

“Ciao 2020”: Capodanno russo al tempo del Covid-19

Anna Belozorovich, Università di Roma La Sapienza

Citation: Belozorovich, Anna (2021) “Ciao 2020’: Capodanno russo al tempo del Covid-19”, *mediAzioni* 30: A30-A48, <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>, ISSN 1974-4382.

1. L'Italia ‘russa’

L’immaginario russo dell’Italia è stato esplorato da numerosissime voci, con particolare attenzione alla letteratura, i cui esponenti hanno visitato, immaginato, raccontato il Bel Paese alimentandone il mito nella cultura popolare sino ad oggi¹. L’impronta di tale Italia ‘sognata’ si trova anche nelle opere di autori e autrici della letteratura migrante italiana prodotta nel Novecento e nel Duemila (es., Neanova 1920; 1945. Sorina 2006; Plyaskina 2008). Dalla seconda metà del Novecento il mito dell’Italia si è spostato sui grandi e sui piccoli schermi russi², dando vita a caratteri, modi di dire, motivi musicali facenti parte dell’immaginario collettivo (Dalla Libera 2017). Una recente analisi degli stereotipi legati all’Italia e agli italiani nell’umorismo russo (Salmon 2017) affronta un corpus ampio di testi e mette in evidenza la varietà di associazioni legate all’universo italiano: la

¹ Per motivi di sintesi, faccio riferimento all’opera fondamentale *Obrazy Italii* di Pavel Muratov, pubblicata tra il 1911 e il 1912 e dedicata al viaggio nelle terre italiane; delle ‘immagini d’Italia’ nella letteratura e nella pittura russa si è occupata Patrizia Deotto (1996). Numerosi progetti sono legati all’incontro culturale e linguistico tra Russia e Italia (Solo per citarne alcuni: Moracci 2017; AA.VV. *Dialog kul’tur*, 2013; Talalaj 2006; Kresalkova 1983). Sulla presenza dell’Italia nelle opere di scrittori russi fino ad oggi, anche Torresin 2020.

² Tra le opere più celebri dell’epoca sovietica, i lungometraggi *Neverojatnye priključenija ital’jancev v Rossii* (reg. El’dar Rjazanov, 1973) e *Formula ljubvi* (reg. Mark Zacharov, 1984), i film d’animazione *Ograblenie po ital’janski* (reg. Jefim Gamburg, 1978) e *Kapitan Vrungel’* (reg. David Čerkasskij, 1981) dove spicca la canzone *My bandito gangsterito* cantata in un russo ‘camuffato’ da italiano. Tra le più recenti, merita attenzione il videoclip della canzone *Kak Čelentano* di Artur Pirožkov, pseudonimo del comico Aleksandr Revva (reg. Sergey Gray 2016), in cui non mancano allusioni visive alla filmografia di Adriano Celentano e sue immagini più celebri.

rumorosità, la sessualità esuberante, le attività illegali, l'amore per le tradizioni, ecc. (ivi: 108-113). Le 'parole chiave' dell'italianità sono state oggetto di ricerca anche nell'ambito del mercato russo (Ronchetti 2013), dove è stato possibile constatarne una presenza sistematica, in un fitto rapporto intertestuale con le rappresentazioni stesse dell'Italia nella cultura popolare. Nella lingua russa odierna si assiste, inoltre, all'introduzione di numerosi italianismi: molti sono toponimi, trasferiti in ambiti diversi dall'originale, altri sono termini legati alla moda, altri ancora alla cultura culinaria. Spesso, l'influenza della lingua italiana si verifica nella formazione di nuove parole, ad esempio con l'uso del suffisso -*issimo* (Denisova 2011, pp. 97-98). È possibile sostenere che i diversi studiosi che si sono occupati dell'argomento dalle svariate prospettive si siano domandati 'che cosa fosse' l'Italia per lo sguardo russo. Molti concordano sull'associazione generale alla bellezza, a una dimensione a metà tra realtà e sogno (Deotto 1996), all'esistenza di una "proiezione utopica del mito russo della cultura, dell'arte e dell'idea stessa di un Paese solare" (Zlydneva 2011: 263). Un avvenimento, rappresentato da un prodotto culturale recentissimo, potrebbe dare spunti per nuove letture da aggiungere a questa riflessione.

Va anticipato che l'analisi che segue predilige l'approccio degli studi culturali, i quali riconoscono, da una parte, l'esistenza di 'testi culturali' in quanto prodotti di una società e non soltanto del/i singolo/i individuo/i che li ha creati e, dall'altra, guardano con particolare interesse la cultura di massa, rifiutando il discrimine sulla base del valore artistico derivante da una gerarchia di testi 'alti' e 'bassi'³. Proprio da questa prospettiva, il 'testo culturale' oggetto della presente analisi risulta meritevole di attenzione in quanto portatore di rappresentazioni dell'immaginario legato all'Italia nella cultura popolare russa e di numerosissime connessioni intertestuali.

³ Dell'amplessima bibliografia che discute l'approccio al testo nell'ambito degli studi culturali, vorrei ricordare il volume a cura di Grossberg, Nelson e Treichler (1992) e in particolare il saggio di Stuart Hall ivi contenuto. A proposito della capacità della cultura popolare, nella veste del prodotto televisivo, di generare e far circolare significati, va segnalata l'opera di Fiske, dedicata soprattutto all'ambito britannico (1987; 1989). Infine, sulla dicotomia fra forme di cultura alta e bassa, d'élite e popolare, merita attenzione il volume a cura di Collins (2002).

