

Timur Novikov. L'attualità del passato

Maria Redaelli

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This contribution focuses on the activity of Timur Novikov (1958-2002) and his dynamic approach to Western or national patterns, to classicism or avant-gardism. His artistic activity stands as the perfect case study when discussing appropriations and negations in the development of an artistic canon. The focal point for interpreting Novikov's dynamical activity is his trademark parodic approach to his work, through the use of the so-called *stio*b, and in the text this aspect will be analysed on the basis of Linda Hutcheon's theory of parody ([1985] 2000). Examining Novikov's career, taking and denying different aesthetic canons, is essential to understand the development of Russian contemporary art.

Keywords Timur Novikov. Parody. Post-Soviet art. Post-Soviet society. Nostalgia.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Prendere e lasciare. – 2.1 Oggetto Zero. – 2.2 Tre volte nuovo. – 2.3 L'interpretazione di un ruolo. – 2.4 Genio ed eroe. – 3 *Steb* e parodia. – 4 Conclusioni.

I valori dell'arte sono eterni perché non esiste il tempo nel paese del bello, ma nel nostro mondo lo osserviamo da diversi lati, come se girassimo attorno al bello, contemplandolo ora da una parte, ora dall'altra. Ma lui è sempre lo stesso, nella sua interezza, perché la categoria del tempo gli è estranea. Prima, cent'anni fa, l'ideale del bello era inteso come accessibile alla comprensione, poi il bello ci ha voltato le spalle. (Timur Novikov, *Tajnyj kul't*, 1993; trad. dell'Autore)

1 Introduzione

La vita e l'attività artistica di Timur Novikov¹ si muovono secondo una logica di appropriazioni e negazioni, di citazioni e di rifiuti di diversi canoni estetici. Nella Leningrado dei cambiamenti sociali, politici e culturali, la figura di

1 Timofej (Timur) Petrovič Novikov nasce a Leningrado nel 1958 e muore prematuramente all'età di 44 anni per complicazioni legate all'AIDS.



Novikov diviene ben presto un punto di riferimento per gli artisti (e per i giovani in generale) alla ricerca di una nuova identità nazionale. Artista a tutto tondo dalla personalità eclettica, Novikov fonda alcuni gruppi artistici dando avvio a tendenze espressive originali. La sottocultura giovanile di Leningrado - dal 1991 San Pietroburgo - si permea grazie a lui dei linguaggi dell'avanguardia russa e della contemporaneità occidentale, nonché della ricerca della forma classica dell'era prerivoluzionaria.

È opinione di molti² che Novikov sia stato una figura chiave per l'arte russa della fine degli anni Ottanta e degli anni Novanta. La sua arte era il riflesso dei cambiamenti epocali che la Russia andava affrontando. La sua attività inizia infatti proprio durante l'epoca di Brežnev³ facendo parte di un gruppo di stampo avanguardista e fondandone poi uno proprio. Mentre Gorbačev è al potere con il suo programma di 'ristrutturazione' (*perestrojka*) del paese, Timur Novikov invoca la libertà dell'arte russa dal dominio estetico dell'Occidente. Negli ultimi anni della sua vita, Novikov sente la necessità di ristabilire i valori della sovranità imperiale russa, anticipando in qualche modo l'approccio geopolitico di Putin, il quale nel 2005 definisce la dissoluzione dell'Unione Sovietica come il più grande disastro del XX secolo (Stodol'ski 2006).⁴ D'altronde, come suggerisce Boym:

La Russia post-sovietica era uno dei luoghi più controversi, eccitanti e contraddittori del mondo, in cui la libertà radicale, l'imprevedibilità e la sperimentazione sociale coabitavano con il fatalismo, la sopravvivenza di istituzioni politiche sovietiche, il ritorno alla religione e ai valori tradizionali. (Boym 2003, 79)

Il contributo si propone quindi di passare in rassegna i diversi stadi del percorso artistico di Timur Novikov e di dimostrare come le dinamiche della sua creazione possano essere analizzate sulla base della teoria della parodia elaborata da Linda Hutcheon (2000), superando il concetto di ironia postmoderna.

² Si vedano in proposito Andreeva 2000, 2011; Degot' 2000; Mazin, Turkina 2002; Stodol'ski 2011; Chlobystin 2017.

³ Un periodo denominato successivamente da Gorbačev '*zastoj*' ('stagnazione') per rilevare lo stato di arresto del processo di liberalizzazione conseguente al periodo della destalinizzazione chruščeviana, detto anche '*ottepel'*' ('disgelo') dal titolo del racconto di Il'ja Erenburg pubblicato dalla rivista *Novyj Mir* nel 1954.

⁴ Dal messaggio del 25 aprile 2005 del presidente della Federazione Russia Vladimir Putin all'Assemblea Federale: «Innanzitutto, occorre riconoscere che il crollo dell'Unione Sovietica è stato la più grande catastrofe geopolitica del secolo» (<http://krem-lin.ru/events/president/transcripts/22931>; trad. dell'Autore).

2 Prendere e lasciare

Nel testo verranno ripercorse le tappe fondamentali della carriera di Novikov a partire dalla fondazione dei Nuovi artisti (*Novye chudožniki*) nel 1982, un gruppo che si rifaceva al 'tuttismo' (*vsečestvo*) di Larionov e Zdanevič⁵ e che era al contempo influenzato da tendenze contemporanee occidentali come la *Graffiti Art* americana, la *Figuration Libre* francese, il *Punk* inglese e la *Transavanguardia* italiana. Erano anni in cui

tutti divennero storici dilettanti alla ricerca di buchi neri e degli spazi vuoti della storia. C'era quasi altrettanta euforia per il passato quanta ce n'era per il futuro dopo la rivoluzione e, dal momento che i tabù stavano scomparendo, il passato cambiava da un giorno all'altro. (Boym 2003, 75)

Così, nel 1989 Timur Novikov crea la Nuova accademia di belle arti (*Novaja akademija izjaščnych isskustv*) con l'intento di ristabilire i principi estetici della cultura classica considerando San Pietroburgo come l'ultimo baluardo dell'autentica bellezza. Verso la fine degli anni Novanta la sua inesauribile ricerca artistica porta alla concezione del Nuovo classicismo russo (*Novyj russkij klassicizm*) che si ispira alla cultura nazionale prerivoluzionaria, allo zarismo e al concetto di 'Ortodossia, autocrazia e nazionalismo' (*Pravoslavie, samoderžavie, narodnost'*).

