

# Mosca mostruosa.

## La figura del dinosauro nella produzione postmoderna moscovita

Giulia Imbriaco

Una lettura attenta della produzione *underground* di Mosca della fine del XX secolo rivela la ricorrenza della figura del dinosauro in un variegato numero di opere. Dal ritrovamento del primo fossile ad oggi, questi vertebrati che hanno dominato la terra prima dell'uomo hanno sempre suscitato un grande interesse a livello popolare, come è attestato dalla diffusa iconografia a loro legata. Si è affascinati dall'esistenza di questi animali simili ai mostri e ai draghi fantastici delle tradizioni folcloristiche, e insieme spaventati dall'estinzione improvvisa che è capitata in sorte a esseri tanto grandi e feroci da sembrare indistruttibili. A partire da questa ambivalenza semantica, gli artisti moscoviti hanno sfruttato la figura in qualità di metafora o allegoria dal significato ambiguo. Nell'analisi comparata di alcuni quadri, disegni, romanzi e componimenti poetici moscoviti che vedono il dinosauro come protagonista, il presente saggio si propone di dare un'interpretazione alla valenza particolare che l'essere preistorico ha assunto nell'*imagérie* di tali artisti postmoderni. La tesi proposta consiste nell'intendere il dinosauro come una rappresentazione sardonica dello stato in cui i discorsi ideologici sovietici versavano negli anni del "disgelo" chruščeviano e della "stagnazione" brežneviana: esercitavano fascino e terrore assieme, continuavano ad appartenere al mondo coevo mentre tendevano a una "fossilizzazione" della forma a sfavore del contenuto. Usare tale simbolo sia per le sue accezioni positive che negative crea uno scontro, tragicomico e

destabilizzante, che fa riflettere su un periodo storico travagliato in cui il mondo intero, allora diviso in blocco occidentale e orientale, perse i suoi punti di riferimento e scivolò nell'instabilità. Le fondamenta ideologiche ed economiche su cui nel secondo dopoguerra si era costruita l'"Età dell'oro", usando l'espressione proposta da Eric J. Hobsbawm, iniziarono a sgretolarsi negli anni Settanta<sup>1</sup>, proprio quando per la prima volta si avvista il dinosauro nella letteratura postmoderna di Mosca.

Scritto fra il 1969 e il 1975, *Ožog (L'ustione*, pubblicato nel 1980) di Vasilij Aksenov (1932-2009) racconta con un'esuberante fantasia la vita *bohémienne* nella capitale russa fra i tardi anni Sessanta e i primi anni Settanta, delineando l'autobiografia di una generazione «marcata di volta in volta dallo stalinismo e dalla sua denuncia, dall'aspirazione alla libertà e dalla sottomissione a un potere onnipotente» (Aucouturier 1997: 479). L'autore, figlio della celebre militante Evgenija Ginzburg, fu uno degli scrittori che maggiormente sfruttarono la benevolenza chruščeviana. Uno dei segni del "disgelo" fu proprio il suo romanzo *Zvezdnyj bilet (Il biglietto stellato)* apparso sul mensile *Junost'* nel 1961, il primo caso editoriale dell'Urss. Vi è narrata la storia di due fratelli in cui si contrappongono due mondi e due generazioni: il primo conformista, ligio alle regole, e l'altro ribelle, mosso dal desiderio di libertà e avventura, il quale lo conduce in Estonia alla scoperta della parte più 'occidentale' ed esotica dell'Unione Sovietica. Anche allo scrittore fu concesso di viaggiare, ma nonostante il legame ambiguo con il potere, Aksenov finirà con l'espatriare negli Stati Uniti nel 1980, dove *Ožog* fu pubblicato per la prima volta.

Con grande abilità, fra parodia e grottesco, il romanzo sfuma i contorni fra reale e immaginario, confondendo i volti dei suoi attori, in cui si ritrova traccia dello stesso autore. Uno dei cinque protagonisti del romanzo, Radij Apollinarievič Chvastiščev, è uno scultore

---

<sup>1</sup> Secondo il noto storico, la situazione di crisi venne tuttavia riconosciuta e ammessa solo quando «una parte del mondo – i paesi del socialismo reale, cioè l'Urss e l'Europa orientale – crollarono interamente» (Hobsbawm 1997: 471).

surrealista, dissoluto e passionale amante di due «micine», che lavora e rilavora alla sua opera massima: un enorme dinosauro dal volto contadino con «indecenti sporgenze primigenie», una coda con un avvallamento tondo molto comodo per sedervisi e una «neponjatnuju samomu avtoru i neizvestno čto simvolizirujuščuju 'skvoznuju duchovnuju arteriju' na puze» (Aksenov 2005: 100) («'arteria spirituale perforata', sulla pancia, incomprensibile per lo stesso autore», Aksenov 1980: 95). È l'Arte, quella con la lettera maiuscola, verrà detto più avanti. A questo capolavoro, che richiede tutte le sue energie e le sue risorse economiche, l'artista dà il titolo di "Smirenje" (Umiltà).

L'ispirazione per questo complesso di marmo gli era nata da un fatto curioso:

в годы славы, скульптор Радий Хвастичев отказался в пользу секретаря МОСХа от соискания «Государыни» и получил за это под мастерскую бывший овощной магазин. Оборудуя это помещение разного рода «станками», скульптор обнаружил в бочке довоенного еще рассола рядом с неразорвавшейся осколочной бомбой нижнюю челюсть небольшого, меньше человека, животного. Наверное, челюсть динозавра, подумал он и задумчиво глянул на глыбу голубоватого мрамора, полученного им недавно из Югославии в знак благодарности за статуэтку «Юность маршала Тито». (2005: 63)

[N]egli anni della gloria, lo scultore Radij Chvastiščev rifiutò in favore del segretario dell'Unione degli Artisti di Mosca di competere al Premio di Stato e ne ricevette in cambio, per adibirlo a studio personale, un ex negozio di ortolano. Attrezzando l'atelier con cavalletti vari per "gruppi" di ogni genere, lo scultore scoprì in una botte di salamoia, ancora d'anteguerra, accanto a una bomba dirompente inesplosa, la mascella di un animale, più piccolo dell'uomo. "Dev'essere la mascella di un dinosauro", pensò e gettò un'occhiata meditabonda al blocco di marmo azzurrino, che aveva ricevuto poco tempo prima dalla Jugoslavia,

in segno di gratitudine per la statuetta “Giovinezza del maresciallo Tito”. (1980: 62)

Già da questo primo estratto, il dinosauro si posiziona all'interno di un codice di significazione politico: l'ispirazione per l'opera e lo stesso materiale di realizzazione provengono da casi in cui si palesa la connivenza dell'artista con gli organi del potere (ricezione di compensi per essersi ritirato da un concorso manipolato e per aver prodotto una statua di carattere ideologico). Chvastiščev è uno scultore che ha scelto la strada del compromesso con le autorità, da cui ne sono derivati gloria e privilegi. Sono interessanti anche i dettagli che circondano il ritrovamento fossile. Si tratta di un mascello: la struttura ossea che delimita la bocca e ospita le feroci fauci dell'animale, ma che porta l'attenzione anche al sistema fonatorio; ed è un reperto relativamente giovane, che precede la guerra e che riposa accanto a una bomba non esplosa. L'aurea che circonda la botte di salamoia è quindi una sorta di pericolo statico, sopito ma pronto a risvegliarsi all'improvviso. A contrastare questo lato nefasto vi è tuttavia lo stile ironico con cui Aksenov costruisce tutta l'opera: un susseguirsi vivace di frasi affastellate, dove un repertorio linguistico serio (es. l'incipit del brano dove il personaggio è presentato formalmente con attributo, nome e cognome e a cui fa seguito un gergo burocratico quale “otkazalsja v pol'zu”) si mischia senza soluzione di continuità a descrizioni, parole, allusioni di registro più basso. Nel testo citato, ad esempio, a svolgere questa funzione vi sono “i 'gruppi' di vario genere” che ispirano lo scultore, con un chiaro richiamo sessuale date le caratteristiche del personaggio presentate in precedenza nel romanzo; o ancora le dimensioni minuscole dell'animale e il contrappasso delle fauci conservate in salamoia, come se fossero diventate esse stesse un cibo pregiato da vendere nella bottega dell'ortolano.

Un altro dinosauro dalle dimensioni più piccole di quelle umane fa la sua comparsa dopo pochi anni. Datata 1981-82, la tela del duo artistico Komar e Melamid (Vitalij Komar, 1943, e Aleksandr Melamid,

1945) si intitola “Bol’ševiki, vozvraščajuščiesja domoj posle demonstracii” (Bolscevichi di ritorno a casa dopo la dimostrazione)<sup>2</sup>.