Il 31 dicembre 2020, il programma *Večernij Urgant*, condotto da Ivan Andreevič Urgant sul Primo canale (*Pervyj Kanal*) della televisione di Stato russa sin dal 2012 e molto popolare per il suo format *Late-night talk show*, ha sorpreso il pubblico con una proposta singolare per l'edizione di fine anno. In apertura del programma, Urgant avvisava, con tono serio, gli spettatori di non aver potuto preparare lo spettacolo atteso, alla luce della gravità degli eventi dell'anno appena concluso:

Buona sera gentili spettatori! È il 30 dicembre (sic.) e, per tradizione, oggi sarebbe dovuta uscire la puntata di Capodanno di *Večernij Urgant*. Considerando come è stato l'anno 2020, di comune accordo con tutti i partecipanti alla trasmissione e con il personale tecnico, abbiamo deciso di non girarla. Non ne abbiamo la voglia, non ne abbiamo l'umore, infine, non ne abbiamo la forza.

La finzione ha inizio con la presentazione di un programma 'sostitutivo', in grado di compensare le opportunità, mancate, di scambio con il mondo esterno:

Abbiamo riflettuto e ci siamo resi conto che quest'anno non ci è stato possibile viaggiare e nessuno è venuto a trovarci dall'estero; quindi, forse, bisognerebbe dimenticare, per un momento, di essere tutti separati e ricordare che facciamo parte di un unico grande pianeta. E che cosa ci piace di più vedere a Capodanno? Un concerto delle stelle della musica popolare italiana!

Ci siamo rivolti ai nostri colleghi italiani e loro ci hanno autorizzato a mostrare, oggi, nel palinsesto del Primo Canale, un festival musicale italiano di Capodanno intitolato "Addio, anno duemila venti". Sono convinto che le belle canzoni, la lingua italiana e gli italiani stessi sapranno rallegrarvi; che vi permetteranno di congedare il 2020 a cuor leggero e di passare al 2021.

Večernij urgant sarebbe dunque stato sostituito da un programma 'importato', dalla televisione italiana: "Ciao 2020". A partire da quel momento, e fino alla fine della trasmissione, dalla durata di cinquantatré minuti, il conduttore e tutti gli ospiti del programma, compreso il pubblico, sono coinvolti in un gioco di ruolo che riproduce in chiave comica un fantomatico spettacolo della televisione italiana, ambientato negli anni Ottanta del Novecento e popolato da personaggi caricaturati, i cui nomi rappresentano una storpiatura 'italianizzata' del vero nome russo dei singoli attori, cantanti, musicisti che collaborano con il programma. La scelta di 'traduzione' è così estrema da far parlare italiano ogni singolo

partecipante. Il pubblico russo ha assistito, infatti, a un'intera trasmissione in lingua straniera, accompagnata da sottotitoli, comprese le canzoni già popolari al momento attuale e cantate in italiano dai loro interpreti abituali. L'esibizione degli artisti, ovvero gli undici pezzi musicali presentati, era completata da brevi sketch che richiamavano una comicità da cinepanettone ma anche atmosfere riconoscibili degli schermi italiani di una volta, con inquadrature strette sui decolté, coreografie (pseudo)improvvisate, e tanta 'allegria'.

Sebbene i testi in lingua italiana facessero parte della 'recita', dobbiamo osservare che da una parte essi dialogavano con la memoria di opere cinematografiche amate dal pubblico russo, ma dall'altra sembrerebbero rappresentare un'evoluzione della 'pseudo lingua' (Salmon 2017: 117-118) che caratterizzava le prime, essendo perfettamente intelligibili per uno spettatore italiano. Possiamo infatti ricordare brevemente i versi cantati nella pellicola *Formula ljubvi* (La formula [magica] dell'amore; reg. Zacharov, 1984), per esemplificare tale fenomeno di lingua italiana 'inventata': "Mare bella donna / Che un bel canzone, / Sai che ti amo sempre amo // Donna bella mare / Credere cantare / Dammi il momento / Che mi piace più", Seguiti dal celebre ritornello: "Uno, uno, uno, un momento / Uno, uno, uno sentimento, / Uno, uno, uno complimento, / E sacramento, sacramento, sacramento!".

La canzone *Uno momento* ha avuto un successo tale da indurre una catena di pizzerie della Russia post-sovietica a utilizzare il titolo del testo come brand tipico dell'italianità. Ancor più complessa risultava l'operazione nei versi di *My bandito gangsterito* (reg. David Čerkasskij, 1981), la cui 'italianità' era percepita dall'ascoltatore russo grazie alla storpiatura delle terminazioni delle parole in vocale, talvolta con l'aggiunta dei suffissi *-anto*, *-ito*, *-eto*, *-ono*: "My bandito znamenito, my streljanto pistoleto / My fiato paz"ezzanto celyj den' v kabrioletto / Postojanno p'em činzano, postojanno syto-p'jano / Deržim v banko milliono i plevanto na zakono". Il verso potrebbe essere tradotto ('saltando' la traduzione nella lingua russa standard), nel seguente modo: "Siamo celebri banditi, spariamo con le pistole / Giriamo tutto il giorno con una Fiat cabriolet / Beviamo Cinzano in continuazione; siamo sempre sazi, sempre ubriachi / Abbiamo milioni in banca e ce ne fregiamo della legge".

Al di là del loro ‘contenuto’ reale, questi ed altri testi hanno avuto enorme successo presso il pubblico russo-sovietico e sono stati citati ‘in relazione’ all’opera dalla quale provenivano e al loro significato nel contesto della stessa, in maniera non dissimile dalla pseudo-lingua *čatlana* della tragicommedia distopica girata da Georgij Danelija, *Kin Dza Dza* (1986): la trama ambientata su un diverso pianeta ha richiesto, infatti, la creazione di un piccolo vocabolario di termini, spesso monosillabi, che indicavano l’abbigliamento, gli oggetti di maggiore valore, i ruoli sociali e alcune azioni, e che i protagonisti sovietici hanno dovuto apprendere per sopravvivere tra alieni.

