

Andergraund e andegraund: forme alternative al sistema nella cultura non ufficiale di Mosca e Leningrado

Stanislav Savickij

◇ eSamizdat 2010-2011 (VIII), pp. 65-72 ◇

PER definire la cultura non ufficiale nel suo complesso, a Mosca è stata utilizzata più spesso la traslitterazione cirillica *andergraund* (андерграунд), probabilmente perchè i concettualisti erano vicini agli slavisti tedeschi. A Leningrado era invece più in voga l'espressione *andegraund* (андеграунд), con la quale evidentemente si voleva riallacciare la forma scritta di questa parola, in primo luogo, alla tradizione anglofona. Com'è noto, le differenze tra le associazioni clandestine delle due città erano di carattere formale; nondimeno, queste diversità sono tutte di estrema importanza per comprendere il contesto storico all'interno del quale sussistette la cultura non ufficiale. In questa sede mi propongo di prendere in esame le divergenze e le convergenze che caratterizzarono l'arte e la letteratura indipendente di entrambe le città in quanto fenomeni socio-culturali e simbolici rilevanti del tardo periodo sovietico.

Dal punto di vista economico si ritiene che la causa della crisi sopraggiunta nella seconda metà degli anni '80 in Unione sovietica sia la caduta del prezzo del petrolio e il crollo di un'economia basata sulle riserve di materie prime. Politicamente, il motivo sotterraneo del tracollo del sistema fu la generale disillusione nei valori del socialismo, dovuta alla regressione dell'ideologia e alla stagnazione di un potere che negava la necessità di cambiamenti profondi. Ma possiamo dare anche altre interpretazioni di quanto avvenuto in quegli anni. Vorrei infatti partire dal presupposto che una delle ragioni dell'agonia della società sovietica sia anche l'autosufficienza di quella sfera artistica che

conduceva un'esistenza parallela rispetto alla dimensione dell'ufficialità. Dalla fine degli anni '60 le forme individuali di realizzazione personale divennero più importanti di una carriera in sede ufficiale. Nel tardo periodo sovietico fare parte della categoria degli "scrittori non grati" era più di moda rispetto a pubblicare in una collana ufficiale di basso livello. Proprio nell'ambito delle associazioni artistiche il crollo del sistema sovietico risultò evidente ben prima delle riforme gorbačeviane: gli artisti trovarono un'alternativa all'ufficialità sovietica, e per l'appunto in campo culturale la disgregazione della società in una moltitudine di "microsocietà" demolì l'integrità sociale del paese.

L'istituzione non ufficiale era una forma di esistenza collettiva che conduceva i suoi partecipanti al di fuori del sistema sovietico. Andrò ora a descrivere la specificità di alcune associazioni e gruppi di artisti: lo scopo di una simile panoramica è mostrare come queste "microsocietà" si emanciparono dalla realtà sovietica. Possiamo affermare che le forme collettive di fuga dalla realtà sovietica furono anche un'incarnazione del potenziale ideologico ed estetico che il samizdat portava con sé. Abbiamo l'opportunità di raccogliere negli archivi un'enorme quantità di testi che circolavano in dattiloscritto o in altri tipi di copie che non uscivano da sotto i torchi delle tipografie; possiamo quindi distinguere il samizdat dei dissidenti, il samizdat commerciale, il samizdat porno, e studiare i legami che intercorrevano tra i periodici samizdat e la diffusione di testi proibiti o difficilmente reperibili. Nondimeno, una

questione rimane sostanziale: come le idee e i valori riscontrabili nei testi del samizdat potessero essere presenti nella vita sociale, politica e artistica degli anticonformisti.

Cercherò quindi di illustrare la realizzazione di questi valori nell'estetica e nella vita, prendendo ad esempio tre "microsocietà" di periodi diversi, dalla fine degli anni '40 per arrivare agli anni '80. La mia scelta è caduta su "microsocietà" di Mosca e Leningrado dichiaratamente periferiche e marginali, con l'obiettivo di mostrare lo sviluppo della sfera non ufficiale nella sua totalità ed evidenziarne la forza distruttrice.