2.1 Oggetto Zero

Per poter costruire un nuovo futuro occorre ripartire da zero, e Novikov ne è consapevole.

La sua carriera artistica comincia con la partecipazione al gruppo nonconformista di Leningrado *Letopis'* (Cronache) che tra il 1978 e il 1981 organizza mostre di arte non ufficiale in appartamenti privati. Gli artisti di *Letopis'*, riuniti intorno a Boris (Bob) Košeločov, creavano opere principalmente neo-primitiviste, un fattore determinante considerata la fascinazione di Novikov per l'idea di *vsečestvo* (tuttismo) formulata da Michail Larionov e Il'ja Zdanevič e i suoi risvolti nella futura elaborazione di tale concetto. Inoltre, Timur Novikov e gli artisti che si riuniscono intorno alla sua figura saranno

⁵ Una dottrina secondo la quale era legittimo ispirarsi a tutte le opere già esistenti purché ci si liberasse dal 'giogo' delle correnti straniere (all'epoca di cubismo e futurismo) a favore dello sviluppo di un'arte propriamente nazionale. Per approfondire si veda Zdanevič 2014.

sempre accomunati all'Avanguardia per il loro modo di agire, più che per lo stile, in quanto mossi da uno spirito indipendente e da un'esistenza fuori dagli schemi.

Nel 1981 entra a far parte di TEII - *Tovariščestvo eksperimental'nogo izobrazitel'nogo iskusstva* (Associazione di Arte Visiva Sperimentale), la prima unione di artisti non ufficiali a Leningrado. L'anno seguente partecipa alla prima mostra autorizzata di TEII presso la *Dom Kul'tury* (Casa della Cultura) Kirov.

All'esposizione, su un pannello, vi è un foro rettangolare. Un'etichetta sottostante indica: 'Timur Novikov. Ivan Sotnikov. *Nol' ob'ekt* (Oggetto zero)' [fig. 1]. Si tratta di un'azione assurda e provocatoria che sancisce i principi artistici e l'inizio della ricerca estetica di Timur Novikov e dei suoi 'adepti'.⁶ L'evento non passa inosservato e genera uno scandalo che Novikov e i suoi risolvono andando a Mosca, creando la *Nol' Kul'tura* (Cultura Zero) e finti apparati burocratici di stampo sovietico i cui 'atti' giustificano e difendono *Oggetto zero* (Stodol'ski 2006).⁷ L'opera, o piuttosto il gesto - gli organizzatori della mostra lo definiscono una 'non opera d'arte' [fig. 2] - si inserisce secondo Andreeva (2011) in prospettiva storica rispetto al *Černyj kvadrat* (Quadrato Nero) di Kazimir Malevič che nel 1915 aveva discusso la via a un nuovo terreno artistico. Il pertugio creato da Novikov e Sotnikov purtuttavia si discosta da quel «simbolo di indivisibilità del dipinto, del non lavoro, di permanenza nell'eternità, in paradiso» (Andreeva 2011, 326; trad. dell'Autore) che alludeva alla possibilità di accedere a una quarta dimensione rappresentata dall'opera dell'artista dell'Avanguardia.

2.2 Tre volte nuovo

Con un cognome parlante *à la* Gogol', Timur Novikov non poteva che essere portatore di novità. Nel 1982 fonda il gruppo dei *Novye chudožniki* (Nuovi artisti), una comunità basata su rapporti di amicizia e sulla possibilità di comunicare ed esprimersi. Tra gli artisti che ne facevano parte si ricordano Sergej Bugaev-Afrika, Oleg Kotelnikov, Evgenij Kozlov e Georgij Gur'janov. Anticipando l'allentamento del rigore che si è verificato progressivamente durante gli anni Ottanta con la *perestrojka*, i Nuovi artisti sperimentano un modo di esistere emancipato e auto-organizzato; intendono trasformare tutti gli aspetti della cultura alternativa in arte per le masse occupandosi di arte visiva, film, teatro, musica, design e moda; dipingono le loro opere in luoghi pubblici e costruiscono fondali e scenografie per

⁶ Utilizzando l'espressione di Degot' (2000, 194).

⁷ Per approfondire si veda anche Andreeva 2011, 322-6 e Kotlomanov 2012.



Figura 1 Aleksandr Rec, Ivan Sotnikov e Timur Novikov in 'Oggetto Zero'. DK Kirov. Leningrad.
12-13 ottobre 1982. Archivio di Timur Novikov



Figura 2 Anonimo, 'Oggetto Zero'. Veduta generale. DK Kirov. Leningrad.
12-13 ottobre 1982. Archivio di Timur Novikov

palcoscenici: mirano a dimostrare che chiunque può creare un'opera d'arte. Il loro lavoro e la loro vitalità anarchica si contraddistinguono per una spiccata libertà gestuale – chiaramente ispirata al Primitivismo – e sono al contempo mossi dallo stesso spirito di rinnovamento e di trasformazione che caratterizzava i nuovi movimenti giovanili internazionali. Grazie all'amicizia con la cantante americana Joanna Stingray [fig. 3], che a partire dal 1984 visiterà sovente Leningrado, i Nuovi artisti entrano in contatto in maniera tangibile con gli sviluppi artistici contemporanei occidentali instaurando finanche legami simbolici con artisti come Andy Warhol e John Cage.⁸

La collaborazione con la rock band Kino – della quale G. Gur'janov è stato il batterista per molti anni – e l'orchestra sperimentale Pop (Populjarnaja) Mehanika permette ai Nuovi artisti di raggiungere un pubblico più vasto sia localmente che all'estero.

