

Gore ot uma di Olga Tobreluts: la metamorfosi di un classico

Maria Redaelli
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The contribution proposes an analysis of the transposition of a great classic Russian comedy on screen. We will consider one of the pioneering Russian videoart projects, the *Gore ot uma* (Woe from Wit) (1994) by Olga Tobreluts. The work presents itself as the representation on the screen of the nineteenth century eponymous pièce by Alexandr Griboedov. But as the video begins it is suddenly clear it is not just merely a *mise en scène*. As Bruce Sterling pointed out it results to be more appropriate referring to it as an act of 'mutation'. The work explores the possibilities of digital collage, mixing various references to different *époques*, uniting past and present.

Keywords Olga Tobreluts. Videoart. Remediation. Parody. Neoacademism. Digital Collage.

Sommario 1 Introduzione. – 2 La regina della Nuova Accademia. – 3 *Gore ot uma*. – 3.1 Classico e contemporaneo, interno ed esterno. – 3.2 La mutazione digitale. – 4 Conclusione.

Il nuovo è quel che di vecchio è stato dimenticato,
mentre i classici li abbiamo già ben scordati.
Novikov 1996

1 Introduzione

Durante l'epoca delle riforme di Gorbačev, la gioventù sovietica è investita da una nuova energia creativa su cui attecchiscono alcune tendenze della sottocultura occidentale: si diffondono rapidamente lo stile *punk*, la musica elettronica, i *rave parties*.

Il fermento culturale della nuova era non poteva essere in alcun modo assimilato al nonconformismo della generazione precedente, né tantomeno incasellato entro i confini dell'arte sovietica ufficiale. Tra gli anni Ottanta e Novanta si assiste a una vasta sperimentazione di linguaggi artistici differenti, vengono sondate le possibilità espressive dei nuovi media (che iniziano proprio in quegli anni a essere reperibili) e ci si confronta con

nuovi modelli (quelli occidentali contemporanei) e antichi (prerivoluzionari e dell'avanguardia). L'esplorazione del linguaggio del video, ad esempio, si lega all'esperienza del Cinema parallelo (*Parallel'noe kino*), movimento che si sviluppa in Unione Sovietica a partire dalla metà degli anni Ottanta come forma alternativa alla cinematografia sovietica ufficiale regolata dal Goskino (*Gosudarstvennyj komitet po Kinematografii SSSR* - Comitato statale per la Cinematografia dell'URSS).¹

In questo periodo complesso, giovani artisti di Leningrado si riuniscono attorno al carismatico Timur Novikov (1958-2002): artista prolifico ed eclettico, svolse un ruolo centrale nella scena

¹ Il Cinema parallelo a Mosca si sviluppa in relazione alla rivista cinematografica dei fratelli Gleb e Igor' Alejnikov, pubblicata in *samizdat*, mentre a Leningrado è associato alla corrente del necrorealismo (*nekrorealizm*). Per approfondire si veda Hånsen 1996; Mazin 1998; Geusa 2007. Inoltre, tutte le traduzioni dal russo all'italiano sono dell'Autrice.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-08-31
Accepted 2023-10-31
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Redaelli | 4.0



Citation Redaelli, M. (2023). "Gore ot uma di Olga Tobreluts: la metamorfosi di un classico". *Venezia Arti*, 32, 139-148.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2023/01/009

sottoculturale nella seconda capitale russa. Nel 1989 Novikov fonda la Nuova Accademia di Belle Arti (*Novaja Akademiya Izjaščnych Iskusstv*), il cui quartier generale era il quarto piano dell'edificio occupato, poi adibito a galleria d'arte indipendente, sito in via Puškinskaja 10.² Il neoaccademismo, sostenuto dal nuovo movimento e dai suoi membri, è un'invocazione al ritorno della vera bellezza, della bellezza classica nell'arte. In opposizione all'astrattismo, tendenza costitutiva dell'arte sovietica non ufficiale degli anni Sessanta e Settanta, e in sintonia con il prevalente ritorno al figurativo degli anni Ottanta, gli artisti propongono modelli antichi, ispirandosi a quelli di Roma e dell'Antica Grecia.