In “Ciao 2020”, invece, sia il conduttore televisivo, trasformatosi per una sera in Giovanni Urganti, sia tutti gli altri partecipanti comunicavano in un italiano per quanto possibile corretto. Alcuni giochi di parole tradivano il punto di riferimento ‘russo’ (es., il riferimento al nome Guccini, scambiato per *goccini*, possibile grazie alla vocale o chiusa, tipica della pronuncia russa). Le canzoni con le quali si sono esibiti gli artisti, per la maggior parte rappresentate dai successi del momento ma non solo, sono state tradotte in italiano con efficacia variabile. I principali ostacoli erano rappresentati dalla resa letterale dei testi originali, dal tentativo di riprodurre la rima (non sempre accurata, perché orientata alla pronuncia “russa” delle parole italiane), dalla necessità di far combaciare il numero di sillabe con la lunghezza del verso musicale. Questi elementi sono riscontrabili in quasi tutti i testi, tra cui potremmo riportare, come esempio, *La cometa* di Jony (unico artista il cui nome, in caratteri latini, non è stato ‘italianizzato’): “Sto male senza te / Volo da te come una cometa / E anche sotto una beretta / Troverò te, troverò te”. Qui, è curiosa la resa del verso “daže pod dulom pistoleta” con “sotto una beretta”: da una parte, il significato diventa meno chiaro, perdendo l’accezione di avere “una pistola puntata alla tempia”. Dall’altra, però, risulta interessante la scelta di esplicitare il tipo di arma, facendo riferimento alla celebre fabbrica italiana. Il gruppo “Cream Soda”, trasformatosi in “Crema de la Soda”, si è esibito con il successo simbolo del primo lockdown russo che ha animato i balconi dei palazzi dando vita a una catena di video prodotti in casa in cui i cittadini rinchiusi si esibivano in coreografie al ritornello “Plaču na techno, ja plaču na techno / Ty ne so mnoj, slězy l’jutsja na rejve”, ovvero: “Piango al suono della tecno, io piango la suono della tecno / Tu non sei con me, le lacrime scendono durante il rave”.

La traduzione e l'adattamento in lingua italiana della canzone (scritta ancora nel 2017 dal gruppo "Chleb") ha reso necessario la contrazione dei versi: "Piango al tecno, io piango al tecno / Non sei con me, l'acqua cade al rave", rinunciando, quindi, al sostantivo "lacrime". Il termine inglese *rave*, qui, è stato pronunciato scandendo entrambe le sillabe e con le vocali aperte. Qui e in altre canzoni, le soluzioni trovate agli anglicismi di vario tipo e ai termini gergali sono state varie. Più avanti nella canzone, le lacrime "fanno 'plop-plop' sul mio nuovo Stone", traducendo così l'onomatopea *kap-kap*, che in russo descrive il gocciolare, e *stonak*, che rappresenta un modo colloquiale per riferirsi a un giubbotto di marca Stone Island. La maggior parte dei nomi dei cantanti stessi è stato modificato, come è accaduto per la celebrità di Tik-Tok Danja Milochin e Nikolaj Baskov, cantante lirico, trasformati in Daniele Milocchi e Nicola Bascha. Il loro successo *Diko tusim*, traducibile con "Ce la spassiamo follemente", è stato intitolato, nella sua versione italiana, *La Baldoria*. Il testo, dominato in originale da uno slang caratteristico della musica *rap* e *trap*, risultava piuttosto criptico anche nella sua versione italiana, dove molti dei doppi sensi e delle sfumature gergali si sono persi o sono stati modificati. In generale, l'espressività dello slang è stata quasi sempre appiattita, come ad esempio nel titolo della canzone di Dora, *Vtjurilas'*, tradotto come *Innamorata*.

Merita, infine, un'attenzione speciale il brano *Chiesi io al frassino*, interpretato nel programma da La Soldinetta, Vittorio Isaia e Giovanni Urganti (Monetočka, Vitja Isaev e Ivan Urgant) che rappresentava forse il riferimento più "russo", e sovietico, alla celebrazione del Capodanno. La sua versione originale, infatti, divenne famosa grazie al film di El'dar Rjazanov *Ironija sud'by ili S lëgkim parom* (1976), commedia romantica che ha per protagonisti un uomo e una donna che si incontrano per un errore, trascorrono insieme la notte di Capodanno e si innamorano. Il film, che da decenni ormai viene riproposto sui piccoli schermi russi ogni trentun dicembre, ha il suo climax nella canzone, scritta da Vladimir Kiršone e interpretata da Sergej Nikitin, *Ja sprosil u jasenja*. Il suo adattamento in italiano, proposto all'interno di "Ciao 2020", risultava particolarmente efficace e sembrava riuscire, in parte, a tradurre l'atmosfera malinconica dell'originale. Indubbiamente, il lavoro sui testi, la loro resa e le strategie di adattamento utilizzate nel programma meriterebbero ulteriore approfondimento.

