

Ivana Peruško

*La ciclicità di cultura uno e cultura due
nella Russia del Novecento*

ABSTRACT:

The main goal of this research is to show the cyclical character of Russian culture, i.e. that certain cultural paths and processes are repeated. Russian literature and cinema of the 1920s and 1990s are an excellent example. Vladimir Papernii states that the history of 20th-century Russian culture alternates between Culture One and Culture Two. In our opinion, 1920s culture was partly revived in the late 1980s during Perestroika, peaking in the 1990s with Russian Postmodernism. The intention is not to attest that Culture One and Culture Two are the same, but to identify and explore their similarities, as we focus on the typical concepts of Culture One such as variety, fluidity, openness and the Avant-garde.

Lo storico dell'architettura russa Vladimir Papernyj nel libro *Kul'tura dva* (Cultura due)¹, adottando metodologia e struttura dei *Cultural Studies*, utilizza l'architettura per contrapporre la cultura pre-staliniana degli anni Venti a quella della cultura staliniana degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta:

«Partiremo dunque dall'assunto che i cambiamenti occorsi nell'architettura e negli altri ambiti artistici, nell'economia, nello stile di vita [...] e così via sottostanno ad alcuni meccanismi generali. Sosterremo, a titolo ipotetico, che non furono singoli architetti, critici, funzionari o dirigenti con i loro sforzi individuali a determinare una svolta radicale nell'architettura (nella letteratura, nel cinema), bensì che i cambiamenti abbiano preceduto gli sforzi dei singoli, che esista qualcosa in grado di realizzare quei cambiamenti [...] e questo qualcosa lo chiameremo cultura»².

¹ Cfr. V. PAPERNYJ, *Kul'tura dva*, Ardis, Ann Arbor 1985 (repr. Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 1996); traduzione italiana: V. PAPERNYJ, *Cultura due. L'architettura ai tempi di Stalin*, trad. di E. Baglioni, saggi di G.P. Piretto e A. De Magistris, Artemide, Roma 2017.

² *Ivi*, pp. 27-28.

Riferendosi ai primi quindici anni dopo la rivoluzione di Ottobre, Papernyj denomina il paradigma culturale degli anni Venti come *cultura uno*, ovvero cultura di sperimentazione e rivoluzione, cultura del costruttivismo, dell'avanguardia letteraria ed artistica sviluppata da esponenti della letteratura, dell'arte, dell'architettura e del cinema su un piano internazionale, che non conosce confini (o, perlomeno, non rigorosamente definiti). È per questo che Papernyj la definisce cultura orizzontale e decentralizzata, nella quale sono proprio i valori della periferia a prevalere sui valori del centro.

Negli anni Trenta, invece, comincia una nuova fase: la cultura sovietica si centralizza e si trasforma. Si tratta di un mutamento graduale iniziato già alla fine degli anni Venti, quando il clima politico e culturale s'indirizza verso l'affermazione del Realismo socialista, quella che Papernyj chiama *cultura due*: una cultura canonizzante e 'solidificante', monumentale, totalitaria e verticale, caratterizzata dal ritorno ai valori centrali con lo scopo di normalizzare e cristallizzare la società sovietica³.

Papernyj attribuisce l'architettura costruttivista e sperimentale degli anni Venti (come la Torre di Tatlin o la Torre di Šukov) alla *cultura uno*, mentre l'architettura monumentale dell' 'impero' stalinista – come i grattacieli di Stalin conosciuti come le Sette Sorelle e il VDNCH (Il Centro Espositivo di tutte le Russie) – alla *cultura due*. Lo studioso adotta questi principi come paradigmi culturali e offre a tal proposito numerosi letterari, artistici e cinematografici: alla *cultura uno* appartengono così la poesia di Vladimir Majakovskij e il cinema di Dziga Vertov, mentre a rappresentare la *cultura due* sono i romanzi del realismo socialista – patriottici e orientati verso il passato più che verso il futuro.

Il lavoro di Papernyj teorizza la cosiddetta cultura del realismo socialista staliniano tramite un sistema binario composto da quattordici opposizioni che si escludono a vicenda e rappresentano categorie e culture esteticamente opposte. L'obiettivo principale della sua ricerca è quello di dimostrare la vittoria, la dominazione della *cultura due* alla fine degli anni Venti e all'inizio degli anni Trenta. Tuttavia, il valore aggiunto dello studio di Papernyj che molti dimenticano è il tentativo che lui stesso denomina secondario: mostrare il carattere ciclico della storia e della cultura (ma anche dell'architettura) russa, ossia attestare che certi percorsi e processi culturali si possono riproporre. Papernyj afferma che i due paradigmi contrapposti nel suo libro – *cultura uno* e *cultura due* – si alternano nella storia della cultura russa del Novecento.

³ Vedi PAPERNYJ, *Cultura due...*, cit., p. 49 e ss.

A nostro avviso la *cultura uno* viene riproposta alla fine del Novecento, nel periodo della Perestrojka nella seconda parte degli anni Ottanta (il concettualismo moscovita e la *soc-art* ne sono un ottimo esempio) e raggiunge il culmine negli anni Novanta (con il postmodernismo).

Quando Papernyj concluse la sua tesi di dottorato sull'architettura sovietica nel 1979, l'Istituto Statale di Storia dell'Architettura rifiutò il suo elaborato che poi, nel 1985, venne pubblicato negli Stati Uniti dalla casa editrice Ardis e diventò, come afferma Gian Piero Piretto, non solo un libro fondamentale per chiunque si occupi di storia dell'architettura dell'URSS, ma per tutti coloro che esplorano la cultura sovietica⁴. Il libro di Papernyj venne pubblicato in Russia ben diciassette anni dopo, nel 1996, dalla prestigiosa casa editrice moscovita NLO (Novoe Literaturnoe Obozrenie). È lo stesso Papernyj a notare nella prefazione alla seconda edizione del libro (2009) a notare che già il periodo gorbacioviano e poi anche quello elciniano avevano molte caratteristiche della *cultura uno*, nonostante conservassero qualche somiglianza con la cultura totalitaria del realismo socialista. Questa continuò ad esistere dopo la morte di Stalin nel 1953, come dopo il rapporto segreto di Nikita Chruščëv nel 1956 (che denunciava i crimini dello stalinismo al XX Congresso del PCUS), anche se la cultura degli anni Sessanta, all'epoca del Disgelo, aveva caratteristiche tipiche della *cultura uno*.

