

Violazioni. Letteratura, cultura e società in Russia dal crollo dell'URSS ai nostri giorni, a cura di L. Piccolo, Roma, Roma TrE-Press, 2017, 181 p.

IL dettaglio paratestuale che, subito dopo il titolo, attrae il lettore di *Violazioni* è la fotografia scattata da Denis Sinjakov, che mostra la provocatoria 'invasione' della Piazza Rossa nel gennaio 2012 da parte del collettivo punk rock femminista *Pussy Riot*. La quadruplica ripetizione dello scatto immortala otto ragazze dal volto coperto e dai vestiti *fluo* 'armate' di bandiera, basso e chitarra elettrica in piedi sulla cima di un innevato *Lobnoe mesto*, con la torre Spasskaja che svetta sullo sfondo mentre viene girato il video della canzone *Bunt v Rossii – Putin zassal*, poi divenuto virale. Tale scelta grafica appare calzante e incisiva perché introduce figurativamente alcuni dei campi d'indagine della pubblicazione: da un lato, la fotografia pone in primo piano una delle forme di violazione artistica dall'impatto più forte, la *performance* che profana lo spazio 'sacro' della Piazza Rossa, dominata da eloquenti simboli religiosi, politici e commerciali; dall'altro, la reiterazione dell'immagine problematizza l'atto dissacratorio (preludio alla 'preghiera punk' *Bogorodica, Putina progoni* nella Cattedrale di Cristo Salvatore) alludendo, forse, a una potenziale consumabilità e commercializzazione del fenomeno e, dunque, a uno svuotamento del suo stesso significato.

La contravvenzione artistica, la metamorfosi e l'evoluzione di un fenomeno che muta sotto i nostri occhi sono al centro del volume qui recensito, che investiga la natura complessa e multiforme delle violazioni che hanno caratterizzato la letteratura, la cultura e la società in Russia dalla dissoluzione dell'Unione Sovietica sino ad oggi.

Della genesi di *Violazioni* informa la premessa di Laura Piccolo, curatrice del libro: frutto del convegno che ha avuto luogo

il 6 e 7 maggio 2015 presso il Dipartimento di Lingue, Culture e Letterature Straniere dell'Università degli Studi "Roma Tre", «terza 'tappa'» di un «laboratorio di idee» (p. 5) inaugurato a Macerata nel 2014 durante la *Settimana della Lingua e della Cultura Russa* a cura di Bianca Sulpasso, la cui attività è poi proseguita a Torino nel 2015 nel contesto del convegno *Disappartenenze. Figure del distacco e altre solitudini nelle letterature dell'Europa centro-orientale* (sezione russa curata da Massimo Maurizio e Nadia Caprioglio). Oltre all'indubbio valore scientifico e all'apporto originale a un campo di studi ancora poco sondato anche perché *in fieri*, la riflessione individuale degli autori è arricchita dal vivace scambio dialogico del gruppo di ricerca che coinvolge anche giovani leve.

La densa introduzione di Laura Piccolo (pp. 7-20) presenta un compendio del concetto di violazione nel discorso letterario russo suddiviso in tre blocchi temporali: dal 1934 al 1991, periodo della violazione e della sclerotizzazione del canone del realismo socialista, dal 1991 al 1999, epoca della letteratura post-sovietica dal crollo dell'URSS all'elezione di Putin a presidente della Federazione Russa, e dal 2000 al 2010, decade dei *nulevye gody* caratterizzata da tendenze stabilizzanti e «precedentemente inedite» (p. 9). Tale periodizzazione risulta funzionale a contestualizzare il fenomeno, fornendo al contempo un'utile cornice agli interrogativi più rilevanti posti dagli autori: «Quali sono [...] oggi le nuove violazioni e quanto sono diverse rispetto al passato e al postmodernismo? Cosa accade ai generi, agli stili, al ruolo dello scrittore e in che modo le attuali violazioni s'inseriscono in un *mainstream* più ampio a livello mondiale? Quali sono i rapporti tra la letteratura, cultura e società *post-sovietica* e il *post-moderno*? Rispetto alla dissacrazione insita nel postmodernismo quali sono oggi le nuove violazioni?» (p. 8). La difficoltà di dare ri-

sposte univoche dà ragione alla poliedrica varietà dei saggi su un «panorama culturale 'frastagliato ed eterogeneo' che si staglia sulle macerie dell'URSS» (*ibidem*), dove gli spazi tradizionali di produzione della cultura vengono incessantemente violati e ridefiniti secondo modalità molteplici.

Il primo saggio (*Il romanzo russo della contemporaneità: per una ridefinizione morfologica [e non solo]*, pp. 21-35) di Donatella Pos-samai analizza «i mutamenti nella morfologia romanzesca» (p. 23) degli ultimi quindici anni alla luce del concetto di *global novel* elaborato da Stefano Calabrese, secondo il quale le forme letterarie nascono «per risolvere o immunizzarci dalle difficoltà storiche», evolvono «ottimizzando le loro risorse curative» e muoiono «staccandosi dalla realtà per il cui ordinato addomesticamento erano nate». Tale approccio ben descrive il peculiare «ruolo di mediatore 'terapeutico'» che il romanzo sembra aver assunto in Russia allo scopo di sopperire ad un bisogno di «ri-costruzione interiore» in grado di rimediare alla «deprivazione dell'identità nazionale» e all'«azzerramento dell'immaginario collettivo», conseguenti al crollo dell'Unione Sovietica (pp. 29-30).

Sulle forme di restituzione della storia e sul loro legame più o meno palese con la tradizione sovietica si interroga anche Duccio Colombo, che nel suo *Ceci c'est la pipe: come si racconta l'assedio di Leningrado* (pp. 37-66) getta luce sullo «sconfinamento» nella letteratura della cronaca di stampo giornalistico, una violazione che il Nobel assegnato nel 2015 a Svjatlana Aleksievič pare aver canonizzato. La *querelle* sull'identificazione del genere di riferimento delle opere della scrittrice, «montaggio di documenti» (p. 39) e di testimonianze sui principali eventi dell'URSS dalla seconda metà del xx secolo, fornisce all'A. lo spunto per indagare i diversi modi attraverso i quali gli scrittori preservano e diffondono la memoria storica e per dimostrare come la novità dell'opera di Aleksievič risulti «se non altro dal punto di vista del genere, [...] tutto

sommato relativa» (p. 40), e che l'autrice «pur riconoscendo i limiti della letteratura, [...] non rinuncia al racconto della realtà, ponendosi sul limite estremo della letterarietà» (p. 66).

Il tema del complesso rapporto del romanzo contemporaneo con i suoi 'predecessori' ritorna nel saggio di Dmitry Novokhatskiy *Violazione dei confini del postmodernismo: Capelvenere (Venerin Volos) di Michail Šiškin* (pp. 67-82), nel quale l'A. si chiede se e in quale misura sia possibile inserire l'opera dello scrittore russo nel filone postmodernista. Partendo dal dibattito che si snoda essenzialmente tra le idee di 'fine' di un canone ormai superato e di 'proseguimento' dei suoi stilemi, Novokhatskiy riflette sulla 'degenerazione' e 'morte' del postmodernismo russo. Il confronto con il concettualismo moscovita rivela lo stesso 'gioco' con la lingua dei generi tradizionali, pur mirando a finalità differenti, gioco che sembra essere il filo rosso in *Capelvenere*: con i generi, con i numerosi narratori e personaggi appartenenti a spazi e ad epoche distanti gli uni dagli altri e con il lettore. Pur servendosi di tecniche postmoderniste, conclude quindi l'A., Šiškin si interroga su questioni in definitiva tipiche della letteratura classica, o meglio, non esclusivamente postmodernista (p. 82).

La dissacrazione del «potente mitologema» (p. 86) della conquista del cosmo è oggetto del saggio di Ivana Peruško *L'uomo sovietico sbarcò davvero sulla luna? Le trasgressioni di Viktor Pelevin e Aleksej Fedorčenko* (pp. 83-96), incentrato su due opere 'profanatorie' accomunate dal tema dell'allunaggio: il romanzo *Omon Ra* di Viktor Pelevin (1992) e il falso documentario *Pervye na lune* (2005) di Aleksej Fedorčenko, le quali, attraverso mezzi diversi, fanno del «ludismo la destabilizzazione dei limiti tra realtà e finzione, tra mito e verità» (p. 95) in una carnevalizzazione del mito delle spedizioni spaziali.

Oggetto degli articoli di Paola Bocale (*La violazione della norma nella struttura sintatti-*

co-interpuntiva di Asan di Vladimir Makanin, pp. 97-113) e Valentina Benigni (*Vaghezza e approssimazione: corpus linguistics e discorso letterario*, pp. 115-133) è il tema della violazione della norma linguistica nella narrativa contemporanea. Bocale prende in esame la complessa struttura sintattica di Asan di Makanin, intessuta di elementi che infrangono in modo continuo e vario le norme linguistico-letterarie, soffermandosi su tre tipi di violazione: frammentarietà testuale, utilizzo di frasi nominali isolate ed allargamento funzionale di congiunzioni subordinative «che operano oltre i confini di frase» (pp. 99-100). Lo scarto consapevole rispetto alla norma concorre a mettere in luce il drammatico contesto della seconda guerra cecena: nelle violazioni linguistico-letterarie si rispecchiano la trasgressione delle regole della convivenza civile, il «disprezzo dei diritti» e l'«oltraggio della dignità umana che la guerra [...] comporta» (p. 113). Adottando un approccio ad oggi ancora limitatamente applicato, Benigni dimostra come il ricorrere agli strumenti offerti dalla linguistica dei *corpora* possa rivelarsi un valido ausilio per l'analisi stilistica del discorso letterario. L'A. si focalizza sulla disamina degli aspetti della vaghezza linguistica nella prosa russa contemporanea, in particolare sull'uso degli approssimanti *vode* e *tipa* in un arco temporale compreso fra il 1995 e il 2015. Si tratta di una scelta motivata dall'osservazione che i «mutamenti nell'ordine sociale politico» seguiti prima alla *perestrojka* e poi al crollo dell'URSS abbiano determinato un'intensa diffusione di «elementi di natura colloquiale e informale» all'interno di «registri più alti e sorvegliati», portando così a una rilevante riduzione delle distanze tra scrittura e oralità (p. 120) e a uno spostamento a vantaggio della funzione connotativa rispetto alla denotativa (p. 132).