Olga Tobreluts entra prontamente a fare parte della Nuova Accademia e la sua ricerca artistica risulta essere l'esempio calzante della dinamica culturale descritta sopra. Proprio le parole di Novikov ci aiutano a inquadrare la figura dell'artista e amica:

2 La regina della Nuova Accademia

Olga Tobreluts⁴ nasce a Murino nel 1970. Studia alla scuola tecnica di architettura e industria di Leningrado, diplomandosi nel 1989. All'inizio degli anni Novanta ha la possibilità di impraticarsi con il computer all'azienda Krejt, all'epoca noto centro digitale, dove «Tobreluts riuscì a infettare con le sue idee le capacità tecniche degli informatici».⁵

Avendo vinto una borsa di studio, nel 1992 Tobreluts si trasferisce a Berlino e si iscrive all'ART+Com Institute, dove studia presso il dipartimento di computer grafica e animazione. Tornata a San Pietroburgo, nel 1994 diventa membro della Nuova Accademia di Novikov e dal 1995 inizia una carriera artistica attiva con partecipazioni a mostre sia nazionali che internazionali. In quanto artista interdisciplinare, Tobreluts ottiene importanti riconoscimenti: nel 1995 vince il primo premio al festival Terza Realtà (*Tret'ja Real'nost*) di San Pietroburgo e nel 1998 la Griffelkunst di Amburgo le assegna il secondo premio per la migliore computer grafica europea.

Durante la sua permanenza a Berlino, Tobreluts inizia la sua ricerca artistica per mezzo del computer. Quello che vorrebbe ottenere sono dei collage

La giovane artista di San Pietroburgo Olga Tobreluts ha scelto un'estetica classica per il suo lavoro. E nella scelta è stata aiutata... da un computer. Fin dall'inizio della sua carriera artistica, Olga si è interessata alle nuove tecnologie. Studiando gli ornamenti, ha iniziato a utilizzare il computer per elaborare dati, poi ha scoperto le sue capacità grafiche. In quanto figlia del suo tempo, l'attenzione si è concentrata sulla realizzazione per mezzo del computer delle idee dell'avanguardia. [...] Ma lavorando con gli ornamenti, notò che per gli ornamenti 'vegetali' non c'era abbastanza memoria nelle macchine usuali, mentre le nuove macchine potevano molto di più, e così Olga ha iniziato a introdurre trame, forme e immagini classiche nel suo lavoro.³

Ciò che apparentemente sembra essere una regressione piuttosto che un progresso, tuttavia, cela una spinta avanguardistica.

perfetti: all'epoca con i computer non si riusciva a dar vita a corpi umani (con tanto di pelle e capelli) ma si potevano creare quadrati e altre forme geometriche semplici. Per poter realizzare gli scenari che aveva in mente, quindi, Tobreluts lavora con la fotografia, allestendo apposite sessioni e scansionando vecchie fotografie che assembla utilizzando il computer. Vera e propria pioniera nell'ambito della sperimentazione digitale, la stessa artista afferma:

Non ho uno stile personale definito, del tipo che le mie opere dovrebbero essere dipinte in rosso o blu per tutta la vita. No, mi interessa l'esperimento di per sé, quando ottengo il risultato, anche questo smette di interessarmi.⁶

Le sue prime opere sviluppano il tema del neoclassicismo utilizzando le nuove tecnologie come la grafica computer, la modellazione 3D e la fotografia digitale.

Nei suoi collage digitali e nei suoi film, Olga dipinge sculture antiche, le veste con abiti di

² Un video di Lena Tchibor del 1994 permette di immergersi nell'atmosfera della Nuova Accademia: <https://www.youtube.com/watch?v=BT4lrTGT3aw>. Sulla funzione del centro artistico in via Puškinskaja 10 a San Pietroburgo, si consiglia Pacey 2019.

³ Novikov 1996.

⁴ All'anagrafe Olga Komarova, Tobreluts è il cognome d'arte che l'artista prende dalla famiglia materna, di origini estoni.

⁵ Chlobystin 2017, 201.