Molti studiosi hanno stabilito un'analogia tra l'estetica dei primi (gli anni Venti) e degli ultimi anni sovietici (il periodo della perestrojka e specialmente gli anni Novanta). Per Elena Fanajlova già il crollo del Muro di Berlino può essere compreso come fenomeno tipico della *cultura uno*⁵, mentre il regista Aleksandr Zel'dovič, che nel 2000 ha diretto il film *Moskva* (Mosca, 2000) ambientato interamente nell'ultima decade del XX secolo, è stato uno dei primi a riconoscere una profonda analogia tra gli anni Novanta e gli anni Venti in Russia: «Se nel 1917 c'era il “comunismo di guerra” e per strada gironzolavano marinai ubriachi, negli anni Novanta c'era il “capitalismo di guerra” e per le strade giravano briganti»⁶. Irina Prochorova è più incisiva e

⁴ Vedi G.P. PIRETTO, *Due culture a confronto: incroci e conflitti nella storia culturale russo-sovietica*, in PAPERNYJ, *Cultura due. L'architettura ai tempi di Stalin*, cit., p. 9 e ss.

⁵ Vedi E. FANAJLOVA, *Kul'tura dva*, 2006 <<https://www.svoboda.org/a/159250.html>> (ultimo accesso 9.04.2023).

⁶ D. KRAMER, *Pozadi Moskva: k 20-letiju okončaniya s'emok legendarnogo russkogo fil'ma 90-ch*, in «Moskvič» 2019 <<https://moskvichmag.ru/kino/pozadi-moskva-k-20-letiyu-okonchaniya-semok-legendarnogo-russkogo-filma-90-h/>> (ultimo accesso 20.04.2023).

afferma, rifacendosi al paradigma di Papernyj, che la vita e il *byt* negli anni Novanta in Russia è sinonimo della *cultura uno*⁷.

Effettivamente, gli anni Novanta rappresentano un decennio del cambiamento e di nuove prospettive, come conferma Maksim Krongauz⁸. In questo periodo post-sovietico esistevano contemporaneamente il presente ed il futuro, come era avvenuto negli anni post-rivoluzionari. L'intenzione di questa ricerca non è attestare l'uguaglianza tra le due epoche ma di individuare ed approfondire le loro analogie, concentrandosi sui concetti tipici della *cultura uno* come la varietà, la fluidità, la svolta, l'apertura, l'avanguardia. Ci sarebbero tante ragioni per accostare i due periodi, però io vorrei soffermarmi su tre loro caratteristiche fondamentali: la libertà (che produce un clima di eterogeneità e diversità), l'instabilità (dal momento che ogni biforcazione è profondamente destabilizzante per la società e la sua cultura) e la violenza (gli anni Venti e gli anni Novanta sono periodi violenti, aggressivi, durante i quali i confini tra il Bene ed il Male non sono precisamente definiti). Sergej Medvedev tiene a precisare che dopo la cultura del fuoco e della distruzione degli anni Novanta, la Russia cambia direzione e si volge verso la «restaurazione», ovvero verso valori più semplici, solidi, tradizionali e neoclassicisti⁹. Che già i primi vent'anni del XXI secolo presentino molti elementi della *cultura due* (verticale, totalitaria e chiusa) lo afferma Papernyj in un'intervista pubblicata nel 2019: «Prima, quando venivo a Mosca, i miei amici arrivavano da me e mi chiedevano: “Ma è arrivata la *Cultura due*?”. Io rispondevo: “Beh, ci sono veramente tante somiglianze”. E sono sempre stato in grado di elencarle tutte. Soprattutto oggi»¹⁰. Non è soltanto Papernyj a cogliere analogie tra le due epoche: Jan Levčenko ed Igor' Pil'sčikov sostengono che la letteratura russa degli anni Novanta ha molte caratteristiche della *cultura due* degli anni staliniani che era sotto la tutela del grande romanzo, ovvero del verbalismo e del letteralismo¹¹.

⁷ Vedi FANAĴLOVA, *Kul'tura dva*, cit.

⁸ Vedi M. KRONGAUZ, *90-e jarče nulevych i real'nee 80-ch, poèтому vspominajut ich*, in Snob.ru, intervista del 22 ottobre 2015, <<https://snob.ru/selected/entry/99665/>> (ultimo accesso 16.04.2023).

⁹ Vedi S. MEDVEDEV, *Lichie devjanostye kak opyt svobody 2015* <<https://www.svoboda.org/a/27252441.html>> (ultimo accesso 10.04.2023).

¹⁰ Vedi l'intervista con Papernyj *Kul'tura dva putinskoj èpochi – èto skoree fars*, in «Gor'kij» 2019 <<https://gorky.media/context/kultura-dva-putinskoj-èpochi-èto-skoree-fars/>> (ultimo accesso 18.04.2023).

¹¹ Vedi JA. LEVČENKO, I. PIL'ŠIKOV, *Èpochi ostraneniija. Russkij formalizm i sovremennoe*

La libertà e l'internazionalità della cultura uno

Papernyj contrappone la *cultura uno* alla *cultura due* usando ben quattordici opposizioni, mentre qui si cercherà di approfondire solo quattro categorie (la libertà, la verticalità, il movimento, la collettività) e cinque antitesi che sottolineano l'essenza poliedrica della *cultura uno* degli anni Venti: inizio/fine; orizzontale/verticale; movimento/immobilità; collettivo/individuale; distruzione/creazione. La *cultura uno* è prima di tutto una cultura violenta, distruttiva. Essa è orientata verso il futuro, ma per raggiungerlo deve distruggere il passato. Solo dopo averlo cancellato, essa è infatti in grado di creare nuovamente, lasciandosi la vecchia cultura alle spalle. Papernyj sottolinea che Anatolij Lunačarskij a suo tempo diceva «che non c'è alcuna possibilità di tornare indietro»¹² e Vladimir Majakovskij – figura centrale della letteratura rivoluzionaria e poeta che più di ogni altro simboleggia la *cultura uno* – assieme ai futuristi, pretendeva di gettare tutta la letteratura russa dal vapore della modernità: «Noi soli siamo il volto della nostra epoca. Nell'arte della parola siamo noi a suonare il corno del tempo. Il passato ci soffoca. L'Accademia e Puškin sono più incomprensibili dei geroglifici. Gettare Puškin, Dostoevskij, Tolstoj ecc. ecc. dal Vapore della Modernità»¹³. Questo lato violento e devastante della cultura degli anni Venti fu già colto da Michail Bulgakov in uno dei suoi primi saggi pubblicati a Vladikavkaz (probabilmente nel giornale «Narodnoe prosvěšenie») nel 1920, intitolato *Teatral'nyj oktjabr'* (L'Ottobre teatrale 1920): «Sono successe grandi devastazioni, irreparabili cambiamenti nella vita di tutti i giorni ed anche svolte nella psicologia delle persone [...]. I supporti sono miseramente scoppiati in pochi minuti e la rivoluzione si è presentata senza invito nella platea del teatro»¹⁴. In questo piccolo saggio bulgakoviano, pressoché sconosciuto fino a qualche tempo fa, quando fu ritrovato nell'archivio della sorella N. Zemskaja, il giovane scrittore riuscì a formulare la domanda retorica che illustra perfettamente il carattere estremo, rabbioso ed infuocato della nuova cultura degli anni Venti: «È possibile che una grande ondata tempesto-

gumanitarnoe znanie, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2017.