Con il progredire degli anni Ottanta il gruppo accresce la propria popolarità e il consenso da parte di una comunità sempre più grande. Ciò, forse unitamente ai cambiamenti che stava affrontando l'Unione Sovietica, fa sì che Novikov e il suo circolo si presentino in una forma diversa [fig. 4] e fondino nel 1989 la *Novaja akademija* (Nuova accademia) alla quale segue, nel 1993, l'istituzione del museo presso quella che ancora oggi è la galleria indipendente Puškinskaja-10. «La prima ondata di conservatorismo» nasce come «accademia alternativa dell'avanguardia» (Novikov 1998a; trad. dell'Autore) con il medesimo obiettivo: far coincidere la cultura elitaria con quella popolare.

Gli anni '90 stanno volgendo al termine. Il neo-accademismo è attualmente il fenomeno più eccitante della cultura russa. Tutti gli altri stili e movimenti moderni sono semplicemente code di comete che attraversano altri decenni. (Novikov 1998a; trad. dell'Autore)

L'estetica neoaccademica, ricercando l'immagine e la forma bella, rappresenta «una delle forme postmoderne di protezione contro il modernismo rivoluzionario» (Mazin, Turkina 2002). I canoni artistici di riferimento sono in questo caso quelli dell'antica Grecia e di Roma ma anche e specialmente quelli della San Pietroburgo imperiale, aspirando a far rivivere la grandezza della cultura classica di cui la città – secondo Novikov – è l'ultimo baluardo. È interessante notare come l'idea della Nuova accademia sia sopraggiunta in seguito al suo viaggio a New York, un momento che marca la delusione da parte di Timur Novikov verso le pratiche artistiche contemporanee occidentali e che

⁸ Andy Warhol inviò ai Nuovi artisti il suo libro *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again)* (1975) e lattine autografate di zuppa Campbell e ricevette in cambio un collage di Oleg Kotel'nikov; John Cage riprodusse con loro la performance *Water Music* in occasione di un suo viaggio a Leningrado nel 1988.



Figura 3 Anonimo, Timur Novikov, Joanna Stingray, Georgij Gur'janov, Sergej Bugaev (*Afrika*) nella galleria ASSA. 1986. Archivio di Timur Novikov



Figura 4 Andrej Muštavinskij, I professori della Nuova Accademia Oleg Maslov, Ol'ga Tobreluts, Timur Novikov, Bella Matveeva, Viktor Kuznecov, Andrej Chlobystin sullo sfondo della tela monumentale di O. Maslov e V. Kuznecov 'Il trionfo di Omero' nelle sale studio della Nuova Accademia presso il Castello Michajlovskij. Dicembre 1999. Archivio di Timur Novikov

segna altresì l'inizio della più autentica espressione di sé dell'artista che negli *States* aveva sperimentato un modo di vivere davvero libero.

I nuovi contatti, l'eliminazione dei confini culturali e l'accresciuto studio dell'esperienza occidentale hanno gradualmente privato l'arte tardo-sovietica dell'"alterità". Allo stesso tempo, l'arte occidentale ha cessato di essere irraggiungibile per gli artisti 'ristrutturati',⁹ le 'leggende' e le 'fiabe' sono diventate una realtà volgare. L'arte dell'URSS è stata posta di fronte a una scelta, ma non ha avuto il tempo di compierla: in Russia c'è stata una rivoluzione democratica. La nuova Russia ha decisamente rotto con il passato sovietico. Il nuovo governo è stato posto di fronte al problema dell'eredità culturale, dalla cui soluzione dipendeva quale sarebbe stata l'arte russa. [...] e noi ora possiamo osservare più attentamente: chi siamo e dove andiamo? (Novikov 1998b; trad. dell'Autore)

Poiché «tradizione e rivoluzione si incorporano a vicenda e si fondano sul loro opposto» (Boym 2003, 22), negli ultimi anni della sua vita Novikov prosegue nella sua ricerca estetica rivoluzionaria, sebbene tale percorso artistico possa apparire appunto come un'involuzione o come una controrivoluzione. Timur Novikov elabora allora quello che chiama *Novyj russkij klassicizm* (Nuovo classicismo russo), rifacendosi agli ideali della Russia prerivoluzionaria e ai valori di 'Ortodossia, autocrazia e nazionalismo', probabilmente amareggiato dal nuovo assetto istituzionale e dall'andamento della vita culturale russa.

Il forte aumento dei prezzi degli oggetti d'antiquariato e, soprattutto, l'arte nazionale 'da manuale' del periodo presovietico (I. Ajvazovskij, I. Šiškin, I. Repin ecc.) hanno dimostrato l'orientamento di questi investimenti. Il 'rifiuto' del passato socialista-comunista ha influenzato la percezione dell'avanguardia nazionale come parte di questa esperienza 'negativa'. 'Il ritorno ai valori tradizionali' è forse l'unica impostazione ideologica espressa dal finora 'inutile' Cremlino. Nelle arti visive tale direttiva è stata confermata dal sostegno governativo a maestri 'tradizionalisti' come I. Glazunov, S. Prisekin, V. Klykov, S. Andrižaka, A. Šilov. (Novikov 1998b; trad. dell'Autore)

È verosimile che l'attività di Novikov, connotata dall'idea di 'nuovo', sia stata condizionata da quel fenomeno che ha investito la vita culturale di una Russia alla ricerca di un'identità, poiché spaesata dalla mancanza tanto di una cultura dominante ufficiale, quanto di una non ufficiale (Barker 1999b, 30).