Nella sua coerenza interna, il gioco di ruolo di “Ciao 2020” produceva l’effetto comico ricorrendo ai numerosi stereotipi e alla percezione culturale che i russi hanno della gestualità, dell’intonazione e dei modi di fare degli abitanti del Bel Paese (Dalla Libera 2017: 51-53), ma anche al richiamo alla musica popolare italiana notoriamente apprezzata in Russia (Callino 2015). In questa ‘traduzione di sé’, tuttavia, ad essere presente sul palco (o sullo schermo) non era l’Italia attuale, coinvolta, come tutti gli Stati, nella corsa al vaccino e nel confronto reciproco tra numero di morti e di ricoverati in terapia intensiva. Il salto nel tempo permetteva di accingere a un immaginario quanto più distante possibile dal vissuto più recente e di ricreare da zero un’Italia del sogno’.

2. Tra utopia e gioco

L’estetica dello spettacolo, che definirei profondamente legata alla cultura *camp* nella sua esasperazione dell’artificio, nel prendere le distanze da posizioni politiche, soprattutto nel proporsi ostentatamente come citazione (Sontag 2018), ha puntato sulla ‘meraviglia della bruttezza’ (ivi: 33) producendo in ultima istanza un effetto di dislocamento assoluto e ambientando così la trasmissione in ‘nessun luogo’ e in ‘nessun tempo’. L’esperienza che ne deriva è in profonda “contraddizione con la realtà presente” (Manheim 1957: 211): una contraddizione necessaria, perché comunicativa. “Ciao 2020” si configurerebbe così come un discorso utopico, passibile di una lettura alla luce del legame tra utopia e inconscio collettivo (ivi: 47). Non ci vogliamo, tuttavia, limitare qui all’utopia intesa come proiezione verso il futuro, come strumento del pensiero sociale, politico o economico: in questo contesto essa è quanto più vicina alla sua origine etimologica di ‘luogo che non esiste’. Il programma è intriso di sentimento nostalgico, rivolto all’universo musicale italiano degli anni Ottanta e amato nella cultura russa, ed è senz’altro prodotto di quella nostalgia, ma ne utilizza gli elementi come materiali da costruzione per dare vita a qualcosa che non pretende necessariamente di collegarsi a quell’universo e si propone, invece, di crearne uno alternativo. L’eccezionalità di questo prodotto televisivo, destinato al pubblico russo ma in cui non compare un’unica parola russa (cfr. Urgant, Gredina 2021) riflette l’eccezionalità del tempo presente. Il modo in riproduce l’Italia

ricorda quello del pianeta Solaris nel celebre lungometraggio di Tarkovskij (1972), che ricrea i luoghi e i volti dell'anima dei suoi visitatori (qui, sonorità, intonazioni, ecc.) in maniera così pervasiva da sfidare l'"originale".

Sembra, inoltre, applicabile in questo contesto l'idea di utopia come mito della libertà, ovvero l'accezione nella quale l'utopia ha da sempre partecipato alla cultura popolare (cfr. Zappe 2016: 129-130). Da questo punto di vista, essa è caratteristica, ad esempio, dell'esperienza del videogioco, contesto in cui solleva problematiche legate al fabbisogno soggettivo di felicità e al rapporto con il mondo reale (Nordstorm 2016). Il ricorso all'immaginario utopico rappresenta, tra l'altro, uno strumento del linguaggio della musica popolare e *dance* sin dagli anni Ottanta e in stretto legame con la cultura gay da una parte, e con la nozione di *social dreaming* dall'altra (Hanson 2014). Vale la pena menzionare il riferimento all'omosessualità all'interno del programma. In un articolo del 2010, Healey descriveva il paradosso tra la 'rigidità' delle politiche russe nei confronti dell'omosessualità maschile e la rappresentazione della stessa all'interno della filmografia pornografica, la quale sembrerebbe riprodurre i 'miti' nazionali della mascolinità eroica all'interno dei propri setting, sovvertendo così le 'basi eterosessuali' dei miti stessi (Healey 2010). L'analisi di Healey trova riscontro in un episodio del programma in cui Urganti intervista un fantomatico regista di cinema pornografico, il quale si vanta di aver prodotto un film al quale partecipano soltanto uomini. Urganti reagisce con entusiasmo, invitando tutti gli uomini presenti in studio a seguire il filmato assieme a lui. L'approvazione del gruppo di uomini che immediatamente si stringe attorno alla videocamera, il cui schermo è celato al pubblico, sembra prendersi gioco proprio di tale 'mascolinità' esibita. Lo spettatore non ha prove del fatto che la pellicola sia effettivamente a tema omosessuale (tema tabù, d'altronde, nelle rappresentazioni mainstream della Russia odierna) e l'effetto comico si ottiene proprio esasperando la rincorsa alla mascolinità, fino a estromettere le figure femminili laddove sarebbero tradizionalmente presenti in una cultura eteronormata. L'operazione richiama i concetti di omosocialità maschile e del 'desiderio omosociale' (Kosofsky Sedgwick 1985), termine quasi contraddittorio che smaschera la tensione erotica dietro le forme di socialità che legano persone dello stesso sesso (persino se esplicitamente omofobiche). L'omosocialità e omosessualità, sostiene Kosofsky

Sedgwick, rappresentano un continuum e l'interruzione tra le due è artificiosa e imposta (ivi, 1-5). Lo sketch di Urganti sembra riuscire a illustrare, con ironia, la complessità della questione non trasgredendo ma, anzi, rispettando il divieto di discutere pubblicamente di orientamento sessuale.