Il periodo di transizione tra gli anni 1988-1994 è invece il contesto temporale del saggio di Massimo Maurizio, «*Gumanitarnyj fond*» e la poesia di Bonifacij (G. Lu-

komnikov): innovazione (anti)estetica tra URSS e Russia (pp. 135-151), che offre un'interessante panoramica della produzione della rivista moscovita «Gumanitarnyj fond», una fra le manifestazioni più significative e vivaci dell'*andergraund* di questo complesso periodo storico. Nel segno della rottura con la cultura del passato e dell'indipendenza dalle istituzioni, i contributori del periodico si fanno portavoce di una «visione estetica aprioristicamente sovversiva» (p. 136), che vede la nascita di una nuova concezione del ruolo dell'intellettuale, artista non allineato dallo «stile di vita eccentrico» (p. 139). Per l'A., l'opera di Bonifacij (pseudonimo di G. Lukomnikov) ben incarna le posizioni anticonformiste e innovative della rivista, rivelandosi la «dimostrazione più compiuta del rinnovamento estetico che si costruiva sulle macerie della cultura precedente» (p. 142).

Chiude il volume la riflessione di Claudia Olivieri (*A teatro è diverso. La violazione della norma e della normalità sulle scene russe contemporanee*, pp. 153-175) sul fruttuoso incontro tra violazione e inclusione sociale nel teatro russo contemporaneo. I *social'nye proekty* che, sempre più spesso negli ultimi anni, portano sulle ribalte le storie di chi vive ai margini della società e degli stessi emarginati (detenuti, orfani, diversamente abili, ecc.), hanno generato un'«ondata creativa» (p. 155) che invita a ripensare in un'ottica diversa al ruolo dell'attore e del pubblico, alle strategie di recitazione e di direzione registica, alle potenzialità della scenografia e della rottura della quarta parete, ai temi da affrontare nella messinscena, all'idea stessa, quindi, di drammaturgia. *Majskaja noč'* (in repertorio al *Teatr kukol* di Mosca dal 2013) e *Prikasaemye* (al *Teatr Nacii* dal 2015) rappresentano due illuminanti esempi di teatro inteso come spazio artistico «alternativo ai canali ufficiali» in grado di dare voce a iniziative inclusive. La «drammaturgia 'diversa'» (p. 165) è ormai un genere dalle potenzialità e responsabilità sociali riconosciute e rivela interes-

santi «interferenze e dissonanze fra politica, società, beneficenza, Cultura» (p. 172).

Per concludere, dai saggi di *Violazioni* emerge distintamente quanto il proteiforme discorso letterario russo contemporaneo sia in costante evoluzione. Questa mutevolezza potrà fornire spunti inediti alimentando il dialogo del gruppo di ricerca che, avendo ormai ben impiantato le proprie radici, proseguirà e prevedibilmente non farà mancare al lettore altri interessanti contributi.

ILARIA ALETTO

★

DONATELLA POSSAMAI, *Al crocevia dei due millenni. Viaggio nella letteratura russa contemporanea*, Padova, Esedra, 2018, 108 p.

Dov'è andato a finire il postmodernismo, di cui una quindicina d'anni or sono s'impastava ogni lingua d'esegeta in terra di Russia? Cosa è stato del secolare letteraturocentrismo, di cui tanto si va fieri nelle aule universitarie? Qual è la linea di sviluppo del processo letterario che appare più solida e risoluta nelle sabbie mobili del presente?

Forse sono queste le tre questioni essenziali alle quali risponde con convinzione e autorevolezza la pregevole monografia di Donatella Possamai. Un libro problematico sui problemi, sempre propositivo e mai categorico, che si ripromette di tracciare un profilo dell'universo letterario postsovietico, non ingombrante e non presuntuoso, di ampio raggio, però, e fondato su carotaggi profondi e accurati.

Il metodo è quello della giustapposizione dei campi amplissimo e focale, tra i quali si cerca e spesso si ottiene osmotica corrispondenza: le posizioni teoriche più note e apprezzate in merito ai cruciali dilemmi culturali e artistici dell'oggi sono formulate per voce dei mattatori del pensiero critico globale e poi proiettate su nodi e vicen-

de russe, con progressivi accorciamenti di campo sulla scorta di interpreti russi e in una serie di casi con la mediazione ultima, mai dittatoriale, dell'A.

I presupposti teorici spaziano dalla condizione postmoderna di Lyotard al *global novel* di Stefano Calabrese e alla narrazione transmediale di Jenkins, attraverso la modernità liquida di Bauman, la surmodernità di Augé, l'*urban fantasy* di Birgit Menzel. Sicura e costante referenza russa resta Lotman, accanto a Lipoveckij, alla luce degli anni sempre più convincente nella lettura del postmoderno rispetto a Āpštejn, e poi Michail Berg, Lev Gudkov e il compianto Boris Dubin. Il testo letterario in quanto tale è oggetto di analisi diretta e citazione in uno solo dei sette capitoli, l'interesse predominante è certamente per i macrofenomeni e il loro raccordo complessivo.

Se il genere del libro è il profilo, la radiografia del sistema letterario, in una prospettiva ampia, ma complessiva, l'obiettivo dell'inquadramento degli ultimi tre tortuosi decenni della cultura e della letteratura russa può dirsi con buona sicurezza raggiunto, ed è così schematizzabile: il punto di cesura tra modernismo e postmodernismo è, al netto dell'ibernazione dell'evoluzione letteraria nell'era sovietica, molto più difficile da fissare di quanto non sembrasse trent'anni fa e quasi tutti oggi concordano nell'individuare una prima fase, diversamente definita, e una seconda fase, un postmodernismo propriamente detto, riconoscibile sulla base di precisi e ormai unanimemente condivisi criteri (frammentarietà, intertestualità, ironia, doppio codice), circondato da una galassia di opere diversamente influenzate da una temperie culturale che è stata dominante come poche; la natura traumatica e cruciale del passaggio ai meccanismi di mercato, che scardina un secolare, e non solo sovietico, sistema di relazioni letterarie; lo spostamento dell'attenzione verso tipologie testuali e mediatiche estranee alla letteratura propriamente detta e, all'interno di questa,

verso generi diversi dalla narrativa, il cui rilievo percentuale nel mercato librario è divenuto irrisorio; la non sudditanza della letteratura di genere e la sua ibridazione con le ultime propaggini del discorso postmoderno; il progressivo affermarsi, anche nelle predilezioni del pubblico, di una letteratura di genere in larga parte indipendente dai modelli stranieri; l'individuazione del neonato *fantasy* – la cui liminalità con la fantascienza è già tratto distintivo russo – come genere maggiormente vitale, all'interno del quale possono essere ricondotti Luk'janenko e Gluchovskij, gli unici due prodotti, tra l'altro transmediali, di successo planetario.

In questo segmento di evoluzione letteraria rappresentato in presa diretta, la questione dirimente resta l'interpretazione della stagione postmoderna. E l'A. mostra con chiarezza come, nonostante una prima distanza temporale, la sistematizzazione e la storicizzazione di un fenomeno così diversamente inteso sia ancora per gran parte *in fieri*. Se però da un punto di vista tipologico è tuttora irrisolta la discussa (Perloff) o via via attestata (Fokkema) cittadinanza nella famiglia della postmodernità mondiale, da quello storico-letterario le paralogie di Mark Lipoveckij hanno imposto un vistoso cambio di rotta, problematizzando la natura incompiuta e inesaurita del modernismo russo, la cui estetica continua a essere altamente produttiva all'epoca della stagnazione e del *samizdat*, che in passato veniva acriticamente ascritta a un mai chiarito proto-postmodernismo. Su questo l'A. pone un punto fermo che è tra le acquisizioni essenziali del libro: «la convergenza di moduli e approcci tra il modernismo e il nascente postmodernismo, che in Russia quindi sembra riprendere le mosse dall'esperienza interrotta dei primi trent'anni del Novecento, mantenendone anche il carattere elitario che la contraddistingueva» (p. 32).

Altro assunto imprescindibile è l'instaurazione di dinamiche di pubblicazione, re-

cezione e fruizione del testo letterario integralmente trasformate rispetto a quelle dell'epoca sovietica, all'interno delle quali la logica di mercato è comunque soggetta a convulsioni schizoidi, da un lato impietose ed estremizzate – basti pensare all'estinzione di tutti i volitivi editori della prima ora – dall'altro volte a conservare tratti di marcata peculiarità, non solo per il vastissimo territorio di libero scambio di idee e testi offerto dalla *seteratura* (la pulsante rete letteraria russa), ma anche per la sopravvivenza, nonostante il drastico crollo di rappresentatività, dei *tolstye žurnaly*, o la molto resistibile ascesa dei premi letterari, che hanno acquisito una ben minima parte del prestigio preventivabile.

Nella trattazione del romanzo russo nel nuovo millennio si pone inevitabilmente la questione della centralità assoluta – in insolubile dedalo teorico e terminologico – di quella che è diversamente definita distopia, storia alternativa, ucronia, fantastoria. Nella ridda di ipotesi classificatorie ha avuto molto successo il certo affascinante *magical historicism* di Alexander Etkind, che prova a combinare la persistenza globale o glocalizzata di una propensione per il realismo magico e quella russa alla manipolazione finzionale della storia. Ma è del tutto falso che «ghosts, vampires, werewolves, and other beasts help humans to discuss their history, which is not comprehensible by other means» (cit., p. 80). Questa strana zuppa *fantasy* espansa è valida solo per i pochi autori analizzati da Etkind, che introduce anche, ma non sistematizza, il più utile concetto di corporeità instabile e deumanizzata. Nella trattazione di Possamai lo storicismo magico ha un rilievo forse eccessivo e un lettore distratto potrebbe non cogliere un passaggio (al momento della nota su Fišman, p. 80) e riferirlo all'intera galassia ucronica.

Dichiarata, e connaturata a metodo e struttura del libro, è la non esaustività del campo della rappresentazione. Per cui si nota solo, senza addebiti, l'assenza della

poesia, la cui imprevedibile vitalità e innovativa funzione aggregativa del processo letterario, tanto in luoghi fisici che virtuali, è tra le rare marche di speranza del presente. Allo stesso modo è individuata con puntualità, ma non sviluppata, l'emergenza sempre più ingombrante nella prosa di un «nuovo indirizzo di natura etica, filosofica e politica» (p. 73), un nuovo – e ben poco originale – realismo, sul quale anch'io, scrivendo, dieci anni fa, di temi affini, scaramanticamente soprassedeva, ma di cui oggi non si può più ignorare né la centralità, né la piena sintonia con il paradigma ideologico del putinismo.

In proposito e a mo' di cornice ciclica, se il libro di Possamai inizia con l'impetoso *de profundis* *In memoria della letteratura sovietica* di Viktor Erofeev, che nel 1990 tanto infiammava i cuori dell'*intelligencija* progressista, si potrebbe concludere ricordando che quello stesso Viktor Erofeev scrive oggi la prefazione all'ignominioso romanzo storico-propagandistico di Vladimir Medinskij *Stena* (Il muro) sull'assedio polacco a Smolensk del 1609-1611, adducendo a merito dell'autore, un *čekista ante litteram*, il disprezzo per i corrotti europei e russofili interventi divini.