**Komar e Melamid, “Bol’ševiki, vozvraščajuščiesja domoj posle demonstracii”  
(Bolscevichi di ritorno a casa dopo la dimostrazione), 1981-82,  
proprietà Robert and Maryse Boxer.**

Diplomati alla Scuola d'Arte Stroganov di Mosca, sono autori di quadri, sculture, oggetti e installazioni che operano una decostruzione delle strategie propagandistiche e dell'estetica ufficiale (il *soc-realizm*, ovvero il realismo socialista), portando a una desacralizzazione delle sue icone e dei suoi stilemi, ed evidenziandone così il paradosso intrinseco: un discorso fatto di apparenza e privo di sostanza. I due sono noti soprattutto in quanto fondatori della *Soc-art*: acronimo di *Socrealističeskij Art*, il termine riprende sia il *soc-realizm* (realismo socialista) che la *Pop Art* di Andy Warhol. Sotto questa etichetta Komar

---

<sup>2</sup> L'opera fa parte della serie “Nostal'gičeskij socrealizm” (Realismo socialista nostalgico) e se ne trova una riproduzione in Ratcliff 1988: 133. Nello stesso volume si trovano anche le altre venti riproduzioni che compongono la serie.

e Melamid crearono la versione sovietica del concettualismo occidentale, riflessione acritica della forma e della rappresentazione della realtà. Il loro stile era molto radicale per il clima dell'epoca, sia perché si orientava verso l'arte occidentale, sia perché produceva opere irriverenti nei confronti del mondo sovietico (Cfr. Epstein 2016). I due decisero infine di emigrare dall'Unione Sovietica nel 1977, passando da Israele e fermandosi a New York. Come si vede da questa immagine, a inizio anni Ottanta, nonostante si trovassero in territorio statunitense, stavano ancora riflettendo sul loro paese d'origine. “Bol’sheviki, vozvraščajuščiesja domoj posle demonstracii” si presenta come uno dei *plakaty* (manifesti) presenti negli angoli e nelle facciate dell'Unione Sovietica: forma rettangolare, colori caldi e opachi, tema aderente ai dettami del Partito (in questo caso una manifestazione bolscevica), figure umane provenienti dal popolo e la bandiera rossa a fare da sfondo. Questo immancabile simbolo del trionfo comunista compare spesso nei manifesti di propaganda (es. Viktor Koreckij, “Esli zavtra vojna...”, Se il domani porterà la guerra..., 1938), così come anche nel famoso quadro di Dmitrij Močal'skij dal titolo “Posle demonstracii” (Dopo la dimostrazione) del 1949, parte integrante della collezione permanente della galleria Tret'jakov di Mosca e probabile ispirazione per Komar e Melamid.



Viktor Koreckij. “Esli zavtra vojna...” (Se il domani porterà la guerra...), 1938.



**Dmitrij Močal'skij, "Posle demonstracii" (Dopo la dimostrazione), 1949, presso la Galleria Tret'jakov di Mosca**

Eppure ora i due bolscevichi sono fermi in venerazione di un minuscolo dinosauro dalla bocca spalancata, in una posa che sembra alludere all'adorazione dei magi per la venuta del figlio di Dio. Si è nuovamente di fronte a un'atmosfera mista di sacralità e parodia. È notte e una lampada posta al centro basso dell'immagine rischiarla la scena producendo forti contrasti di luce-ombra, quasi come la luce divina nei quadri di Caravaggio, tecnica già adoperata da alcuni manifesti come ad esempio in "O každom iz nas zabolit'sja Stalin v Kreml'e" (Per ciascuno di noi si adopera Stalin al Cremlino, 1940) di Viktor Govorkov. Illuminato in questa occasione non è il Bambin Gesù, né uno dei padri fondatori dell'ideologia sovietica, bensì un dinosauro statuario, tanto spaventoso quanto minuscolo. Fra l'animale e il bolscevico in ginocchio giace una bottiglia vuota, elemento ironico che stempera ancor di più la solennità della scena con il suo riferimento allo stato inebriato dei due personaggi.



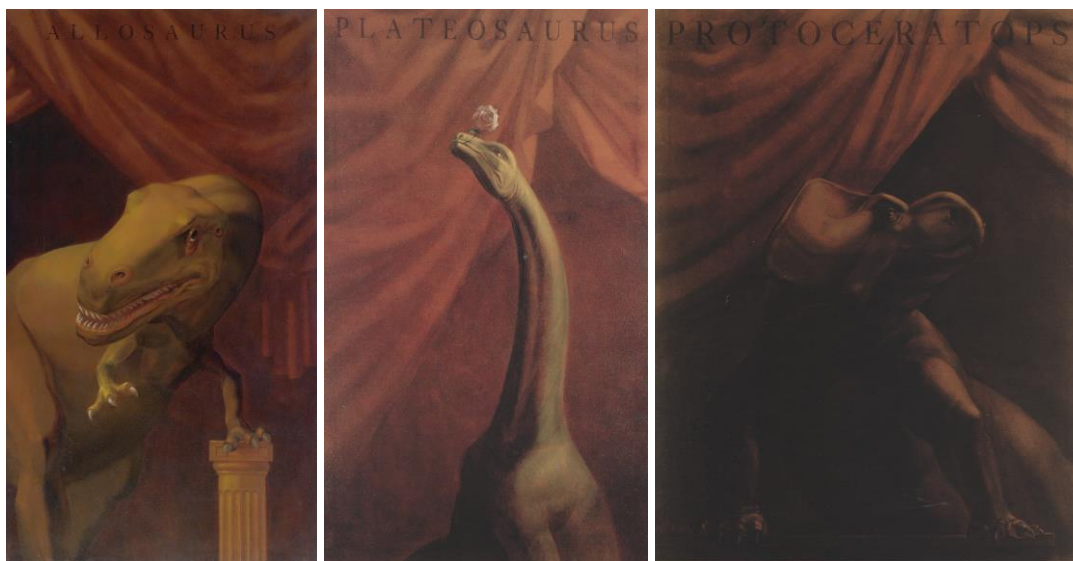
Viktor Govorkov, "O každom iz nas zabolitsja Stalin v Kremle"  
(Per ognuno di noi si adopera Stalin al Cremlino), 1940.

Prima di questo quadro e della serie a cui appartiene ("Nostal'gičeskij so realizm", Realismo socialista nostalgico), il duo aveva dipinto i "Portrety predkov" (Ritratti ancestrali, 1978-1980)<sup>3</sup>: un trittico di dinosauri che parodiano le pose dei leader comunisti davanti a drappi rossi, attornati da un'ombra sempre più invadente. Uno stile rembrandtiano questa volta, che secondo gli stessi autori bene rappresenta la tetra epoca staliniana (cfr. Ratcliff 1988: 29-31). Nel segno di una ilarità graffiante questi ritratti ancestrali riscrivono il passato nella forma di un mito obsoleto, estinto, ma ancora inquietante. Come scrive anche Carter Ratcliff, «[they] may be allegorical images of Stalin himself, the tyrant and Great Father whom Soviet children were taught to thank for their happy childhoods» (*ibid.*: 119).

---

<sup>3</sup> Le tre tele sono riprodotte in Ratcliff 1988: 120-1.





Komar e Melamid, "Portrety predkov. Allozavr, Protoceratopsy, Plateozavr"  
(Ritratti ancestrali. Allosaurus, Protoceratops, Plateosaurus), 1978-1980,  
in Gelco Corporations e Art Enterprise Ltd.

Negli anni Novanta è Dmitrij Prigov (1940-2007) che crea il disegno "Horror"<sup>4</sup> in cui, sotto l'enorme scritta bianca su sfondo nero di 'orrore', si trova un altro dinosauro, strisciante, di colore rosso, con bocca aperta e lingua sibilante. Anche in questo disegno l'animale giurassico ha qualcosa di sacrale e di statuario. La forma schiacciata, le dimensioni nuovamente piccole e l'aura gialla che lo circonda si uniscono alle lettere strette, alte e compatte che lo sovrastano come una lapide monolitica per dare l'impressione di fissità e insieme di assurdità: nonostante l'occhio sia inevitabilmente attratto dal suo colore, il dinosauro appare poca cosa rispetto a quelle tre lettere (*h, r, o*) ripetute in maniera così rigida ma graziosa<sup>5</sup>. È forse più temibile l'atmosfera inorganica e le parole che attorniano l'animale piuttosto che l'essere stesso?

---

<sup>4</sup> L'immagine qui riprodotta proviene dagli archivi di Prigov Foundation (sito web: <http://www.prigov.org/ru/>, consultato il 10/12/2016).

<sup>5</sup> La scelta dell'uso della parola in inglese invece di quella russa (*užas*) potrebbe essere dovuta proprio alle possibilità estetiche offerte dalla prima.



Dmitrij Prigov, "Horror", © Prigov Foundation.

Il dinosauro è una figura ricorrente nella produzione prigoviana: la si trova in poesia, nelle installazioni e nei disegni<sup>6</sup>. Infatti, Prigov fu un artista particolarmente eclettico e iconoclasta. Formatosi come scultore nello stesso Istituto d'Arte Stroganov di Komar e Melamid, ha lavorato come poeta, pittore, scultore, prosatore, drammaturgo, attore, *performer*, divenendo uno dei massimi protagonisti del concettualismo e del postmodernismo di stampo slavo. Anche lui, con semplicità e *humour*, ha riflettuto sulle rappresentazioni e sulle narrazioni sovietiche, allargando l'azione di rottura a tutte le «strutture chiuse del linguaggio o dei discorsi (politici, scientifici, filosofici), in quanto per se stessi *totalitari*» (Lux in Niero 2014: 149).

---

<sup>6</sup> Nel 2004 Prigov ha composto una serie di disegni interamente dedicata ai dinosauri e destinata al nipote Georgij ("Dinozavry", consultabile in Svetljakov 2014: 44-45). Spesso la figura è accompagnata dal tema dell'orrore, un altro dei temi ricorrenti fra gli artisti della Mosca del sottosuolo. Secondo Dmitri Ozerkov, il tema dell'orrore è apparso nella produzione di Prigov alla fine degli anni Settanta per poi prendere il sopravvento col crollo dell'Unione Sovietica (cfr. Ozerkov 2011: 87-88).