⁹ Novikov costruisce l'aggettivo riferendosi all'epoca della *perestrojka* ('ristrutturazione').

2.3 L'interpretazione di un ruolo

La dedizione al cambiamento culturale epocale di Novikov, con l'obiettivo finale di convertire la cultura alternativa a cultura di massa, è dimostrata dal suo impegno in diversi ambiti. Infatti, sin dal 1978, Novikov si occupa anche di curatela, oltre che di creazione artistica. Celebre e quasi mitologica è l'attività della galleria ASSA¹⁰ (1980-87) presso il suo appartamento, in ulica Voinova 24 [fig. 5]. Tiene lezioni, seminari, partecipa a conferenze e scrive saggi di critica d'arte sotto lo pseudonimo di Igor' Potapov. Inoltre, ha avuto la lungimiranza di raccogliere e custodire le creazioni degli amici che grazie a lui erano diventati artisti. Guardando alle cose con la prospettiva del futuro, nel 1992 Novikov trasferisce gran parte della sua collezione al Museo russo di stato di San Pietroburgo. È grazie a lui quindi se molti nomi nella storia dell'arte russa degli anni Ottanta e Novanta si sono conservati.

Novikov ha davvero avuto il potere di espandere la cultura alternativa a cultura *pop* intervenendo persino nella vita notturna della gioventù pietroburghese con l'importazione in Russia dei *rave parties*, così come li aveva visti nei suoi viaggi in Occidente. Oltre a promuovere la sperimentazione con le nuove tecnologie, le feste *rave* erano un'occasione unica di liberarsi dal grigiore della vita quotidiana e di esprimersi apertamente, tant'è che alle prime serate domestiche organizzate da Novikov e i suoi, chi si presentava vestito in maniera stravagante¹¹ pagava il prezzo del biglietto d'ingresso ridotto.

Come dimostrano le foto, Timur Novikov cambia spesso aspetto nel corso della sua vita e si presenta come la personificazione dei suoi ideali. Dai capelli lunghi e disordinati, i pantaloni e la giacca di jeans degli anni dei Nuovi artisti, all'eleganza aristocratica della Russia imperiale in tight, cilindro e bastone degli anni della Nuova accademia, fino alla tonaca e alla barba lunga durante il suo ultimo periodo di vita, quelli della promulgazione del Nuovo classicismo russo.

L'effetto di estetizzazione totale del travestimento è un elemento fondamentale per comprendere non solo il percorso artistico di Novikov ma l'intera nuova generazione nella mutata San Pietroburgo

10 Il nome della galleria è stato peraltro utilizzato come titolo per il film omonimo del 1987 diretto da Sergej Solov'ev che ha marcato un'intera generazione sotto il segno del *peremen* ('cambiamento') invocato dalla canzone di Viktor Coj che accompagna la pellicola. Per approfondire si veda Kalgin 2016.

11 Aspetto comune alla festa popolare in cui «uno degli elementi obbligatori [...] era il *travestimento*, cioè il *rinnovamento* dei vestiti e della propria immagine sociale» (Bachtin 1979, 92). Inoltre, «il comportamento, il gesto e la parola dell'uomo si liberano dal potere della posizione gerarchica (di ceto, di censo, di età, di proprietà) [...] L'*eccentricità* è una categoria particolare del senso carnevalesco del mondo [...] essa permette ai lati nascosti della natura umana di rivelarsi e di esprimersi in una forma concreto-sensibile» (Bachtin 1968, 160-1).



Figura 5 Anonimo, Galleria ASSA. Ul.Voinova 24, kv.84. Leningrad. 1986. Archivio di Timur Novikov

che con la dissoluzione dell'Unione Sovietica sperimenta nuove forme di controllo e di limitazione e al contempo la possibilità di una «creatività simbolica» attraverso «l'appropriazione creativa» simultanea di elementi appartenenti alla cultura ufficiale e non ufficiale (Jurčak 1999, 78).

L'appropriazione delle vesti altrui, che siano personaggi famosi reali¹² o l'incarnazione dei valori che si intende promuovere, rappresenta la volontà di superare qualsiasi vincolo, sia esso spaziale, temporale, di ruolo o di genere.

Secondo Lotman «l'abito è sempre un testo che si rivolge a qualcuno» (Lotman 1994, 64) e

l'abbigliamento umano è un linguaggio della comunicazione sociale, caratterizzato da grande mobilità e variabilità, capace di esprimere una molteplicità di significati e [...] subordinato alle intenzioni dell'uomo. (55)

Inoltre, come ricorda nel suo articolo Kalinina (2019, 208), intervenendo sull'aspetto esteriore della popolazione, la moda ha il potere

12 Come nel caso di Vladislav Mamyshev-Monro (1969-2013) artista performativo *cross-dresser* il cui nome deriva dalla sua appropriazione dell'immagine di Marilyn Monroe con la quale era solito presentarsi al pubblico. Le sue celebri fotografie nei panni di Caterina II, Elisabetta I, di Nicola II, Pietro I, Ljubov' Orlova, Greta Garbo - e in quelli di molti altri personaggi famosi - esploravano «the ironic possibility of sporting new identities from the East and the West as a way to negotiate the changing circumstances of post-Soviet Russia» (Bryzgel 2013, 92).

di agire sui sentimenti negativi, sugli sconvolgimenti di una certa società - nel caso della Russia il trauma del collasso dell'Unione Sovietica - cancellandoli attraverso la rimozione dei simboli del passato cui il vestiario appartiene.