MARIO CARAMITTI

*

ANDRÉ MAZON, ROMAN JAKOBSON, *La langue russe, la guerre et la révolution*, sous la direction de Sylvie Archaimbault et Catherine Depretto, Paris, Eur'Orbem, 2017, 188 p.

BISOGNAVA attendere l'importante anniversario della Rivoluzione russa, nel 2017, per vedere finalmente ripubblicati due testi considerati ormai una rarità bibliografica, ovvero il volumetto di André Mazon, *Lexique de la guerre et de la révolution en Russie (1914-1918)*, insieme alla recensione-discussione di Roman Jakobson, *Vliv revoluce na ruský jazyk*, nella felice traduzione francese

di Stéphanie Cirac. Ad illuminare la complessità dello sfondo scientifico coevo e delle relazioni intellettuali ed umane sottese, gli ottimi saggi di Catherine Depretto *La langue et la révolution: le Lexique d'André Mazon et sa réception* (pp. 5-22) e di Sylvie Archaimbault, *André Mazon et Roman Jakobson: deux générations de linguistes* (pp. 23-46), fondamentali per la contestualizzazione dei due testi ripubblicati.

André Mazon, allievo di Meillet e padre della linguistica slava in Francia, scrisse il *Lexique* dopo la sua permanenza in Russia come partecipante alla missione militare francese nel 1918-1919; arrestato dai bolscevichi alla fine dell'agosto 1918, trascorse tre mesi nella tristemente nota prigionia moscovita di Butyrki. In questo periodo ebbe modo di osservare i fenomeni linguistici, in particolare quelli lessicali, e di registrarli nel suo glossario di 440 'nuove parole', che saranno alla base del *Lexique*. Quello di Mazon, non va dimenticato, fu il primo saggio (pubblicato all'estero e da un autore non russo) dedicato alla descrizione e analisi delle trasformazioni linguistiche nel periodo rivoluzionario: tanto più notevole risulta perciò lo sforzo classificatorio svolto dall'autore rispetto a un materiale linguistico tanto eterogeneo. Le parole nuove, su cui lo studioso concentrava la sua attenzione, sono riconducibili a tre processi principali: la creazione di «bases nouvelles» (p. 49), di nuove unità lessicali, grazie ad abbreviazioni, prestiti, e processi semantici di vario tipo (soprattutto nomi propri che diventano comuni), la derivazione e la composizione. L'approccio di Mazon, dunque, non è puramente lessicale, la sua attenzione è rivolta ai processi morfologici (e più limitatamente semantici) che presiedono alle innovazioni. Il suo lavoro di identificazione dei vari tipi di abbreviazione, composizione, derivazione da acronimi o da composti eterogenei (quelli che oggi vengono più generalmente definiti *stump compounds* o *clips*), ha costituito una base importante per gli studi successivi. Ogni processo viene illu-

strato da esempi tratti dal suo personale corpus. Interessante è la disamina dei prestiti da molte lingue europee, di cui l'A. cerca di ricostruire la storia e di cui mette in luce, attraverso i passaggi nel processo di adattamento alla lingua russa, quelle oscillazioni e incertezze nell'attribuzione del genere e della relativa classe flessiva che ancora caratterizzano i prestiti nel russo contemporaneo. Un paragrafo è dedicato ai processi di suffissazione, di nomi animati e inanimati e di aggettivi, trattati in ordine decrescente di produttività. Un capitoletto, infine, è consacrato alla semantica e stilistica delle innovazioni: all'acquisizione di nuovi significati, alla scomparsa di parole seguita alla sparizione dei loro referenti, allo sviluppo di polisemia grazie a processi di specializzazione, a processi di eufemizzazione e alla nascita di nuovi nessi fraseologici. L'approccio di Mazon è dunque rigorosamente grammaticale, in parte storico-grammaticale, prezioso e attendibile, come testimoniano le recensioni, sostanzialmente positive, richiamate da C. Depretto, a firma di Karcevskij, Lozinskij e Vinokur (pp. 12-13), ma anche il fatto, di non trascurabile importanza, che si trovano numerosi rimandi ad esso nel libro più importante fra quelli usciti nel decennio postrivoluzionario, *Jazyk revoljucionnoj epochi*, di A. M. Seliščev (1928).

Il saggio di Jakobson (*Vliv revoluce na ruský jazyk*), come è noto, esordisce come recensione ma, prendendo a spunto il volume di Mazon, propone la propria lettura delle trasformazioni linguistiche nel periodo in oggetto, caratterizzandosi fin da subito per una malcelata polemica con l'autore del libro recensito. Colpisce il paragrafo d'apertura, in cui, ricorrendo a una litote, Jakobson definisce il saggio di Mazon: «une description et une synthèse des phénomènes [...] lequels ne sont pas sans intérêt» (p. 113, corsivo mio), aggiungendo poco dopo che «[l]'étude peut sembler incomplète par certain aspects...», per il fatto di non comprendere nella sua indagine gli anni 1919 e

1920. Mazon, a detta di Jakobson, non poteva avere una conoscenza diretta delle neoformazioni lessicali del periodo della guerra e dell'inizio della rivoluzione: pagina per pagina, riga per riga, il celebre linguista dà l'impressione, come fa ben notare Depretto, di voler rivaleggiare con lo slavista francese (p. 20). Nella nota 1, Jakobson fa riferimento a «une collecte de matériaux sur la question de l'influence de la révolution sur la langue», non ancora pubblicata, e, pur confessando di non disporre a sua volta di fonti complete, rimprovera a Mazon di non citare che un decimo di tutte le nuove abbreviazioni sovietiche. Minimizza poi il ruolo della derivazione morfologica, e in particolare delle abbreviazioni, nella creazione di parole nuove (ma sappiamo oggi che, proprio a partire dagli anni Venti, l'80% delle parole nuove è a carico dei processi di abbreviazione e composizione), attribuendo invece grande importanza allo straordinario flusso di prestiti, in particolare mutuati dal lessico della Rivoluzione francese (p. 124), ridimensionando l'apporto del tedesco (evidenziato da Mazon), e dilungandosi in un ampio excursus sul ruolo del prestito nella storia della lingua russa. Nel riprendere infine la classificazione di Mazon, Jakobson ne evidenzia altre carenze, enfatizzando, come caratteristico degli interessi del Circolo linguistico di Mosca, l'aspetto fonetico e fonologico delle abbreviazioni, soffermandosi in particolare sull'accento. Meno sistematico dello slavista francese, Jakobson nel suo saggio privilegia l'aspetto emotivo della lingua, sottolinea gli elementi ironici e spiritosi, i giochi di parole che fanno parodia della strabiliante tendenza all'abbreviazione e composizione (vsNCH, sciolto come «ruba senza paura, non c'è il padrone»). Colpiscono, tuttavia, alcune affermazioni, sopra tutte quella secondo cui le abbreviazioni hanno tanto successo «par leur simplicité et leur concision par rapport aux appellations longues et complexes qui étaient à leur origine» (p. 137), mentre sappiamo dalle testimo-

nianze numerose dei contemporanei che proprio composti e abbreviazioni ebbero un impatto fortissimo sul paesaggio linguistico e suscitavano vivissime proteste, quando non addirittura sconcerto e spaesamento nei cittadini sovietici, per non parlare dei linguisti. Sulla scorta delle teorie psicologistiche di Ginneken e di quelle del CLM, Jakobson indulge nel privilegiare l'aspetto sincronico, orale della lingua, la sua valenza pragmatica e comunicativa, contrapposta a quella che, a suo dire, pare essere una visione statica, puramente grammaticale, cui sfuggono le sfumature, le connotazioni e il portato emozionale: «le russe est devenue une langue émotionnelle, les mots neutres se sont chargés d'affects» (p. 162).

Questa recensione, come ci aiutano a ricostruire Depretto e Archaimbault, è interessante come esempio di 'tenzone scientifica': il giovane Jakobson, evidentemente desideroso di mettersi in luce, eccede nella critica al volume del più anziano collega. Sottesa a questa polemica sta sicuramente l'avversità di Mazon alla fonologia strutturale di cui Jakobson, con Trubeckoj e Karcevskij, era invece convinto sostenitore (p. 21). I rapporti fra i due, che si sarebbero definitivamente deteriorati in seguito, erano allora, nonostante la recensione, ancora discreti, come dimostrerebbe, secondo Archaimbault, la lettera pubblicata in appendice, decisamente di altro tono, del giovane Jakobson a Mazon nell'ottobre del 1921, con la quale lo studioso russo sembrerebbe cercare una riconciliazione.

Il volume qui recensito non ci presenta solo due testi importanti per la storia della lingua russa, ma nel giustapporli apre uno squarcio sui rapporti scientifici intercorsi fra due personalità rilevanti della slavistica mondiale, su due differenti modi di interpretare le trasformazioni linguistiche in epoca rivoluzionaria e, in ultima analisi, su due visioni della lingua.

PAOLA COTTA RAMUSINO

★

GIAN PIERO PIRETTO, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano, Cortina, 2018, 632 p.

VERA *summa* di anni d'indagine sul fronte dei *cultural studies* in ambito sovietico, la monografia di Gian Piero Piretto colma una lacuna esistente negli studi russistici italiani, in cui si fa ancora fatica a recepire l'importanza di un approccio culturale applicato alla critica e alla storia letteraria. Il libro non nasconde la sua origine, anzi si propone come un ampliamento della prima monografia dello slavista, dedicata a questo tema (G. P. PIRETTO, *Il radioso avvenire*, Torino 2001), con un lodevole *understatement* che però rischia di non far cogliere l'importante lavoro alla base del testo – più meditato e incisivo – e la diversificazione dei temi proposti. Le più vaghe «mitologie culturali sovietiche», sottotitolo della monografia del 2001, ricevono in *Quando c'era l'URSS* una maggiore sistematizzazione, intrecciando una vera e propria storia culturale, un percorso che si snoda e articola in più direzioni senza mai perdere di vista il fulcro argomentativo.