All'interno del ciclo "Dlja Džordžika" (Per il piccolo George), per esempio, il «neubijstvennoe čudišče» (il mostro inoffensivo) si insinua nel linguaggio lirico di quindici grandi poeti della letteratura russa. La causa esposta nella prefazione autoriale (parte integrante del ciclo stesso) è una "Dinosavromanija" (dinosauromania) che ha colto «chiščno (no, k sčast'ju, beskrovno)» (rapacemente [ma, per fortuna, senza spargimenti di sangue]) Georgij, il nipote di Prigov a cui sono indirizzati i componimenti, e «na ogromnoi količestvo detej raznogo vorzrasta, nazional'nostej, veroispovedanij i urovnja kul'turnoj prodvinutosti kak ich samich, tak i ich roditelej» (trad. mia: un'enorme quantità di bambini di tutte le età, nazionalità, credo religioso e preparazione culturale, e i loro stessi genitori). Il primo componimento del ciclo riprende l'*Evgenij Onegin* di Aleksandr Puškin, il poeta vate per eccellenza della Russia, e recita:

Из Пушкина

Мой Динозавр самых честных правил

Когда не в шутку занемог  
Он уважать себя заставил  
И лучше выдумать не мог  
Его пример другим наука  
Но боже мой, какая скука  
С Динозавром сидеть и день и ночь

...

(и так далее) (Prigov s.d.)

Da Puškin

Il mio Dinosaurio, essere dei più onesti principi  
Quando per celia si ammalò  
Seppe farsi rispettare  
E non poteva avere una migliore idea  
Il suo esempio è insegnamento per gli altri  
ma Dio mio, che noia

starsene giorno e notte con il Dinosaurio  
...<sup>7</sup>

Le differenze fra l'originale ottocentesco e il remake prigoviano sono minime: lo "zio" del componimento di Aleksandr Puškin, malato che siede giorno e notte, viene sostituito dal dinosauro, che fa razzia dei segni di punteggiatura lasciando tutto il resto nel suo esatto ordine. In alcuni dei componimenti successivi Prigov si prende maggiori libertà, aggiungendo, eliminando o cambiando parole, ma il gioco appropriativo rimane sempre comico e serio in ugual misura: oltre il diletto nel plasmare irriverentemente i grandi classici, resta sempre l'ombra dell'orrore e della sofferenza legati al dinosauro e ai temi delle poesie selezionate<sup>8</sup>. Il ciclo, infatti, si muove costantemente fra

---

<sup>7</sup> Trad. mia, in cui le modifiche prigoviane sono state apportate sulla versione italiana proposta da Eridano Bazzarelli. La versione originale di Puškin è la seguente: «Мой дядя самых честных правил, / Когда не в шутку занемог, / Он уважать себя заставил / И лучше выдумать не мог. / Его пример другим наука; / Но, Боже мой, какая скука / С больным сидеть и день и ночь, [...]». (Puškin 1985: 76). Traduzione di E. Bazzarelli: «"Mio zio, uomo dei più onesti principii, quando per celia si ammalò, seppe farsi rispettare, e non poteva avere una migliore idea. Il suo esempio è insegnamento per gli altri; ma, Dio mio, che noia starsene giorno e notte con un malato, [...]» (*ibid.*: 77).

<sup>8</sup> Non potendo in questa sede analizzare tutte le appropriazioni prigoviane contenute nel ciclo, ci si limita a mostrare la prima a titolo esplicativo e a riportare l'elenco esaustivo dei componimenti originali da lui adoperati: 1) *Evgenij Onegin*, Aleksandr Puškin; 2) "Gamlet", Boris Pasternak; 3) "Seroglazyj korol'", Anna Achmatova; 4) "Sedoe utro", Aleksandr Blok; 5) "Pis'mo k ženščine", Sergej Esenin; 6) "Kogda vdali ugasnet svet dnenoj...", Nikolaj Zabolockij; 7) "Sonet (Kak konkvistador v pancire železnom...)", Lev Gumilev; 8) "Kogda iz mraka zablužden'ja...", Nikolaj Nekrasov; 9) "Finljandija", Evgenij Baratynskij; 10) "Russkaja pesnja (V pole veter veet...)", Aleksej Kol'cov; 11) "Angel", Michail Lermontov; 12) "O, kak na sklone našich let...", Fedor Tjutčev; 13) "O, govori choť ty so mnoj...", Apollon Grigor'ev; 14) "Na zare ty ee ne budi...", Afanasij Fet; 15) "Kurgan", Aleksej Tol'stoj.

riflessione e spregiudicata ironia, fra trascendentale e terreno, fra tradizione e presente, fra divino e diabolico<sup>9</sup>. Da questa operazione, il dinosauro risulta essere una figura con cui si può giocare, da cui essere affascinati e da temere.

Negli anni Novanta, Prigov fece parte del gruppo EPS in compagnia degli scrittori Viktor Erofeev e Vladimir Sorokin. Nato a Mosca nel 1947, il primo ha trascorso un'infanzia privilegiata rispetto ai suoi coetanei, trascorrendo periodi in Europa grazie al lavoro del padre, diplomatico sovietico. Laureato in Lettere all'Università Statale di Mosca, è stato ed è tuttora un attivo partecipante della scena culturale russa. L'apice della sua carriera di scrittore "non gradito" all'Unione degli scrittori, organismo centralizzato incaricato della gestione della cosa letteraria, fu nel 1979 quando, insieme a V. Aksenov, A. Bitov, E. Popov e F. Iskander, curò l'antologia *Metropol'*, un tributo al pluralismo estetico contro ogni dogma artistico. L'intento era quello di offrire un'immagine 'de-tabuizzata' della Russia che funzionasse come strumento di auto-coscienza per il paese (cfr. Aksenov et al. 1979: 9)<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> *Monstry* (Mostri), in uscita nel 2017 per Novoe Literaturnoe Obozrenie (NLO), è il terzo volume del progetto di pubblicazione dell'opera omnia di Dmitrij Prigov. Sarà dedicato al suo "progetto teologico", avente come categoria centrale la mostruosità, intesa dall'artista come quello stato in cui possono coesistere condizioni opposte (cfr. Prigov 2017).

<sup>10</sup> I curatori fecero domanda ufficiale per stampare il manoscritto in URSS e all'estero. Il primo segretario della sezione moscovita dell'Unione degli scrittori, Feliks Kuznecov, fu portavoce dell'indignazione furiosa con cui reagì la seduta congiunta per analizzare il caso, quando scrisse sul giornale letterario *Moskovskij literator* del 9 febbraio 1979: «сраму, требующего видимости прикрытия, в этом сборнике самых разнородных материалов, хоть отбавляй. Здесь в обилии представлены литературная безвкусица и беспомощность, серятина и пощлость, лишь слегка прикрытая штукатуркой посконного 'абсурдизма' или новоявленного богоискательства. О крайне низком уровне этого сборника говорили практически все участники совместного заседания секретариата и парткома Московской питательской организации»

Poco dopo questo evento, il dinosauro ritorna nella letteratura come metafora *en passant* nel racconto disordinato di Irina Vladimirovna Tarakanova, protagonista e narratrice di *Russkaja krasavica* (*La bella di Mosca*, pubblicato nel 1990, ma scritto nel biennio 1980-82) di Viktor Erofeev. Il dinosauro in quest'occasione indica un poeta laureato che ha rimesso la sua arte al Partito per averne gloria e ricchezza (ricordando per questo lo scultore del romanzo di Aksenov). L'innominabile V.S. è descritto come una delle figure più puritane della "vecchia generazione" che tuttavia intraprende una relazione extra-matrimoniale con Irina, una donna la cui bellezza è eguagliata soltanto dalla scaltrezza da arrampicatrice sociale<sup>11</sup>. Secondo Mario Caramitti, la protagonista è un'incarnazione dell'autore tramite cui Erofeev affronta «le forze oscure che minacciano la Russia» (Caramitti 2010: 207). È un'interpretazione che si sposa con il fatto che nel romanzo questo 'dinosauro della Russia passata' illude la protagonista e poi muore, lasciandola incinta con la nomea di reietta dissoluta della società sovietica. Nonostante questo, incalzata da un'amica a dare un giudizio sulla sua relazione con V.S., Irina afferma:

---

(Kuznecov cit. in Erofeev 2004: 27). Trad. di L. Montagnini: «[d]i vergogne, che richiederebbero almeno una parvenza di copertura, in questa raccolta di materiali di vario genere, ce ne sono a bizzeffe. Sono abbondantemente rappresentate mancanza di gusto e di talento letterari, mediocrità e volgarità, solo leggermente mascherate da una patina di rozzo 'assurdismo' o di risuscitata ricerca di Dio. Sul bassissimo livello di questa raccolta hanno convenuto praticamente tutti i partecipanti alla seduta congiunta della segreteria e del comitato del partito dell'organizzazione moscovita degli scrittori» (Erofeev 2008: 17). Al volume fu dunque posto il veto di stampa, il vernissage informale organizzato per la pubblicazione *samizdat* fu impedito, i curatori vennero interrogati, licenziati o retrocessi dal posto di lavoro. A causa di questo evento, a Erofeev e Popov fu temporaneamente revocata l'iscrizione all'Unione degli scrittori, mentre Aksenov si convinse a emigrare. La prima edizione russa dell'antologia fu pubblicata nel 1989 (cfr. Erofeev 2004: 330-380; Erofeev 2008: 244-282).

<sup>11</sup> Interessante notare che *tarakany* in russo significa 'scarafaggi'.