¹² PAPERNYJ, *Kul'tura dva*, cit., p. 41.

¹³ D. BURLIUK, A. KRUCENNYCH, V. MAJAKOVSKIJ, V. CHLEBNIKOV, *Schiaffo al gusto corrente*, in *Le poetiche russe del Novecento*, a cura di G. Kraiski, Laterza, Bari 1968, p. 98.

¹⁴ M. BULGAKOV, *Teatral'nyj oktjabr'* <<http://m-bulgakov.ru/sochineniya/teatralniy-oktyabr>> (ultimo accesso 14.04.2023).

sa che dura da tre anni non lasci tracce [...] e che, per di più, continui trionfante a progredire?»¹⁵.

Per la *cultura uno* la massa viene prima dell'individuo. Il soggetto di ogni azione (teatrale, cinematografica, letteraria o artistica) è il collettivo, non l'individuo. Uno degli esempi più rappresentativi sono i primi film di Sergej Ėjzenštejn degli anni Venti. Basta ricordare *Bronosec "Potemkin"* (La corazzata "Potemkin", 1925), incarnazione visuale dell'idea di estetica collettiva e di arte di massa della *cultura uno*, poiché il *credo* estetico di Ėjzenštejn era proprio l'azione del muovere e del muoversi. È stato lui a rendere l'azione agitata e concitata l'atto agitato ed eccitato il vero eroe del dramma sacrificando il personaggio classico, ovvero sia l'individuo come eroe centrale. *La corazzata Potemkin* è priva anche della trama tradizionale perché è strutturato come una cronaca, la quale doveva a sua volta riprodurre l'effetto del dramma. Lo conferma Viktor Šklovskij nel libro *Ėjzenštejn* (1973) sottolineando che l'obiettivo principale del grande regista era «violare la costruzione drammatica basata sugli eventi e spostare l'attenzione sull'opera»¹⁶. Infatti, usando il montaggio delle attrazioni Ėjzenštejn riuscì nel suo intento di creare una composizione estatica/patetica che, secondo Semen Frejlich, è fondamentale per capire l'essenza del pioniere del cinema sovietico degli anni Venti¹⁷. I saggi teorici di Ėjzenštejn, ovvero la sua prosa, sono pensieri tipici della *cultura uno* – incoerenti, instabili, moderni, asistematici, scrive Sandro Bernardi¹⁸, ma incisivi, rivoluzionari, estatici, d'avanguardia:

«Abbiamo scoperto che il contrassegno della composizione patetica è un'incessante "estasi" (isstuplenie), un incessante "uscire fuori di sé": un salto continuo da una qualità in un'altra, che interessa ciascun singolo elemento e livello dell'opera a misura che il contenuto emozionale della sequenza, dell'episodio, della scena, dell'opera stessa aumenta progressivamente fino a raggiungere un massimo d'intensità»¹⁹.

La corazzata Potemkin è, inoltre, un raro esempio dell'unione di forma rivoluzionaria e storia rivoluzionaria. Papernyj sottolinea che

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ V. ŠKLOVSKIJ, *Ėjzenštejn*, Iskusstvo, Moskva 1976, p. 140.

¹⁷ Vedi S. FREJLICH, *Teorija kino: ot Ėjzenštejna do Tarkovskogo*, Akademičeskij proekt, Moskva 2015.

¹⁸ Vedi S. BERNARDI, *Introduzione alla retorica del cinema*, Le Lettere, Firenze 1994.

¹⁹ S. ĖJZENŠTEJN, *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 1992, p. 45.

nella *cultura uno* neanche il leader (il *vožd'*) si distanzia dalle masse, come invece farà nella *cultura due*. Sebbene Vladimir Il'ič Lenin (su un carro armato), nella scena del film *Oktjabr'* (Ottobre, 1927) di Ėjzenštejn, sembri distaccato dalla folla, in realtà non è isolato, come lo era ad esempio Stalin nell'iconografia del realismo socialista. Anche se quest'opera è stata il primo tentativo di mostrare Lenin in un film, il *vožd'* della rivoluzione di Ottobre è circondato dalle masse perché lo scopo principale del grande regista sovietico non era di glorificare singoli personaggi storici, ma di trasmettere l'idea della collettività e del movimento (anche violento) delle masse. Infatti, già la prima scena del film di Ėjzenštejn contrappone la statua gigantesca dello zar alla gente in movimento, ovvero alla massa che cerca di salirvi per distruggerla. Come osserva Natascha Drubek, «nella visione ėjzenštejniana della rivoluzione, la posizione centrale del monumento nella scena del film svolge un ruolo molto importante. L'essenza del monumento è nella sua maestosa immobilità. La statua è caratterizzata da dimensioni esagerate»²⁰.



Fig. 1 – Scena del film *La corazzata "Potemkin"*, 1925.

²⁰ N. DRUBEK, *Krupnym planom: Oktjabr' Sergeja Ėjzenštejna*, in «Seans» <<https://chapaev.media/articles/7505>> (ultimo accesso 25.04.2023).

Fig. 2 – Scena del film *Ottobre*, 1927.