⁶ Konengen 2019.

marchi famosi, crea opere classiche con le immagini delle pop star internazionali, anticipando di diversi anni la fotografia di massa e il cinema.⁷

Una combinazione inconsueta tra passato e presente che in più di un'intervista ha dichiarato essere dettata dal fatto che i computer sono di fatto delle macchine 'stupide', che non fanno altro che eseguire i comandi di chi li controlla e che, per tale ragione, ritiene più stimolante la ricerca del bello attraverso le forme del neoclassicismo. I suoi esordi la rendono una vera e propria pioniera nell'utilizzo delle nuove tecnologie in ambito artistico in Russia. Ciononostante, agli inizi degli anni 2000 la sua carriera subisce un cambiamento radicale di prospettiva e Tobreluts, stanca delle ottuse possibilità espressive fornite dai nuovi media, torna alla pittura, sebbene gli effetti ottici nei suoi quadri conservino una visione 'grafica'. A proposito dell'interesse per l'Antichità, Tobreluts spiega:

Contemporary adaptation or interpretation of classical themes is the main idea of my work. At various stages, I was interested in different mythological subjects and their present-day manifestations. Sometimes they do not connect with the historical prototype at all, however, when one starts to immerse oneself in the subject, there is so much in common, because history unfolds as a spiral, and although its shape changes, the content, the message, remain almost the same. Frankly, I do not know any artist

who would not derive any inspiration from the classical past. How he uses it (whether he accepts or rejects it) is another matter. However, the source always remains the same: the creative artistic findings of your predecessors. The avant-garde is born at the moments of great change: when the ruling regime, the way of life, the philosophy are changing. Nowadays, I have a feeling that we are entering the age of stagnation, but in the days of my youth, several revolutions occurred at the same time: the revolution in music, in visual culture, in technology, and finally, the fall of the communist regime in the USSR. Without doubt, this all had a great impact upon me and my artistic development. However, at that time, the classical language was the most avant-garde, since the Antiquity, the classical past and academic principles were in exile and considered a disgrace. To recur to classical, academic images at that time was [sic] so radical, so very much against the grain, that nowadays-when it has become a trend, it is hard to imagine this. Nevertheless, in the early 1990's I could hardly name any contemporary artist, except for the followers of the Neo-Academism in St. Petersburg, who would work with classical heritage and re-interpret it.⁸

Non a caso il romanziere Bruce Sterling, suo amico, l'ha soprannominata «Queen of the Neo-Academist Scene», commentando: «Olga's work is digital, and it's media, and it's all about heritage and identity».⁹

3 Gore ot uma

Tutti gli elementi caratterizzanti la pratica artistica di Tobreluts sono riscontrabili nel video del 1994 *Gore ot uma* (Che disgrazia l'ingegno),¹⁰ dove gli attori sono gli artisti della Nuova Accademia: Juris Lesnik nel ruolo di Famusov, Timur Novikov nel ruolo di Čackij, Vladislav Mamyshev-Monroe nel ruolo di Molčalin, Andrej Chlobystin nel ruolo di Liza (Lizanka) e Irena Kuksenaitė nel ruolo di Sofia.¹¹ Il video dura all'incirca nove minuti e la trama si dipana in maniera frammentaria; il film è muto con didascalie, a eccezione del monologo

finale parlato di Molčalin/Mamyshev-Monroe.

A distanza di ormai trent'anni dalla sua creazione, è appropriato esaminare il lavoro di Tobreluts anzitutto perché venga opportunamente riconosciuto il suo contributo nel contesto del circolo della Nuova Accademia, al pari di altri suoi colleghi che hanno ottenuto una maggiore notorietà. Inoltre, l'analisi che qui si propone è l'unica dedicata esclusivamente a quest'opera video: per quanto ovviamente la sperimentazione tecnologica non risulti più attuale, era assolutamente innovativa

⁷ Chlobystin 2017, 201.

⁸ Kukota 2017.

⁹ Sterling 1998.

¹⁰ Il video è disponibile su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=D9ROCZ1kbQ8>.

¹¹ Peraltro, tra il 1989 e il 1992, molti di loro erano impegnati con un progetto di videoarte pionieristico: *Piratskoe televidenie* (Rete TV pirata). Fondato da Novikov e Lesnik, il programma era presentato da Vladislav Mamyshev-Monroe e si proponeva come una parodia di un canale televisivo ufficiale. Si trattava principalmente di finti reportage e interviste assurde, volte a documentare la scena sottoculturale di Leningrado e Mosca.