Отвечаю ей откровенно, от всей души, не таясь: нет, моя милая Ксюша, ни чуточки! Великий, говорю, человек! Динозавр! А что, говорю, он пишет, не на судить, он с государственной точки зрения видит дальше нас, а мы с тобой — мелко плаваем. (1994: 60-61)

Le rispondo sinceramente, con tutta l'anima, senza nascondermi. 'No, mia cara Ksjuša, non sono disgustata nemmeno un po'! È un grande uomo,' le dico 'un dinosauro! E quello che scrive non sta a noi giudicarlo, lui dal suo punto di vista statale vede più lontano di noi, mentre noi due siamo pesci piccoli.' (2010: 67)

L'intenzione della parlante è di lodare la grandezza maestosa, anche se vetusta, dell'uomo attraverso l'accostamento retorico alla figura del dinosauro. Tuttavia, la metafora è inserita in un contesto dove il disgusto dell'amica ha conferito accezioni negative sia alla vecchiaia che all'arroganza di V.S.. In questo modo si acuisce lo scontro beffardo fra l'immagine del dinosauro come animale possente e vigoroso e quella di reperto fossile sopraffatto dal destino, di una vitalità anacronistica e al tempo odierno stantia.

I casi fin qui esposti dovrebbero essere sufficienti per attestare il valore semantico specifico assunto dal dinosauro nella Mosca artistica del periodo tardo-socialista. Le opere trattate sono state dipinte e scritte nel corso di due decenni (dagli anni Settanta agli anni Novanta), ma tutte presentano una radice comune nella cultura non ufficiale che prosperò nel sottosuolo moscovita tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli Ottanta.

Con la destituzione di Chruščev nel 1964 si chiuse «l'effimera atmosfera di fermento e pallida libertà» (Caramitti 2010: 45) del periodo detto del 'disgelo'. Gradualmente e parzialmente fece ritorno il rigido dogmatismo del regime sotto Brežnev. La parentesi chruščeviana, infatti, aveva messo in moto un cambiamento non solo all'interno del mondo artistico, ma anche del Partito stesso, che lasciò il segno. In campo artistico, Chruščev aveva sfruttato la letteratura come

arma per il suo programma di riforme interne legate alla destalinizzazione iniziata alla fine degli anni Cinquanta. Fu permessa, per esempio, la pubblicazione di opere quali *Odin den' Ivana Denisoviča* (*Una giornata di Ivan Denisovič*, data alle stampe nel 1962) di Aleksandr Solženicyn in cui si rendono note per la prima volta le condizioni di vita nei campi di lavoro forzati, e lo stesso *Zvezdnyj bilet* (*Il biglietto stellato*, 1961) di Vasilij Aksenov, dove i giovani protagonisti esprimono la volontà di pensare con la propria testa e non seguire la rotta indicata dai genitori e dalla società. Il coraggio di alcuni uomini di dire la verità e la possibilità inaspettata di poterla leggere liberamente suscitò molto scalpore, sia in patria che all'estero. Il 'disgelo' è stato segnato dalla speranza di poter dialogare con gli organi del sistema comunista e da una seppur lieve apertura rispetto ai ranghi di «parole d'ordine, intrecci tipo e tabù tematici» (Caramitti 2010: 46).

Il potere sente il pericolo di non poter controllare la spinta crescente verso la verità e, con il nuovo segretario del Partito, in carica dal 1964 al 1982, si attua una nuova chiusura a livello delle dichiarazioni ufficiali, uno stalinismo morbido o “vegetariano”, cosiddetto per la (relativamente) maggiore permissività verso artisti e scrittori non dogmatici a patto di seguire alcune regole non scritte. Erano principalmente tre le vie percorribili da quest'ultimi. La prima consisteva nello scendere a compromessi con gli strateghi della propaganda per continuare a pubblicare, una scelta che tuttavia poneva dubbi morali all'artista, dato che si perdeva in onestà e coerenza interiore per guadagnare in fama e agiatezza (vedi Radij Chvastiščev e V.S.). La seconda opzione, invece, percorreva una doppia linea: quella ufficiale con un lavoro affine a quello sentito come proprio (es. illustratore di libri per bambini, traduttore o grafico), e quella non ufficiale di artista innovativo. Grazie al riconoscimento ufficiale e all'iscrizione a una Unione, si poteva comprare il materiale necessario per la propria arte, possedere uno studio, accettare committenze: in altre parole, avere un ruolo che assieme permettesse di guadagnare uno stipendio e desse il permesso legale di svolgere un'attività creativa



propria priva di rinunce<sup>12</sup>. La terza via, la più radicale, era quello di ottenere un impiego palliativo che permettesse di non essere tacciato di parassitismo sociale e concedesse abbondante tempo libero fuori ed entro gli orari di lavoro. Uno dei lavori più ricercati era, ad esempio, il guardiano delle caldaie.

Tutte queste modalità furono possibili perché era cambiato qualcosa nelle modalità interne alla gestione del controllo da parte del Partito, un cambiamento che formò la generazione cresciuta nel tardo socialismo<sup>13</sup>. Fino a che Stalin rimase al potere, la figura del segretario del Partito era colei che deteneva la verità assoluta sul discorso ideologico, quella che possedeva la conoscenza ultima e inconfutabile. Grazie alla figura del capo, l'Unione Sovietica e i suoi tre pilastri ideologici (credo marxista-leninista, Lenin e il radioso avvenire) erano saldi nei loro ideali e fini, non sussultavano per quanto la strada per raggiungerli fosse impervia. Con la morte di Stalin e il successivo attacco di Chruščev al culto della personalità del 1956, scomparve la stessa possibilità di avere una tale figura esterna che convalidasse il paradigma ideologico. La tesi proposta dallo studioso Aleksej Jurčak è che il discorso dottrinario, privato di uno degli elementi necessari per la propria sussistenza (la figura del capo possessore di verità), abbia elaborato spontaneamente un nuovo metodo di convalida. Esso era basato sulla ripetizione delle formule verbali usate nel passato, quando ancora non esistevano dubbi sull'attendibilità filosofica degli enunciati. Non si smise di scrivere articoli, discorsi, rapporti, tuttavia, venendo meno la possibilità di disquisire sul canone della verità marxista-

---

<sup>12</sup> Si ricordi a questo proposito il famoso processo a Iosif Brodskij, accusato di parassitismo sociale perché dichiaratosi poeta senza aver attestazioni burocratiche a dimostrarlo. Per un approfondimento si rimanda a Etkind 1988.

<sup>13</sup> Con tardo socialismo si intendono i circa trent'anni da metà anni Cinquanta alla metà degli anni Ottanta, dall'inizio del periodo post-staliniano all'inizio della *perestrojka*, quando il sistema sovietico era ancora percepito in patria e all'estero come eterno e indissolubile (cfr. Jurčak 2014: 36).

leninista, si ricorse alla copiatura di interi passaggi dei testi già pubblicati. Con il passare degli anni la prassi tese alla standardizzazione e alla produzione di *collage* ideologici sempre più lontani dal presente reale.

Esempi lampanti di questa discorsività sono i testi pubblicati nella prima pagina della *Pravda*, il quotidiano di informazione più importante dell'Unione Sovietica. I temi trattati in questi articoli venivano decisi con due settimane di anticipo dal Comitato centrale del Partito e non avevano quindi alcun legame con gli eventi correnti. Non erano firmati e la lingua con cui erano scritti funzionava più:

как абстрактное высказывание на общеидеологическую тему, чем комментарий на тему дня. Типичные заголовки передовиц, печатавшихся в Правде в 1970-х годах, отражают эту абстрактность: “Под знаменем первая”, “Солидарность людей труда”, “Идейность советского человека”. (Jurčak 2014: 139)

come enunciazione astratta di un tema ideologico generale, che come commento sul tema del giorno. I titoli tipici degli editoriali stampati sulla Pravda negli anni Settanta riflettono questa astrazione: “Sotto le bandiere del primo maggio”; “La solidarietà dei lavoratori”; “L'essenza ideologica dell'uomo sovietico”. (Trad. mia)

La norma discorsiva dell'ideologia sovietica del tardo socialismo era costituita da elementi rituali linguistici (e anche non linguistici durante le manifestazioni, votazioni, riunioni, competizioni, ...) che costantemente si ripetevano e tendevano a gonfiarsi, a diventare tanto più retoricamente ingombranti quanto più semanticamente poveri. Gli stessi lettori in epoca brežneviana iniziarono a chiamarla ironicamente “dubovyj jazik”, la lingua di quercia (cfr. Jurčak 2014: 75).

V. Aksenov, V. Komar e A. Melamid, D. Prigov, V. Sorokin e Vik. Erofeev hanno vissuto il tardo socialismo, formandosi un pensiero autonomo in locali, cucine o atelier di artisti, dove discutevano,

bevevano, recitavano testi ad alta voce, mettevano in mostra le proprie opere che non trovavano spazio nell'ufficialità sovietica, dando vita a una Mosca artistica sotterranea. Questo sottosuolo era composto da varie cerchie a sé stanti, anche se spesso si intersecavano fra loro. Il giro attorno alla *Soc-art* di Komar e Melamid era una di queste. Un'altra era costituita dal cosiddetto gruppo dello Sretenskij bul'var, capitanato dall'artista Il'ja Kabakov, di cui a fine anni Settanta-inizio Ottanta entrarono a far parte Prigov e Sorokin<sup>14</sup>. Una terza cerchia era quella detta "Levij Mosch", ossia la parte più dissidente degli iscritti all'Unione degli Artisti Moscoviti (*Moskovskoe Otdelenie Sojusa Chudožnikov* – Mosch appunto), di cui erano parte Aksenov e Vik. Erofeev. La vitalità dell'ambiente e la freschezza degli incontri di quegli "anni eroici", come alcuni artisti li definiscono, permettevano che i legami fra i gruppi fossero vari, ma allo stesso tempo rendono difficile oggi ricostruirne influenze e rapporti in maniera esatta. Gli stessi protagonisti, in interviste, ricordi e biografie, talvolta si contraddicono da soli o fra di loro, senza dubbio contemporaneamente seri e divertiti dalla riflessione conseguente riguardo l'impossibilità della memoria, delle storie e della Storia di avere un'unica monolitica versione dei fatti, come quella che invece era propagandata dai discorsi del potere<sup>15</sup>.