«Io mi libero, da oggi e per sempre, dall'immobilità umana, io sono in continuo movimento, io mi avvicino e mi allontano dagli oggetti, striscio sotto di essi, vi monto sopra, io mi muovo fianco a fianco col muso di un cavallo in corsa, io irrompo, a piena velocità [...] io mi lascio cadere sul dorso, io mi levo in volo con gli aeroplani, precipito e risalgo [...]» – scrisse il fondatore del movimento dei *Kinoki* Dziga Vertov²¹. La *cultura uno* è la cultura degli spostamenti, del movimento, della destabilizzazione e quindi dell'instabilità. L'uomo con la valigia, la donna con il sacco – ecco i tipici personaggi cinematografici e letterari e degli anni Venti. È proprio Ostap Bender – uno dei primi trickster della letteratura sovietica ed il protagonista del romanzo picaresco di Il'ja Il'f e Evgenij Petrov *Dvenadcat' stul'ev* (Le dodici sedie, 1928) – che conduce una caccia al tesoro piena di spostamenti, svolte e colpi di scena – l'esempio paradigmatico del concetto del movimento letterario

²¹ Vedi M.E. DI CARLO, *Dziga Vertov – L'uomo con la macchina da presa – La verità dell'occhio che guarda diventa essa stessa una verità da osservare* <<https://www.phocusmagazine.it/dziga-vertov-luomo-con-la-macchina-da-presa-la-verita-delloccchio-che-guarda-diventa-essa-stessa-una-verita-da-osservare/>> (ultimo accesso 4.04.2023).

della decade post-rivoluzionaria. Per Papernyj la cultura degli anni Venti è orizzontale, ovvero libera, internazionale, aperta. Non è una struttura chiusa ed isolata dal mondo come quelle della *cultura due*, ma è priva di frontiere e confini, aperta al resto del mondo (basta ricordare il motto *Proletari di tutto il mondo unitevi!*).

Uno degli esempi *par excellence* dell'orizzontalità e dell'internazionalità della *cultura uno* è la cosiddetta 'scuola sudoccidentale della letteratura russa' (alla quale appartenevano anche Il'f e Petrov, entrambi odessiti). Il termine 'Sud-Ovest' fu introdotto da Viktor Šklovskij nel 1933 nell'omonimo articolo *Jugo-Zapad* (1933) che è anche il nome di una raccolta di poesie di Éduard Bagrickij. Dal momento che il termine è oggi considerato politicamente scorretto, si propone la definizione di 'scuola levantina', oppure di 'testo odessita', che può essere definito attraverso testi fondamentali (come fu per il testo pietroburghese) degli anni Venti di Éduard Bagrickij, Valentin Kataev, Isaak Babel', Jurij Oleša, Evgenij Petrov, Il'ja Il'f e altri.

A differenza del testo pietroburghese dell'Ottocento e di quello moscovita del Novecento, le radici della mitologizzazione della realtà odessita furono occidentali (lo nota anche Šklovskij²²), ovvero internazionali. È da notare, inoltre, che a rispetto ai due 'testi' centrali della letteratura russa (situati nelle due capitali della Russia – Mosca e San Pietroburgo), il 'testo odessita' degli anni Venti era marginale, nato oltre i confini della Russia (in Odessa, ovvero Ucraina) ed è uno degli esempi migliori di quello che Papernyj nella sua ricerca definisce come una specie di trionfo della periferia i cui valori negli anni Venti hanno prevalso su quelli del centro. Furono proprio autori odessiti come Babel', Oleša ed il duo Il'f e Petrov (negli anni Venti tutti loro lavoravano nella redazione del giornale satirico dei ferrovieri «Gudok») ad arricchire la letteratura russa dei primi anni sovietici con le loro opere satiriche, nelle quali celebrarono la vita della Mosca letteraria del tempo. Se la letteratura del realismo socialista aveva uno schema ben definito e non aveva troppe libertà di espressione, la cosiddetta 'prosa ornamentale' di Oleša, insieme alla prosa odessita ambientata nel mondo criminale ebraico di Babel' (che nei *Racconti di Odessa* mostra Odessa come una città di confine, un porto multietnico in cui si mescolavano culture e lingue) e le avventure dell'anti-eroe Ostap

²² Vedi V. ŠKLOVSKIJ, *Jugo-Zapad*, in L. KACIS, *Istorija ruskogo formalizma kak provincial'nyj gazetno-literaturnyj fakt: ("Gamburskij sčet", "Jugo-Zapad", "Fabula i sjužet" v "Teorija prozy" V.B. Šklovskogo)*, «Izvestija RAN. Serija literatury i jazyka», vol. 77, n. 4, 2018, pp. 45-48.

Bender di Il'f e Petrov illustrano perfettamente la libertà orizzontale della *cultura uno* di Papernyj.

I nuovi eroi impostori e nobili imbroglioni²³ di Babel' (Benja Krik) e Il'f e Petrov (Ostap Bender) rivelano la forma artistica provvisoria che ancora non distingue nettamente il concetto di Bene da quello del Male, a differenza della cultura totalitaria del realismo socialista²⁴. Sono i personaggi mistificatori, ovvero eroi cinici e provocatori come Krik e Bender, a rappresentare la natura non-conformista della cultura letteraria degli anni Venti, completamente diversa dall'ideologia della *cultura due*. La cultura del canone del realismo socialista, come afferma Papernyj, è totalmente terrorizzata da ogni tipo di anormalità e, di conseguenza, non permette ai suoi eroi letterari comportamenti devianti. Infatti, come osserva Mark Lipoveckij in un'intervista con Denis Larionov, il realismo socialista ha pochissimi trickster²⁵ (mentre negli anni Venti i trickster letterari sono all'apice della loro popolarità), i quali appaiono nuovamente nella prosa sovietica underground e nella cultura e letteratura russa post-sovietica. A tal proposito Lipoveckij menziona autori come Dmitrij Prigov, nonché personalità della cultura russa come il collettivo femminista russo punk Pussy Riot.

La cultura postmoderna e post-sovietica della tempesta e dell'attacco degli anni Novanta

Se Papernyj definisce la *cultura uno* come la cultura dell'avanguardia organicamente correlata al formalismo e al concetto di straniamento (*ostranenie*), allora la cultura degli anni Novanta in Russia potrebbe essere definita come postmoderna, in grado di generare una metamorfosi di mentalità degli artisti/scrittori e del pubblico/lettori, come d'altronde fu con l'avanguardia. Infatti, l'avanguardia e il postmodernismo non sono affatto così lontani e antitetici come si può pensare. È Lipoveckij a sostenere che il postmodernismo russo non segna la fine

²³ Vedi D. LOSCALZO, *L'eroe Odisseo*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», New Series, vol. 84, n. 3, 2006, pp. 103-109.

²⁴ Vedi PAPERNYJ, *Kul'tura dva*, cit.

