ma perché gridare? – beh perché le sciabole (forte), i computer (ancora più forte), il cinema (più forte)! poi ancora più forte! [...] teecniiii-caaaa! informaataiiiiicaaa! poliiiiitiicaaa! energieetiiiiicaaaa! econoomiiiiiaaa! ideoloogiiiiiaaa! feeedeeeee! speraaanzaaa! amooreeee! e dopo a un volume incomparabilmente alto: eeee la looro maaadre Sooooofiiaa!!!!!! // (*respiro*) / (*pausa*)».

<sup>26</sup> Va detto che, a differenza di quanto avviene per altre *azbuki*, non è nota di questo alfabeto una lettura pubblica di Prigov o una performance a essa associata.



fruitore (non identificabile nel solo ruolo di lettore, ma che è insieme ascoltatore, spettatore, attore) l'attivazione di una percezione non tradizionale.

### 3.3 *Contro le ambizioni totalitarie*

C'è una terza importante funzione del baluginio: la scelta dell'artista di lavorare con linguaggi o strategie sempre diversi gli consente di non riconoscere a nessuno di essi il primato e di metterne in discussione il valore assoluto. Se inizialmente era il *discourse* sovietico, con i suoi miti e le sue ideologie, a essere preso di mira,<sup>27</sup> ora abbondano altri tipi di discorsi che nell'era contemporanea ambiscono ugualmente al dominio:

Они все заражены бациллой тоталитаризма, будь то язык масс-медиа, национально-патриотический язык, демократический, язык высокой культуры. [...] мое поведение, мои тексты есть объявление внутренней опасности их тоталитарных амбиций. Основная моя задача – показать, что любой язык, любая идеология – это структура, работающая в пределах своей аксиоматики. [...] моя задача не выстроить новую систему, [...] а работать на границах этих систем, испытывая их (*Slučajnoe* 2000).<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Si pensi al *milicaner*, storpiatura del normativo *milicioner*, il poliziotto incarnazione dell'autorità statale sovietica come sedicente detentore della verità, protagonista di numerose poesie di Prigov degli anni Settanta e Ottanta (cfr. Prigov 1996).

<sup>28</sup> «Sono tutti contagiati dal germe del totalitarismo, sia il linguaggio dei mass-media, che quello nazional-patriottico, democratico o della cultura elevata. [...] il mio comportamento, i miei testi sono una dichiarazione della pericolosità intrinseca delle loro ambizioni totalitarie. Il mio principale obiettivo è quello di dimostrare che ogni linguaggio, ogni ideologia è una struttura che funziona nei limiti della propria assiomatica. [...] il mio obiettivo non è creare un nuovo sistema, [...] ma lavorare al confine tra questi sistemi, mettendoli alla prova».

L'artista attinge nella sua produzione a diversi sistemi, ne riprende gli elementi tipici ma non in quanto portatori di chissà quale ideologia o verità, bensì come semplice *materiale*: del resto, osserva Prigov «Язык – только язык, а не абсолютная истина, и, поняв это, мы получим свободу» (1993, 5).<sup>29</sup>

Meritano un cenno, a questo proposito, i brevi testi della raccolta *Čto možet značit' (Cosa può significare)*, scritta nel 1997 ma pubblicata postuma solo nel 2013, in cui l'autore risponde a una serie di domande sul significato di espressioni comuni o formulazioni filosofiche.

Nell'avvertenza al ciclo egli dichiara che questi testi nascono come reazione a un atteggiamento diffuso negli ultimi tempi, quando ogni cosa viene interpretata alla meglio e ognuno ambisce a far prevalere la propria voce, con inevitabili scontri ideologici tra scuole di pensiero, offese e attacchi reciproci. La linea di Prigov è molto più pacata: non vuole lasciare senza risposta queste domande (a lui rivolte in più occasioni) o relegare ad altri l'onere della replica, e sceglie di rispondere come può e come ritiene necessario, senza alcuna pretesa o secondo fine. E aggiunge, «мы же не ученые какие-нибудь там, мы просто отвечающие» (Prigov 2013, 540).<sup>30</sup>

Что может значить: Душа не пахнет мандарином? – да практически ничего, просто либо, что душа действительно не пахнет мандарином, либо, что она пахла, да все испарилось, либо, что она, душа, действительно пахнет лавандой, а не мандарином

[...]