La dipendenza fra questo universo artistico e la società esterna è estremamente forte e il meccanismo parodico è alla base del metodo artistico di molti artisti degli anni Settanta-Ottanta che lavorarono sui

---

<sup>14</sup> Negli anni Settanta e nei primi Ottanta, attorno all'atelier di Il'ja Kabakov, sito nello Sretenskij bul'var di Mosca, si raccolsero un insieme di artisti, scrittori e pensatori variegati, oggi riconosciuti come i maggiori iniziatori del Concettualismo moscovita. Per approfondimenti si rimanda a Groys 2010.

<sup>15</sup> Si consulti il volume *Moskovskij konceptualizm. Načalo* (2014) per formarsi un'idea sulla labilità della memoria e sulla relatività della Storia. Curato da Jurij Al'bert, il volume riunisce le risposte alle stesse domande poste a diciotto artisti della vasta corrente del Concettualismo moscovita. Interessante sul tema della memoria è anche il primo romanzo di Prigov, *Živite v Moskve* (2000).

simboli, gli emblemi e la stilistica sovietici. Con la parodia reagirono a quella sensazione di limitatezza e non libertà, legata all'«ošuščenie nelepости, beznadežnosti svoej sud'by» di cui parla Kabakov (cit. in Bobrinskaja 2012: 174. Trad. mia: senso d'assurdo, di disperazione per il proprio destino). Rimma e Valerij Gerlovin, altri due artisti moscoviti attivi nell'arte non ufficiale di quegli anni, affrontano la questione in un saggio uscito nel primo numero della rivista *tamizdat A-Ja*:

В гротеске нарушается бытовое равновесие, но возникает равновесие универсальное, переход одних форм в другие. Происходит освобождение от исторического представления о необходимости, претенциозности и пророчества. Смех направлен и на самих смеющихся, нет авторского противопоставления объекту. В форме игры, парадоксальности, утопичности проявляется человеческая потребность в смехе, а также творческий акт самого смеха, не статичный и абсолютный, а в потоке становления, одновременном отрицании и утверждении, возрождении и обновлении. [...] С помощью игры происходит освоение и доступное познание мира, преодоление внутренних и внешних конфликтов, самоориентации и, наконец, самоанализ. (1979: 18-19)

Il grottesco distrugge l'equilibrio presente nella vita quotidiana, ma segna il sorgere di un equilibrio universale e il passaggio da alcune forme ad altre. Libera dalla nozione storica di necessità, dalla pretestuosità e dalle profezie. La risata è indirizzata contro le stesse persone che ridono, non vi è contrapposizione fra autore e oggetto. Il bisogno umano di ridere è espresso nella forma del gioco, del paradosso, dell'utopia, e nell'atto artistico della stessa risata, non nel suo essere assoluto e statico, ma nel suo emergere, affermazione e negazione insieme, rinascita e rinnovamento. [...] Con l'aiuto del gioco è possibile assorbire e comprendere il mondo, superarne i conflitti interni ed esterni, orientarsi e, infine, autoanalizzarsi. (Trad. mia)

Proprio come scriveva Michail Bachtin per i giullari dell'epoca medievale, questi artisti hanno creato un mondo che corre parallelo a quello ufficiale e lo ridicolizza, fa uscire fuori il riso da una costruzione sclerotizzata, grigia, ripetitiva e mortifera, di cui gli artisti stessi fanno parte. Con la sua imprevedibilità caratteristica, il giullare guarisce la società, libera la coscienza umana, il pensiero e l'immaginazione, li rende pronti a nuove possibilità (cfr. Bachtin 1979: 3-68). Non a caso *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, censurato in patria fino all'epoca di Chruščev, negli anni 1970 divenne «una sorta di *vademecum* per i giovani sovietici a causa della sua natura destabilizzante nei confronti della retorica dell'ufficialità» (Piretto 2009: 60, nota 6).

Quegli anni sovietici di fervore e sbandamento sono narrati in *Ožog (L'ustione)* di Vasilij Aksenov, il testo citato in apertura, al quale vorrei tornare brevemente ora per trarre le fila del ragionamento esposto e comprendere il significato ambivalente del dinosauro che si aggira per Mosca. Particolarmente indicativi a tali propositi sono i due seguenti passaggi:

- Да что тебе дался этот дурацкий динозавр? - иногда спрашивала меня Машка.  
- Глупышка, прочти! - мгновенно воспаменялся во мне дарвинист. - Прочти вот это! «Теперь уже достоверно доказано, что обезглавленный ящер мог жить в доисторической среде не менее одного года и даже сохранял функции продолжения рода. Ну? Каково?» (2005: 64)

“Ma è una mania questo dinosauro!” esclamava a volte Maška. “Sciocchina, leggi!” subito s'accendeva in me il darwinista. “Leggi qua! 'Ormai è sicuramente dimostrato che un rettile privo di testa poteva sopravvivere nella preistoria ancora non meno di un anno e persino conservare le funzioni atte alla riproduzione della specie.' Allora? Cosa ne dici?” (1980: 63)

Да почему же подлая блудливая жадная мразь называется «Смирение»? В этой мраморной глыбе ты саморазоблачился, Радий Аполлинариевич. Ты все еще обманываешь сам себя,

все еще убеждаешь себя в любви, навязываешь себе жалость, рисуешь в воображении смиренного, туповатого, но чистого — ах, чистой души! - телка динозавра. Однако вот он перед тобой каким вырастает — резец не даст тебе соврать! (*Ibid.*: 100)

E perché poi quell'oscena volgare avida sudiceria si chiamava Umiltà? In quel masso di marmo ti sei autosmascherato, Radij Apollinarievič. Continui ad ingannare te stesso, continui a convincerti di amarlo, ne senti compassione. Tracci nella tua immaginazione un dinosauro cucciolo rassegnato, un po' sciocco, ma pulito – pulito nell'animo! -. Ma eccotelo dinanzi così come sta crescendo, lo scalpello non ti lascia contar frottole! (*Ibid.*: 96)

Nel primo estratto si definisce il dinosauro come un fossile che, seppur morto, può continuare a vivere e addirittura a riprodursi nella Russia sovietica e nell'arte postmoderna di questi autori. Nel secondo brano, invece, una sorta di voce della coscienza delinea l'essere giurassico come la forma concreta presa dall'autoinganno, ingenuo e pericoloso, del protagonista scultore. In cosa consiste la menzogna? Nel rimanere affezionati a un oggetto nella sua conformazione passata senza essere in grado di vederne obiettivamente le trasformazioni che ha subito col tempo. Una volta “il dinosauro” aveva dimensioni piccole e un cuore buono e puro, ma è gradualmente cresciuto, acquistando dimensioni spaventose e i connotati di un’“oscena volgare avida sudiceria”.

In questo senso, si può vedere in esso la simbolizzazione ironica della performatività linguistica dalle dimensioni gradualmente crescenti dalla morte di Stalin fino alla *perestrojka*. Il dinosauro diventa allegoria dello stato in cui il discorso ideologico sovietico versava in quegli anni, sempre più sacralizzato e gonfiato dall'aria della retorica come il suo stile mentre sempre più si sconnetteva dal reale. Le caratteristiche del quotidiano e le parole usate per descriverle erano in netto contrasto, come quello presente fra le fattezze della statua di Chvastiščev e il suo titolo, “Umiltà”.

Il dinosauro ha preso il posto di Stalin nel *plakat* di Komar e Melamid, è un poeta del Partito vecchio stampo che ingravida e rovina la nuova generazione in Erofeev, è un rettile *rosso* di epoche primordiali innocuo ma circondato dall'orrore nel disegno di Prigov. Le persone, come lo scultore Radij Chvastiščev e i bolscevichi di Komar e Melamid, continuano ad adorare il dinosauro, nonostante esso sia ormai stato talmente gonfiato nella forma (come è rappresentato nella statua in *Ožog*) da esserne sminuito nella sostanza (come si mostra nel quadro del duo della *Soc-art*).

La risata che scaturisce da queste opere non può che avere un suono stridente. Nella figura del rettile preistorico è infatti in atto una riflessione sulla crisi epocale in corso nel tardo socialismo che dalla scomparsa di Stalin ha portato la Russia fino alla metà degli anni Ottanta. Come scrive Ekaterina Bobrinskaja,

[с]мерть Сталина, ознаменовавшая конец «великой эпохи», гибель иллюзий и публичное раскрытие темной, «грязной» стороны советской жизни воспринимались многими в «апокалиптическом» духе как конец, исчерпание Реальности, сбой в исторической логике, разрыв в смысловой ткани жизни. (2012: 81-82)

La morte di Stalin ha significato la fine di una 'grande epoca', la morte delle illusioni e lo svelamento pubblico della parte oscura e 'sporca' della vita sovietica. Per la sua anima 'apocalittica' è stata recepita da molti come la fine, come la scomparsa della Realtà, una rottura nella logica storica, una frattura nello strato significativo della vita. (Trad. mia)

L'accusa del culto della personalità, la messa in circolazione di alcune verità tenute nascoste, la riscrittura della storia come fino ad allora conosciuta, avvennero addirittura in un momento di gravi difficoltà economiche (Werth 2000: 451), a cui dopo la destituzione di Chruščev seguì una politica tesa alla conservazione del potere collegiale, alla continuità ideologica e all'immobilismo. Il concetto di

apocalisse e di fine di un'era grandiosa si riflette con semplicità nell'immagine dell'animale di statura gigantesca estintosi a causa di un meteorite improvviso. Lo smarrimento esistenziale e lo scetticismo doloroso che ne derivano cercano conforto nel ghigno ironico, mentre la riflessione socio-storica che sorregge quest'approccio fa rimanere ancorati artisti e pubblico a una dimensione umana profonda.