GLI ANNI '40 E '50. IL CIRCOLO DEGLI
AREF'EVCI. IL RITORNO DELLA QUOTIDIANITÀ
NEL PRIVATO. AMICIZIA VS IDEOLOGIA

Della cerchia degli *aref'evcy* facevano parte gli artisti Aleksandr Aref'ev, Richard Vasmi, Valentin Gromov, Vladimir Šagin, Šolom Švarc e il poeta Roal'd Mandel'stam. Si iniziò a chiamarli *aref'evcy* sulla base del nome del leader del gruppo, ma tra di loro preferivano utilizzare un altro nome, *boltajka*. La denominazione *boltajka* designava una chiacchierata fine a sé stessa [dal verbo russo *boltat'*, "chiacchierare"] durante una passeggiata tra angoli degradati di Leningrado come Kolomna, mentre si potevano scambiare due chiacchiere e fare caso a qualche cosa che poi restava impressa nella mente. Ma *boltajka* era anche il nome del bricco per il té in cui, nei momenti conviviali, si rimestavano delle miscele alcoliche particolarmente forti [dal verbo russo *vzboltat'*, "rimestare"]. Questa seconda denominazione sottolineava il carattere prettamente privato di un gruppo che ignorava la dimensione ufficiale dell'Unione degli artisti. Gli *aref'evcy* strinsero rapporti di amicizia da giovani, quand'erano studenti all'Accademia di belle arti di Leningrado. Quasi tutti furono cacciati da quest'ultima per cattiva condotta, ma la compagnia non si sfaldò: al contrario, crebbe e si rafforzò ancora di più.

La loro terza denominazione, *Orden Niščenst-*

vujuščich Živopiscev [Ordine dei pittori poverelli] voleva presentare la compagnia come una setta artistica di "nuovi francescani", di pittori che ritenevano l'arte creazione sacra e via di fuga dalla società¹. È importante rimarcare come molti membri del gruppo fossero cattolici, per quanto all'epoca l'alternativa all'ateismo sovietico fosse soprattutto l'ortodossia, tra le cui forme rientrava, ad esempio, l'appartenenza alla Chiesa catacombale. Si dichiaravano invece cattolici l'artista e letterato Rodion Gudzenko, Georgij Fridman (che ancora oggi è sacerdote presso la chiesa di Santa Caterina sul Nevskij Prospekt), Richard Vasmi, il pittore Mark Petrov e sua moglie Ioanna Kunej. Nel 1972 Petrov rischiò di essere coinvolto nell'*affaire* di Bidija Dandaron, un predicatore buddista di origine buriate che finì sotto processo per attività religiosa. Il sincretismo delle dottrine religiose fu uno dei tratti distintivi delle ricerche spirituali del gruppo, che anelava a immergersi in una atmosfera culturale diversa, pur nella quotidianità sovietica del dopoguerra e del primo disgelo.

Ancora prima che il concetto di samizdat facesse la sua comparsa, all'interno del gruppo circolavano di mano in mano copie dattiloscritte dei poeti del secolo d'argento, dei versi di Roal'd Mandel'stam e delle traduzioni di Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé a cura dello stesso Mandel'stam e di Rodion Gudzenko². Quest'ultimo tradusse inoltre in francese dei versi di Roal'd Mandel'stam³. Coerentemente, gli artisti in que-

¹ Si veda *Aref'evskij krug: Aleksandr Aref'ev, Richard Vasmi, Valentin Gromov, Vladimir Šagin, Šolom Švarc*, a cura di L.Ju. Gurevič, Sankt-Peterburg 2002.

² Oltre a *Sensation* di Rimbaud, Gudzenko tradusse *Le Reveillant*, *L'Albatros* e *La Destruction* di Baudelaire, *Chanson d'automne* di Paul Verlaine e anche *Fenêtres* e *Fleurs* di Mallarmé. Gli autografi non presentano date; con ogni probabilità, le traduzioni vennero realizzate non prima degli anni '60. I testi sono conservati nell'archivio privato della vedova del traduttore, Galina Gudzenko. Si veda anche R. Mandel'stam, *Sobranie stichotvorenij*, Sankt-Peterburg 2006.

³ Un autografo tuttora inedito è conservato nel già menzionato archivio privato di Galina Leonidovna Gudzenko: "*Je me suis réveillé – d'ou vient-il ça ? / Mon chagrin a toi est tout disparue /*

stione andarono sviluppando nella Leningrado del dopoguerra un vero e proprio culto per la Parigi del Secondo impero e degli anni '70 dell'Ottocento: il *Salon des Refusés*, l'impressionismo, il post-impressionismo, i poeti maledetti, i decadenti nella loro ottica erano arte attuale, di fondamentale importanza. Sull'impressionismo avevano sentito i racconti appassionati dei loro maestri. Valentin Gromov ricorda così le lezioni di disegno presso il Palazzo dei pionieri, dove studiava con Aref'ev sotto la guida di Solomon Davydovič Levin: "sulle pareti dello studio, a fare da modello, erano appesi quadri di Renoir, Cézanne, Van Gogh, Sisley"⁴. Anche Gleb Ivanovič Orlovskij, docente all'Accademia di belle arti di Leningrado, era un grande estimatore dell'arte francese⁵.