La scansione cronologica rimane sostanzialmente la stessa, ma con l'aggiunta dell'ultimo decennio di Unione Sovietica (1981-1991) che non era stato incluso nel precedente volume. Qui l'A. segnala i 'movimenti musicali' che animano la scena, ufficiale e non, del Paese, dall'esplosione del rock sovietico al successo di *Million rož* (Un milione di rose), brano della regina del pop sovietico Alla Pugačëva, fino al fanatismo riservato alla musica leggera italiana, approdata in URSS con Robertino e Celentano e resa popolare da Toto Cutugno, Pupo, Al Bano e Romina Power. È il decennio in cui l'arte *underground* assapora i primi venti di *perestrojka*, e il non conformismo, sempre più apolitico, si concretizza nello *stëb* (sarcasmo, scherno), mentre poco per volta, in letteratura, riemergono dall'oblio alcuni capolavori fino a quel momento proibiti:

Noi di Zamjatin, Čevengur di Platonov, *I racconti della Kolyma* di Šalamov, *Il dottor Živago* di Pasternak e moltissimi altri. In aggiunta, Piretto ravvisa nelle fotografie di Boris Michajlov quello che definisce il «riscatto del corpo grottesco» (p. 545): dopo decenni di fisici scolpiti e immacolati, il corpo reale, sgraziato e imperfetto, torna ad assumere uno spazio e un valore autonomi, seppur ancora modesti.

L'ultimo capitolo del nuovo volume non è però l'unica novità della ricerca: attraverso l'approfondita analisi di fenomeni culturali quali il jazz, il musical, i parchi a tema, il sapiente dosaggio di beni di consumo, Piretto arriva a fissare il binomio di 'euforia' e 'terrore' come chiave strategica che ha permesso, soprattutto in epoca staliniana (ma non solo), di mantenere il consenso ad altissimi livelli, localizzando e concentrando – anche spazialmente – le opposizioni in luoghi ben identificabili e perciò controllabili dagli organi di sicurezza: «Mia intenzione è dimostrare come le due facce della realtà (terrore ed euforia) afferissero a un'unica matrice strategica: la trasformazione di entrambi i fenomeni in *zrelišče* (rappresentazione spettacolare) [...] per portare a una totale accettazione del programma politico» (p. 145).

La trattazione dello spazio nella strategia discorsiva dell'epoca staliniana si approfondisce: al centro vi è sempre il 'parco della cultura e del riposo', luogo privilegiato della costruzione del 'discorso Stalinland'; se però in precedenza Piretto, applicando il processo di carnevizzazione bachtiniana allo studio della degenerazione dell'utopia sovietica, individuava la sua massima manifestazione nel «non luogo» teorizzato da Marc Augé, ora i parchi della cultura e del riposo rappresentano i «superluoghi staliniani» (p. 154), anticipando le coordinate che saranno poi dei superluoghi contemporanei, secondo la descrizione fornita da Mario Paris. I superluoghi che contribuiscono alla creazione di Stalinland si configurano come le piazze virtuali in

cui i cittadini possono illusoriamente «abbandonarsi a trasgressioni, affrancare il regime esistente, vivere una vita alla rovescia» (p. 155), per lo studio delle quali è corretto avvalersi del concetto foucaultiano di eterotopia a cui l'A. fa ricorso anche nel seguito della trattazione. Infine, un interessante parallelo con la propaganda nazista rileva somiglianze, ma soprattutto differenze rispetto all'esperienza sovietica nella gestione reale e retorica degli spazi.

Cambia anche l'approccio al materiale iconografico presentato che, innanzitutto, è molto accresciuto rispetto a prima e meglio dislocato nell'economia del volume; esso è a tutti gli effetti co-autore del testo nell'enunciazione di ipotesi e percorsi di senso tramite accostamenti e citazioni intersemiotiche. Non di rado l'argomentazione verbale è supportata e confermata dalle immagini, oppure l'analisi semiotica parte da un quadro o un'illustrazione per approdare all'enunciazione di un concetto. In particolare, le copertine o le vignette di «Krokodil», nel precedente volume inserite tutte di seguito a metà del libro, costituiscono ora una sorta di saggio parallelo; la rivista satirica viene scelta come testimone puntuale degli avvenimenti descritti e diventa la cartina al tornasole delle interpretazioni via via suggerite dall'A.

Restano fondamentali gli studi di Michail Bachtin e Jurij Lotman, più volte citati ed evocati nel corso della trattazione. A supporto delle proprie ipotesi e interpretazioni Piretto mantiene il riferimento alle principali fonti primarie e secondarie, ai classici studi di Boym, Papernyj, Dobrenko, Fitzpatrick, ma aggiorna la corposa bibliografia con i più recenti approfondimenti tematici di studiosi contemporanei e di molti (quasi) giovani che ricevono dall'A. un riconoscimento e un incoraggiamento.

La monografia conferma l'importanza di un orizzonte più allargato della storia sovietica che tenga conto delle sue manifestazioni specificatamente artistiche (lettera-

rie, musicali, visuali etc.) e mediatiche, muovendosi con codici e linguaggi interpretativi diversi, ma senza dimenticare mai la visione d'insieme, l'ampio contesto in cui esse hanno origine. Rispetto al *Radioso avvenire*, alcune ipotesi ricevono nuove conferme, altre vengono parzialmente corrette o precisate, mentre vengono avanzate nuove proposte e riflessioni, a conferma della ricchezza dell'argomento trattato e della necessità di continuare la ricerca intrapresa.

Non sembra inappropriato, infine, ravvisare in più passaggi un esplicito riferimento alla situazione contemporanea che, per esulando dalle coordinate temporali della ricerca, si affaccia con prepotenza nei corsi e ricorsi della storia, come se l'A. volesse lanciare un monito contro i pericoli dell'indifferenza di ieri e di oggi che, troppo facilmente, potrebbe scivolare nella partecipazione entusiastica e nella giustificazione degli abusi del potere nell'odierna Federazione Russa e, forse, non solo lì.

GIULIA DE FLORIO

*

FERRUCCIO PARAZZOLI, *Il grande peccatore*, Milano, Bompiani, 2019, 240 p.

L'ULTIMO lavoro di Ferruccio Parazzoli arricchisce di un altro tassello il 'testo russo' nella cultura italiana: si presenta sotto forma di manoscritto – anzi «libriccino» – ritrovato, nel quale Razumichin, un personaggio del romanzo *Prestuplenie i nakazanie* di Fedor Michajlovič Dostoevskij scrive una sorta di acida biografia dell'Autore, spesso citato con le iniziali di nome e patronimico, FM. Lascio intenzionalmente in russo il titolo del romanzo dal momento che, essendo stato coniato su quello di *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria (trad. russa 1803), lo si dovrebbe rendere *Il delitto e la pena*, o qualcosa del genere, come ho tentato invano di far accettare allorché tradussi il romanzo per la “Biblioteca di Re-

pubblica” (2004). Il Razumichin di Parazzoli, il cui vero cognome sarebbe «Vrazumichin» (come del resto si legge nel romanzo dostoevskiano - parte II, cap. 3), gli presenta il protagonista, tale Rodion Raskol'nikov, ma concentra il suo interesse su FM, dal quale è attratto con un'infatuazione quasi omosessuale e del quale discopre i lati più tenebrosi, attribuendogli la cupa definizione tratta dal titolo di quello che avrebbe dovuto essere l'ultimo ciclo narrativo dello scrittore, *Vita d'un grande peccatore* (di cui conosciamo solo il primo 'anello', *I fratelli Karamazov*).

Un *pastiche* narrativo i cui schemi hanno una discreta tradizione nella letteratura italiana d'argomento russo (che muove da *Il Demetrio* di Maiolino Bisaccioni [1639], e dalla tragedia *Demetrio Moscovita* di Giuseppe Theodoli [1651]): il romanzo 'pseudorusso', uno dei quali è stato perfino scritto in russo da Pietro Zveteremich (*Le notti di Mosca*, apparso nel 1971 come *Spi spokojno, dorogoj tovarišč* a firma di tale Vlas Tenin), gli altri come 'tradotti dal russo', a muovere da *La bella pellegrina, ossia Memorie d'una dama moscovita* dell'abate Pietro Chiari (1759). Non mancano neppure i testi relativi ai grandi scrittori e artisti russi (dal *Puschin* di Pietro Cossa, 1870, a *La moglie di Gogol'* di Tommaso Landolfi, 1944, a *La fuga di Tolstoj* di Alberto Cavallari, 1986, a *Čechov a Sondrio* di Aldo Buzzi, 1994, a *Gelosa di Majakovskij* di Barbara Alberti, 2002, a *Pancetta*, il romanzo su Chlebnikov di Paolo Nori, 2004, a *La scienza degli addii*, sulla vicenda dei coniugi Mandel'stam di Elisabetta Rasy, 2005, fino a *Arrivederci, signor Čajkovskij* di Nicola Fantini e Laura Pariani, 2019).

Anche Dostoevskij è stato assunto come personaggio letterario, anzi come «metafora assoluta» (Hans Blumenberg), da Guido Piovene (*Le stelle fredde*, 1970) e da Alberto Lecco (*La morte di Dostoevskij*, 1994). S'è dato anche il caso, più affine all'impianto del romanzo di Parazzoli, di personaggi dell'autore che entrano nella narrazione insieme all'autore stesso, come ha fatto Gianni

Calloni nel seguito del *Doktor Živago* in cui un'anziana *Tonja Gromeko*. *La Moglie del Dottor Živago* (1997) ricorda Boris Pasternak come amico d'un tempo.

La regola aurea del romanzo storico (comunque ibridato) è quella della plausibilità fattuale della cornice in cui sono inseriti gli elementi d'invenzione: e in questo caso la 'cornice' è duplice, quella storica e quella letteraria. Ma il lavoro di Parazzoli presenta una notevole messe di approssimazioni e distorsioni, piccole e grandi (rispetto non solo alla realtà extra-letteraria, ma anche all'altro referente scelto, il romanzo dostoevskiano), tale da renderne talora stridente la lettura.

Si comincia subito, dal primo capitolo (p. 9): l'ultima casa di Dostoevskij non si trovava sulla «Prospettiva [corso] Kurnechny», ma al *Kuznečnyj pereulok* [vicolo], e la chiesa (non «basilica» – definizione medievale d'origine greca, in uso solo nella chiesa cattolico-romana – semmai «cattedrale») del Monastero di Aleksandr Nevskij non è dello «Spirito Santo», ma «della Santissima Trinità»; ed essendo ortodossa, è improbabile che vi si celebrasse una «messa», semmai la «divina liturgia». Appena usciti dalla funzione (p. 10), l'Autore fittizio (Razumichin) incontra il direttore del «Graždanin» (che però fin lì era stato una rivista, non un «giornale»), per proporgli un ritratto dello scrittore defunto: ma a quel tempo («il 31 gennaio 1881, una data che verrà incisa sulle pagine di bronzo delle patrie Lettere») il «Graždanin» non usciva né come rivista né come giornale (aveva sospeso le pubblicazioni nel 1879 e le riprese nel 1883), sicché l'appuntamento con Vladimir Meščerskij per il giorno successivo risulta piuttosto anomalo.