Figura 1 Titoli di testa. Fotogramma dal video *Gore ot uma* di Olga Tobreluts



Figura 2 «A Moskva... pustota (Mentre Mosca... è il vuoto)»

all'epoca della sua creazione. Infatti, negli anni Novanta in Russia si assiste all'esordio delle nuove tecnologie in ambito artistico: *Gore ot uma* testimonia tale trasformazione e pertanto merita la giusta considerazione.

Il video *Gore ot uma* è stato creato in un momento in cui la vecchia bellezza non era più bellezza e la nuova verità non era più verità. L'immaginazione, ora libera, tratteggiava nuove letture e operava confronti con le opere classiche. La computer grafica consentiva di introdurre non solo un nuovo linguaggio che presentasse degli eventi, ma anche di creare un cinema multidimensionale [...] creando l'ambientazione di un'opera letteraria.¹²

L'opera appare come la rappresentazione sullo schermo della famosa commedia in versi di Aleksandr Griboedov del 1824, ambientata in un appartamento nobiliare del XIX secolo. Eppure,

non appena inizia il video, risulta evidente che non si tratta di una mera messa in scena: ci si trova piuttosto di fronte a una «mutazione», come Sterling l'ha puntualmente definita.¹³

Occorre qui rammentare l'importanza della commedia per la cultura russa, un testo che viene tutt'oggi studiato a scuola e le cui battute sono diventate modi di dire d'uso comune. La satira sociale di Griboedov inquadra con dovizia di dettagli gli usi e i costumi della borghesia moscovita ottocentesca e commenta la rivalità tra le società rappresentanti le due capitali russe: quella tradizionalista e retriva di Mosca e quella *ingegnosa* di Pietroburgo, in contatto con l'Occidente. Oltre a scegliere di trasformare un caposaldo della letteratura nazionale, di particolare interesse è che Tobreluts decida di esaltare il valore dell'eroe Čackij, «il vero protagonista della storia»,¹⁴ l'unico in grado di riconoscere e portare autentica bellezza: sovvertendo la trama originale, conquista l'amore di Sofia e sarà Molčalin a lasciare la casa di Famusov.

3.1 Classico e contemporaneo, interno ed esterno

Come precedentemente rilevato, per Tobreluts la ricerca del bello significa rivolgersi ai modelli classici e, come lei stessa afferma in un'intervista in occasione della sua prima mostra personale al museo etnografico russo di San Pietroburgo nel 1994, «nessuna animazione al computer, nessuna tecnica moderna può allontanare un artista dalla ricerca della bellezza».¹⁵

Ecco, dunque, che il tema del classico si afferma sin dall'apertura del video con la vista di una città mediorientale che sembra essere Il Cairo [fig. 1].¹⁶ Considerando il motivo dell'Antichità e il riferimento a un ritorno del canone classico, tale visione potrebbe essere considerata come un riferimento all'Egitto in quanto culla della civiltà. Peraltro, tale viene definita anche

¹² Gorjučeva 2002, 152.

¹³ Sterling 1998.

¹⁴ Kauchtschischwili 1959, 77.

¹⁵ Video di Lena Tchibor: <https://www.youtube.com/watch?v=GM69L4IqcNQ>.

¹⁶ Si potrebbe anche trattare di un riferimento all'Iran, dove Griboedov morì nel 1829, ma considerando che Tobreluts era nota negli anni Novanta per il suo aspetto da Cleopatra, sembra più probabile la corrispondenza con l'Egitto rispetto a un omaggio all'autore della commedia. Come ricorda Ippolitov (2013, 13): «In the late 1980s, she resembled a young daughter of an Egyptian princess and a Russian prince, and this mixture of the grandeur of pharaohs and Russian fairytales somehow still defines her character, her work and her life. Then she became famous for her blue 'Egyptian' wig, in which she appeared at openings, attracting the attention of all».