Что может значить: институционализация банальности? – да практически ничего, да все здесь практически банальность! так она еще утверждается в качестве таковой как имеющая право не только быть, но и диктовать другому свои условия! – вот это вот и значит,

---

<sup>29</sup> «Un linguaggio è solo linguaggio, e non una verità assoluta: solo una volta capito ciò otterremo la libertà».

<sup>30</sup> «non siamo mica chissà quali scienziati, siamo semplicemente persone che rispondono».

институционализация банальности! а так – практически ничего не значит, пустяк какой-то, мелочь, чепушинка (*ivi*, 542).<sup>31</sup>

In questa originale «grammatica»,<sup>32</sup> il cui genere, ammette Prigov, potrebbe ricordare quello di un dizionario fraseologico, il ragionamento dell'autore (una parodia del discorso scientifico) risulta alla fine un concatenamento di affermazioni ridicole, assurde e paradossali. Egli smonta via via le formulazioni che si trova a definire, le priva di qualsiasi valore ideologico o semantico, le riduce al loro significato puramente letterale, dimostrando così l'inconsistenza di ogni espressione e il vuoto che avvolge ogni discorso.

L'artista contemporaneo si realizza, in definitiva, nel suo comportamento *baluginante*, in quella strategia che impone scivolamenti, trasposizioni, non identificazione e inafferrabilità di giudizi definitivi, e che lo porta a saltare «come una pulce su una padella infuocata» (Prigov 2005, 17) attraverso zone di confine che rappresentano il terreno più fertile per la sperimentazione e il vero centro della sua estetica. La produzione di Prigov non si fonda semplicemente sull'uso differenziato di generi e strumenti allo scopo di creare di sé l'immagine di artista universale che lavora con tutto e ovunque. Alla base c'è la consapevolezza profonda del proprio

---

<sup>31</sup> «Cosa può significare: L'anima non profuma di mandarino? Ma praticamente nulla, soltanto che o l'anima in effetti non profuma di mandarino, o che emanava quel profumo ma è evaporato, oppure ancora che l'anima in effetti profuma, ma di lavanda e non di mandarino. [...] Cosa può significare: istituzionalizzazione della banalità? Ma assolutamente nulla, qui tutto in pratica è banalità! Essa si afferma ancora in qualità di qualcosa che ha il diritto non solo di essere ma anche di dettare all'altro le proprie condizioni! Ecco quello che significa istituzionalizzazione della banalità! Per il resto in pratica non significa nulla, una bazzecola, un'inezia, un'assurdità».

<sup>32</sup> Con questo termine Prigov indica alcune serie costruite, in maniera simile a questa, secondo una rigorosa struttura formale che si ripete, nelle quali l'autore, imitando lo stile enciclopedico, definisce termini, concetti o immagini e stabilisce improbabili relazioni di analogia (cfr. Janeček 2010).

ruolo, c'è una strategia comportamentale – molto più importante dei singoli testi od oggetti prodotti – costituita da gesti e procedimenti non isolati o autonomi, ma in relazione tra loro nel *sistema DAP*, uno spazio semiotico simile a un organismo (Lotman 1992, 13).

È l'artista a stabilire i confini entro i quali muoversi, per poi all'improvviso spostarli o attraversarli a proprio piacimento. «La questione sta tutta nel confine», osserva Prigov (1992, 25), nella sua definizione e nel saper riconoscere che non solo lo spettatore ma anche l'autore non può e non deve esattamente e in ogni istante determinare dove si trova:

Именно этот фокус произвольного назначения зон по обе её стороны и авторского объявления в любой точке посредством манипулирования границами и зонами дает искусству до сих пор возможность слыть за нечто «неземное» не только во мнении публики, но и в самоидентифицировании самих художников, лукаво забывающих о начальном аксиоматическом жесте (*ibidem*).<sup>33</sup>

Le nuove tecnologie dell'era digitale permettono di proseguire in questa direzione: l'artista lavora con computer, media o tecniche di produzione sempre diversi, che però non cambiano la strategia autoriale.