²⁵ M. LIPOVECKIJ, *Novyj realizm – èto ranij simptom zatjažnoj bolezni*, intervista con D. Larionov, 23 aprile 2014, <<https://www.colta.ru/articles/literature/3003-mark-lipovetskiy-novyj-realizm-eto-rannij-simptom-zatyazhnoj-bolezni>> (ultimo accesso 2.05.2023).

del modernismo ma la sua continuazione e sostituzione, la saturazione della modernità: «Se l'avanguardia è una forma radicale del modernismo, se nel modernismo si può distinguere l'espressionismo, il neoclassicismo, "l'alto modernismo", l'assurdismo ed altro, allora si può sostenere che il postmodernismo sia l'ultima fase del modernismo»²⁶. Il postmodernismo russo dei primi anni Novanta è il postmodernismo eroico «della tempesta e dell'attacco» – come lo definisce Michail Ėpštejn:

«Credo che proprio questi anni, ovvero la prima metà degli anni Novanta, sono stati l'epoca "della tempesta e dell'attacco" del postmodernismo russo. In quel periodo sono usciti romanzi di Viktor Pelevin, Vladimir Šarov, Vladimir Sorokin, Dmitrij Galkovskij, i libri di poesia di Dmitrij Prigov, Timur Kibirov, Elena Švarc, Aleksej Parščikov, gli studi teorici e critici di Aleksandr Genis, Boris Grojs, Mark Lipoveckij, Vjačeslav Kuricyn, che hanno segnato concetti fondamentali nella storia del postmodernismo russo e grazie ai quali questo fu valorizzato e compreso in contesti mondiali»²⁷.

Il sintagma di Ėpštejn annuncia inoltre due qualità fondamentali della *cultura uno* già menzionate: la distruzione e il movimento. Papernyj si sofferma sul fatto che la *cultura uno* nasce come estetica e cultura di rivoluzione e di guerra. I suoi nemici erano i borghesi e quindi si trattava di una guerra verticale invece che orizzontale – a differenza della Prima e della Seconda guerra mondiale che erano guerre orizzontali. Perché? Perché era una guerra di classe; i suoi nemici furono i *Bianchi*, i borghesi, i capitalisti. Tuttavia, anche la cultura degli anni Novanta potrebbe essere definita come cultura guerriera. Il nemico numero uno è il passato sovietico. Dal «vapore della modernità» i postmodernisti russi degli anni Novanta hanno buttato per primo il realismo socialista, lo stalinismo, i miti e l'immaginario dell'Unione Sovietica. Ecco cosa afferma Viktor Erofeev nel saggio *Pominki po sovetskoj literature* (Requiem per la letteratura sovietica, 1990):

²⁶ LIPOVECKIJ, *Čto takoe postmodernizm?* 5 maggio 2012, <<https://os.colta.ru/literature/events/details/36830/page3?print=yes>>/<<https://os.colta.ru/literature/events/details/36830/page3/?print=yes>> (ultimo accesso 30.04.2023).

²⁷ M. ĖPŠTEJN, *Postmodernizm v Rossii*, Izdanie R. Ėlinina, Moskva 2000 <<https://www.litres.ru/mihail-epshteyn/postmodernizm-v-rossii/chitat-onlayn/>> (ultimo accesso 17.04.2023).

«Secondo me è giunta la fine della letteratura sovietica. È anche possibile che sia già un cadavere il cui calore va spegnendosi, un imponente corpo morto ideologico che, in silenzio e quasi imbarazzato, ha esalato il suo ultimo respiro. E quindi? io sarò l'ultimo che verserà lacrime al suo funerale, tuttavia, pronuncerò con piacere questo requiem [...]. E quindi, questo funerale è un'occasione felice, che coincide con il funerale del marasma social-politico, cosa che dà speranza che in Russia, una terra tradizionalmente ricca di talenti, nasca una nuova letteratura, la quale non sarà né (di) più, né (di) meno, (di una) letteratura»²⁸.

Erofeev era convinto che gli anni Novanta sarebbero stati anni della rinascita, anni di «una nuova letteratura alternativa [...] che si contrappone alla vecchia, prima di tutto nella prontezza al dialogo con una qualsiasi cultura, anche la più remota nello spazio e nel tempo, al fine di creare una struttura polisemantica e polistilistica»²⁹. Questa letteratura libera ed alternativa di cui scriveva Erofeev, a mio avviso, ha gli attributi della *cultura uno*. Il postmodernismo russo degli anni Novanta è dialogico e ludico – come hanno già sottolineato molti – però è anche distruttivo. La letteratura della prima ondata postmoderna è in una sorta di dialogo provocatorio che contiene una critica distruttiva del passato sovietico e cerca, come scrive Umberto Eco facendo riferimento all'avanguardia, di regolare i conti con il passato. Per Eco l'avanguardia distrugge il passato e poi lo annulla:

«L'avanguardia storica (come modello di Modernismo) aveva cercato di regolare i conti con il passato. Al grido di “Abbasso il chiaro di luna” aveva distrutto il passato, lo aveva sfigurato: le Demoiselles d'Avignon erano state il gesto tipico dell'avanguardia. Poi l'avanguardia era andata oltre, dopo aver distrutto la figura l'aveva annullata, era arrivata all'astratto, all'informale, alla tela bianca, alla tela lacerata, alla tela bruciata, in architettura alla condizione minima del curtain wall, all'edificio come stele, parallelepipedo puro, in letteratura alla distruzione del flusso del discorso, sino al collage e infine alla pagina bianca, in musica al passaggio dall'atonalità al rumore, prima, e al silenzio assoluto poi»³⁰.

²⁸ V. EROFEEV, *Requiem per la letteratura sovietica*, in *Arcipelago Samizdat*, 19 maggio 2016 <<https://samizdat2016.wordpress.com/2016/05/19/requiem-per-la-letteratura-sovietica-2/>> (ultimo accesso 10.04.2023).

²⁹ *Ibid.*

³⁰ U. ECO, *Il realismo minimo*, in «La Repubblica», 11 marzo 2012 <<https://ricerca.>

In seguito, però, Eco sottolinea la differenza tra il moderno ed il postmoderno, individuando «il momento in cui il moderno non poteva andare oltre [...]. La risposta postmoderna al moderno è consistita nel riconoscere che il passato, visto che la sua distruzione portava al silenzio, doveva essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente»³¹.