Figura 3 Il paesaggio classico e *Futuri piloti* di Aleksandr Dejneka, 1937



Figura 4 Sofia

San Pietroburgo («A, *Peterburg? Vot gde tradicii, porjadki čtut*» [E Pietroburgo? È dove vi sono le tradizioni e l'ordine è rispettato]) durante la conversazione tra Čackij e Molčalin (scritta appositamente per il film, non fa parte dei dialoghi dell'opera originale), in contrapposizione alla capitale («A *Moskva... pustota*» [Mentre Mosca... è il vuoto]) [fig. 2].¹⁷

I tipi di classicismo a cui si fa riferimento sono molteplici: dal classico antico in apertura al classicismo della Russia imperiale relativo all'ambientazione dell'opera, con accenni di classicismo sovietico. Un passaggio molto suggestivo e degno di nota è infatti quello del dipinto appeso in soggiorno che vediamo nei primi minuti alle spalle di Liza. Esso si trasforma da un paesaggio classico (sembra si tratti de *La villa di Mecenate a Tivoli con cascate* di Jacob Philippe Hackert del 1783 e conservato al Museo statale Ermitage di San Pietroburgo oppure, in seconda ipotesi, *Le cascate di Tivoli vicino a Roma* di Fedor Matveev del 1804) al dipinto *Futuri piloti* (1937) di Aleksandr Dejneka, che funge anche da schermata finale [fig. 3].¹⁸

A questo bisogna aggiungere una continua corrispondenza tra interno ed esterno dell'appartamento: portando le possibilità cinematografiche nell'unità spaziale di una messinscena teatrale, le piante e i fiori che compaiono fuori dalle finestre estendono il campo di azione. La reciprocità tra le due tipologie di luogo riporta alla teoria di Lotman, il quale scrive che «il concetto di *intérieur*» è interpretabile «come legame diretto tra oggetti e opere d'arte diversi all'interno di un determinato spazio culturale», mentre «*l'ekster'er* ha senso in tutti i casi in cui la fruizione estetica si combina con la superficie esterna di uno spazio culturale». ¹⁹ In questo è importante rilevare come proprio la città di Pietroburgo possa essere considerata un elemento esterno in comunicazione con il resto del Paese - interno -, «una sorta di *ekster'er* della Russia imperiale rivolto verso l'Europa». ²⁰

Nel video, al tema del classico si sovrappongono quindi incursioni contemporanee, sia in alcuni riferimenti - come il dialogo appena citato - sia nelle immagini digitali, che amplificano il senso originario della satira e creano un originale spazio atemporale.

3.2 La mutazione digitale

La metamorfosi del classico si svolge davanti agli occhi dello spettatore che viene colpito dalle interferenze digitali, le quali iniziano a comparire e scomparire sullo schermo. L'interesse principale del lavoro è esattamente l'espressività raggiunta attraverso il collage digitale. Come precedentemente anticipato, esplorando e sfruttando le possibilità create dalla sovrimpressione di elementi digitali

alle immagini cinematografiche, l'artista inserisce vari riferimenti a epoche diverse, mescolando passato e presente. Ciò è ravvisabile, ad esempio, nelle decorazioni floreali che ornano le scene dedicate a Sofia [fig. 4]: da un lato accentuano il sentimentalismo, dall'altro esaltano l'idea di bellezza e di amore (così come i putti che contornano il volto nell'appassionato monologo finale di Molčalin) [fig. 5]. A

¹⁷ Il vuoto si riferirebbe all'estetica minimalista del concettualismo moscovita. Tale riferimento viene acutamente rilevato da Marčenkova 2013, 71-2.

¹⁸ È un'opera all'interno di un'opera: si tratta di *Premonizione della guerra* (Tobreluts, 1993), un video della durata di quattro minuti in cui il quadro di Dejneka viene animato tramite lo sventolio delle bandiere e il volo improvviso degli aerei sopra le teste dei ragazzini.

¹⁹ Lotman 2022, 173-4.

²⁰ Lotman 2022, 174.



Figura 5 Monologo finale di Molčalin

Figura 6 Čackij conquista l'amore di Sofia

Figura 7 Gli ornamenti del corridoio al passaggio di Čackij

Figura 8 I corvi di Hitchcock

supporto della concezione dell'artista vi è anche la comparsa di statue e altre rappresentazioni classiche durante gli incontri di Sofia e Čackij [fig. 6]. O ancora, è possibile distinguere questo approccio nella variazione dinamica degli elementi decorativi sulle pareti del corridoio, che mutano di forma e colore al passaggio di Čackij/Novikov [fig. 7]. Queste costituiscono una traccia importante per rilevare la contemporaneità dell'opera. Infatti, come sottolinea Geusa, «the ornament in Tobreluts becomes an effective artistic stratagem that makes a work of art accessible to the contemporary viewer».²¹