Alcune distorsioni investono la storia culturale: «la folle lettera di Gogol' contro lo Zar e contro la Chiesa» (p. 53), tanto più straniante, dato che in precedenza (p. 39) veniva detto che la celebre lettera – letta da Dostoevskij nel circolo Petraševskij – era di Belinskij a Gogol', e quella religiosa: «... sa-

rebbe venuto da pensare che costei fosse una vecchia credente, ma ci si sarebbe grossolanamente sbagliati poiché questa Kateřina era una donna ancora giovane e piacente» (p. 62); altre, la biografia dello stesso Dostoevskij: come quando ad esempio si dice che FM «da buon slavofilo, si vantava di non conoscere il francese» (p. 145), mentre i suoi primi lavori furono precisamente di traduzione dal francese!

Non starò a fare un'elencazione di peccati del genere, mi soffermerò invece su due nodi che coinvolgono due questioni che hanno spesso interferito con la corretta esegesi dell'opera del grande scrittore russo e della sua stessa figura, e che nuocciono seriamente al disegno narrativo di Parazzoli.

Il primo concerne il «superuomo» (al quale s'ispirerebbe l'ideologia di Raskol'nikov) e dunque il nome di Friedrich Nietzsche. Per rendere plausibile la natura nietzscheana del protagonista di *Delitto e castigo*, Parazzoli immagina (pp. 20-21) che Dostoevskij incontri Nietzsche a Wiesbaden nel 1864, l'uno uscito dal casinò, l'altro (con sottile bisticcio!) da un casino: «FM ha così chiara l'idea, nella sua concretezza, che sarà alla base di *Delitto e castigo*». Lasciamo stare che poco prima viene detto che lo studente tedesco dichiara d'aver ventisei anni (Nietzsche era del 1844, quindi ne avrebbe avuti venti: ma se ne avesse avuti ventisei, la cosa andrebbe riferita al 1870, comunque sempre venti anni prima della concezione del «superuomo» – *Also sprach Zarathustra* è del 1881-1885 –), e anche la ricostruzione piuttosto confusa della «trasvalutazione del valore tradizionale di ogni azione»: il fatto è che la vistosa discronia oscura la genesi reale dell'uomo «straordinario» in Dostoevskij, una trafia ideologica che va da *Der Einzige und sein Eigentum* (1845) di Max Stirner alla *Vie de Jules César* (1864) di Luigi Napoleone.

Il secondo è forse anche più pernicioso, e riguarda l'interpretazione freudiana di Dostoevskij e in particolare dei *Fratelli Ka-*

ramazov, come esposta nel famoso saggio del 1927 su *Dostojewski und die Vätertötung*, uno dei più discutibili di Freud, come in genere riconosciuto dalla critica. Parazzoli dà come fondata e veritiera la storia del padre di Dostoevskij che sarebbe stato «assassinato [...] dai contadini esasperati dalle crudeltà, dalle lubricità e dalle violenze del padrone» (aggiungendovi di suo «ed evirato, a quanto si disse»; p. 46). Freud riprese la storia efferata dalle memorie della figlia Ljubov' (*Dostojewski geschildert von seiner Tochter* [1920], trad. it. Aimée Dostoyewsky, *Dostoyewsky nei ricordi di sua figlia*, Milano 1922), nata trent'anni dopo i fatti, dalla seconda moglie che – non si capisce bene perché – sta antipatica a Parazzoli, e su di essa costruì la serie 'parricida' (padre naturale – piccolo padre della Nazione [lo zar] – Padre Celeste). Ora, non mette tanto conto discutere l'inconsistenza del disegno freudiano, smentito nel primo anello della catena fin dal 1975, fin da quando cioè accurate indagini accertarono che Michail Dostoevskij era morto in campagna per un colpo apoplettico (cf. G. A. Fedorov, *Domyšli i logika faktov*, «Literaturnaja gazeta», 18.XI.1975), relativizzando così il supposto «desiderio parricida» di FM; conta piuttosto che Parazzoli si riferisca ellitticamente alla *vulgata* (evirazione a parte) quando FM racconta a Razumichin «il peggior delitto che si possa immaginare», cioè l'impresa di un gruppo di ragazzi, uno dei quali sfida un altro a conservare in bocca l'ostia della comunione, portarla nell'orto, porla su una pertica e colpirla con un colpo di fionda (p. 118). FM si dice sicuro che «neppure lo sfidante si fosse reso conto» del «delitto capitale» di quella ragazzata blasfema, che «nascondeva [...] il parricidio. Dietro il corpo di Dio c'è il corpo del padre» (p. 119). Paura o non paura che facesse a Razumichin la scoperta del «segreto dell'anima» di FM, il lettore non può non rilevare: 1) che nel rito ortodosso (cui afferivano sia Razumichin che Dostoevskij e dunque anche i ragazzi in questione) l'eucarestia non contempla

l'uso dell'azimo (l'ostia), ma d'un pezzetto di pane (*prosfora*) intinto nel vino, di ardua collocazione su una pertica, e 2) che il «corpo di Dio» (*corpus Domini*) è, anche nella dottrina cattolica, quello del Figlio, non del 'Padre' (la cui Persona sta alla base dell'interpretazione di Freud). Rispetto a ciò è quasi secondario rilevare che il vettore freudiano (dal padre carnale al Padre Celeste) venga indebitamente capovolto.

Lascerò perdere le molte altre incongruenze, sia fattuali che narrative. Citerò solo a titolo d'esempio la scarsa consuetudine col calendario giuliano in relazione a quello gregoriano: «per noi ortodossi il giorno di Natale cade il 7 gennaio», mentre è precisamente l'inverso, che il 25 dicembre (giuliano) corrisponde al gennaio gregoriano e, nel XIX secolo, il 6, non il 7. Curioso è anche lo scambio di opinioni a proposito della confessione, quando gli dice: «Non sono il tuo confessore. La morale cattolica non mi interessa» (p. 91), mentre il sacramento in questione, a differenza delle chiese riformate, è contemplato anche da quella ortodossa. Non si capisce, poi, il senso di stravolgere la biografia delle congiunte di Raskol'nikov rispetto al romanzo: «La madre gli era morta da tempo e la sorella [...] aveva sposato un possidente di campagna» (p. 27). Mi soffermerò piuttosto sul disegno complessivo dell'infelice romanzo di Parazzoli.

Dunque, nel suo schema narrativo (vòlto a ricostruire l'immagine mitopoietica dello scrittore russo), FM chiede a Razumichin di presentargli uno spostato (Raskol'nikov) perché commetta un omicidio, sul quale costruire il suo romanzo (ispiratogli dall'incontro con Nietzsche): ma Raskol'nikov non se la sente di ammazzare la vecchia usuraia, ed è dunque su una sua falsa confessione che FM comporrà *Delitto e castigo*. Ma questo, distorsioni, approssimazioni e incongruenze a parte, contraddice la stessa *ars poetica* di Fedor Michajlovič Dostoevskij, il quale una volta ebbe a dire a Strachov che «il vero scrittore non è una

vacca che ruminava l'erba della quotidianità, ma una tigre che divora la vacca e quello che essa ha inghiottito» (cit. in N. Vil'mont, *Velikie sputniki*, M. 1966, p. 9).

CESARE G. DE MICHELIS

★

K. DŽENSEN, I. MAJER, *Pridvornyj teatr v Rossii XVII veka. Novye istočniki*, Moskva, Indrik, 2016, 200 p.

L'ELEGANTE volumetto di Claudia Jensen e Ingrid Maier approfondisce e sistematizza il frutto delle ricerche delle due studiose (parzialmente già pubblicate in rivista) su due spettacoli teatrali organizzati presso la corte di Aleksej Michajlovič alcuni mesi prima della messa in scena dell'*Artakserksovo dejstvo*, il dramma con il quale il 17 ottobre 1672 il teatro fece il suo ingresso ufficiale in Russia. I due spettacoli, dei «balletti» secondo la terminologia usata nei documenti dell'epoca, erano in realtà delle rappresentazioni 'miste' che ad improvvisati *sketch* comici alternavano numeri coreografici e musicali e quadri di varia natura. Il primo, che aveva una durata di circa tre ore, fu messo in scena nel febbraio del 1672, il secondo, due volte più lungo del precedente, nel maggio dello stesso anno. Proprio per la loro vicinanza al debutto del vero e proprio teatro di corte di Aleksej Michajlovič, Jensen e Maier li ritengono, a ragione, una sorta di «*прелюдию к длительной последующей традиции*» (p. 11) cui, nel graduale sviluppo dell'arte teatrale in Russia, deve andare attribuito grande rilievo.

Com'è naturale, i riferimenti ai due «balletti» – presenti in diversi documenti, fra i quali il famoso *De rebus Moschoviticis ad Serenissimum Magnum Hetruriae Ducem Cosmum Tertium* di Jakob Rautenfel's (Padova 1680) e alcuni decreti governativi pubblicati da S. K. Bogojavlenskij in *Московский театр при царях Алексее и Петре* (1914) – hanno nel tempo suscitato

l'interesse di molti studiosi, ma le ipotesi avanzate finora non erano ancora mai confluite in uno studio monografico supportato da un adeguato, esauriente corredo documentale. Jensen e Maier sono invece riuscite a riportare alla luce una serie di documenti inediti, grazie ai quali hanno potuto non solo definire con ricchezza di particolari la temperie socio-culturale in cui sono maturati i due spettacoli in questione, ma anche far luce sulla loro stessa struttura: l'identità e le tecniche performative degli attori, i primi, ancora ingenui espedienti scenografici, il nuovo ruolo della musica vocale e strumentale, infine, il luogo scelto per gli allestimenti (il palazzo di Il'ja Danilovič Miloslavskij, il defunto padre della prima moglie di Aleksej Michajlovič) e il nome dell'organizzatore dei lavori (A. S. Matveev).

Lo studio prende le mosse (cap. 1, pp. 17-31) dall'analisi del citato *De rebus Moschoviticis* di Jakob Rautenfel's, che, come è noto, dal 1670 al 1672 visse a Mosca presso il medico personale dello zar, il dottor Johannes Coster von Rosenburg. Confrontando quanto scritto nelle memorie di Rautenfel's – analizzate nell'originale latino e nella non sempre corretta edizione in lingua russa del 1905-1906 – con quanto riportato nel complesso dei documenti d'archivio da loro rinvenuti (pubblicati in appendice, pp. 163-184), le autrici giungono a chiarire passi e rimandi finora trascurati o mal interpretati. Innanzi tutto, viene definitivamente stabilito che la «scena con danze» descritta da Rautenfel's non va identificata, come generalmente ritenuto, con l'*Artakserksovo dejstvo*, bensì con il «balletto» del febbraio 1672, del quale viene anche precisata la data di esecuzione (16 e non 17 febbraio). Sulla base dei nuovi documenti si avanza inoltre l'ipotesi che lo stesso Rautenfel's non solo abbia preso parte diretta allo spettacolo, ma possa anche essere stato l'autore (o uno degli autori) del panegirico allo zar, uno dei due quadri 'parlati' dello spettacolo (p. 29). Viene infine precisato che i solenni versi in

onore di Aleksej Michajlovič affidati ad un personaggio di nome Orfeo, sul cui ruolo e significato si era finora molto congetturato, erano recitati in lingua tedesca da uno dei figli del dottor Rosenburg (pp. 29 sgg., 83).