Il postmodernismo russo degli anni Ottanta e Novanta distrugge il passato come lo faceva la *cultura uno*, ma a differenza dell'avanguardia che rinnegava il passato, la seconda e la terza ondata postmodernista in Russia, come osserva Irina Skoropanova, lo hanno integrato con la premessa di distruggerlo, come capita nelle prime opere di Vladimir Sorokin e Viktor Pelevin³². I due autori degli anni Novanta smascherano e decostruiscono il passato – Pelevin in *Omon Ra* – oppure lo estraniamente ironicamente – Sorokin in *Pervyj subbotnik* (Il primo sabato comunista, 1992) e *Serdca četyrech* (I cuori dei quattro, 1991). Entrambi propongono una demitologizzazione, ovvero una riduzione e una trasformazione del mito sovietico, come osservano Evgenij Dobrenko e altri studiosi³³.

Se Papernyj riconosce elementi di ideologia militare nella *cultura uno*, lo stesso si può dire per la seconda e la terza ondata del postmodernismo in Russia, nella quale molti individuarono una nuova ideologia aggressiva. I racconti degli anni Novanta di Sorokin illustrano perfettamente il concetto appena descritto. L'intenzione principale del racconto *Zasedanie zavkoma* (La seduta del comitato di fabbrica, 1992) è di dimostrare la brusca caduta dell'uomo sovietico. La caduta affiora dal linguaggio sovietico, che nella prima fase del racconto viene imitato («Мы же завком! Заводской комитет профсоюза, товарищи!» tovarišči! Профсоюзы – это кузница коммунизма!»). Sorokin, allievo dello soc-

repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/03/11/il-realismo-minimo.html> (ultimo accesso 11.04.2023).

³¹ *Ibid.*

³² Vedi I. SKOROPANOVA, *Russkaja postmodernistskaja literatura*, Flinta, Nauka, Moskva 2001 <<http://yanko.lib.ru/books/cultur/skoropanova-russ-postmodern-lit.htm>> (ultimo accesso 19.04.2023).

³³ E. DOBRENKO, *Sorokin i roždenie novoj russkoj literatury*, in M. LIPOVECKII, E. DOBRENKO, I. KALININ, *Èto prosto bukvy na bumage. Vladimir Sorokin posle literatury...* Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2018. Vedi anche LIPOVECKII, *Parologii: Transformacii (post)modernistskogo diskursa v russkoj kul'ture 1920-2000-ch godov*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2008; D. UFFELMANN, *Led tronulsia: The Overlapping Periods in Vladimir Sorokin's Work from the Materialization of Metaphors to Fantastic Substantialism*, in «Slavica Bergensia», n. 6, 2006, pp. 100-125 (= Landslide of the Norm: Language Culture in Post-Soviet Russia, ed. by I. Lunde, T. Roesen).

art degli anni Ottanta che mostra molte similitudini con la *cultura uno* di Papernyj, in questo racconto dimostra di essere anche allievo dell'avanguardia. Lui distrugge il «flusso del discorso»³⁴, ovvero usa il linguaggio della cultura ufficiale sovietica per rovinarla completamente:

«– Про... про... прорубоно... прорубоно... – ревел он, тряся головой и широко открывая рот.
– Нашигио! Набиво! - заревел милиционер.
– Напихо червие! Напихо червие! – закричала Симакова...
– Напихо червие, – повторял Старухин. – Напихо...
– Напихо в соответствии с технологическими картами произведенное на государственной основе и сделано малое после экономического расчета по третьему кварталу, – бормотал Урган»³⁵.

Se Sorokin è un esempio della distruzione, credo che Pelevin (che nelle sue opere degli anni Novanta non solo distrugge ma contemporaneamente crea) proponga qualcosa di nuovo. Nei suoi primi romanzi e racconti Pelevin evoca il concetto dell'orizzontalità (come lo definì Papernyj) degli anni Venti. La struttura dei romanzi *Omon Ra* e *Čapaev i Pustota* (Čapaev e il vuoto; titolo italiano: *Il mignolo di Buddha*, 1996) è fatta da multipli mondi che esistono, come sostengono vari studiosi, non per essere distrutti ed annullati, ma per sottolineare l'aspetto illusorio di tutto ciò che circondava l'uomo sovietico e che circonda quello post-sovietico, riuscendo a dimostrare il carattere poliedrico e versatile di entrambe le realtà: «Tutto ciò che vediamo è nella nostra coscienza, Pet'ka. Perciò non si può dire che la nostra coscienza si trova da qualche parte. Non ci troviamo da nessuna parte, per la semplice ragione che non c'è un posto di cui si può dire che ci troviamo proprio lì. Ecco perché non siamo da nessuna parte»³⁶.

Tutto questo ricorda l'idea della flessibilità della *cultura uno* degli anni Venti, che era aperta ed orizzontale. Papernyj intende la *cultu-*

³⁴ Eco, *Il realismo minimo*, cit.

³⁵ V. SOROKIN, *Zasedanie zavkoma*, in *Pervyj subbotnik*, Russlit, Moskva 1992 <https://srkn.ru/texts/persub_part6.shtml> (ultimo accesso 9.04.2023).

³⁶ V. PELEVIN, *Il mignolo di Buddha*, trad. di K. Renna e T. Olear, Mondadori, Milano 2001, p. 169 («Все, что мы видим, находится в нашем сознании, Петька. Поэтому сказать, что наше сознание находится где-то, нельзя. Мы находимся нигде просто потому, что нет такого места, про которое можно было бы сказать, что мы в нем находимся. Вот поэтому мы нигде», Id., *Čapaev i Pustota*, Vagrius, Moskva 2004, p. 184).

ra uno come categoria che non conosce confini e limiti ed è proprio Pelevin negli anni Novanta a costruire il mondo di *Čapaev e il vuoto* giocando ed annullando limiti e confini, facendoci credere che nulla esiste e che tutto potrebbe esistere. Per Pelevin la nozione di confine, come diceva Aleksandr Genis, non divide, ma collega, «unisce le linee tra le varie realtà»³⁷. Il'f e Petrov, i due amici odessiti che formarono la coppia letteraria più brillante della *cultura uno* sovietica e che erano considerati tra i migliori autori satirici del Novecento, in un certo senso rivivono nel duo Aleksandr Genis e Petr Vajl', scrittori amici, viaggiatori e critici letterari che insieme hanno scritto ben sei libri. Il paradigma del collettivo va oltre il fatto che Genis e Vajl' scrivono in coppia. Infatti, in alcuni dei loro libri, pubblicati negli anni Ottanta e Novanta prima in America e dopo in Russia, come *Sovetskoe barokko* (Barocco Sovietico, 1987), *Russkaja kuchnja v izgnanii* (La cucina russa in esilio, 1987), *Amerikana* (Americana, 1991), *60-e. Mir sovetskogo čeloveka* (Gli anni Sessanta. Il mondo dell'uomo sovietico, 1988), investigano la memoria collettiva dell'uomo sovietico intrecciando le storie personali con degli emigranti in America, oppure con la storia della mentalità e cultura della generazione degli anni '60 nell'Unione Sovietica:

«Noi tutti eravamo schiavi della teoria di Brodskij sulla 'determinazione geopolitica del suo destino' – che era la divisione del mondo ad Oriente ed Occidente [...]. Noi, dopotutto, siamo cresciuti nel paese della utopia. Siamo cresciuti credendo che, anche se nella Russia l'utopia non esiste, esisterà sicuramente da qualche parte (nell'Occidente) del mondo. Ed è questo errore storico che accomuna tutta la nostra emigrazione»³⁸.