L'operazione di "Ciao 2020" può essere letta anche nella cornice concettuale del gioco, in cui sono coinvolti non solamente gli interpreti diretti inquadrati dal piccolo schermo ma, per derivazione e sull'analogia del rapporto tra testo e lettore, costruito dal testo stesso (cfr. Iser 1980; Jaakola 2014) (qui un testo mediatico orientato all'informazione e all'intrattenimento), anche gli spettatori a casa. Anche in "Ciao 2020" le azioni 'da gioco', dunque, denotano azioni 'non da gioco' (Bateson 2004 [1972]: 222). Il programma di fantasia completa la propria credibilità nella relazione con gli spettatori, 'di fantasia' anch'essi. Ogni parte della trasmissione (compresa la pubblicità che la interrompe), è formalmente vera e aderente a un format, mentre al tempo stesso è 'finta' nel suo insieme. I segnali, dunque, per riprendere Bateson, denotano qualcosa di 'inesistente' (224), che gli permette di 'esistere' perché condiviso da tutte le parti. Il gioco si fonda sulla possibilità di fingersi altri – abitanti di un'utopia – e così 'fa diventare' altri anche agli spettatori dall'altra parte dello schermo. L'operazione avviene ribaltando il 'valore' dell'*autenticità* nel suo legame antropologico (e di mercato) con il sentimento di possesso/orgoglio nazionale (cfr. Handler 1986). Anzi, la finzione non manca di essere ricordata grazie alla rimozione momentanea del 'velo': Ornella Buzzi (la cantante e attrice Ol'ga Buzova), indossa un vistoso 'seno finto' che in un breve passaggio scompare per poi ricomparire di nuovo, ricordando di essere un 'finto seno finto'.

Su questo piano, le caratteristiche specifiche dell'italianità stereotipata hanno una rilevanza secondaria. D'altronde, l'umorismo etnico sembra essere in decadenza nel mondo post-sovietico, lasciando spazio a nuovi generi e concentrandosi su nuovi oggetti (Hrsitova 2008). Ridere dei/con gli italiani diventa (anche) ridere di/con il proprio recente passato, ridere *come si rideva, di ciò di cui si rideva*. Gli spettatori del programma, temporaneamente sospesi dal loro universo abituale, sono gli spettatori 'da gioco', 'italiani' per quel che ciò significa all'interno dei confini del gioco.

Proprio questo meccanismo, suggerirei, offre a tutti una possibilità di presenza nonostante la 'fuga dalla realtà' e, anzi, grazie ad essa. La messa in scena permette di osservarsi mentre si è, in parte, altro da sé (Iser 1993: 300-302). La finzione si colloca in perfetto equilibrio tra il reale e l'immaginario, perché supera il primo e limita il secondo (ivi: 2-3). Lo sguardo dello spettatore, in analogia a quello del lettore, rappresenta la cornice 'stabilizzante', che non è compresa nel testo ma gli permette di produrre credibilità (cfr. ivi: 277).

3. La crisi della presenza e le possibili risposte

Le modalità di "Ciao 2020" in quanto discorso culturale non possono essere analizzate in maniera disgiunta dal tempo presente e dall'emergenza sanitaria globale che ha segnato l'anno appena trascorso ma, anzi, suggerirei che debbano essere messe in stretta relazione con gli stessi. La premessa di 'non avere il desiderio, l'umore, le forze' di produrre una trasmissione per salutare un anno e accoglierne un altro è fondamentale: i produttori del programma non hanno, infatti, mentito. Tale trasmissione non era possibile e non è mai stata realizzata. Piuttosto che 'mentire', si è preferito 'fingere', condividendo lo spazio di gioco con i destinatari del discorso. Un 'finto' Capodanno, per un anno mai esistito (o che si vuole disconoscere), si aggiunge ai numerosi discorsi che nell'odierna cultura popolare di massa 'esorcizzano' l'anno 2020 e lo legano al mito, forse poco giustificato storicamente, di 'peggior anno di sempre'. Non a caso proprio il gruppo musicale Little Big (Piccolo Grandi in "Ciao 2020"), che ha partecipato alla trasmissione con una cover in versione *hardbass* della canzone *Mamma Maria* (1983) del gruppo musicale italiano Ricchi e Poveri, ha pubblicato da poco il singolo 'natalizio' *Suck my dick 2020*, nel cui videoclip il commiato all'anno trascorso viene festeggiato con gesti e oggetti che ricordano la distruzione nelle sue varie forme (Pjasok, Prusikin 2020).

'La pandemia' è diventata il titolo di un'era: questo fenomeno globale, che abbiamo sperimentato e continuiamo a sperimentare, è dominato dal discorso 'scientifico' inteso come prodotto delle scienze dure, ma dovrà essere accolto dalle scienze umanistiche e analizzato nella sua portata culturale. Tuttavia,

questa operazione, suggerisce la studiosa di critica retorica Celeste Condit, trova dei limiti: la rete di interazioni simboliche che caratterizzano il fenomeno è in continua espansione. La loro rapida evoluzione rende difficile produrre delle letture adeguate (Condit 2020: 257). Alcuni nodi critici, tuttavia, sono stati osservati dagli studiosi e possono essere riconosciuti nel loro carattere trasversale. Sul piano sociale, la possibilità di incanalare nelle forme di aggregazione il sentimento di insoddisfazione condiviso su ampia scala si scontra con il concetto di distanziamento (Gerbaudo 2020). Su quello politico, il rapporto tra Stati e cittadini vive una profonda crisi legata alla discrepanza tra le possibilità dei primi e le aspettative dei secondi, al punto da mettere in discussione la funzione degli Stati stessi (Joffe 2020). Come altrove, anche in Russia la condizione di isolamento sociale prolungato provoca ripercussioni sulla salute mentale della popolazione (Oskolkova 2020), legati in primis agli stessi processi di adattamento che le misure hanno richiesto agli individui (Sorokin et al. 2020). Tra i simboli che dominano le nostre vite degli ultimi mesi spicca quello della maschera, la quale, suggerisce nella sua attenta analisi Jack Wallace, studioso di salute pubblica e diritti umani, rappresenta il senso di soffocamento, la risposta estetica al bisogno di 'identità' di un virus che fa parte delle nostre vite, la condizione della (nostra) presenza, la copertura o il mascheramento, infine, delle profonde incertezze vissute a livello tanto individuale quanto istituzionale (Wallace 2020).