Segue un'attenta disamina dei nuovi rinvenimenti: nel II capitolo (pp. 32-42) sono presentate le testimonianze giornalistiche apparse sul «Nordischer Mercurius» di Amburgo, sulla «Oprechte Haerlemse Courant» di Haarlem e sulla «Gazette d'Amsterdam», un foglio pubblicato ad Amsterdam in lingua francese; il III cap. (pp. 43-80) presenta una minuziosa analisi di alcuni dispacci diplomatici inviati a diversi rappresentanti del governo svedese. Nel complesso, una serie di documenti che per la loro varietà, la sede di produzione e la diversa paternità ben disegnano la fitta rete di relazioni diplomatiche e di informazioni giornalistiche che già alla fine del XVII secolo collegava la capitale russa al mondo europeo occidentale, nel caso specifico a quello di area germanica, e che attraverso confronti incrociati consentono alle autrici di confermare le tesi precedentemente avanzate. Di rilievo anche la sottolineatura (già presente, peraltro, anche nelle memorie di Rautenfel's) del ruolo svolto nei due spettacoli dalla musica strumentale, utilizzata ora per l'esecuzione di pezzi 'concertistici', ora per accompagnare (come sarà anche nelle future *pièces*) brani di natura vocale: un ruolo per la Russia assolutamente inedito, in certo modo addirittura rivoluzionario, la cui portata può essere adeguatamente valutata solo qualora si pensi che lo stesso Aleksej Michajlovič nel 1648, quando la chiesa ancora esercitava un forte controllo sulla sua politica culturale, aveva emanato un *ukaz*, con il quale proibiva le esibizioni degli *skomorochi* – fra cui, appunto, anche quelle con interventi musicali –, additandole alla pubblica opinione come deprecabili residui pagani.

Nei capp. IV e V (pp. 81-94 e pp. 95-108) le autrici passano ad occuparsi degli attori coinvolti nelle esibizioni, un gruppo di stra-

nieri abitanti a Mosca (per la maggior parte mercanti tedeschi), aprendo, anche qui, interessanti spaccati sia sull'atmosfera culturale della corte di Aleksej Michajlovič, sia sulla più libera e variegata vita della componente straniera della popolazione moscovita.

Considerato che il secondo spettacolo fu messo in scena il 18 maggio, è naturale che la ricerca delle due autrici sia arrivata a lambire anche la missione del colonnello Nikolaj von Staden, cui pochi giorni prima (il 15 maggio) era stato affidato il compito di assumere al servizio della corte dei commedianti stranieri. Il principale punto di merito del VI cap. (pp. 109-126) sta nell'attenta ricostruzione delle trattative svoltesi fra von Staden da un lato e Anna Elizabet Paulsen, moglie di Carl Andreas Paulsen e suocera di Johannes Velten, i due maggiori capocomici tedeschi dell'epoca di Aleksej Michajlovič, dall'altro. I documenti presentati da Jensen e Maier offrono infatti dettagli molto preziosi sulla vita teatrale dei paesi di lingua germanica della seconda metà del XVII secolo e, più in particolare, ci introducono agli usi impresariali della compagnia di Paulsen-Velten. Merita ricordare che tre decenni più tardi sarebbero state proprio le tecniche recitative e il repertorio del collettivo di Paulsen-Velten ad essere introdotti nella Russia petrina dalla compagnia di Kunst e Fürst.

Alle tecniche recitative caratteristiche del teatro europeo occidentale è dedicato anche il VII e ultimo capitolo (pp. 127-150), nel quale un'attenzione particolare è rivolta al personaggio di Pickleherring (in russo *маринованная селедка*), un burlone sempre affamato, la cui presenza negli spettacoli in questione viene giustamente collegata al fatto che la maschera, diffusa in tutta la Germania, era molto familiare agli attori-dilettanti che si esibirono nei due «balletti», quasi tutti, come si diceva, di nazionalità tedesca. Secondo le autrici, l'importanza di Pickleherring non risiede soltanto nel successo riscosso presso lo zar e la

sua famiglia, ma anche nel suo rapido radicamento in terra russa: negli anni seguenti, infatti, il personaggio sarebbe ricomparso in alcune delle *pièces* del teatro di corte sia di Aleksej Michajlovič, sia di Pietro I.

All'introduzione dell'elemento musicale e all'utilizzo di stilemi di ascendenza classica (alle figure di Mercurio e Orfeo evocate nei «balletti» fa riscontro, nel teatro posteriore, il programmato allestimento di una *pièce* ispirata a Bacco e Venere), viene così ad aggiungersi un terzo importante elemento – la ricorrenza del personaggio comico – atto a suffragare la tesi delle autrici, secondo cui i due spettacoli della prima metà del 1672 avrebbero un diretto, per così dire 'genetico' legame con il futuro teatro di corte di Aleksej Michajlovič, tesi ribadita e riassuntivamente argomentata nelle conclusioni (pp. 151-161).

Malgrado gli incontestabili punti di forza, è però proprio quest'ultima parte della monografia a lasciar spazio ad un certo rammarico di ordine scientifico.

Considerata la quantità dei documenti raccolti, sarebbe infatti sembrato opportuno che a questo punto della loro indagine le autrici si chiedessero cosa può aver indotto Aleksej Michajlovič a decidere di passare da spettacoli consistenti in una serie di scenette, molte delle quali di natura prevalentemente comica, ad un'opera quale l'*Artakserksovo dejstvo*, una *pièce* con uno svolgimento consequenziale ben ordinato che, pur mantenendo qualche tratto farsesco (si ricordi il personaggio del *palac'-šut* Mops), trae ispirazione da un Libro biblico: in altri termini, cosa può aver determinato il passaggio dal principio ludico, squisitamente giocoso prevalente negli allestimenti di febbraio e maggio al principio drammatico prevalente sia nella storia di Ester narrata nel *Dramma di Artaserse*, sia nelle successive *pièces*. Osservando che l'*Artakserksovo dejstvo* si trovava «под влиянием других видов западной драматической традиции, в том числе школьной драмы [...] и многоактных нарративных пьес (в

особенности таких, темы которых были популярны в обрядах немецких лютеран)...» (p. 142), le autrici stesse rilevano il sostanziale mutamento di registro, il brusco passaggio da allestimenti creati per una percezione precipuamente visuale ad uno spettacolo di 'alta' ispirazione fondato sullo scambio dialogico, sulla potenzialità della parola: il fenomeno, però, non viene in alcun modo motivato.

L'auspicio è che, poiché le due autrici promettono di continuare ad occuparsi del teatro di corte di Aleksej Michajlovič (cf. p. 133, nota 162 e p. 147, nota 182), in futuro esse possano rivolgere la loro attenzione anche a questa importante evoluzione strutturale.

MARIALUISA FERRAZZI

*

SYLVAIN DUFRAISSE, *Les héros du sport. Une histoire des champions soviétiques (années 1930-années 1980)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2019, 324 p.

SEMPRE più frequentemente, la storiografia ha iniziato a trattare secondo un approccio scientifico le tematiche legate allo sport, per tanto tempo relegate al di fuori delle sue indagini o semmai demandate alle cronache giornalistiche, più direttamente orientate verso l'agiografia dei miti dello sport, oppure concentrate esclusivamente sul mero dato agonistico. In sostanza, una breccia si è ormai aperta, tesa a scalfire il muro di snobistica indifferenza con cui una gran parte dell'intellettualità italiana – con l'eccezione di nomi quali Buzzati, Pasolini, Brera – ha deliberatamente voluto ignorare l'intreccio fra politica, storia sociale, economia e sport, come se lo spettacolo dato dalla competizione sportiva non fosse stato condizionato da ciascuno di questi aspetti, influenzandoli a propria volta. A lungo, insomma, lo sport è parso come un elemento estraneo rispetto alla cultura, e indegno di serie indagini storiografiche.

Alimentato da una tradizione relativamente più solida, meglio radicata nel resto dell'Europa (Russia *in primis*, come è comprensibile), il libro dello storico francese Sylvain Dufraisse si propone di inserirsi in questo spazio ancora scarsamente coperto, con una ricerca ariosa e approfondita, capace di mettere insieme fonti molto diverse: materiali d'archivio sovietici, letteratura storiografica in lingua russa (sovietica e post-sovietica) e francese, oltre che nelle altre maggiori lingue europee. Anche il ricorso ad altre fonti, ad esempio quelle cinematografiche, utili per tastare il polso della diffusione dei miti sportivi, è mirabile, e denota una profonda conoscenza della cultura russo-sovietica. Il tutto vale a ricostruire la vicenda del movimento sportivo sovietico a partire dall'epoca immediatamente successiva alla Rivoluzione, per concludersi con la fine della parabola dell'URSS, e cioè con le Olimpiadi del 1988.

I primi paragrafi del libro si incentrano sulla stentata organizzazione del movimento sportivo in Russia prima della Rivoluzione, ponendo in collegamento il contesto russo con quello del resto d'Europa. Ovunque, le organizzazioni sportive prebelliche si erano rivelate sostanzialmente il frutto della cultura borghese, in special modo di matrice vittoriana, la quale aveva favorito un modo nuovo di intendere il tempo libero, andando a rispolverare i valori della *kalokagathia*: l'esercizio fisico, codificato entro regole certe e uguali per tutti, fu l'esito di tale temperie culturale pienamente europea, tesa a discernere il 'gioco' medievale e moderno dallo sport vero e proprio. In Russia, nonostante l'età di Stolypin fosse coincisa con l'epoca d'oro del capitalismo, la lunga, imponente rincorsa verso la modernizzazione non aveva fatto in tempo a produrre un ceto borghese ampio. Effetto indiretto di ciò, furono i modesti risultati raccolti dagli atleti della selezione zarista alle tre edizioni dei giochi cui presero parte. Nelle prime pagine, il libro si sofferma

ad analizzare anche il ruolo dei primi pionieri, capaci di organizzare manifestazioni sportive: un ruolo di spicco fu rivestito da Georgij Djuperron, il quale, a cavallo dei due secoli, organizzò i primi campionati panrussi di calcio e pallacanestro. Queste competizioni, dopo la temperie rivoluzionaria, riprenderanno solo nel 1936.