Questo uso del dinosauro come imitazione allegorico-caricaturale del discorso ideologico combacia con l'interpretazione proposta da Linda Hutcheon della parodia nel secondo Novecento: è una caratteristica centrale del postmodernismo, con la quale si rilegge il passato in un modo "both deconstructively critical and constructively creative, paradoxically making us aware of both the limits and the powers of representation" (1993: 98). Rispetto alle rappresentazioni e alle narrazioni ufficiali la parodia occupa una posizione ambivalente, interna ed esterna allo stesso tempo: essa sfrutta e sovverte gli stilemi convenzionali, legittima e destabilizza ciò che prende di mira (cfr. *ibid.*: 93-117).

L'autore postmoderno, come il giullare medievale descritto da Bachtin, non si astraie dalla società a cui appartiene, non affronta un testo 'nuovo' o 'originale', ma parte dal materiale culturale che lo circonda per affrontarlo con uno sguardo critico e coinvolto. Similmente, gli artisti moscoviti citati sentivano che non era possibile estraniarsi dal discorso culturale e ideologico sovietico. Il fuori da esso era illusorio. Dal loro punto di vista anche coloro che si professavano anti-sovietici non si allontanavano dalle strutture di pensiero dei discorsi ufficiali, solo cambiavano loro di segno. Consapevolmente, dunque, decisero di porsi all'interno di tali discorsi e indagarli, tenendosene a distanza tramite l'inserimento di elementi non appropriati al contesto, spesso volgari o "mostruosi". Dmitrij Prigov ne dà una spiegazione chiara quando dice:

я взаимодействую с текстом по вертикали, то вливая в него, то от него освобождаясь. В эпоху героического развития признаком мастерства именно и было умение не влипнуть в любые хитросплетения текста. С наступлением времени



постмодернизма правила игры изменились: постмодернизм характеризуется мерцающим типом сознания — автор задерживается в тексте ровно настолько, чтобы полностью в нем не пропасть, то проваливается в него, то отскакивает, полное отчуждение не допускается, как и полное влипание. (Al'bert 2014: 180)

[M]i relaziono al testo verticalmente, ora mi ci inserisco dentro, ora me ne libero. Nell'epoca in cui ci si concentrava sullo sviluppo dei personaggi, il criterio per rilevare la maestria artistica era proprio quella capacità di non lasciarsi catturare dal testo. Con l'avvento dei tempi postmoderni le regole del gioco sono cambiate: il postmodernismo si caratterizza per un tipo di coscienza morente. L'autore indugia sul testo proprio per non cadervi del tutto, ora sprofondandovi, ora rimbalzandovi; la totale estraniamento non è ammessa, come non lo è neanche la totale caduta. (Trad. mia)

Alcuni artisti della Mosca postmoderna mirarono a diventare maestri in questa pratica, tali da giungere alla perdita della propria individualità artistica: Prigov stesso è famoso per aver inventato una maschera di sé per le sue apparizioni pubbliche e artistiche, D.A.P., Dmitrij Aleksandrovič Prigov. Lo stile del primo Vladimir Sorokin, inoltre, divenne celebre proprio perché riusciva a mimetizzarsi in discorsività già esistenti (es. *Pervyj subbotnik*, Il primo sabato comunista, raccolta di racconti scritti fra il 1979 e il 1984) o a registrare come un magnetofono le voci della strada (es. *Očered'* – *La coda*, composto nel 1983). Il fatto stesso che il simbolo del dinosauro si rifletta fra un'opera e l'altra della Mosca sotterranea in un gioco di rifrazioni che potrebbe essere infinito, e che già di suo sia una facile metafora, un essere antidiluviano di cui si paventa continuamente il ritorno, un essere mostruoso e mitico quanto il drago delle fiabe, porta a far sì che nessuno possa darsene creatore.

Tuttavia, l'arte in quanto sistema di rappresentazione è spesso complice del costituirsi della discorsività ideologica e culturale. Questo aspetto non viene tralasciato dagli artisti moscoviti, i quali lo indagano

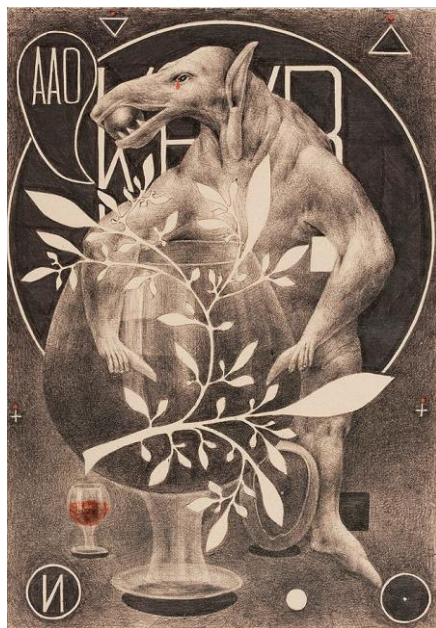
e lo combattono con la mancanza di risoluzione dialettica delle contraddizioni, grazie alla quale il sovvertimento trasgressivo resta valido e resiste all'assorbimento nel discorso ufficiale. Si sono viste le modalità contraddittorie con cui gli autori si relazionano al simbolo parodico qui trattato. Un'altra opera che ben esplicita questo punto è *Bestiarij* (Bestiario) di Dmitrij Prigov. È una raccolta di 'ritratti' allegorici di colleghi, amici o personaggi illustri composta fra il 1977 e il 2004: sono uno più mostruoso dell'altro<sup>16</sup>. In questa occasione, Prigov slitta dal mostro preistorico al mostro *tout court*: da un essere naturale estinto come proiezione sardonica della cultura sovietica, a un ibrido perturbante fra umano, animale e sovranaturale. Quella attuata da Prigov è un'unione di elementi naturali dal risultato innaturale<sup>17</sup>. In entrambi i casi, si tratta di un simbolo di liminalità ontologica, qualcosa che sta sulla soglia fra il conosciuto e lo sconosciuto, fra il proprio e l'altrui. Nelle tesi proposte da Jeffrey Jerome Cohen per comprendere le culture attraverso i mostri che generano, lo studioso afferma:

[b]y revealing that difference is arbitrary and potentially free-floating, mutable rather than essential, the monster threatens to destroy not just individual members of a society, but the very cultural apparatus through which individuality is constituted and allowed. (Cohen 1996: 12)

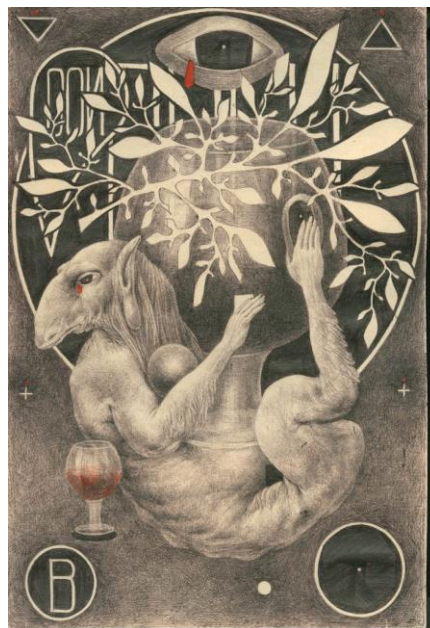
---

<sup>16</sup> La serie è composta in tutto da 78 fogli. Per una visione completa della serie, senza tuttavia l'indicazione dei titoli, si rimanda a Degot' 2008: 119-123. Parziale riproduzione con titoli a fianco è presente in Ozerkov 2011. Le immagini qui riprodotte vengono dagli archivi di Prigov Foundation.

<sup>17</sup> In merito al *Bestiario*, l'autore afferma: "Lo stile del bestiario, è limitato da un sistema stretto di combinazione di elementi zoomorfi e antropomorfi che si incontrano nelle articolazioni (dove la struttura articolatoria stessa è un'affermazione dell'unità fra mondo animale e mondo umano)" (cit. in Ozerkov 2011: 173, nota 1).



Dmitrij Prigov, "Bestiarij - Kabakov" (Bestiario - Kabakov), 1977-2004, © Prigov Foundation.



Dmitrij Prigov, "Bestiarij - Sorokin" (Bestiario - Sorokin), 1977-2004, © Prigov Foundation.

Gli artisti postmoderni non miravano tanto allo sviluppo di uno stile personale, quanto all'impossessarsi della struttura retorica dei discorsi culturali e ideologici di cui il dinosauro è allegoria. Così, si sono trasformati essi stessi in mostri: figure ambigue, come le loro opere, complici nel riprodurre la rappresentazione ufficiale e sabotatori nel porre in dubbio le certezze, i confini, i tratti caratteristici.

Nei ritratti di Prigov, tuttavia, si nota anche lo sforzo dell'artista che opera tale ironia nei confronti della propria cultura e della propria patria, che cerca di divenire altro da sé – un compito sicuramente non semplice, che li rende tanto meno 'umani' quanto più 'geniali'<sup>18</sup>. Nelle

---

<sup>18</sup> Secondo Prigov, l'artista geniale è bestia, colui che non è più umano, colui che scompare nel comportamento culturale, che si interessa esclusivamente ai discorsi di tale cultura e vi si fa tutt'uno. Così scrive Michail Jampol'skij: «Tanto più l'artista è geniale, e tanto meno ha dei tratti umani; tanto più ogni affettività e ogni *pathos* della sua anima lasciano il

loro opere non è in atto esclusivamente un lavoro concettuale, freddo e distaccato (il punto di astrazione verticale descritto precedentemente da Prigov), ma anche una perlustrazione onesta fino all'indecenza dell'animo umano nella sua bestialità, descritta in maniera semplice e diretta (il punto di 'caduta').