Il romanzo *Omon Ra* di Pelevin evoca uno dei punti di riferimento della *cultura uno* degli anni Venti. La *cultura uno* è cultura di spostamento, di continuo movimento, che nel caso di *Omon* non è soltanto movimento fisico, ma anche mentale:

«A questo punto smisi di seguire l'azione sullo schermo: mi aveva folgorato un'idea [...] se solo un attimo prima, guardando lo schermo, era stato come vedere il mondo dalla cabina dei due

³⁷ A. GENIS, *Pole čudes: Viktor Pelevin*, in «Zvezda», n. 12, 1997 <<https://magazines.gorky.media/zvezda/1997/12/beseda-desyataya-pole-čudes-viktor-pelevin.html>> (ultimo accesso 21.04.2023).

³⁸ A. GENIS, P. VAJL', *Amerikana*, Slovo, Moskva 1991 <<http://historic.ru/books/item/f00/s00/z0000004/st18.shtml>> (ultimo accesso 27.04.2023).

aviatori in giubbotto, allora niente mi impediva di ritrovarmi in quella o in qualsiasi altra cabina, senza bisogno di alcun televisore. [...] “Questo significa” pensavo “che è possibile guardare da dentro se stessi come da dentro un aeroplano, e che non è affatto importante da dove si guarda: è più importante ciò che si vede”»³⁹.

Le tante simulazioni della realtà di Pelevin confermano di non potere essere certi di niente, perché la stabilità è una categoria anacronistica, tradizionale, totalitaria (lo suggerisce Pelevin) e ‘salvarsi’ è possibile solo disconnettendosi dalla ‘realtà’:

«Sì, era proprio così: quelle tane in cui passavamo tutta la vita in effetti erano buie e sporche e forse noi stessi eravamo l’esatto corrispettivo di quelle tane. Ma nel cielo blu sopra le nostre teste [...] esistevano dei piccoli punti speciali, brillanti, artificiali, che scivolavano lenti fra le costellazioni e che erano stati creati qui, in terra sovietica, in mezzo al vomito, alle bottiglie vuote e al fumo puzzolente di tabacco, che erano fatti d’acciaio, di semiconduttori e di energia elettrica e che in quel momento volavano nel cosmo»⁴⁰.

A suo modo l’inclinazione per la mutazione è dimostrata anche da Tat’jana Tolstaja nel romanzo *Kys’* (Lo slynx, 2000). Galina Nefagina, che lo considera una delle opere più importanti del postmodernismo russo, ne individua il tema centrale continuo cambiamento e della trasformazione della storia e della cultura russa, ed è per questo che nel romanzo «tutto è in continuo mutamento e non c’è niente di solido, niente di stabile»⁴¹. La *cultura uno*, come abbiamo più volte sottolineato, è fatta di continui spostamenti e movimenti, di instabilità e distruzioni, rimanendo allo stesso tempo una cultura libera, aperta, orizzontale e internazionale. Il postmodernismo si conferma come estetica che nega l’idea di una gerarchia, di un unico metodo, di un canone, linguaggio e stile ed è proprio per questo che rappresenta la parità, l’uguaglianza e l’orizzontalità che sono fondamentali per la *cultura uno* e che Papernyj comprende come libertà. La maggior parte degli scrittori postmodernisti degli anni Novanta non riflette su ‘cosa’ ma su ‘come’ scrivere, e in questo assomigliano ai rappresentanti dell’avanguardia russa.

Detto questo, dovremo concludere affermando che l’eroe della *cultura uno* è il linguaggio, la sua diversità, la sua fluidità, che diven-

³⁹ PELEVIN, *Omon Ra*, trad. di K. Renna e T. Olear, Mondadori, Milano 1999, p. 12.

⁴⁰ *Ivi*, p. 29.

⁴¹ G. NEFAGINA, *Russkaja proza konca XX veka*, Flinta, Nauka, Moskva 2005, p. 149.

ta, come scrive Eco, «la realtà più importante. La parola ha un valore proprio, è una cosa che materialmente ha significato»⁴². Erofeev ha ragione quando osservava alla vigilia degli anni Novanta che la nuova letteratura post-sovietica avrebbe sostituito il canone del realismo socialista e che sarebbe tornata agli anni Venti, quando scrittori come Zamjatin, Platonov e gli Oberiuty le erano d'aiuto: «Alla nuova, futura letteratura, che giungerà a sostituire quella morta, sarà d'aiuto l'esperienza di Nabokov, Joyce, Zamjatin, Platonov, Dobyč'in, degli Oberiuty, i fondatori dell'assurdo russo, che adesso vivono la loro rinascita»⁴³.

Che per l'estetica degli anni Novanta la stabilità (della forma e del contenuto) non sia una categoria importante, lo dimostra la poetica di Aleksej Balabanov. *L'enfant terrible* del cinema russo contemporaneo ha girato due pellicole dedicate alla difficile realtà e all'instabilità accattivante e tempestosa degli anni Novanta, che per certi tratti era simile a quella degli anni post-rivoluzionari. La prima pellicola è *Brat* (Fratello, 1997) – il primo blockbuster dell'era post-sovietica, dedicato al mondo della criminalità russa a San Pietroburgo degli anni Novanta, che non solo è uno dei film con maggior incassi nella storia del cinema contemporaneo russo, ma è anche celebre per la sua estetica tarantiniana di violenza e casualità, follia e trasgressione. C'è da dire che, a differenza di *Pulp fiction* (1994) di Quentin Tarantino, *Brat* è un dramma sociale molto più che un atto di citazionismo postmoderno o un inno ironico e ludico, sadico e farsesco, pensando alla definizione Marco Belpoliti del film di Tarantino⁴⁴. L'eroe di Balabanov è un personaggio ambiguo, una sorta di Ivan Durak che dalla provincia si trasferisce nel centro, ovvero un incrocio di adulto e bambino, di povero idiota e scopritore delle ipocrisie altrui, come sottolinea Maria Pia Pagani analizzando il personaggio dello Sciocco del folklore russo⁴⁵. Questo nuovo anti-eroe russo degli anni Novanta, divenuto idolo

⁴² ECO, *Il realismo minimo*, cit.