A tale condizione iniziale di complessiva labilità, ereditata dall'epoca zarista e gravante sul movimento sportivo russo, si aggiunse, dopo la Rivoluzione, la freddezza con cui gli intellettuali marxisti-leninisti guardarono al movimento sportivo che prese forma nei Paesi capitalisti, intendendo con ciò quel 'campionismo' che il modello decoubertiniano aveva promosso, congiuntamente ad una visione dello sport decadente e borghese – ciò sempre secondo la visione sovietica degli anni Venti. In ragione di ciò, gli organi politici sovietici rifiutarono sdegnosamente di entrare a far parte del CIO e della FIFA.

Dufraisse passa poi ad argomentare come, conseguentemente a tale tipo di concezione, le prime organizzazioni sportive sovietiche, sorte all'indomani della conclusione della Guerra Civile, avessero la forma di associazioni amministrate da singole branche del Partito o dai *Profsojuzy*, come ad esempio, la Dinamo. Molte fra le principali associazioni polisportive ebbero sede a Mosca – in quanto dirette emanazioni di un Partito fortemente centralizzato –, con l'eccezione della società Krasnaja Zarja – dal 1936 Zenit –, situata a Leningrado. In queste sedi veniva proposto lo sport come attività di massa, atta a migliorare le qualità fisiche di ciascuno.

Esito di tale visione furono le Spartachiadi, agoni sportivi organizzati a cavallo fra gli anni Venti e Trenta, che raggruppavano gli atleti appartenenti a organizzazioni partitiche o sindacali comuniste, iscritte alla Internazionale Sportiva di Lucerna, fondata nel 1920. La più grandiosa fra le Spartachiadi ebbe luogo non a caso a Mosca, nell'agosto del 1928, ed ottenne una visibi-

lità mediatica se non altro pari a quella delle Olimpiadi di Amsterdam.

Gli anni Trenta sancirono – come ricostruisce l’A. – un netto cambiamento di rotta, in parte giustificabile con la rivalità ideologica che contrapponeva l’URSS tanto alle democrazie occidentali, quanto ai regimi fascisti: nel 1931 fu creato il programma di cultura fisica GTO (*Gotov k trudu i oborone*), il quale saldava il concetto di preparazione fisica per tutti a finalità paramilitari. La retorica del tempo, parimenti diffusa nella Germania hitleriana e – sebbene in misura inferiore – nell’Italia fascista, era proclive ad incentivare la diffusione della cultura fisica, al tempo stesso mezzo per esaltare la bellezza e la forza della razza, nonché strumento capace di inquadrare la gioventù all’interno di istituzioni propedeutiche al mestiere delle armi, disciplinate e militarizzate. Traccia evidente di ciò si trova nelle fotografie di Aleksandr Rodčenko, che immortalano le grandi parate ginniche svoltesi a Mosca nel 1936. Nel frattempo, nelle sfere politiche più eminenti dell’URSS si era aperto un dibattito sull’opportunità di accettare o meno le lusinche provenienti dal CIO e dalla FIFA, volte ad includere le rappresentative sovietiche all’interno nelle istituzioni sportive mondiali, a partire dal Comitato Olimpico.

Il primo lustro degli anni Quaranta, ovviamente, è quasi interamente concentrato nello sforzo bellico imposto dalla Grande Guerra Patriottica. Gli anni seguiti alla fine della guerra, contraddistintisi come epoca dello ‘stalinismo trionfante’, videro la ripresa delle trattative per l’integrazione dello sport sovietico all’interno delle istituzioni mondiali. Ciò fu dovuto *in primis* al fatto che si voleva che l’URSS, attore fra i principali nell’opera di liberazione dell’Europa, fosse a tutti i livelli inclusa nel consesso della comunità internazionale. Del resto, la dirigenza sovietica era ben conscia che non fosse più tempo, ormai, di continuare ad ostinarsi in un isolazionismo ormai anacronistico, in ambito sportivo: semmai, era

tempo di misurarsi alla pari con gli altri Paesi, conformati a differenti ideologie, allo scopo di dimostrare la superiorità morale e metodologica dello sport sovietico. A Stalin ancora vivente, nel 1952, fu stabilito che le selezioni sovietiche avrebbero accettato di misurarsi ufficialmente nell’agone mondiale: le competizioni europee e mondiali videro finalmente la partecipazione degli atleti sovietici. A livello olimpico, il debutto – reso meno dolce da un clima ormai di Guerra Fredda – si ebbe ai Giochi di Helsinki del 1952, allorché l’URSS – accettati ormai tutti i parametri di valutazione dello sport ‘borghese’ – terminò seconda, dietro agli USA, nel medagliere degli Stati partecipanti. Nel 1960, la nazionale sovietica di calcio di Jašin, Netto e Metreveli vinse la prima edizione del Campionato Europeo.

La storia olimpica sovietica durò solo 36 anni, dal 1952 al 1988: un’epopea segnata dal dominio – a lungo incontrastato – delle compagini sovietiche. In occasione del debutto olimpico assoluto, la prima medaglia d’oro fu vinta da una donna, la discobola Nina Romaškova, così come pure il primo oro invernale sarebbe stato vinto dalla fondista Ljubov’ Kozyreva-Baranova, a Cortina (1956). Fatti, questi, in parte determinati dal caso, che però, come ricorda l’A., avvalorarono la tesi della diversità del sistema comunista, capace di emancipare la donna ben più che il capitalismo.

L’ingresso dello sport sovietico nell’agone mondiale, segnato in parte dalla paura della fuga in Occidente degli atleti – oltre che dei tifosi al seguito – codificò l’immagine del campione prodotto nell’URSS: questi doveva essere un modello perfetto di tutte le virtù – o di quelle che si ritenevano tali – di questo sistema, in fatto di abnegazione, serietà e patriottismo. Chi deragliava, era tagliato fuori, come per l’appunto lo sfortunato calciatore Eduard Strel’cov, i cui atteggiamenti anticonformisti gli costarono il gulag alla vigilia dei Mondiali in Svezia del 1958 e, di fatto, la fine della carriera.

Attraverso questi snodi che caratterizzano gli anni Cinquanta, la storia dello sport sovietico abbandonò in parte le sue peculiarità, ed entrò a far parte del movimento sportivo mondiale, occupandone in molti ambiti il vertice assoluto: il medaglione olimpico, che il più delle volte vide primeggiare i rappresentanti sovietici, divenne uno dei principali ambiti – grazie a Dio, incruento – attraverso il quale i due blocchi si diedero battaglia.

Il libro indaga il groviglio di vicende che apparentarono lo sport e la politica, dimostrandosi in grado di rafforzare una nuova, promettente direttrice di ricerca storiografica, volta ad esplorare la profondità e le sfaccettature del mondo sportivo sovietico.

ANDREA FRANCO

*

PAOLA BUONCRISTIANO, *L'imperatore e la modella. Artisti russi, modelli romani. Nuovi materiali*. Roma, Lithos, 2017, 151 p., 16 ill.

INTRODUCENDO il catalogo della mostra *Mal di Russia, amor di Roma*, organizzata nel 2016 dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Rita Giuliani sottolineava come si stesse assistendo a un lento bradisismo culturale che a poco a poco stava portando alla luce l'Atlantide sommersa della presenza russa a Roma. Il libro di Paola Buoncristiano è un importante contributo a questa esplorazione, che sembra sempre riservare sorprese e scoperte, in grado di aprire nuove strade da percorrere. Nel volume prende vita un vivace affresco sul cui sfondo riluce una Roma dell'Ottocento che attrae artisti da tutto il mondo e in cui i pittori e gli scultori russi hanno un ruolo assolutamente non secondario. Per dare forma alle loro opere, questi artisti hanno bisogno di modelli e modelle, uomini e donne provenienti da quel popolino romano che, cresciuto all'ombra del potere temporale dei Papi, è capace di inventarsi mestieri o di

sfruttare qualsiasi opportunità pur di ricavare un qualche guadagno. Si aggiunga l'attrattiva di bellezze genuine, al cui fascino spesso è difficile resistere senza intrecciare relazioni amorose che possono diventare anche legami duraturi.

Il libro è suddiviso in quattro capitoli, frutto di attente ricerche di archivio e dell'uso di un'ampia bibliografia che scandaglia in maniera esauriente l'ambito dei temi proposti. Le storie degli artisti russi e delle modelle romane che animano il primo capitolo consentono di seguire da vicino l'attività di alcuni membri della colonia russa, mentre la ricostruzione di questi rapporti permette di rivivere l'atmosfera particolare in cui si trovarono a operare: i modelli romani, infatti, erano di fatto considerati «parte integrante del paesaggio della città» (p. 18), quasi alla stregua di uno dei *mirabilia urbis*, che non ci si poteva esimere dall'ammirare. Aspirazione a cui non si sottrae nemmeno lo zar Nicola I, il quale, in visita a Roma nel dicembre del 1845, chiede espressamente di poter visitare gli studi degli artisti, ma anche di avere l'opportunità di conoscere le loro modelle, desiderio che sembra nascere più da una certa *pruderie* del sovrano piuttosto che dalla volontà di verificare la capacità, ad esempio, dello scultore Nikolaj Ramazanov, di riprodurle fedelmente nelle sue opere. La consultazione di materiale archivistico, anche in questo caso, ha consentito di scoprire che l'autore di una dettagliata cronaca delle giornate romane dello zar, sul quale sinora erano state solo formulate ipotesi, era il tenente colonnello della polizia vaticana Filippo Nardoni, e ha fornito così nuovi dati su questa visita.

La ricostruzione dell'attività degli *atelier* di Gigi (o Giggi, detto Ercole), in Via Margutta e di quello della famiglia Vitti a Parigi ci testimoniano di un'iniziativa a carattere commerciale che riesce a creare un clima del tutto particolare, in cui il cameratismo, posto al servizio dell'arte, è anche di stimolo a una sorta di concorrenza virtuosa tra i

pittori, mentre lo studio dal vero li favorisce nel raggiungimento di risultati artistici sempre migliori.