Nel 1945, durante la campagna contro il cosmopolitismo, venne accusato di occidentalismo e formalismo Nikolaj Nikolaevič Punin, amico di Georgij Nikolaevič Traugot, a sua volta membro del *Krug chudožnikov* [Circolo degli artisti] e padre di Aleksandr e Valerij che entrarono nella cerchia degli *aref'evcy*. La relazione di Punin *Impressionizm i kartina* [L'impressionismo e il quadro, 1945] e la conseguente apologia dell'opera di Cézanne, che costarono al critico l'incarcerazione in un lager⁶, non poterono non esercitare una forte influenza sui giovani pittori.

Dopo la guerra tornarono all'Ermitage da Sverdlovsk quadri che erano stati portati via da Leningrado durante l'assedio. La loro ricollocazione tra le sale del museo fu molto lenta e faticosa: nella frenesia dell'evacuazione le te-

le erano state estratte dalle cornici, arrotolate e imballate. Nel 1948 arrivò la seconda parte della collezione francese, proveniente dal *Muzej zarubežnogo iskusstva* [Museo dell'arte straniera] di Mosca, che era stato smantellato durante la campagna contro il cosmopolitismo. Ma gli impressionisti e i post-impressionisti faranno la loro comparsa nelle sale del secondo piano dell'Ermitage solo limitatamente e a ridosso del disgelo: fu allora che iniziò a svilupparsi una vera e propria mania in proposito. Va da sé che gli *aref'evcy* conoscevano già da tempo la pittura francese della seconda metà dell'Ottocento, soprattutto attraverso le sue riproduzioni: a Leningrado gli albi e i cataloghi delle mostre di pittura parigina dell'epoca potevano essere consultati nella stessa biblioteca dell'Ermitage o tramite i docenti di storia dell'arte, per quanto in larga parte le stampe dei quadri fossero in bianco e nero. In quei quadri gli artisti di Leningrado vedevano la pittura più recente, più vicina alla contemporaneità. Gli amici di Roal'd Mandel'stam chiamavano la stanza della *kommunalka* sulla via Pokrovka dove viveva il *Salon des refusés*⁷, il che non impediva al poeta, dopo una scaramuccia amorosa, di cercare consolazione in una veduta riconducibile al *Salon des Indépendants*: "Il miouscio è fitto di ciottoli / Come i papaveri nei campi di Monet"⁸. Attraverso lo specchio della *bohème* parigina dei tempi di Baudelaire gli *aref'evcy* vedevano il presente della storia.

Nemmeno il modo di comportarsi degli *aref'evcy* si iscriveva nelle norme della quotidianità sovietica. Col bricco-*boltajka* alla mano, gli artisti del gruppo facevano lunghe passeggiate per la periferia di Leningrado, sfoggiavano un atteggiamento *bohèmien* e provocatore, dipingevano nei loro quadri la vita nei bassifondi. Alcuni tra i membri del gruppo svilupparono una passione per le passeggiate notturne in cimiteri abbandonati.

Gli *aref'evcy* furono tra i primi a trovare un'al-

Comme au dessus du règne [?] des rue / Sont passé des nuages roses et glissants. // Mes pensées dégelent, tournent et mis au rôle / Sont bien transparents et sages / Comme l'ombre des balcons ramages / De la lune, qui des fenêtres ouvertes fait contrôle. // Je n'ai besoin de la vie plus belle / Je n'ai besoin du conte plus beau / Car un caillou nu dans ma ruelle / Est comme chez Monet un champs des pavot (nella trascrizione sono state mantenute l'ortografia e la punteggiatura così come presenti nel manoscritto).

⁴ *Aref'evskij krug*, op. cit., p. 9.

⁵ Ivi, p. 11.

⁶ Si veda N. N. Punin, *Mir svetel ljubov'ju: Dnevniki. Pis'ma*, Moskva 2000, pp. 414-432.

⁷ Si veda *Aref'evskij krug*, op. cit., p. 17.