La doppiezza dell'artista postmoderno, complice e sabotatore, è dichiarata da Prigov nell'ibridazione antro-zoomorfa dei ritratti del suo "Bestiario", mentre Aksenov la delinea altrettanto chiaramente nel corso del suo romanzo. Infatti, in *Ožog (L'ustione)* è lo stesso scultore in bilico fra dissidenza e conformismo a essere creatore dell'enorme dinosauro nel momento di massima ispirazione, denunciando forse il collaborazionismo degli artisti nella costituzione della propaganda o forse, più in generale, evidenziando nuovamente l'incapacità di qualsiasi oggetto di astrarsi dall'epoca in cui vive, dalla lingua culturale in cui abita, nonostante le migliori intenzioni che possono muovere la creazione individuale. Nondimeno, Chvastiščev dà forma alla statua marmorea, "Umiltà", includendovi senza saperne il motivo, quella "arteria trasversale spirituale", in altre parole delineando uno spiraglio di luce all'interno del mostro stesso che ne mina la struttura (cfr. Aksenov 2005: 490 e 1980: 477).

Il dinosauro è dunque un simbolo ambiguo nella Mosca postmoderna: può essere minuscolo o enorme se rappresenta il sistema sovietico, il suo credo sclerotizzato in discorsi autorevoli ipernormativizzati; ma può anche essere il genio dell'Arte stessa che si impossessa delle fattezze mostruose per spargere luce nel buio. Ciò, comunque, non distoglie il dinosauro dalla sorte a cui è predestinato: l'estinzione, ovvero la dissoluzione di un sistema discorsivo sclerotizzato e con esso della grande Unione Sovietica, un'entità che sembrava dover durare in eterno, finché non è invece finita inaspettatamente (ricalcando il titolo suggestivo del volume di A. Jurčak: *Eto bylo navsegda, poka ne končilos'* - era per sempre, finché non

---

posto a delle strategie culturali di comportamento, tanto più l'artista è 'morto'» (in Ozerkov 2011: 155).

finì<sup>19</sup>), come nel caso dell'enorme meteorite che d'un colpo cancellò i dinosauri dalla terra, lasciandone solo i reperti fossili.

«L'Unione Sovietica si è dissolta in pace», afferma Guy Mettan (2016: 381), con delle rivoluzioni di velluto che in pochi mesi hanno reso indipendenti quindici paesi, in un evento storico senza precedenti (*ibid.*: 36). Secondo lo storico Martin Malia, è stato il tentativo del socialismo di sopprimere il mondo reale e riscrivere la storia a segnare la sua fine: è un tentativo che «a lungo termine [è] destinato a fallire ma che per un certo periodo riesce a creare un mondo surreale fondato su questo paradosso: l'inefficienza, la povertà e la violenza sono presentate come il bene supremo» (cit. in Carrère 2012: 184). Con le riforme della *perestrojka*, la fine della censura di stampa e la diffusione relativamente veloce di nuovi temi e nuove idee, tale sconnessione fra discorsività e realtà trovò una lingua e una coscienza nuovi capaci di dichiararla e comprenderla a livello sociale esteso. In questo momento si palesò un altro paradosso sovietico:

хотя в советский период [...] скорый конец [системы] представить было практически невозможно, когда это событие все же произошло, оно довольно быстро стало восприниматься как нечто вполне естественное и даже неизбежное. (Jurčak 2014: 30)

[S]eppur era stato pressoché impossibile immaginarsi la veloce fine del sistema durante il periodo sovietico, quando questo infine avvenne, iniziò relativamente presto a essere recepito come un qualcosa di totalmente naturale e persino inevitabile. (Trad. mia)

Già negli anni Settanta, Aksenov aveva potuto profetizzare la distruzione a cui questo sistema retorico divenuto fossile e mostruoso avrebbe condotto: la trasformazione dello stesso dinosauro in un

---

<sup>19</sup> Si veda, inoltre, il commento sull'incapacità della stampa di prevedere la "rovinosa caduta dell'Unione Sovietica", in Mettan 2016: 316.

godzilla<sup>20</sup>. Verso la fine del romanzo, mentre il popolo e uno dei protagonisti guardano i fuochi d'artificio, un dinosauro dall'espressione contadina e «vysotoj s Ministerstvo inostrannyh del, a možet byt', i vyše» (2005: 482) («alto come il Ministero degli Affari Esteri, e forse anche di più», 1980: 470) si innalza con una fontana di fuoco sopra il centro di Mosca. Dopo un primo allarme, una voce della folla dice: «A čto on vam, mešaet? [...] Mne lično ne mešaet. Segodnja saljut iz skol'kich zalpov?» (2005: 483) («Che fastidio le dà? [...] A me non dà fastidio. Sono stati belli i fuochi stasera?», 1980: 470). E il dinosauro scompare mentre scende il buio della notte<sup>21</sup> e il popolo sovietico rimane a guardare il radioso avvenire sfumare all'orizzonte, diviso fra uno stupore genuino e una sensazione altrettanto autentica di naturalità dell'evento storico che sta avvenendo.

È veramente finita? Il dinosauro è davvero scomparso con il crollo dell'enorme Urss? Forse no. Nel 2002 esce *Led*<sup>22</sup> (*Ghiaccio*) dello scrittore Vladimir Sorokin (1955). Riconosciuto negli anni Settanta come uno dei

---

<sup>20</sup> Non mi è ancora chiaro se il primo film *Godzilla* (1954, diretto da Ishiro Honda) sia arrivato nelle sale sovietiche. Può essere che comunque Aksenov ne abbia preso visione durante un soggiorno all'estero. Sicuramente arrivò un altro film dello stesso genere nel 1979 (comunque troppo tardi per la stesura del romanzo, avvenuta fra il 1969 e il 1975): il film giapponese dal titolo russo *Legenda o dinozavre i čudoviščnoj ptice* (La leggenda del dinosauro e dell'uccello mostruoso) diretto da Junji Kurata (cfr. Kinopoisk).

<sup>21</sup> E poco oltre, in conclusione del suo romanzo, quando ormai vi era rimasto un unico personaggio – il Dolente – preso per folle, con acume Aksenov scriveva: «Ты видишь, как он невооруженно вырос за последнее время. Размеры его растут, а движения становится все медленнее. Глядишь, через несколько лет он из разрушителя станет просто памятником, достопримечательностью нашей столицы.» (2005: 490). («Vedi com'è cresciuto negli ultimi tempi, è incredibile. Le sue dimensioni crescono, e i movimenti si fanno sempre più lenti. Vedrai che fra qualche anno da distruttore si trasformerà semplicemente in monumento, diventerà una delle attrazioni della nostra capitale», 1980: 477).

<sup>22</sup> Il romanzo fa parte della *Trilogija l'da*, la trilogia del ghiaccio, uscita in un unico tomo nel 2006 per Zacharov.

letterati del circolo concettualista kabakoviano, oggi è un autore considerato fra i più controversi della Russia contemporanea a causa della violenza, dell'assurdo, dell'oscenità e dell'irriverenza contenuti nelle sue prose. Il romanzo in questione si fonda sul mito di un meteorite di ghiaccio, elemento primigenio in grado di risvegliare la vera natura di una setta di eletti: sono in realtà dei raggi di luce primigenia. Intrappolati per sbaglio in corpi umani, gli eletti risvegliati diffondono nel mondo una violenza impietosa per raggiungere il loro fine: la distruzione stessa dell'umanità e la ritrovata armonia dell'universo. E il finale recita:

Взял лед двумя пальцами и пополз вместе с ним по корву, пища и хныкая. Наткнулся на плюшевого динозавра: - Мне холодно! - Пойдем, лед, я тебя погрею. Помог льду забраться на спину динозавра. Дополз вместе с динозавром до кровати. Помог динозавру вскарабкаться на кровать. Уложил динозавра на свою подушку. Рядом положил лед. Прикрыл их одеялом. Прорычал: - Тут, лед, тебе будет тепло. Вспомнил про апельсин. Убежал на кухню. Лед лежал рядом с динозавром, высовываясь из-под одеяла. Солнечный свет блестел на его мокрой поверхности. (2002: 813-814)

Prese il ghiaccio con due dita e cominciò a strisciare sul tappeto, facendo strisciare il ghiaccio insieme a lui. Pigolava e piagnucolava. Andò a sbattere contro il dinosauro di peluche: - Ho freddo! - Andiamo, ghiaccio, ti scaldo io. Aiutò il ghiaccio ad arrampicarsi sulla schiena del dinosauro. Arrivò strisciando insieme al dinosauro fino al letto. Aiutò il dinosauro a inerpicarsi sul letto. Lo adagiò sul cuscino. Mise il ghiaccio vicino. Coprì entrambi con la coperta. Ringhiò: - Qui, ghiaccio, starai al caldo. Si ricordò dell'arancia. Corse in cucina. Il ghiaccio spuntava fuori dalla coperta, accanto al dinosauro. La luce del sole brillava sulla sua superficie bagnata. (2005: 322-323)

In quest'opera degli anni Duemila ricompare il dinosauro dalla penna di un artista partecipe alla vita del sottosuolo moscovita del

tardo socialismo. E infatti il romanzo riflette sulla nuova tendenza nella società russa di fine anni Novanta e inizio Duemila di guardare al passato sovietico con una certa nostalgia, soprattutto al «brutto sogno del periodo brežneviano», scrive il sociologo Boris Dubin nel 1997, visto ora dalla maggioranza come «la migliore epoca della storia nazionale e della propria vita» (Dubin cit. in Denissova 2005: 78). In quest'opera Sorokin è interessato all'indagine della nascita di un mito utopico (il cui nuovo simbolo è il ghiaccio) e della somiglianza dei miti l'uno con l'altro perché, come dice Marco Dinelli, «ogni discorso che ha la presunzione di governare il reale, di sostituirsi ad esso, genera mostri» (*ibid.*: 63).