Il luogo occupato dagli esseri umani nei tempi di pandemia, impossibilitati a muoversi fisicamente fra territori, è quanto più vicino possibile al paradosso concettuale di 'confine' come 'terra di nessuno' che unisce e separa al tempo stesso (Fabietti 1998: 131-137); qui esteso, è opportuno suggerire, al piano temporale, in cui il nostro 'presente' è tale solo perché *non più passato e non ancora futuro*. La condizione di sospensione, accompagnata dalla percezione di un cambiamento violento a cui non si riesce a conferire un senso immediato, condivide una parentela simbolica con altri confini quale quello tra la vita e la morte (cfr. Van Gennep 1960), della quale siamo diventati testimoni abituali. Sembra calzante l'espressione che de Martino utilizzò per studiare le forme tradizionali del lutto, ovvero *crisi della presenza* (de Martino 2008), in cui «*invece di far passare ciò che passa [...] noi rischiamo di passare con ciò che passa,*

senza margine di autonomia formale» (ivi: 20-21. Corsivo nel testo). In questo 'lutto globale', vissuto come transizione, ma privo di una meta precisa, e in cui la vita sociale è sospesa in un'attesa fin troppo lunga della reintegrazione (cfr. Van Genep 1960: 147-148), emerge la sensazione di *perdersi*, di non poter agire creativamente sui luoghi occupati dall'essere umano (La Cecla 2000: 4-5), di essere, infine, «'alla deriva', [...] senza nessuna delle sicurezze dovute alla consuetudine, all'ambientamento, al nostro o ai nostri posti nel tessuto del reale che è la nostra cultura, il nostro 'mondo'» (ivi: 14).

Il rapporto tra l'arte, e la produzione culturale in senso ampio, e la testimonianza è stato ampiamente analizzato soprattutto in relazione all'Olocausto, ma non solo, – come esempio, possiamo ricordare il volume a cura di Felman e Laub (1992) – sia nella capacità dell'opera artistica di produrre ascolto e di interagire con la memoria individuale e collettiva, sia nella fluidità dei modi in cui essa è in grado di rispondere all'evento traumatico (ivi). Per accogliere la varietà di tali risposte, bisogna riconoscere in primo luogo la caratteristica fondamentale del trauma: l'interruzione dell'esistenza abituale che preclude temporaneamente la registrazione della realtà. Il senso di assenza, l'impossibilità di attingere alla parola adatta, di ricostruire, di nominare, che già fanno parte dell'esperienza individuale, possono affacciarsi anche nell'opera creativa (cfr. Laub 1992). In questo contesto, dare la testimonianza non significa sempre produrre un resoconto dei fatti vissuti ma rappresenta un discorso che nasce in risposta a quei fatti e che ne risente nella forma.

Il 'testo' rappresentato da "Ciao 2020", collocato *altrove* e in una lingua *altra*, potrebbe rappresentare un'interessante risposta alla difficoltà di comunicare un trauma collettivo vissuto e di riconoscersi come testimoni. Il paradosso è ben tracciato da Caruth (1996): da una parte, l'essere (ancora) dei sopravvissuti comporta la mancanza di un possesso totale della storia (ivi: 40), mentre dall'altra segna la permanenza del legame, tragico, tra esperienza e incompletezza della conoscenza (ivi: 91-92). Il rapporto tra testimonianza e storia viene trattato da Caruth anche da un altro punto di vista, ovvero delle differenti possibilità che le due possiedono di fronte al trauma: dove la seconda è (ancora) impotente, la prima sembra poter produrre l'ascolto e la comunicazione, accogliendo anche l'informazione incompleta, errata, o semplicemente incomprensibile (Caruth

2013: 29-30; 1996: 11, 44). La scelta stessa di utilizzare una lingua *altra* può raccontare l'impossibilità di tradurre il vissuto in parole, ricordare l'esistenza di un numero indefinito di prospettive, un numero possibile di altre storie (cfr. Caruth 1996: 46) e creare, infine, senso di comunità proprio grazie a e sulla base dell'incomunicabilità sperimentata. La 'finta' trasmissione "Ciao 2020" non è incomprensibile allo spettatore russo perché accompagnata da sottotitoli. Eppure, non avrebbe potuto esistere in lingua russa, perché ciò l'avrebbe proiettata nel reale. In un'intervista rilasciata al seguitissimo quotidiano online Meduza poco dopo la messa in onda del programma, Urgant confessa di aver avuto intenzione di mettere in scena un costume da Coronavirus, già pronto, e di aver rinunciato all'idea (Urgant, Gredina 2021). Così, la realtà pandemica non è mai stata esplicitata all'interno dello spettacolo ambientato, a tutti gli effetti, in un tempo e in un luogo *altri* per eccellenza.

Senz'altro, le maniere in cui "Ciao 2020" rappresenta una risposta agli eventi straordinari dell'anno appena passato possono essere esplorate ulteriormente e da altri punti di vista. Ciò che appare evidente, tuttavia, è che l'esperienza pandemica ne funge da premessa e da cornice, come anticipato da Urgant stesso in apertura alla trasmissione, e si traduce nelle scelte estetiche e comunicative della trasmissione. Il ricorso all'immaginario italiano, dunque, si lega da una parte a una lunga storia di rappresentazioni del Bel Paese nella cultura russa, mentre dall'altra gli conferisce una declinazione nuova, necessariamente inedita.