A livello di pratica artistica, il video può essere interpretato come un'opera di rimediazione,

considerata come la trasposizione di un mezzo in un altro, solitamente dall'analogico al digitale, ma anche da stampa a digitale.²²

In this last decade of the twentieth century, we are in an unusual position to appreciate remediation, because of the rapid development of new digital media and the nearly as rapid response by traditional media. Older electronic and print media are seeking to reaffirm their status within our culture as digital media challenge that status. Both new and old media are invoking the twin logics of immediacy and hypermediacy in their efforts to remake themselves and each other.²³

²¹ Geusa 2013, 7.

²² Si riporta alla definizione dei teorici della rimediazione, vale a dire Bolter e Grusin (2000): «We offer this simple definition: a medium is that which remediates. It is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real. A medium in our culture can never operate in isolation, because it must enter into relationships of respect and rivalry with other media» (98).

²³ Bolter, Grusin 2000, 5.



Figura 9 Čackij con fenicotteri rosa sullo sfondo



Figura 10 Lizanka

Seguendo il suo percorso artistico, la rimediazione sembra essere un approccio ricorrente nel lavoro di Tobreluts. Questa prassi può essere associata anche al concetto di *reenactment*, cioè alla riproposizione di immagini già elaborate e già note prese e riproposte in contesti diversi. Rinomate sono le sue riproduzioni di statue classiche in abiti moderni (si veda la serie *Modelli*, 1995-96) o la trasformazione di calciatori e atleti in soldati romani (serie *Legionari*, 2006) o ancora volti di celebrità inseriti nei quadri di Antonello da Messina (Kate Moss come *l'Annunciata* e Leonardo di Caprio come *San Sebastiano* con l'apparizione del volto di Jack Nicholson nel suo ruolo in *The Shining* sullo sfondo e i loghi di Fendi e Karl Lagerfeld alle spalle, in *Kate e Leonardo*, entrambi del 1999). In questo modo, le immagini arrivano a realizzare talvolta anche significati diversi, ma il loro uso determina sempre un forte legame con il passato. Questa dinamica è descritta da Baldacci:

By 'visual errancy' I mean the wandering of certain images - also intended as forms and gestures - over time, which contemporary artists appropriate from the archives tout court, but also from the archive understood in a broader sense, as a heterotopic space where all cultural images potentially converge and remain in a state of flux. This appropriation is then followed by a reactivation, which usually also undergoes a process of manipulation and/or migration from one medium to another, and by recirculation that gives the images new values,

meanings, and configurations. As special creators of images, willingly or not, artists have to deal with a collective visual tradition that relates to a timeless or at least multi-layered and anachronic time.²⁴

Oltre agli esempi citati sopra, per capire meglio quest'idea di riuso delle immagini, è fondamentale menzionare l'apparizione degli uccelli dal film omonimo di Hitchcock [fig. 8]. Nella scena del dialogo tra Čackij e Molčalin, il cielo alle loro spalle, fuori dalla finestra, comincia a coprirsi di corvi neri in volo (dove poco prima erano stati avvistati dei fenicotteri rosa) [fig. 9]. Tale visione riporta immediatamente l'osservatore al proprio tempo. Dichiara Manovich:

In one scene, two characters converse in front of a window which opens up onto a shock of soaring birds taken from Alfred Hitchcock's *The Birds*; in another, a delicate computer-rendered design fades in onto a wall behind a dancing couple. Because Tobreluts bends composited images to follow the same perspective as the rest of the shots, the two realities appear to inhabit the same physical space. The result is a different kind of montage for digital cinema.²⁵

Questo aspetto può quindi essere correlato al linguaggio cinematografico e televisivo contemporaneo, che comunica con il pubblico servendosi di immagini fittizie.²⁶ In questo senso, si può notare anche come l'ingresso di Čackij in scena sia

²⁴ Baldacci 2019, 57-8.

²⁵ Manovich 1997, 5.