⁸ R. Mandel'stam, *Stichotvorenija*, Tomsk 1997, p. 87.

ternativa al sistema sovietico e una difesa da quest'ultimo nelle modalità dell'*épatage* collettivo, delle ricerche spirituali e di una sfera artistica privata ed ermetica.

GLI ANNI '60. ALEKSANDR UMANSKIJ E IL GOVERNO SPAGNOLO. L'ESTETIZZAZIONE DELLA QUOTIDIANITÀ. CREAZIONE DELLA VITA VS IDEOLOGIA.

Negli anni '60 la direzione delle ricerche di un'alternativa subì un netto mutamento. Aleksandr Umanskij e la sua cerchia sono un esempio del fatto che, rispetto all'*épatage* e al ripiegamento della vita sociale nel privato, gli artisti preferirono rivolgersi a pratiche antisociali ed esoteriche. Umanskij è noto come filosofo buddista, appassionato di yoga e incline a propugnare una mitopoiesi religiosa e ideologica. Viene definito il principale iniziatore dell'*Ispanskoe pravitel'stvo* [Governo spagnolo], pensato come una riproduzione del vero governo spagnolo che, nella sua idea, in quel periodo si sarebbe dovuto trovare in esilio dal momento che il paese era retto dal regime franchista. Le cariche di stato vennero assegnate tra i vari componenti del gruppo: lo scrittore e artista Leon Bogdanov fu nominato ministro della cultura; il filosofo Kirill Vovk ricopriva l'ufficio di "Führer". A quanto pare non venne escluso da un ministero nemmeno il letterato Aleksandr Barannikov. Il gruppo si faceva promotore di ideologie alternative a quella ufficiale: cristianesimo, nietzscheanismo, buddismo⁹.

Alcuni di questi "ministri" affiancavano le loro cariche governative alla frequenza della comunità cristiana che si era formata a metà degli anni '60 attorno a Vadim e Sergej Tančikov. A essa aderirono Aleksandr Barannikov, Kirill Vovk, Evgenij Zvjagin, Aleksandr e Mar'jana Kozyrev, Aleksandr Mironov, Vladimir Ostrin e altri. Secondo un uso consolidato, questa cerchia di persone si riuniva in una caffetteria della Ma-

laja Sadovaja, tradizionale luogo d'incontro di letterati e artisti nella seconda metà degli anni '60. Spesso si andava a bere il caffè dopo aver preso la comunione, cosa che tra il 1966 e il 1967 avveniva praticamente ogni giorno. In quel periodo in seno alla comunità era preponderante l'idea apocalittica degli "ultimi giorni del mondo".

Le condizioni della "cella" dei fratelli Tančikov nella *kommunalka* dove vivevano non si possono certo definire lussuose: un paio di tavole piallate al posto dei letti, un grammofono e alcuni dischi di musica classica e sacra. Qui si tenevano le riunioni cui prendevano parte molti assidui frequentatori della caffetteria. Non di rado gli ospiti portavano per cena del pesce affumicato, comprato a poco prezzo, e del pane, secondo la simbologia paleocristiana – del resto, per i non credenti si trattava di un pasto come un altro. I fratelli Tančikov erano immersi in inusuali occupazioni scientifiche: Vadim, matematico di formazione, tentava di determinare le cause della sconfitta della Germania nella Seconda guerra mondiale basandosi sul fatto che le classi dirigenti del Reichstag si erano consultate in segreto con dei monaci tibetani. Con ogni probabilità, dunque, i progetti strategici erano stati valutati tenendo conto della tradizione astrologica tibetana. Sergej lavorava invece a una "cristianizzazione della Kabbalah e dei testi ebraici antichi". Il circolo in questione aveva legami con la Chiesa catacombale¹⁰.

Il processo ad Aleksandr Umanskij e Oleg Šachmatov fu un evento di notevole rilievo nella vita letteraria leningradese degli anni '60. Umanskij e Šachmatov vennero accusati di propaganda antisovietica, diffusione di letteratura proibita e tentativo illecito di recarsi all'estero. Il processo ebbe luogo nel 1961, e l'avvocato di uno dei due imputati era Zoja Nikolaevna Toporova, madre di Viktor Toporov, che ave-

⁹ Intervista di S. Savickij a V. Krivulin [10.08.1997], Intervista di S. Savickij ad A. Mironov [17.02.1998], Intervista di S. Savickij ad A. Čurilin [19.02.1998].