2.4 Genio ed eroe

Timur Novikov ambisce a rendere la sua produzione artistica parte integrante della società nel contesto dei cambiamenti che la Russia stava affrontando, ma la sua poliedrica attività è di fatto parte della sottocultura e rimane perciò estranea alla cultura di massa. Anche questa componente dunque identifica la dinamica dialogica duale del prendere e del lasciare, dell'incorporare e dell'allontanare. L'arte di Novikov si realizza infatti tra alcune 'figure accoppiate':¹³ popolo e aristocrazia, *pop* e *underground*, massa ed *élite*, collettivo e individuale. Tale caratteristica rientra nella visione estetizzante della vita quotidiana se si considera che compiere la totalità estetica è possibile solo nell'esperienza dell'altro - considerato il rapporto dialogico io-altro (Bachtin 1988, 33-9) -, vivendo la «coscienza come se inglobasse il mondo, se lo abbracciasse, e non come se fosse contenuta in esso» (36).

Da questo punto di vista, l'attività di Novikov può essere associata all'approccio dei simbolisti russi che, nella seconda metà del XIX sec., pensarono all'arte come creatrice di vita, di nuove realtà (Young 2012, 177).¹⁴ Chodasevič (2006, 15) rileva che con il «*žiznetvorčeskij metod*» (metodo di creazione della vita) i simbolisti ricercavano «il genio che riuscisse a unire arte e vita».

Il genio fa di più: non basta intuire, bisogna anche rendere le cose comunicabili, cioè commensurabili colle cose attuate; anzi attuare in modo ideale quello cui la vita si ricusa di concedere la pienezza d'un avvenimento. [...] il genio sa tradurre la propria intuizione delle cose possibili nel linguaggio comune in guisa da costruirne un simulacro della vita in certo qual senso più veritiero e più filosofico della realtà. (Ivanov 1934, 349)

Nella pratica dell'estetizzazione della vita quotidiana vi è un'idea di immortalità: la vita sulla quale abbia agito l'arte diviene un fenomeno culturale destinato alla memoria della collettività. A ciò si lega la creazione dei miti che «si selezionano in base al principio di costruzione di una nuova struttura estetica» (Šklovskij 1982, 123).

¹³ Utilizzando il termine di Bachtin (1968, 164).

¹⁴ Si veda anche Masing-Delic 1994.

Effettivamente la figura di Novikov richiama anche quella dell'eroe romantico ribelle e avverso alla società, soprattutto all'inizio della sua carriera.¹⁵ Tale tipo di personaggio era peraltro il protagonista delle canzoni del gruppo rock Kino, un paradosso se si considera il loro salto dalla scena *underground* alla cultura di massa, divenendo oggetto di un vero e proprio fanatismo.

Tuttavia, occorre rimarcare che a partire dalla fondazione della Nuova Accademia, Timur Novikov professa il culto del bello associandosi in questo senso all'estetismo del decadentismo Europeo. Timur Novikov definisce Oscar Wilde «ideologo, propagandista e simbolo della bellezza» (Novikov 1993). Proprio allo scrittore e al suo amante Bosie, Novikov dedica la serie di collages su tessuto *Priključenija Oskara Uajl'da* (Le avventure di Oscar Wilde; 1992-1993) [fig. 6] e altre composizioni.

3 **Steb e parodia**

Come anticipato nell'introduzione, il contributo intende servirsi della teoria della parodia elaborata da Linda Hutcheon ([1985] 2000) per fornire un'analisi della carriera artistica di Timur Novikov.

«We are backward-looking explorers and parody is the central expression of our times» (Macdonald 1961, XV), citazione con la quale si apre il testo di Hutcheon (2000, 1), introduce l'idea di parodia come scoperta dei modelli del passato e la loro assimilazione nelle dinamiche culturali del presente. Precisamente per tale ragione, Hutcheon designa la parodia come «repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity» (6). D'altra parte, Šklovskij puntualizza che «la dissomiglianza del simile è parte delle leggi dell'arte» (Šklovskij 1982, 170) e in tal senso si può considerare la parodia come un sistema di rilevazione delle contraddizioni insite all'arte. Quest'ambivalenza della parodia per Bachtin (1968, 166) è caratteristica della sua «natura carnevalesca», per cui «la parodizzazione è la creazione di un *sosia sincronizzante*».

L'elemento della reiterazione come manifestazione della parodia è riscontrabile anche nella teoria di Tynjanov (1968a, 150) secondo il quale la parodia si rivela come «meccanizzazione di un determinato procedimento» che si può verificare sotto forma di ripetizione, di inversione o di spostamento del significato.

Per Frejdenberg inoltre «la parodia è l'imitazione del sublime attraverso il miserabile, la discrepanza di contenuto e forma, l'imitazione, la traduzione dal tragico al comico».¹⁶

¹⁵ Nella sua essenza sovversiva simile a Grigorij Pečorin, l'antieroe lermontoviano di *Un eroe del nostro tempo* piuttosto che a Evgenij Onegin, il 'dandy' misantropo di Puškin.

¹⁶ Tynjanov (1968a) e Bergson (1991) a tal proposito concordano sul fatto che se la parodia della tragedia è la commedia allora la parodia della commedia è la tragedia.