Quando Alexander Etkind analizza il successo commerciale dello "storicismo magico" in Russia, suggerisce che sia dovuto anche all'assenza di una lettura condivisa del passato in Russia (2014). Forse possiamo prendere in prestito la sua interpretazione per riconoscere in questo racconto di un 'presente' magico, seppur ambientato in un passato immaginato, l'impossibilità di una lettura condivisa del presente troppo presente, il rifiuto della scansione del tempo con i suoi punti fermi di riferimento, a favore di un'onesta finzione.

L'Italia immaginata è qui corretta e inesatta al tempo stesso, come, in un rapporto d'amore, l'altro può essere proiezione di sé. La sua rappresentazione, più che 'contestazione' carnevalesca, è una fuga verso l'impossibile. È anche un dialogo intertestuale con una rete di discorsi che hanno per oggetto un'Italia inesistente,

mai visitata e che mai lo sarà, sorprendentemente vicino, in questa accezione, alla 'natura' dell'Italia nell'opera di Puškin (Taborisskaja 2004). La sua funzione è quella di 'un poetico altrove'⁴ in un mondo globalizzato in cui i confini che ci tengono più che mai prigionieri sono impalpabili sotto il peso dell'esperienza comune.

Bibliografia

A.A.V.V (a cura di) (2013) *Dialog kul'tur: "ital'janskij tekst v russskoj literature, "russskij tekst" v ital'jankoj literature*, Moskva: Institut russkogo jazyka im. V.V. Vinogradova RAN.

Bateson G. (2004) [1972] "Una teoria del gioco e della fantasia", in *Verso un'ecologia della mente*, Milano: Adelphi, 218-235.

Callino G. (2015) "Perché la musica leggera italiana è così popolare in Russia?", intervista a Marco Raffaini, *Rockit.it* (05/11/2015), <https://www.rockit.it/intervista/italiani-veri-documentario-musica-italiana-russia> (consultato il 02/01/2021).

Caruth C. (2013) *Literature in the Ashes of History*, Baltimora: Johns Hopkins University Press.

Caruth C. (1996) *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimora: The Johns Hopkins University Press.

Collins J. (2002) (a cura di) *High-Pop. Making Culture into Popular Entertainment*, Oxford: Blackwell.

Condit C.M. (2020) "Phronesis and the Scientific, Ideological, Fearful Appeal of Lockdown Policy", *Philosophy & Rhetoric*, 53(3), numero monografico *In the Midst of Covid 19*, 254-260.

⁴ Cito il titolo, senza riferimento al contenuto, del saggio di Mia Lecomte (2018).

Dalla Libera C. (2017) *La comunicazione interculturale fra russi e italiani*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.

De Martino E. (2008) *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino: Bollati Boringhieri.

Denisova G.V. (2013) "Russko-ital'janskoe 'svoe' i 'čužoe': k voprosu ob osobennostjach funkcionirovanija zaimstvovanij v mežkul'turnoj komunikacii", in *Dialog kul'tur: "ital'janskij tekst v russkoj literature, "ruskij tekst" v ital'janskoj literature*, Moskva: Institut russkogo jazyka im. V.V. Vinogradova RAN, 93-100.

Deotto P. (1996) "Impressioni, dipinti, visioni: l'Italia nell'immaginario russo", *Europa Orientalis*, 15(2), 51-76.

Etkind A. (2014) "Storicismo magico", *CoSMo*, 5, 143-159.

Fabietti U. (1998) *L'identità etnica*, Roma: Carocci.

Felman S., Laub D. (1992) (a cura di) *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York and London: Routledge.

Fiske J. (1989) *Understanding Popular Culture*, Boston and London: Unwin Hyman.

Fiske J. (1987) "British Cultural Studies and Television" in R.C. Allen (a cura di), *Channels of Discourses. Television and Contemporary Criticism*, London: Methuen, 254-290.

Gerbaudo P. (2020) "The Pandemic Crowd", *Journal of International Affairs*, 73(2), 61-76.

Grossberg L., Nelson C., Treichler P. (1992) (a cura di) *Cultural Studies*, London and New York: Routledge.

Hall S. (1992) "Cultural Studies and Its Theoretical Legacies" in L. Grossberg, C. Nelson, P. Trechler (a cura di), *Cultural Studies*, London and New York: Routledge, 277-284.

- Handler R. (1986) "Authenticity", *Anthropology Today*, 2(1), 2-4.
- Hanson C.F. (2014) "Pop Goes Utopia: An Examination of Utopianism in Recent Electronic Dance Pop", *Utopian Studies*, 25(2), 384-413.
- Healey D. (2010) "Active, Passive, and Russian: The National Idea in Gay Men's Pornography", *The Russian Review*, 69(2), 210-230.
- Hristova D.S. (2008) "Negotiating Reality with 'Anekdoty': Soviet vs. Post-Soviet Humor Lore", *Russian Language Journal*, 58, numero monografico *Language Culture in Contemporary Russia*, 187-210.
- Iser W. (1993) *The Fictive and the Imaginary*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Iser W. (1980) "Texts and readers", *Discourse Processes*, 3(4), 327-343.
- Jaakola M. (2014) "Construing the reader: A multidisciplinary approach to journalistic texts", *Discourse & Society*, 25(5), 640– 655.
- Joffe A. (2020) "Coronavirus: State Responses and Cultural Dimensions", in E. Karsh (a cura di), *The Covid-19 Crisis: Impact and Implications*, Ramat Gan: Begin-Sadat Center for Strategic Studies, 33-37.
- Kresalkova J. (a cura di) (1983) *Mondo slavo e cultura italiana. Contributi italiani al IX Congresso internazionale degli slavisti (Kiev 1983)*, Roma: Il veltro.
- Kosofsky Sedgwick E. (1985) *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press.
- La Cecla F. (2000) *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Roma-Bari: Laterza.
- Laub D. (1992) "Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening" in S. Felman, D. Laub (a cura di), *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York and London: Routledge, 57-74.
- Lecomte M. (2018) *Di un poetico altrove: poesia transnazionale e italoфона (1960-2016)*, Roma: Franco Cesari.