⁴³ EROFEEV, *Requiem per la letteratura sovietica*, cit.

⁴⁴ Vedi M. BELPOLITI, *Pulp Fiction di Quentin Tarantino (1994) vent'anni dopo. Storia postmoderna di gangster, sermoni, sodomie, gare di ballo, teste esplose, non-luoghi di Los Angeles*, in «L'ombra delle parole», 14 maggio 2015 <<https://lombradelleparole.wordpress.com/2015/05/14/di-marco-belpoliti-pulp-fiction-di-quentin-tarantino-1994-ventanni-dopo-storia-postmoderna-di-gangster-sermoni-sodomie-gare-di-ballo-teste-esplose-non-luoghi-di-los-angeles/>> (ultimo accesso 5.05.2023).

⁴⁵ Vedi M.P. PAGANI, *Lo scemo del villaggio in Russia*, in «La Ricerca Folklorica», n. 44, 2001, pp. 117-126 (= Antropologia dei processi migratori).

delle nuove generazioni post-sovietiche, non evoca soltanto la figura del ‘santo Sempliciotto’, ma anche quella del trickster. Infatti, Danila Bagrov – che per puro caso diventa un killer spietato, un assassino su commissione – rappresenta l’evoluzione dei personaggi gangsteriani e mafiosi tipici della *cultura uno*, come Benja Krik e Ostap Bender della scuola odessita di Babel’ ed Il’f e Petrov. Tuttavia gli eroi di Balabanov sembrano (ed alcuni lo sono) personaggi semplici, limitati. I due fratelli Bagrov – Danila ed il fratello maggiore, Viktor – sono immersi nel caos totale e nella violenza della Russia degli anni Novanta, con la quale si ripropone l’estetica della cosiddetta *černucha*⁴⁶ degli anni Ottanta (film che tematizzano i lati sgradevoli e detestabili della vita in URSS). In quel cronotopo gli eroi di Balabanov appaiono come nomadi, vittime dell’instabilità della *cultura uno*, viaggiatori senza casa, senza patria o famiglia tradizionale, ma spesso lottano in nome di una collettività, di un ‘noi’ e trovano rifugio tra i fratelli di sangue o fratelli spirituali, come afferma Nikita Karcev:

«Nei suoi film c’è sempre un uomo, un eroe solitario, un Odisseo che si oppone ad un sistema ostile, falso, perfido. Da una parte c’è il Paese, e dall’altra la società (gli intellettuali ed élite simili, i businessmen). Tuttavia, in tutti i suoi pellegrinaggi Odisseo viene accompagnato dal fratello o dai fratelli – quelli spirituali oppure di sangue. Sono proprio loro ad aiutarlo qualche volta ad arrivare fino alla fine o sono la vera ragione che lo spinge ad intraprendere un viaggio»⁴⁷.

La violenza e la volontà di distruzione (del passato e dei miti sovietici) sono gli elementi fondamentali (e i più criticati!) del cinema di Balabanov. I confini fra il centro e la periferia e fra il Bene ed il Male nella *cultura uno*, a differenza della *cultura due*, non sono precisamente definiti, come già ricordato. Per gli eroi ambigui della *cultura uno* che lottano contro il Male, pur essendone parte (come è il caso di Bagrov), l’immaginario gangsteriano, efferato e imprevedibile, della Russia degli anni Novanta, dove niente è sicuro o ben definito, si rivela un habitat naturale. La rivoluzionaria *cultura uno* degli anni Venti e Novanta è, infatti, instabile; la natura trasgressiva della poetica

⁴⁶ Vedi S. GRAHAM, *Černucha and Russian Film*, in «Studies in Slavic Culture», n. 1, 2000, pp. 9-27; LIPOVETSKY, *Strategies of Wastefulness, or the Methamorphoses of Chernukha*, in «Russian Studies in Literature», n. 2, 2002, pp. 58-84.

⁴⁷ N. KARCEV, *Rogožin i Balabanov*, in «Iskusstvo kino», n. 1/2, 2022 <<https://kinoart.ru/texts/rogozhkin-i-balabanov>> (ultimo accesso 10.05.2023).

d'avanguardia o del postmodernismo russo dura a lungo e quindi già nel primo decennio del 2000 si è cercato, come accadde negli anni Trenta, di intraprendere la via della restaurazione, ossia della normatività. Tuttavia, è proprio nel 2005 che Balabanov dirige il film *Žmurki* (Mosca cieca, 2005) – una commedia nera dedicata ed ambientata nei tumultuosi e selvaggi anni Novanta in una città della provincia russa, che voleva essere il vero *Pulp fiction* russo (quando cominciarono a girare il film, pare che lo slogan informale della pellicola fosse «La nostra risposta a Tarantino») con elementi di *Reservoir Dogs* (Le Iene, 1992) di Tarantino. Nella cinematografia russa post-sovietica probabilmente non esiste film che rappresenti il concetto della nuova *cultura uno*, ovverosia il nuovo ciclo della cultura rivoluzionaria e poliedrica degli anni Venti, come il film di Balabanov – esagerato, trasgressivo, fumettista, violento, comico (infatti, il film è un gioco di stereotipi e maschere). *Žmurki* è, come afferma Karcev, l'enciclopedia della criminalità degli anni Novanta *made in Russia* piena di stereotipi, luoghi malfamati, serial killer, trafficanti di eroina, macchine veloci, fughe, moda anni Novanta, omicidi assurdi ed eroi grotteschi, carnevaleschi (in senso bachtiniano), nella quale si fondono il comico ed il tragico, e nella quale niente è impossibile e tutto è transitorio, circondato dalle «anime morte» degli anni Novanta, come scrive Zara Abdullaeva⁴⁸.



Fig. 3 – Scena del film *Brat*, 1997.

⁴⁸ Vedi Z. ABDULLAEVA, *Art-strelka. Žmurki*, regista *Aleksej Balabanov*, in «Iskusstvo kino», n. 7, 2005, <<https://old.kinoart.ru/archive/2005/07/n7-article4>> (ultimo accesso 9.05.2023).



Fig. 4 – Scena del film *Žmurki*, 2005.