Figura 6 Anonimo, Timur Novikov e l'opera *Oscar Wilde in Grecia* in occasione della mostra *Culto segreto* presso il Palazzo di Marmo. 1992. Archivio di Timur Novikov

La parodia non denota un atteggiamento nostalgico nei confronti dei canoni estetici passati, quanto più un confronto con essi. Non si tratta quindi di riproporre forme e linguaggi estetici precedenti tali e quali: la parodia fornisce piuttosto la possibilità di stabilire un legame con essi. La distanza, la differenza che consegue dal confronto con il modello di riferimento, può scaturire con o senza ironia. Hutcheon avverte anche sul problema terminologico per cui i teorici, per affrontare il pluralistico postmodernismo, tendono a non utilizzare il termine di 'parodia postmoderna' a causa della connotazione di ridicolo che la permea, favorendo l'utilizzo della nozione più neutra di 'ironia' (Hutcheon 2000, 100-16).

Parody, which deploys irony in order to establish the critical distance necessary to its formal definition, also betrays a tendency toward conservatism, despite the fact that it has been hailed as the paradigm of aesthetic revolution and historical change. (68)

Secondo Dobrenko, invece, l'epoca post-sovietica è cultura della disintegrazione, intesa come una parodia della cultura rivoluzionaria (2011, 165) sicché «soviet and post-soviet history can be imagined as a process of permanent cultural erasure and reinscription» (166). Nel caso di Novikov però suddetto processo non si manifesta come *ostrac-*

nenie (defamiliarizzazione/straniamento)¹⁷ – per cui, come suggerisce la parola stessa, il passato viene riproposto come superato in maniera fredda – un'operazione di distanziamento dai risvolti ironici tipica delle opere postmoderne. Ciò che distingue la pratica di Novikov è piuttosto lo *steb*. *Steb* viene definito come «una sorta di oltraggio intellettuale pubblico, che consiste nell'abbattimento provocatorio e aggressivo, sull'orlo dello scandalo, di qualsiasi simbolo di altri gruppi» (Dubin 2001, 163), un tipo di umorismo peculiare del linguaggio di epoca tardo sovietica che si basa sull'estetica dell'assurdo (Jurčak 1999, 84). Lo *steb* si realizza mediante l'immedesimazione¹⁸ (o sovraindentificazione) dell'oggetto agendo come riproduzione grottesca della forma autoritaria (Jurčak 2005, 252) – sia essa il potere politico o il canone estetico – e allo stesso tempo decontestualizzandone i simboli. In quanto pratica artistica lo *steb* viene utilizzato già alla fine degli anni Settanta/Ottanta dai gruppi di Leningrado *Mit'ki* e Necrorealisti:

unlike Bakhtin's parody, the stiof practiced by these groups performed a displacement of the symbolic order, creating in it zones that were in-between, without ever acknowledging this fact explicitly. In other words, stiof was another strategy that neither supported nor opposed the discursive field that it engaged but rather deterritorialize it from within. (250)

Tale operazione può essere inscritta nella serie di «stratagemmi survivalistici» (Boym 2003, 75) che caratterizzano il fenomeno della «contromemoria» (74), espressione della sfiducia negli apparati burocratici che si manifestava in circoli informali di amici e conoscenti (75).

L'incorporazione da parte di Novikov di immagini e simboli di epoche precedenti nei suoi collage su tessuto acquisisce in questo senso una connotazione satirica. Non solo. Dimostrazione di questo tipo di approccio è anche la pratica del travestimento che, come visto in precedenza, assolve alla funzione di ridurre il divario tra modelli distanti sia geograficamente che temporalmente. Non deve quindi sorprendere la deviazione tradizionalista nell'evoluzione dell'arte post-sovietica pietroburghese:

il problema è nel fatto che un fenomeno nuovo ne sostituisce uno vecchio, ne occupa il suo posto e, pur non essendo sviluppo del vecchio, è allo stesso tempo il suo sostituto. (Tynjanov 1968a, 26)

17 «Personalmente penso che vi sia alienamento quasi ovunque vi sia un'immagine. [...] Lo scopo dell'immagine non è quello di approssimare il suo significato alla nostra comprensione, ma di creare una percezione specifica dell'oggetto, di creare una 'visione' di esso e non un 'riconoscimento'» (Šklovskij 1929, 17-18; trad. dell'Autore).

18 Bachtin peraltro definisce l'immedesimazione «il primo momento dell'attività estetica» (Bachtin 1988, 23).

La parodia ha una forza rivoluzionaria e allo stesso tempo conservativa se si considera

parody as operating as a method of inscribing continuity while permitting critical distance. It can, indeed, function as a conservative force in both retaining and mocking other aesthetic forms; but it is also capable of transformative power in creating new syntheses. (Hutcheon 2000, 20)

Affinché la cultura alternativa possa risultare accessibile, Novikov compie l'operazione necessaria di avvicinarla alla cultura di massa, realizzando così lo scopo ultimo della sua attività. Infatti, «parody prospers in periods of cultural sophistication that enable parodists to rely on the competence of the reader (viewer, listener) of the parody» (19).

4 Conclusioni

Come dimostrato, l'attività di Timur Novikov ha avuto un ruolo chiave nello sviluppo della cultura giovanile post-sovietica a San Pietroburgo. Per quanto possa sembrare un controsenso, la ripresa dei canoni passati denota lo spirito avanguardista di Timur Novikov e dei suoi. La parodia di Novikov, attraverso l'uso dello *steb*, assume un carattere di satira sociale e politica in quanto i simboli dei mutamenti vengono inglobati nella pratica artistica e rielaborati in modo originale. Utilizzando riferimenti quotidiani e popolari, l'arte diventa comprensibile a tutti. La nuova identità nazionale viene quindi ricercata nella riconnessione tra presente, passato e futuro, tra Est e Ovest, tra élite e popolo, tra margine e centro.