¹⁰ Intervista di S. Savickij ad A. Mironov [17.02.1998]; si veda inoltre E. Zvjagin, "Čto takoe 'bogemnye christiane'?", *Kontinent*, 1990, 62, pp. 253-256.

va difeso anche Revol't Pimenov¹¹ e Iosif Brodskij¹². Toporov racconta i retroscena dell'*affaire* Umanskij-Šachmatov in chiave ironica e inverosimile: “il piano di questi ‘cospiratori’ consisteva in quanto segue: dovevano salire in cima a un monte in Armenia (se non erro sull’Aragats), dopodiché Šachmatov, acquisiti in qualche modo dei poteri paranormali, avrebbe dovuto teletrasportare tutto il trio lì presente sulla pendice turca dell’Ararat”¹³.

Il terzo della compagnia doveva essere Iosif Brodskij, coinvolto in qualità di testimone in un progetto che successivamente rientrerà anche tra le accuse che gli verranno mosse contro al suo stesso processo. Nella sua memoria, l’incredibile antefatto degli eventi in questione rimase impresso nel modo che segue:

Tutto iniziò quando io avevo diciott’anni, e Šurka Umanskij, mi pare, una ventina. Avevamo conosciuto una persona di nome Oleg Šachmatov. Era più vecchio di noi, aveva già lavorato [...] come pilota [...], aveva viaggiato qui e lì per il paese, non riusciva a trovare la sua dimensione, e poi in qualche modo si era trovato con Umanskij e si era installato a Leningrado per lavorarci [...]. A Umanskij la filosofia, lo yoga e altre cose del genere interessavano più di qualsiasi altra cosa al mondo [...]. Šachmatov iniziò a leggere tutti questi libri. Riuscite a immaginarvi cosa succede nella testa [...] di un ex-pilota dell’aviazione militare [...], quando per la prima volta in vita sua si trova tra le mani Hegel, Ramakrishna, Vivekananda, Bertrand Russell e Karl Marx? [Più avanti] fu condannato a un anno di prigione per vandalismo. Perse tutto, poi venne liberato, tornò nuovamente a Leningrado [...]. Poi partì di nuovo e si ritrovò a Samarcanda [...] e iniziò a invitarmi ad andarlo a trovare [...]. In quel periodo avevo guadagnato un po’ di soldi [...] e riuscii a partire per Samarcanda [...]. Quando Šachmatov per l’ennesima volta si lamentò con me del suo trionfo benessere [...], ci venne l’idea di fuggire in Afghanistan, noi due. Il piano era il seguente: avremmo comprato i biglietti per un piccolo aereo. Šachmatov si sarebbe seduto accanto al pilota e io mi sarei seduto dietro, con una pietra. E – zac! – avrei colpito il pilota alla testa. [...] Šachmatov si sarebbe messo alla guida del velivolo. Saremmo saliti ad alta quo-

ta, poi avremmo fatto i nostri piani e avremmo passato il confine, in modo tale che nessun radar ci avrebbe captati. [...] quando avevamo già comprato i biglietti [...], cambiai idea [...]. E ce ne tornammo, per strade diverse, nella parte europea dell’Unione sovietica [...]. E un anno dopo lo trovarono armato a Krasnojarsk. [...] Šachmatov raccontò tutto [...], alcuni di noi la dovettero pagare piuttosto cara, specialmente Umanskij, dal momento che Šachmatov aveva fatto i nomi di tutti quelli che conosceva, dichiarando che erano dei pericolosi nemici del potere sovietico¹⁴.

Iosif Brodskij presenta il processo come un’assurda fantasia, scaturita da indagini su una ragazzata ben poco verosimile, mai attuata eppure gonfiata fino a farle assumere le proporzioni di tradimento nei confronti della patria. Non indaga oltre su quali conseguenze abbia avuto l’adesione di Oleg Šachmatov alle idee di Vivekananda o Hegel, nonostante questo dettaglio non sia tralasciato. Viktor Toporov, al contrario, lascia da parte ogni dettaglio fattuale, riconducendo tutta la storia alla versione incentrata sull’esperienza dell’“emigrazione paranormale”. In entrambi i casi si fornisce una parafrasi dello stesso soggetto, divulgato negli ambienti non ufficiali tra gli anni ’60 e ’70, ovvero la seguente interpretazione della vicenda: il dirottamento di un aereo con lo scopo di raggiungere i custodi dell’eterna saggezza, i *guru* tibetani¹⁵. Una simile storia suona non meno inverosimile; nondimeno, i motivi religiosi che avrebbero spinto i “dirottatori” ad agire giocarono effettivamente un ruolo di fondamentale importanza.