- Mannheim K. (1957) *Ideologia e utopia*, Bologna: Il Mulino.
- Moracci G. (a cura di) (2017) *Incontri fra Russia e Italia*, Chieti-Pescara: LED.
- Nordstrom J. (2016) "‘A Pleasant Place for the World to Hide’: Exploring Themes of Utopian Play in Ready Player One", *Interdisciplinary Literary Studies*, 18(2), 238-256.
- Muratov P. (1912) *Obrazy Italii*, vol. 2, Moskva: Izdanie naučnogo slova.
- Muratov P. (1911) *Obrazy Italii*, vol. 1, Moskva: Izdanie naučnogo slova.
- Neanova L. (1920) *Immortalità*, Roma: A. Stock.
- Neanova L. (1945) *Una donna russa*, Milano: Cattaneo & Manara.
- Oskolkova S.N. (2020) "Out-Patient Cases of Mental Disorders in COVID-19", *Psichiatrija*, 18(3), 49-57.
- Plyaskina O. (2008) "Il ritorno", in *El Ghibli, rivista online di letteratura della migrazione*, 4(19), http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=04_19§ion=1&index_pos=4.html (02/01/2020).
- Ronchetti B. (resp. scientifico) (2013), *Figure di 'Italia' fra immaginazione, realtà e mercato*, progetto di ricerca, 'Sapienza' Università di Roma - DSEAI, <http://studiinterculturali.uniroma1.it/node/5587> (02/01/2020).
- Salmon L. (2017) "Gli stereotipi dei russi sull'Italia e gli italiani", in Moracci G. (a cura di), *Incontri fra Russia e Italia. Lingua, letteratura, cultura*. Milano: LED.
- Sorina M. (2006) *Voglio un marito italiano. Dall'Est per amore?*, Vicenza: Punto d'incontro.
- Sorokin M.Ju et al. (2020) "Psichologičeskie reakcii naselenija kak faktor adaptacii k pandemii COVID-19", *Obozrenie psichiatrii i medicinskoj psichologii*, 2, 87-94.

Taborisskaja E.M. (2004) "Italija v poezii Puškina", in *Russkaja literatura*, Sankt-Peterburg, Nauka, 30-50.

Talalaj M. G. (a cura di) (2006) *Russkie v Italii. Kul'turnoe nasledie emigracii*, Moskva: Russkij Put'.

Urgant I., Gredina N. (2021) "50 minut na Pervom kanale bez edinogo ruskogo slova: Interv'ju Ivana Urganta o novogodnem vypuske 'Ciao 2020!', kororyj porazil daže ital'jancev", in *Meduza*, 14 gennaio 2021, <https://meduza.io/feature/2021/01/14/50-minut-na-pervom-kanale-bez-edinogo-ruskogo-slova> (28/02/2021).

Van Gennep A. (1960) *The Rites of Passage*, London: Routledge.

Wallace J. (2020) "Masking: Response-ability, in Unsteady, Broken Breaths", *Philosophy & Rhetoric*, 53(3), numero monografico *In the Midst of Covid 19*, 336-343.

Zappe F. (2016) "'When order is lost, time spits' The Abject Unpopular Art of Genesis (Breyer) P-Orrige", in M. Lütke and S. Pöhlmann (a cura di), *Unpopular Culture*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 129-145.

Zlydneva N.V. (2011) "Mercajuščaja Italija v russkom isskustve XX veka", *Dialog kul'tur: "ital'janskij tekst v ruskoj literature, "ruskij tekst" v ital'jankoj literature*, Moskva: Institut ruskogo jazyka im. V.V. Vinogradova RAN, 254-263.

Filmografia

Čerkasskij D. (dir.) (1981) *Kapitan Vrungel'*, Kievnaučfil'm, URSS.

Danelija G. (dir.) (1986), *Kin Dza Dza*, Mosfil'm, URSS.

Gamburg Y. (dir.) (1978) *Ograblenie po ital'janski*, Sojuzmul'tfil'm, URSS.

Gray S. (dir.) (2016) *Kak Čelentano*, Warner Music Group, Russia.

Pjazok A., Prusikin I. (dir.) (2020) *Suck my Dick*, Warner Music Group, Russia.

Rjazanov E. (dir.) (1976) *Ironija sud'by ili S lëgkim parom*, Mosfil'm, URSS.

Rjazanov E. e Prosperi F. (dir.) (1973) *Neverojatnye priključenija ital'jancev v Rossii*, Mosfil'm/Dino De Laurentiis Company, URSS/Italia.

Tarkovskij A. (dir.) (1972) *Soljaris*, Mosfil'm, URSS.

Urgant I. (aut.), Butovskij R. e Boltenko A. (dir.) (2012-) *Večernij Urgant*, Pervyj Kanal, Russia.

Zacharov M. (dir.) (1984) *Formula ljubvi*, Mosfil'm, URSS.