Gli anni '90 del XX secolo possono essere tranquillamente definiti come un nuovo Rinascimento. In diverse parti d'Europa gli artisti propriamente detti, ignorando la perplessità dei colleghi, tornano alla tradizione. Il postmodernismo è ora percepito come un periodo di transizione. Effettivamente fino a poco tempo fa, l'artista che dipingeva quadri nello spirito dell'arte classica, si è a lungo prostrato e scusato di fronte al critico: 'è uno scherzo, ironia, una simulazione', sperando nel perdono. Oggi, finalmente, può dimenticare la noiosa, poco interessante, e soprattutto non interessata al bello, cosiddetta critica d'arte. Abbiamo un Rinascimento, il che significa che si possono mostrare dipinti e sculture a atleti e modelli, ai lavoratori e agli agricoltori delle fattorie collettive. Loro capiranno. (Novikov, Gur'janov 1998; trad. dell'Autore)

Con queste parole, scritte dallo stesso Timur Novikov e da Georgij Gur'janov, si vuole ribadire che l'intento del contributo non è quello di

attribuire a Novikov e alla sua arte una connotazione ludica. Al contrario, a differenza dell'ironia e della giocosità che pervadono la pratica artistica postmoderna, Timur Novikov fonda la sua arte e la vita intera su una seria e consapevole ricerca estetica. Il risvolto comico «è dunque accidentale» (Bergson 1991, 42) e scaturisce dalla ripresa di immagini e gesti noti che interrompono l'automatismo quotidiano che Bergson definisce come «meccanizzazione della vita» (95). Inoltre, la comicità si genera nell'inversione di alto e basso, nel rendere auliche forme culturali 'basse' (Bergson 1991). Quella di Novikov e dei suoi è perciò una «serietà classica» che «non teme affatto il riso e la parodia» (Bachtin 1979, 134) e che, nonostante la vivacità e lo spirito sovversivo dei protagonisti, si distingue per l'impegno appassionato su più fronti con lo scopo ultimo di rivoluzionare un'intera generazione, un'intera epoca.

«Parody makes possible change – even radical change» (Hutcheon 2000, 99)¹⁹ e la parodia di Novikov ne è la prova.

Bibliografia

- Andreeva, E. (2000). «O kul'turnoj situacii 1990-ch godov, kak my v nee vošli i kuda my iz nee vyšli (Riguardo la situazione culturale degli anni '90, come ci siamo entrati e come ne siamo usciti)». *Moskovskij Chudožestvennij žurnal*, 28. <http://moscowartmagazine.com/issue/79/article/1716>.
- Andreeva, E. (2007). *Postmodernizm. Iskusstvo vtoroj poloviny XX – načala XXI veka* (Postmodernismo. L'arte della seconda metà del XX – inizio del XXI secolo). Sankt-Peterburg: Azbuka-Klassika.
- Andreeva, E. (2011). «Timur Novikov – Il'ja Kabakov: vse i ničto (Timur Novikov – Il'ja Kabakov: tutto e niente)». Andreeva, E. (ed.), *Vse i ničto. Simvoličeskie figury v iskusstve vtoroj poloviny XX veka* (Tutto e niente. Figure simboliche dell'arte della seconda metà del XX secolo). Sankt-Peterburg: Ivana Limbacha, 322-47.
- Bachtin, M. [1963] (1968). *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Torino: Einaudi.
- Bachtin, M. [1965] (1979). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Torino: Einaudi.
- Bachtin, M. [1979] (1988). *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. Torino: Einaudi.
- Barker, A.M. (ed.) (1999a). *Consuming Russia. Popular Culture, Sex, and Society since Gorbachev*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822396413>.
- Barker, A.M. (1999b). «The Culture Factory: Theorizing the Popular in the Old and New Russia». Barker 1999a, 12-45. <https://doi.org/10.1215/9780822396413-002>.
- Bergson, H. [1900] (1991). *Il riso. Saggio sul significato del comico*. Milano: Rizzoli.

¹⁹ Circoscrivendo l'approccio parodico di Novikov al senso carnevalesco del mondo bachtiniano si potrebbe altresì affermare che «il carnevale è la festa del tempo che tutto distrugge e tutto rinnova» (Bachtin 1968, 162).