Le trasformazioni che investono la società contemporanea impongono, tuttavia, un ripensamento del ruolo futuro dell'arte: la globalizzazione, che ha appianato i confini geografici e ideologici, e il culto della mobilità, che a sua volta ha determinato la comparsa di nuove forme identitarie, favoriscono la contaminazione tra culture e tradizioni, mentre le

---

<sup>33</sup> «Proprio questo centro di destinazione arbitraria delle zone da entrambe le sue parti e di manifestazione autoriale in qualsiasi punto attraverso la manipolazione dei confini e delle zone continua a dare all'arte la possibilità di essere considerata qualcosa di “etero” non solo nell'opinione del pubblico ma anche nell'autoidentificazione degli stessi artisti che furbescamente si dimenticano del gesto assiomatico iniziale».

ricerche scientifiche nel campo della biogenetica, della robotica e dell'ingegneria (dalla clonazione alla realtà virtuale) hanno aperto la strada a una crisi culturale e antropologica (Prigov la definisce «nuova antropologia») e spinto l'uomo – e l'artista – a riflettere sulle possibilità di oltrepassare i limiti dell'umano.<sup>34</sup> Il confine si sposta: non più tra linguaggi o forme d'arte, ma «на границе эстетического объекта и продукта научного эксперимента» (Prigov 2004).<sup>35</sup>

Dall'artista amanuense si sta passando all'idea dell'artista antropologo, connesso con ingegneria, biogenetica, tutte le forme nuove del comunicare sul corpo, anche in quelle forme che è difficile accettare nella medicina, nella ricerca. L'artista lavora in questo ambito anche perché le tecniche per produrre quadri, installazioni ed altro sono alla portata di chiunque, quindi per sperimentare bisogna invadere nuovi sistemi (Prigov 2006).<sup>36</sup>

## Bibliografia

Bravin Alice 2016, *Tra poesia, musica, disegno e prosa: il progetto DAP – Dmitrij Aleksandrovič Prigov*. «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», V, 153-172, <http://www.ticentre.org/ojs/index.php/t3/article/view/119/108> [09/09/2020].

Bravin Alice 2018, *Parola e immagine negli Stichogrammy di Dmitrij Prigov*, in Enza Dammiano, Eleonora Gironi Carnevale, Emilio Mari e Olga

---

<sup>34</sup> Significativi sono, a questo proposito, i mostri che popolano disegni, poesie e testi in prosa nella tarda produzione dell'autore – dalla metà degli anni Novanta, in particolare (Prigov 2017).

<sup>35</sup> «tra oggetto estetico e prodotto della sperimentazione scientifica».

<sup>36</sup> L'intervista a Prigov compare sul sito luxflux.net solo in italiano.

- Trukhanova (a cura di), *(S)confinamenti. Rapporti fra letteratura e arti figurative in area slava*. Universitalia, Roma, 175-197.
- Caramitti Mario 2010, *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza*. Laterza, Roma-Bari.
- Dëgot' Ekaterina (sost.) 2008, *Dmitrij Prigov. Graždane! Ne zabyvajtes', požalujsta! Paboty na bumage, installjacija, kniga, performanc, opera i deklamacija*. Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva.
- Janeček Džeral'd 2010, *Serijnost' v tvorčestve D.A. Prigova*, v kn. Evgenij Dobrenko, Mark Lipoveckij, Il'ja Kukulin, Marija Majofis (pod red.), *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007). Sbornik statej i materialov*. Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 501-512.
- Lipoveckij Mark i Kukulin Il'ja 2014, *Teoretičeskie idei D.A. Prigova*, v kn. Žanna Galieva (sost.), *Prigov i konceptualizm. Sbornik statej*. Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 81-103.
- Lotman Jurij 1992, *Izbrannye stat'i v trech tomah. Tom 1. Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury*. Aleksandra, Tallinn.
- Niero Alessandro 2016, *Per una traduzione ragionata dell'Alfabeto terzo di Dmitrij Aleksandrovič Prigov*, in Giulia Cantarutti, Andrea Ceccherelli e Gino Ruozzi (a cura di), *Aforismi e alfabeti*. Il Mulino, Bologna, 147-165.
- Paperno Irina and Grossman Joan Delaney (eds.) 1994, *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Stanford University Press, Stanford.
- Parisi Valentina 2006, *Dal "baluginio" alla "nuova sincerità": strategie autoriali nell'opera di Dmitrij Aleksandrovič Prigov*. «Avanguardia», 9, 31, 95-118.
- Prigov Dmitrij 1989, *Iskusstvo predposlednych istin: beseda s Dmitriem Prigovym*. «Panorama», 17-24 fevralja.