In questo caso un episodio biografico si rivela l’incarnazione di un’idea religiosa o di un soggetto letterario: il carattere antisovietico dell’*andeground* cela in sé una giocosa esperienza spirituale e artistica paragonabile allo *žiznetvorčestvo*, la “creazione della vita” di marca modernista. I processi ai letterati e ai rappresentanti della cultura non ufficiale, esclusi dal campo visivo degli storici della letteratura, testimoniano non tanto della politicizzazione della parola scritta e dell’appartenenza al mo-

¹¹ Si veda V. Toporov, *Dvojnoe dno: Priznanija skandalista*, Moskva 1999, p. 80.

¹² Si vedano Ju. Varšavskij, “Protokol vyezdnoho zasedanija Dzeržinskogo narodnogo suda po delu I. A. Brodskogo, obvinennogo v tunejadstve”, *Iosif Brodskij: Tvorčestvo, ličnost, sud’ba. Itogi trech konferencij*, Sankt-Peterburg 1998, pp. 274-282; Ja. Gordin, “Delo Brodskogo: Istorija odnoj raspravy po materialam E. Vigdorovoj, I. Mettera, archiva roditelej I. Brodskogo, pressy i po ličnym vpečatlenijam avtora”, *Neva*, 1989, 2, pp. 135-166; V. Toporov, *Dvojnoe dno*, op. cit., p. 10.

¹³ Ivi, p. 100.

¹⁴ S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, Moskva 1998, pp. 65-68.

¹⁵ Intervista di S. Savickij ad A. Čurilin [19.02.1998]; intervista di S. Savickij ad A. Mironov [17.02.1998].

vimento dei dissidenti, quanto di un'esperienza di estetizzazione della quotidianità basata su una mitologia artistica dirompente, per quanto non ancora del tutto manifesta.

GLI ANNI '70 E '80. ANDREJ MONASTYRSKIJ E IL GRUPPO AZIONI COLLETTIVE. LA REALTÀ NELLA NEGAZIONE DELLA REALTÀ

Si ritiene che *Kollektivnye dejstvija* [Azioni collettive], così come il concettualismo moscovita *in toto*, siano sorti da sé, spontaneamente. Figure come Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Sol LeWitt in questo senso non avrebbero esercitato un grande peso. A metà degli anni '70, quando quest'allegria compagnia di artisti, filologi, poeti e liberi pensatori faceva tarda notte discutendo animatamente a casa dell'uno o dell'altro componente del gruppo, persino lo spirito di Ludwig Wittgenstein non passava spesso a trovarli. Tutto scaturì dall'amicizia reciproca, dai viaggi intrapresi insieme e da una strana opera poetica: nel 1976 Andrej Monastyrskij scrisse infatti *Poetičeskij mir* [Mondo poetico], un ciclo di testi filosofici assimilabili a tratti a riflessioni profonde e pregnanti, a tratti a una serie di ripetizioni, e talvolta a *koan* giapponesi¹⁶. Questi versi, redatti durante gli ultimi singulti del benessere brežneviano e del movimento dissidente, diedero anche il via a quelle gite fuori città che per più di vent'anni intrigarono il pubblico moscovita. I testi in questione circolavano all'epoca in forma dattiloscritta ed erano accessibili solo a una cerchia assai ristretta.

Del resto, questi testi costituiscono una lettura molto particolare. E se si vuole comprendere come i quattro tomi di filosofia orientale, recentemente integrati con un ulteriore ciclo di *koan* per andare a costituire una specie di pentateuco coreano, siano legati con le gite fuori città è necessario confrontarli con le dimostrazioni di Azioni collettive. Nella celebre azione performativa *Lozung-1977* [Slogan-1977] venne impiegata una citazione dalla seconda par-

te di *Mondo poetico*: “Я ни на что не жалею и мне все нравится, несмотря на то, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах” [“Non mi lamento di niente e mi piace tutto, anche se non sono mai stato qui e non so niente di questi luoghi”].