- Bogdanova, P. (2015). «Igra v postmodernistskom kul'turnom pole/Acting in the postmodernism cultural field». *Gumanitarnye, social'no-ekonomičeskie i obščestvennye nauki*, 10(1), 17-19.
- Boym, S. [2001] (2003). «Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria». Modrzejewski, F.; Sznajderman, M. (a cura di), *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*. Milano: Mondadori, 1-88.
- Bryzgel, A. (2013). «Afrika and Monroe: Post-Soviet Appropriation, East and West». Beumers, B. (ed.), *Russia's New Fin de Siècle: Contemporary Culture Between Past and Present*. Bristol: Intellect, 83-98.
- Chlobystin, A. (2017). *Šizorevoljucija. Očerki peterburgskoj kul'turi vtoroj poloviny XX veka* (Schizorivoluzione. Saggi sulla cultura pietroburghese della seconda metà del XX secolo). Sankt-Peterburg: Borey Art Center.
- Chodasevič, V. [1939] (2006). *Nekropol': vospominanija* (Necropoli: memorie). Moskva: Vagrius.
- Degot', E. (2000). *Russkoe iskusstvo xx veka* (Arte russa del XX secolo), Moskva: Trilistnik.
- Dobrenko, E. (2011). «Utopias of Return: Notes on (post-)Soviet Culture and its Frustrated (post-)Modernization». *Studies in East European Thought*, 63(2), 159-71. <https://doi.org/10.1007/s11212-011-9142-2>.
- Dubin, B. (2001). «Kružovjy steb i massovyje kommunikacii: k sociologii kul'turnogo perechoda (Steb circolare e comunicazioni di massa: per la sociologia della transizione culturale)». Dubin, B. (ed.), *Slovo-Pis'mo-literatura. Očerki po sociologii sovremennoj kul'tury* (Parola-lettera-letteratura: saggi sulla sociologia della cultura moderna). Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 163-74.
- Frejdenberg, O. (1973). «Proischoždenie parodii (Origine della parodia)». *Trudy po znakovym sistemam*, 6, 490-7. <http://freidenberg.ru/Docs/Nauchnyetrudy/Stat'ji/Proisxozhdenieparodii?skip=0&view=#start>.
- Hutcheon, L. [1985] (2000). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Hutcheon, L. [1989] (2002). *The Politics of Postmodernism*. London; New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203129876>.
- Ivanov, V. [1909] (1934). «Dalle Sporadi. Del Genio». *Il Convegno: rivista di letteratura e di tutte le arti*, 15(8-12), 348-9.
- Jurčak, A. (1999). «Gagarin and the Rave Kids: Transforming Power, Identity, and Aesthetics in the Post-Soviet Night Life». Barker 1999a, 76-109. <https://doi.org/10.1215/9780822396413-004>.
- Jurčak, A. (2005). *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*. Princeton; Oxford: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400849109>.
- Kalgin, V. (2016). *Viktor Coj. Poslednij geroj sovremennogo mifa* (Viktor Coj. L'ultimo eroe del mito contemporaneo). Moskva: Ripol Klassik.
- Kalinina, E. (2019). «Fashionable Irony and Stiob: The Use of Soviet Heritage in Russian Fashion Design and Soviet Subcultures». Bernsand, N.; Törnquist-Plewa, B. (eds), *Cultural and Political Imaginaries in Putin's Russia*. Leida: Brill, 192-210. https://doi.org/10.1163/9789004366671_010.
- Kotlomanov, A. (2012). «Timur Novikov i "nulevyje". Peterburgskoe sovremennoe iskusstvo v poiskach identičnosti (Timur Novikov e gli "anni zero". L'arte contemporanea pietroburghese alla ricerca di un'identità)». *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta*, 15(2), 173-83.

- Lipovetsky, M. (2001). «Russian Literary Postmodernism in the 1990s». *The Slavonic and East European Review*, 79(1), 31-50.
- Lotman, J. M. (1994). *Cercare la strada. Modelli della cultura*. Venezia: Marsilio.
- Macdonald, D. (1961). *Parodies: An Anthology from Chaucer to Beerbohm*. London: Faber and Faber.
- Masing-Delic, I. (1994). «Creating the Living Work of Art: The Symbolist Pygmalion and his Antecedents». Paperno, I.; Delaney Grossman, J. (eds), *Creating life. Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Stanford: Stanford University Press, 51-82.
- Mazin, V.; Turkina, O. (2002). «Timur». *Moskovskij Chudožestvennij žurnal*, 45. <http://moscowartmagazine.com/issue/95/article/2103>.
- Novikov, T. (1993). «Tajnyj kul't (Culto segreto)». *Kabinet*, 4, 7-14. <https://timurnovikov.ru/library/knigi-i-stati-timura-petrovichanovikova/taynyy-kult>.
- Novikov, T. (1998a). «Avtobiografija (Autobiografia)». Novikov, T. (ed.), *Retrospektiva: 2.12.1998-1.2.1999* (Retrospektiva: 2.12.1998-1.2.1999). Sankt-Peterburg: Novaja Akademija. https://timurnovikov.ru/storage/docs/books/57_autobiography_ru.pdf.
- Novikov, T. (1998b). «Novyj Russkij Klassicizm (Il Nuovo Classicismo Russo)». *Chudožestvennaja Volja. K stoletiju 1898-1998*, 1, 2. <https://timurnovikov.ru/library/knigi-i-stati-timura-petrovichanovikova/novyj-russkij-klassicizm>.
- Novikov, T.; Gur'janov, Georgij (1998). «Sila krasoty (La forza della bellezza)». *Novij Mir Iskusstva*, 2, 6. <https://timurnovikov.ru/library/knigi-i-stati-timura-petrovichanovikova/sila-krasoty>.
- Rudova, L. (2000). «Paradigms of Postmodernism: Conceptualism and Sots-Art in Contemporary Russian Literature». *Pacific Coast Philology*, 35(1), 61-75. <https://doi.org/10.2307/3252067>.
- Stodol'ski, A. (2006). «Čto umiraet so smert'ju russkogo nonkonformista? Konstruirirovanie 'epoch' v nekrologach Timura Novikova (1958-2002) (Cosa muore con la morte di un non conformista russo? La costruzione di un'epoca nei necrologi di Timur Novikov (1958-2002))». Obatnin, G.; Pesonen, P. (eds), *Istorija i povestvovanie* (Storia e narrazione). Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 543-75.
- Stodol'ski, A. (2011). «A 'non-aligned' intelligentsia: Timur Novikov's neo-avantgarde and the afterlife of Leningrad non-conformism». *Studies in East European Thought*, 63(2), 135-45. <https://doi.org/10.1007/s11212-011-9140-4>.
- Tynjanov, J. [1929] (1968a). *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo libri.
- Tynjanov, J. (1968b). *Il problema del linguaggio poetico*. Milano: Il Saggiatore.
- Young, G. M. (2012). *The Russian Cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199892945.001.0001>.
- Šklovskij, V. (1929). «Iskusstvo, kak priem (L'arte come mezzo)». Šklovskij, V. (ed.), *O teorii prozi* (Sulla teoria della prosa). Moskva: Federacija, 7-23.
- Šklovskij, V. [1970] (1982). *Simile e dissimile. Saggi di poetica*. Milano: Mursia.
- Zdanevič, I. (2014). *Futurizm i vsečestvo 1912-1914* (Il futurismo e il tuttismo 1912-1914). Moskva: Gileja.

Si ringrazia Maria Novikova Savelyeva per la disponibilità nel fornire le immagini di archivio.