Analizzati nel loro insieme, *Ožog* (*L'ustione*, 1975-76), le tele "Portrety predkov" e "Bol'sheviki, vozvraščajuščiesja domoj posle demonstracii" ("Ritratti ancestrali", "Bolscevichi di ritorno a casa dopo la dimostrazione", 1978-82), il disegno "Horror" (anni Novanta) e il ciclo "Dlja Džordžika" (Per il piccolo George), i romanzi *Russkaja Kracavica* (*La bella di Mosca*, 1990) e infine *Led* (*Ghiaccio*, 2002) evidenziano la comune interpretazione che Aksenov, Komar e Melamid, Prigov, Vik. Erofeev e Sorokin diedero della figura del dinosauro: una riflessione sul rischio di alcuni discorsi culturali e ideologici di fossilizzarsi e lentamente trasformarsi da qualcosa di inoffensivo a un pericolo letale. L'Arte, costruendo rappresentazioni e narrazioni, inevitabilmente intrise del tessuto socio-culturale di appartenenza, non è esente da responsabilità, ma dispone anche di armi. La parodia è una di queste, grazie alla quale il dinosauro e ciò che esso simboleggia rientrano in un universo liminale, fra mitico e terreno, con il quale è possibile convivere.

## Bibliografia

Aksenov, Vasilij, *Zvezdnyj bilet* (1961), Aarhus, Akademisk boghandel, 1970, trad. it. *Il biglietto stellato*, Ed. Giuseppe Garritano, Roma, Editori Riuniti, 1961.



- Id., *Ožog* (1980), Moskva, Izograf, 2005, trad. it. *L'ustione*, Eds. Giovanni Buttafava e Sergio Rapetti, Milano, Mondadori, 1980.
- Aksenov, Vasilij – Bitov, Andrej – Erofeev, Viktor – Iskander, Fazil' – Popov, Evgenij (eds.), *Metropol'. Literaturnyj al'manach*, Moskva, Ardis, 1979.
- Al'bert, Jurij, *Moskovskij konceptualizm. Načalo*, Nižnij Novgorod, Privolžovskij filial Gosudarstvennogo centra sovremmogo iskusstva, 2014.
- Aucouturier Michel, "La letteratura della dissidenza", *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. 2, Eds. Michele Colucci e Riccardo Picchio, Torino, Utet, 1997: 467-486.
- Bachtin, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), Torino, Einaudi, 1979.
- Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.
- Bobrinskaja, Ekaterina, *Čužie?*, Moskva, Breus, 2012.
- Caramitti, Mario, *Letteratura russa contemporanea*, Bari, Laterza, 2010.
- Carrère, Emmanuel, *Limonov*, Milano, Adelphi, 2012.
- Cohen, Jeffrey Jerome, "Monster Culture (Seven Thesis)", *Monster Theory: Reading Culture*, Ed. Jeffrey Jerome Cohen, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996: 3-25.
- Degot', Ekaterina, *Dmitrij Aleksandrovič Prigov. Graždane! Ne zabyvajtes', požalujsta! Raboty na bumage, installjacija, kniga, performans, opera i deklamacija*, Moskva, Izdatel'skaja programma Moskovskogo muzeja sovremennogo iskusstva, 2008.
- Denissova, Galina (ed.), *Mosca sul palmo di una mano: 5 classici della letteratura contemporanea*, Pisa, Pisa University Press, 2005.
- Epstein, Mikhail, "Postmodernism, Communism, and Sots-Art", *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*, Eds. Mikhail Epstein, Aleksander Genis e Slobodanka Vladiv-Glover, New York & Oxford, Berghahn Books, 2016: 51-94.
- Erofeev, Viktor, *Russkaja Krasavica. Roman. Rasskazy*, Sojuz fotochudožnikov Rossii "Molodaja Gardija", 1994, trad. it. *La bella di Mosca*, Ed. Pia Pera, Milano, BUR, 2010.
- Id., *Chorošij Stalin*, Moskva, Zebra E, 2004, trad. it. *Il buon Stalin*, Ed. Luciana Montagnini, Torino, Einaudi, 2008.

- Etkind, Etim, *Process Iosifa Brodskogo*, London, Overseas Publications Interchange, 1988.
- Gerlovin, Rimma e Valerij, "rimma and valerij gerloviny", *A-Ja. Žurnal neoficial'nogo russkogo iskusstva*, 1 (1979): 17-20.
- Groys, Boris, *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*, Cambridge & London, MIT Press, 2010.
- Hobsbawm, Eric J., *Il secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, Milano, Rizzoli, 1997.
- Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism* (1989), London and New York, Routledge, 1993.
- Jampol'skij, Michail, "Novaja antropologija kak novaja zoologija", *Ozerkov* 2011: 152-175.
- Jurčak, Aleksej, *Eto bylo navsegda, poka ne končilos'*, Moskva, NLO, 2014.
- Lux, Simonetta, "Dmitrij Prigov, l'artista come altro da sé", *Niero* 2014: 148-155.
- Niero, Alessandro (ed.), *Dmitrij Prigov. Oltre la poesia*, Venezia, Marsilio, 2014.
- Ozerkov, Dimitri (ed.), *Dmitri Prigov: Dmitri Prigov*, Zurich, Barbarian Art Gallery, 2011.
- Piretto, Gian Piero, "Agonia, morti e resurrezioni mediatiche del compagno Stalin", *Dissolvenze. Corpi e culture nella contemporaneità*, Ed. Nicoletta Vallorani, Milano, Il Saggiatore, 2009: 53-70.
- Prigov, Dmitrij, "Dlja Džordžika", *Prigov Dmitrij Aleksandrovič*, s.d., [http://prigov.ru/bukva/stixi\\_djorjika.php](http://prigov.ru/bukva/stixi_djorjika.php), web (ultimo accesso 06/12/2016).
- Id., *Živite v Moskve*, Moskva, NLO, 2000; trad. it. *Eccovi Mosca*, Ed. Roberto Lanzi, Roma, Volland, 2005.
- Id., *Monstry/ Sobranie sočinenij v 5-ti t.*, Moskva, NLO, 2017.
- Puškin, Aleksandr, *Eugenio Onegin*, testo russo a fronte, Ed. Eridano Bazzarelli, Milano, Rizzoli, 1985.
- Ratcliff, Carter (ed.), *Komar & Melamid*, New York, Abbeville Press, 1988.
- Solženicy'n, Aleksandr, *Odin den' Ivana Denisoviča: rasskazy 60-h godov* (1962), Sankt-Peterburg, Azbuka-Klassika, 2007; trad. it. *Una*

*giornata di Ivan Denisovič*, Ed. Raffaello Ubaldi, Torino, Einaudi, 1963.

Sorokin, Vladimir, *Pervyj subbotnik, Vldmr Srkn. Oficial'nyj sajt Vladimira Sorokina*, 1979-84, [http://www.srkn.ru/texts/persub\\_part1.shtml](http://www.srkn.ru/texts/persub_part1.shtml), web (ultimo accesso 07/12/2016).

Id., *Očered'*, *Vldmr Srkn. Oficial'nyj sajt Vladimira Sorokina*, 1983, <http://www.srkn.ru/texts/ochered.shtml>, web (ultimo accesso 07/12/2016); trad. it. *La coda*, Ed. Pietro A. Zveteremich, Parma, Guanda, 2013.

Id., *Led*, in *Sobranie sočinenij v trech tomach. Tom 3*, Ekaterinburg, Ad Marginem, 2002: 603-814; trad. it. *Ghiaccio*, Ed. Marco Dinelli, Torino, Einaudi, 2005.

Svetljakov, Kirill (ed.), *Dmitrij Prigov: ot Renessansa do konceptualizma i dalee*, Ministerstvo kul'tury Rossijskoj Federacii, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja, 2014.

Werth, Nicolas, *Storia della Russia nel Novecento. Dall'impero russo alla Comunità degli Stati Indipendenti 1900-1991*, Bologna, il Mulino, 2000.

## Sitografia

*Kinopoisk*, pagina sulle première mondiali del film *Legenda o dinozavre* (*Kyôryû kaichô no densetsu*, 1977), <http://www.kinopoisk.ru/film/64314/dates/> (ultimo accesso 12/04/2016).

## L'autrice

### Giulia Imbriaco

Giulia Imbriaco ha conseguito la laurea magistrale in Letterature Moderne, Comparate e Postcoloniali presso l'Università di Bologna nel 2013. Ha trascorso periodi di studio e ricerca all'estero in Inghilterra,

Giulia Imbriaco, *Mosca mostruosa*

Ucraina e Russia. Attualmente svolge il Dottorato di ricerca in Letterature Comparate presso l'Università di Napoli "L'Orientale" lavorando sulla produzione delle comunità artistico-letterarie di New York e Mosca fra gli anni 1970 e 1980.

Email: giuliaimbriaco@gmail.com

## **L'articolo**

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

## **Come citare questo articolo**

Imbriaco, Giulia, "Mosca mostruosa. La figura del dinosauro nella produzione postmoderna moscovita", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>