²⁶ Stroevea 2023, 144.

ripreso con un'angolazione obliqua dal basso, a magnificare il valore del personaggio con una tecnica familiare allo spettatore in quanto abitualmente impiegata nel cinema proprio per dare risalto ai personaggi principali, specialmente nei film di supereroi.²⁷

Inoltre, l'approccio di questo tipo nelle opere di Tobreluts, e non solo nel video in questione, è descritto da Mazin come segue:

Il pathos estetico si dissipa nella stessa tecnologia, nel collegare le immagini del tempo con le immagini che si ritiene eterne. Tobreluts lavora con un nuovo senso del tempo, quella sensazione nata alla fine del XX secolo. È un tempo compresso non teleologico. In esso, la

storia passata coesiste con il presente e il futuro predetermina la percezione del passato. Il montaggio rivela questa accelerazione della simultaneità.²⁸

Potremmo quindi sostenere che il video, e i nuovi media più in generale, sembrano gli strumenti appropriati per elaborare il passato e adattare le forme classiche alla cultura contemporanea.

In effetti, il nuovo non implica mai creazioni o scoperte *ex novo*, ma si basa sempre su modelli già esistenti, o meglio, con le parole di Šklovskij:

Il vecchio permane nel nuovo; non solo viene riconosciuto, ma acquista un significato nuovo, una funzione diversa.²⁹

4 Conclusione

Il classico, presentato nella sua forma mutata, può considerarsi una vera metamorfosi, intesa come «principio di equivalenza tra tutte le nature»³⁰ sin qui delineate. Inoltre, tutto ciò sottolinea le caratteristiche satiriche dell'opera originale e determina un effetto ironico, aggiungendo nuovi livelli di assurdità all'elemento classico e un senso grottesco della storia. *Gore ot uma* dimostra uno stile parodico e umoristico tipico dei Nuovi Artisti (il gruppo fondato da Novikov prima della Nuova Accademia): dall'inserimento delle immagini digitali all'espressività nella recitazione degli attori (facendo interpretare il ruolo di una donna, Liza, a un uomo, Andrej Chlobystin) [fig. 10] e presentando Vladislav Mamyshev-Monroe, noto per le sue apparizioni nelle vesti di personaggi famosi, anche femminili, in un ruolo maschile.

Eppure, il gioco si svolge con estrema serietà, il che rende l'effetto comico consequenziale.

Usando le parole di Sterling:

Neo-Academists don't do postmodern irony. They do something else entirely, something they call cruel naïvete. It's beyond mere cynicism. It only works when done with a straight face.³¹

È necessario dunque distinguere la parodia e l'effetto comico in quanto l'ultimo non è implicito in esso, traspare bensì da gesti che escono dall'automazione della vita, come scrive Bachtin.³²

Il film così trasformato può essere interpretato come una parodia, vale a dire come una caricatura dell'opera originale, diventando un'operazione di assimilazione dello spirito del tempo. In questo senso il video, nella sua natura mutata e mutevole, conferma le abilità di Olga Tobreluts come «demiurgo-alchimista».³³

²⁷ Musina 2002, 140.

²⁸ Mazin 2004.

²⁹ Šklovskij 1968, 17.

³⁰ Coccia 2020, 13.

³¹ Sterling 1998.

³² Bachtin 1979, 65.

³³ Ippolitov 2013, 16.