Il volume è ricco di 'curiosità', raffronti, rimandi – piccole tessere di un mosaico che si tenta di rimettere al giusto posto, tessere a lungo rimaste sparse, senza le quali il disegno originale risulterebbe incompleto. Lo studio di queste 'curiosità' è in realtà fondamentale per comporre un adeguato quadro d'assieme dell'attività della colonia degli artisti russi a Roma, non tanto e non solo per quel che riguarda la storia della cultura russa e dei rapporti culturali italo-russi – sotto questo aspetto ampiamente ma non ancora esaurientemente indagati – ma anche per quel che riguarda la ricostruzione della vita artistica e culturale della Roma dell'Ottocento. Città cosmopolita a tutti gli effetti, in cui inevitabile era l'osmosi fra le diverse componenti nazionali presenti, capace di creare un *pastiche* artistico che rende ancor più affascinante il mondo romano dell'epoca. Penetrare questi aspetti, come aiuta a fare questo libro, consente di capire come mai quelli che a noi oggi potrebbero apparire i classici difetti, sorta di tare oramai secolari della Città eterna, potessero invece apparire agli occhi di Gogol' e di tanti artisti russi pregi unici e particolarissimi. La *Roma sparita* che emerge dall'opera dell'A. è un crocevia di aspirazioni, di slanci artistici, di scambi culturali, di contese animate dal desiderio di perseguire 'il bello'. I modelli e le modelle sono al centro di queste dispute, le subiscono e a volte le condizionano con furbizia o con trasporto; nel libro non mancano richiami anche ai riflessi che il tema della 'modella' ebbe nella letteratura russa dell'Ottocento. Su tutto sembra comunque vincere il desiderio di non tradire quel 'sentimento' di Roma che Gogol' aveva impersonato nella sua Annunziata, sorta di prototipo di quell'Eterno femminino che avrebbe scaldato le passioni dei simbolisti. Nella Roma di questo XXI secolo, così malinconicamente ripiegata su sé stessa, così offesa e avvilita

dalle borgate diventate periferie senza anima e da una speculazione anticipata dal piccone dell'amministrazione post-unitaria e del regime fascista, la lettura di questo volume ci dà un po' di ossigeno, fa respirare l'aria del passato e consente di gustare, grazie a un lavoro serio e meticoloso di ricostruzione, il fascino indiscutibile di una città che resta unica al mondo.

GABRIELE MAZZITELLI

★

MARK LIPOVETSKY, *Postmodern Crises. From Lolita to Pussy Riot*, Brighton (MA), Academic Studies Press, 2017, 273 p. (= Serie "Ars Rossika").

IL volume qui presentato raccoglie una scelta di lavori del noto studioso di letteratura e cultura russa contemporanea, scritti tra il 1996 e il 2016 e suddivisi in due sezioni: letteratura e cinema. Nella prefazione l'A. dichiara di aver inizialmente selezionato i saggi (di cui solo uno inedito, *A Road of Violence: My Joy by Sergei Loznitsa*) senza un criterio definito – alcuni perché già accessibili in inglese, altri perché ancora attuali rispetto alle questioni poste dall'odierno panorama culturale russo. L'operazione di assemblaggio ha in seguito rivelato una sorta di *fil rouge* che l'A. riconduce alla cadenza del postmodernismo e a un'accezione più ampia del concetto di 'crisi': lo smantellamento «di un paradigma culturale trascendentale» (p. 8) si è inaugurato con la pubblicazione di *Lolita* (1955). Proprio al romanzo nabokoviano l'A. dedica il saggio di apertura della prima sezione (*The War of Discourses: Lolita and the Failure of a Transcendental Project*), individuando nella sua pubblicazione la deflagrazione della crisi che ha determinato l'avvento del postmodernismo (cf. p. 32).

In *The Poetics of the ITR Discourse: in the 1960s and Today*, l'A. esplora un aspetto peculiare dell'*intelligencija* russa più attiva e vivace degli anni Sessanta, vale a dire la sua

composizione 'tecnico-scientifica', assurta poi a modello per l'intera *intelligencija* liberale. Se il tema non è nuovo, originale appare invece il tentativo dell'A. di costruire un parallelo tra il ruolo dell'*intelligencija* degli anni del 'disgelo' e quello ricoperto nel corso della *perestrojka*, non senza porre una serie di quesiti sulla condizione dei 'liberali' nell'ultimo decennio e sull'essenza e il destino dell'*intelligencija* di fronte alle nuove sfide della contemporaneità, come la crisi della Crimea, la nostalgia dell'impero e il forte nazionalismo.

Queste ultime considerazioni introducono il successivo contributo, *The Progressor between the Imperial and the Colonial* che, come suggerisce la titolazione, s'incentra sul ruolo dell'*intelligent* nei romanzi distopici, a partire da quelli dei fratelli Strugackij, nella cornice della dialettica tra coloniale (interno ed esterno) e postcoloniale che, negli ultimi anni, ha permeato non di rado il dibattito letterario. Il neologismo *progressor* indica quel personaggio che, in una dimensione totalitaria, lotta per la civilizzazione e il progresso e che Lipoveckij legge quale analogo dell'*intelligent* tecnico-scientifico e, dunque, quale voce 'liberale' nel contesto sovietico.

In *Cycles and Continuities in Contemporary Russian Literature*, l'A. si concentra sui fenomeni culturali postsovietici che presentano una relazione di continuità (o ciclicità). Il pregio del contributo risiede soprattutto nel metodo di analisi dell'A.: non tanto la ricerca di un modello interpretativo unitario, quanto l'applicazione di una pluralità di modelli che, se presi separatamente, produrrebbero una visione limitata dei fenomeni. L'A. esplora la dicotomia semplice-complesso nella sua relazione con paradigmi culturali orientati all'autore o al lettore, alla prosa o alla poesia, attraverso l'elaborazione (o l'omissione) del trauma. Passa così alla disamina dalle rappresentazioni della 'Novaja drama' e del *magical historicism* (secondo la definizione etkindiana) che sublima il trauma nel fantastico at-

traverso lo straniamento, inserendo dubbi, precisazioni, nuove prospettive rispetto al dibattito critico contemporaneo.

A Sorokin è dedicato il saggio successivo (*Fleshing/Flashing the Discourse: Sorokin's Master Trope*) in cui l'A. affronta il rapporto – o *carnalization* (p. 111) – tra pagina e corpo con cui Sorokin decostruisce il discorso autoritario, non solo nella fase di 'materializzazione delle metafore' (secondo la classificazione di Uffelmann), ma in tutta la sua produzione, anche quella più recente, sebbene la carnalizzazione si manifesti con modalità differenti che l'A. riconduce al 'neocinismo' presente nella cultura russa contemporanea.

La prima sezione si chiude con un contributo sulle Pussy Riot (*Pussy Riot as the Trickstar*) e con una riflessione sull'odierno rapporto tra estetica e politica (*The Formal is Political*).

Le traiettorie d'indagine sul ruolo dell'*intelligencija* e sulla ridefinizione dell'identità nel contesto attuale nel costante rapporto con il passato sovietico si diramano anche nei saggi della seconda sezione. Questa si apre con un approfondimento (*Post-Soc-Transformations of Socialist Realism in the Popular Culture of the Late 1990s-Early 2000s*) sulla proliferazione della mitologia sovietica nell'era postsovietica in pellicole e serie televisive 'in uniforme' che «hanno pressoché soppiantato le soap latinoamericane» (p. 178). Questi film che celebrano il passato militare sovietico spostano, di fatto, il focus dall'«io» al «noi», suscitando nostalgia rispetto a un passato ripensato come idilliaco. Il risultato appare, tuttavia, edulcorato, soprattutto in *Vojna* (2003) di Balabanov, poiché tale rievocazione è attivata da più archetipi, da quelli socialisti a quelli classici, che finiscono per annullarsi l'un l'altro, dando vita a un bizzarro crogiuolo semiotico definito dall'A. «Post-Soc»: un postmodernismo simulato e concepito per un vasto pubblico. Una sorta di «metafora microcosmica» (p. 194) per l'intera situazione culturale dell'era puti-

niana in cui si assiste all'utilizzo di paradigmi diversi (sovietico, postmodernista ecc.) a seconda delle necessità del momento, politiche o commerciali.

Nel denso saggio *War as the Family Value: My stepbrother Frankenstein* by Valery Todorovskij l'A. si sofferma, invece, sulla crisi del mito della guerra e della patria visto attraverso il prisma di Todorovskij. Nel film *Moj svodnyj brat Frankenštejn* (2004) emerge un'inesorabile erosione dei ruoli: i 'figli', dei 'Frankenstein' veterani della Cecenia, sfigurati esteriormente ma anche interiormente, che diventano figure di riferimento e i 'padri' – non segnati dal trauma della guerra che abdicano al proprio ruolo. Eppure i 'figli' più che eroi si rivelano essere vittime, incapaci di comunicare: il loro linguaggio trasuda violenza. Quest'ultima è al centro del contributo successivo, *A Road of Violence: My Joy* by Sergei Loznitsa, in cui l'A. trasferisce sul testo filmico la riflessione sulla 'Novaja drama' e sull'uso della violenza, che dopo il crollo dell'URSS ha assunto il ruolo di metalinguaggio sostituendo «tutti gli altri linguaggi insufficienti e disintegrati ereditati dal periodo sovietico» (p. 221). Il film di Loznica diventa così un quasi-documentario *on the road*, un itinerario di formazione attraverso la violenza, ma anche del suo superamento grazie ad atteggiamenti di non interferenza quale strumento di autodifesa.

Il saggio successivo (*In Denial: The Geographer Drank His Globe Away* by Aleksandr Veledinsky), scritto a quattro mani con Tatiana Mikhailova, mostra come nella trasposizione cinematografica del romanzo di Aleksej Ivanov, *Geograf globus propil* (1995) nell'omonimo film di Veledinskij (2013), al-

cune discrepanze non siano mero scarto transmediale, ma rispecchino precisi fenomeni storico-sociali, in particolare la crisi del ruolo dell'*intelligent*: se negli anni '90 si guardava ancora fiduciosi a una sua possibile missione, in quelli successivi la speranza ha lasciato il posto alla disillusione. Lo stesso A. definisce il film «storico», perché coglie «il sintomo più triste della disfatta dell'*intelligencija* postsovietica: lo stato di negazione» (p. 239).

Chiude il volume il saggio *Lost in Translation: Short stories* by Mikhail Segal in cui, attraverso l'analisi di diverse pellicole, affiora come il vuoto lasciato dalla rinuncia «a tradurre e ad adattare il linguaggio e i valori dell'*intelligencija*» (p. 245) venga riempito da citazioni letterarie piegate alle esigenze politiche. Tale fenomeno rivela – come la stessa struttura del film di Segal – che il letteraturocentrismo russo non è morto ma sopravvive, succube tuttavia dell'«autoritarismo, politico o simbolico, che non aiuta la comunicazione culturale ma la interrompe» (p. 247). In questo senso, opere come quelle di Segal segnalano possibili percorsi di affrancamento «dal trionfo del logocentrismo autoritario» (*ibidem*).

Nella loro diversità di contenuto e di approccio ermeneutico i contributi del volume offrono una visione di insieme ricca e problematica sulla Russia postsovietica, sulla crisi di identità, in particolare dell'*intelligent*, e sul collasso multiplo delle mitologie (sovietiche e non) e della comunicazione culturale che si traduce spesso, nella realtà come nella narrazione scritta o cinematografica, in violenza.

Laura Piccolo