Fare di un frammento da un proprio testo uno slogan su uno striscione appeso in cima a un colle appena fuori Mosca era una trovata assai ambiziosa. Agli ideologi sovietici, che propagandavano le citazioni intrise di ottimismo degli *apparatčiki*, subentravano leader di nuova fattura che ignoravano le masse popolari, accontentandosi piuttosto di una compagnia di amici – che pure, nel giro di un paio d'anni, sarebbe diventata l'élite artistica della capitale. Un autore di neanche trent'anni non esprimeva alcuna pretesa e non faceva altro che negare: tra le cose che negava rientrava anche la possibilità di essere autore in quanto tale. Lo slogan era stato estrapolato da un quaderno dal titolo “Ничего не происходит” [Non succede niente]. In esso si diceva che, da parte sua, l'autore non aveva niente da raccontare: la sua coscienza si era franta, non vedeva nessuna possibilità di senso né dentro di sé, né nel mondo circostante. E il massimo di cui poteva parlare era una “оформленная неопределенность”, cioè una “valida indeterminatezza”. Pur riproponendo questa tesi, con diverse sfumature, in duecento formulazioni, Monastyrskij scriveva della stessa realtà apofatica: una realtà illusoria, irrelata, sgusciante nella sua transitorietà. Davanti a noi vediamo il ritratto e le formule di una distopia in cui, pure, la coscienza dell'autore sussiste. E, forse, il gruppo Azioni collettive cercava e trovava, nei campi della regione moscovita, proprio questo non essere da nessuna parte, questo non essere nulla, questo non essere in nessun modo e questo non essere nessuno.

Gli spazi piatti e inespressivi, circondati da boschetti artificiali, diventarono lo scenario di un inusitato teatro da camera dell'assurdo. La vacuità del reale andò a costituire uno spettacolo che Il'ja Kabakov, Vsevolod Nekrasov,

¹⁶ A. Monastyrskij, *Poetičeskij mir*, Moskva 2007.

Erik Bulatov, Lev Rubinštejn e altri giganti del concettualismo romantico moscovita ritennero una via d'uscita dal sistema sovietico, e non solo: queste bizzarre rappresentazioni proseguirono infatti il dibattito concettualista sulle basi e i confini dell'arte. Le sue tesi principali trovarono una formulazione tra le pagine di *Mon-do poetico*. In questa stessa sede venne abbozzato un sistema di coordinate che corrispondeva ai campi e ai centri abitati della regione moscovita: la tautologia, la distopia, il solipsismo, l'apofatismo.

A ben giudicare, quelle prime gite fuori città sono assimilabili agli *happening* e agli esperimenti al confine tra teatro e arte visuale tipici della cultura occidentale. In seguito, negli anni '80, Andrej Monastyrskij scrisse una lettera proprio a John Cage, nume tutelare dell'*happening*. Tra l'altro, nella seconda metà degli anni '70, all'interno della compagnia in questione non si conosceva la parola *akcija* [dimostrazione, azione di arte performativa]: venivano organizzate *postanovki* [rappresentazioni], predisposti *raboty* [lavori] e *vešč'i* [cose]. Si trattava di un teatro ambulante per una cerchia ristretta di amici, che erano tanto attori quanto spettatori e critici: un teatro a cura di un solo regista. In seguito Dmitrij Aleksandrovič Prigov, nelle sue riflessioni del terzo e quarto volume di *Poedzki za gorod* [Gite fuori città]¹⁷, rimprovererà al regista proprio il fatto di vincolare i partecipanti delle dimostrazioni alla sua volontà e ai suoi interessi. Un tale solipsismo restituiva nuovo vigore alla formula tjutčeviana “Все во мне, и я во всем” [“Tutto è in me, e io sono in tutto”], che tanto spazio aveva avuto tra i simbolisti russi. I loro testi, tra le letture del giovane Monastyrskij, non erano stati peraltro meno importanti dei trattati buddisti o sufi. In questo contesto un problema chiave era rappresentato dalla lingua e dalla percezione dell'arte: va detto che nella Mosca degli anni '70 questa problematica era suggerita non solo dalla storia delle avanguardie del ventesimo

secolo e dalla filosofia del linguaggio, ma anche dai romantici tedeschi. Proprio sui limiti delle facoltà espressive nell'estetica del romanticismo tedesco scrisse la sua tesi di dottorato uno dei membri più anziani del gruppo, Sergej Romaško; inoltre, il beniamino del primo tomo delle Azioni collettive era Franz Schubert: si voleva realizzare un viaggio comune nell'ignoto, sull'isola dell'assurdo, un nuovo *Winterreise* [Viaggio d'inverno] in compagnia di un volumetto di Heinrich Heine o di Dmitrij Merežkovskij, lontano da vecchi *apparatčiki* che morivano uno dopo l'altro, dal cinismo degli speculatori del mercato nero o dei membri del *Komsomol* e dalla vita faticosa e caotica nella capitale russa.