- Prigov Dmitrij 1991, *Odna, slovesnaja, storona dela*. «Dekorativnoe iskusstvo SSSR», 9, 10-12.
- Prigov Dmitrij 1992, *O Bestiarii*. «Pastor», 1, 25-31.
- Prigov Dmitrij 1993, *Meždu imenem i imidžem*. «Literaturnaja gazeta», 12 maja, 19, 5.
- Prigov Dmitrij 1994, *Vtoraja sakro-kuljarizacija* [1990]. «Wiener Slawistischer Almanach», 35, 298-305.
- Prigov Dmitrij 1996, *Milicaner i drugie*. Obscuri Viri, Moskva.
- Prigov Dmitrij 1997, *Installjacija (azbuka)*, v kn. Dmitrij Kuz'min (sost.), *Iz archiva «Novoj literaturnoj gazety»*. *Sbornik proizvedenij*. ARGO-RISK, Moskva, 45-48, <http://www.vavilon.ru/metatext/nlg-arch/prigov.html> [06/09/2020].
- Prigov Dmitrij 1999, *Metafizika akademičeskogo risunka*. «Velikaja chudožestvennogo volja», 1, 25-30.
- Prigov Dmitrij 2002, *Neložnye motivy. Stichi*. ARGO-RISK-Kolonna, Moskva-Tver', <http://www.vavilon.ru/texts/prigov2.html> [06/09/2020].
- Prigov Dmitrij 2004, *My o tom, čego skazat' nel'zja*, v kn. Dmitrij Bulatov (sost.), *Biomediale. Sovremennoe obščestvo i genomnaja kul'tura*. Jantarnyj skaz, Kaliningrad, <https://www.topos.ru/article/4758> [11/09/2020].
- Prigov Dmitrij 2005, *Eccovi Mosca, (Živite v Moskve. Rukopis' na pravah romana, 2000)*, tr. it. di Roberto Lanzi. Volland, Roma.

- Prigov Dmitrij 2006, *Un'immagine elevata del sé. Dmitri Prigov in un'intervista di Domenico Scudero*, <http://www.luxflux.net/un-immagine-elevata-del-se-dmitri-prigov-in-unintervista-di-domenico-scudero/> [11/09/2020].
- Prigov Dmitrij 2007, *Jazyk kak glavnyj geroj*. «Znamja», 7, <https://magazines.gorky.media/znamia/2007/7/yazyk-kak-glavnyj-geroj.html> [06/09/2020].
- Prigov Dmitrij 2013, *Iz sbornika Čto možet značit'*, v kn. Dmitrij Prigov, *Monady. Kak by iskrennost'*, red. sost. Mark Lipoveckij. Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 540-546.
- Prigov Dmitrij 2017, *Monstry. Čudoviščnoe/Transcendentnoe*, red. sost. Dmitrij Golyenko-Vol'fson. Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva,.
- Prigov Dmitrij 2019, *Kul'to-mul'ti-globalizm*, v Dmitrij Prigov, *Mysli. Izbrannye manifesty, stat'i, interv'ju*, red. sost. Mark Lipoveckij i Il'ja Kukulin. Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 175-183.
- Prigov Dmitrij i Ėpštejn Michail 2010, *Popytka ne byt' identifikirovannym* [2004], v Evgenij Dobrenko, Mark Lipoveckij, Il'ja Kukulin, Marija Majofis (pod red.), *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007). Sbornik statej i materialov*. Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 52-71.
- Prigov Dmitrij i Jachontova Alena 2010, *Otchody dejatel'nosti central'nogo fantoma* [2004], v Evgenij Dobrenko, Mark Lipoveckij, Il'ja Kukulin, Marija Majofis (pod red.), *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007). Sbornik statej i materialov*. Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 72-80.
- Prigov Dmitrij i Šapoval Sergej 2003, *Portretnaja galereja D.A.P.*. Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva.



Prigov Dmitrij i Ševelev Igor' 2005, *Pesn' do vostrebovanija. Rynok diktuet chudožniku vybor pozicii*. «Rossijskaja gazeta», 27 maja, <https://rg.ru/2005/05/27/prigov.html> [05/08/2020].

*Slovar' terminov moskovskoj konceptual'noj školy* 1999, Monastyrskij Andrej (sost.). Ad Marginem, Moskva.

*Slučajnoe, javljajas' neizbežnym. Interv'ju s Dmitriem Prigovym* 2000. «Novoe russkoe slovo», 5 avgusta, <https://gkatsov.com/interview/199.htm> [06/09/2020].