Bibliografia

- Bachtin, M. [1965] (1979). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, Carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Torino.
- Baldacci, C. (2019). «Reenactment: Errant Images». Christoph, H.; Wedemeyer, A. (eds), *Contemporary Art. Re: An Errant Glossary*. Berlin, 57-67. https://doi.org/10.25620/ci-15_07.
- Beumers, B. (ed.) (2013). *Russia's New Fin de Siècle: Contemporary Culture Between Past and Present*. Bristol.
- Bolter, J.D; Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge (MA).
- Caratuzzolo, M. (a cura di) (2017). *Aleksander Griboedov. Che disgrazia l'ingegno*. Grumo Nevano.
- Chlobystin, A. (2017). *Šizorevolucija. Očerki peterburgskoj kul'tury vtoroj poloviny XX veka* (Schizorivoluzione. Saggi sulla cultura pietroburchese della seconda metà del XX secolo). Sankt-Peterburg.
- Coccia, E. [2020] (2022). *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*. Torino.
- Geusa, A. (2007). *Istorija rossijskogo videoarta / History of Russian Video Art*. Moskva: MMoMA.
- Geusa, A. (2013). «THE MYTH IN THE NEW: An Attentive Look at the Art of Olga Tobreluts». *Geusa*, 4-9.
- Geusa, A. (ed.) (2013). *Olga Tobreluts. The New Mythology = Catalogo della mostra* (Moskva, 23 gennaio-24 febbraio 2013). Moskva.
- Gorjučeva, T. (2002). «Gore ot uma». Isaev, A. (ed.), *Antologija rossijskogo videoarta*. Moskva, 152.
- Hänsgen, S. (1996). «Kino nach dem Kino: Paralleles Kino in Moskau und Leningrad». Eimermacher, K; Kretschmar, D.; Waschik, K. (Hrsgg), *Russland, wohin eilst Du? Perestrojka und Kultur*. Dortmund, 471-84.
- Ippolitov, A. (2013). «Olga Tobreluts. NEW MYTHOLOGY». *Geusa* 2013, 10-19.
- Kauchtschischwili, N. (1959). «Note sul Gore ot umà di Aleksàndr Sergèevič Griboèdov». *Aevum*, 33(1-2), 68-144.
- Konegen, S. (2019). «Ol'ga Tobreluts: 'My, leningradcy, čuvstvuem ottenki serogo'» (Olga Tobreluts: noi di Leningrado percepiamo le sfumature di grigio). *Radio Svoboda*, 5 marzo. <https://www.svoboda.org/a/29797861.html>.
- Kukota, I. (2017). «Olga Tobreluts: with Return to Antiquity, Ancient Mythology Will also Come Back». *Russian Art+Culture*, 9 September. <https://www.russianartandculture.com/olga-tobreluts-return-antiquity-ancient-mythology-will-also-come-back/>.
- Lotman, Ju. [1974] (2022). «L'insieme artistico come spazio quotidiano». Burini, S. (a cura di), *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*. Milano, 167-81.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge (MA).
- Manovich, L. (1997). *Behind the Screen. Russian New Media*. http://manovich.net/content/04-projects/018-behind-the-screen-russian-new-media/15_article_1997.pdf.
- Marčenkova, V. (2013). *Osobennosti jazyka narrativnogo videoarta Rossii i Kitaja* (Particolarità del linguaggio narrativo della videoarte in Russia e in Cina [tesi di laurea]). Moskva.
- Mazin, V. (1998). *Kabinet nekrorealizma: Jufit i Sankt-Peterburg* (Lo studio del necrorealismo: Jufit e San Pietroburgo). Sankt-Peterburg.
- Mazin, V. (2004). «Ocifrovannyj konservatizm Ol'gi Tobreluts (Il conservatorismo digitalizzato di Olga Tobreluts)». *Moskovskij chudožestvennyj žurnal*, 54.
- Musina, M. (2002). «Na styke kino i videoarta. Utopija medlennogo video». Isaev, A. (ed.), *Antologija rossijskogo videoarta*. Moskva, 135-41. <https://moscowartmagazine.com/issue/37/article/736>.
- Novikov, T. (1996). *Ob Ol'ge Tobreluts* (Su Olga Tobreluts). <https://timurnovikov.ru/en/library/knigi-i-stati-timura-petrovichanovikova/olga-tobreluts>.
- Pacej, A. (2019). «Kuratorskie strategii v kontekste chudožestvennoj samoorganizacii. Opyt art-centra "Puškinskaja-10" (Strategia curatoriali nel contesto dell'autorganizzazione artistica. L'esperienza del centro d'arte 'Puškinskaja-10)». *Novoe Iskusstvoznanie*, 4, 78-89.
- Šklovskij, V. [1929] (1968). «Introduzione». Tynjanov, J. (a cura di), *Avanguardia e tradizione*. Bari, 5-22.
- Sterling, B. (1998). «Art And Corruption». *Wired*, 1st January. <https://www.wired.com/1998/01/sterling/>.
- Stroeva, O. (2023). «Znakovaja perspektiva kak otaženie ekrannoj kul'tury (La prospettiva iconica come riflesso della cultura dello schermo)». *Nauka televidenija*, 10, 140-7.
- Turkina, O. (2002). «Zrelišnost' iskusstva v digital'nuju epochu (L'intrattenimento artistico nell'era digitale)». *Moskovskij chudožestvennyj žurnal*, 43-4.