Il teatro poetico provinciale di Monastyrskij, inaugurato con delle rappresentazioni nella regione moscovita, ma poi trasferito nelle strade della capitale e nei laboratori degli artisti non ufficiali, era uno strano esperimento psicologico. Verso la fine degli anni '70 il sipario immaginario delle prime rappresentazioni svanì: gli spettatori di questi quadri dell'assurdo diventarono parte attiva e oggetto di ricerche sperimentali sull'annullamento del sé nel nulla, in un'anonima distopia. Ben presto bastò uno spunto di Boris Grojs perchè il gruppo venisse chiamato, a ragione, Azioni collettive. L'autore spronava chi per gioco si metteva alla prova interpretando un personaggio sovietico (il poeta grafomane, l'inquilino di una *kommunalka*, il letterato impiegato in biblioteca) a vedere se stesso al di fuori dei cliché: e ben pochi erano pronti a questo. Le manipolazioni psicologiche dei partecipanti a queste azioni performative erano forse il contraltare più nocivo e allo stesso tempo un elemento fondamentale: Monastyrskij metteva in gioco i confini dell'autocoscienza e della riflessività, dichiarandosi anti-intellettualista. Le dimostrazioni di Azioni collettive si configuravano anche come sedute di spiritisti o di iniziati. Perlopiù, il loro organizzatore puntava chiaramente a questo, ma senza chiedere sempre co-

¹⁷ Si veda *Poedzki za gorod. Kollektivnye dejstvija*, Moskva 1998.

sa ne pensassero gli altri: Monastyrskij metteva i partecipanti nelle condizioni di autodistruggersi, uscendo dai ruoli sociali e psicologici che ricoprivano abitualmente. A questo proposito, utilizzava molto abilmente per simili scopi un magico apparecchio sovietico degli anni '80: il registratore magnetico. In modo analogo, alla fine degli anni '60, il concettualista americano Bruce Nauman aveva lavorato con la cinepresa nel suo celebre corridoio-laboratorio. Il risultato degli esperimenti di Azioni collettive, in seguito all'annientamento dell'osservatore come intellettuale riflessivo e della sua maschera sociale, doveva consistere in una liberazione della coscienza, in una purificazione tra se stessi e il mondo. Tutto ciò poteva anche portare alla pazzia: nel romanzo breve *Kaširskoe šosse* [Il viale Kašir]¹⁸ Monastyrskij racconta della permanenza in una clinica per malati di mente.

Ma Azioni collettive e il leader del gruppo non perseguivano un freddo e consapevole atto di autodistruzione. Monastyrskij non si limitò a mettere alla prova se stesso e i suoi conoscenti: Kabakov, Nekrasov e Rubinštejn lo apprezzavano perché, in fin dei conti, era comunque capace di farsi promotore di un allegro momento di festa. E il suo laboratorio, a tratti poco piacevole, si rivelava una prova inoffensiva, come era avvenuto inizialmente e come avvenne in seguito, ad esempio nell'azione performativa *Obsuždenie* [Giudizio], che concluse questo periodo di ricerche.

L'USCITA DALLA REALTÀ SOVIETICA

All'interno di uno stato, e soprattutto di uno stato totalitario, l'esistenza sociale alternativa condotta dai suoi cittadini non poteva che rivelarsi rischiosa e distruttiva. Ancora dalla fine degli anni '40 il rifiuto di partecipare attivamente alla vita sovietica aveva preso le forme dell'*épatage* e della realizzazione di sé nel contesto non ufficiale, come nel caso degli *aref'evcy*; negli anni '60 venne escogitata una nuova strategia, la fuga in mondi spirituali paralleli: tale è, ad esempio, l'esperienza di Aleksandr Umanskij; nell'ultimo decennio di esistenza dello stato sovietico Aleksandr Monastyrskij trovò la libertà definendo idealmente i limiti dell'esperienza sociale ed esistenziale. Il suo metodo apofatico era basato sulla coerente marginalizzazione dell'artista nella società sovietica, il che, paradossalmente, era una forma di élitismo e un mezzo per affermare un'esperienza di vita storico-culturale di un certo spessore nel contesto di un impero ormai agonizzante. Di decennio in decennio gli uomini di cultura cercarono dunque delle possibilità di affrancamento da un sistema sociale disumano: queste tre storie che vedono al loro centro compagnie di artisti ci raccontano di come la vita poté sfuggire alle maglie del controllo dello stato, erodendo le basi di un regime totalitario.

¹⁸ *Poezdki*, op. cit., pp. 562-665.