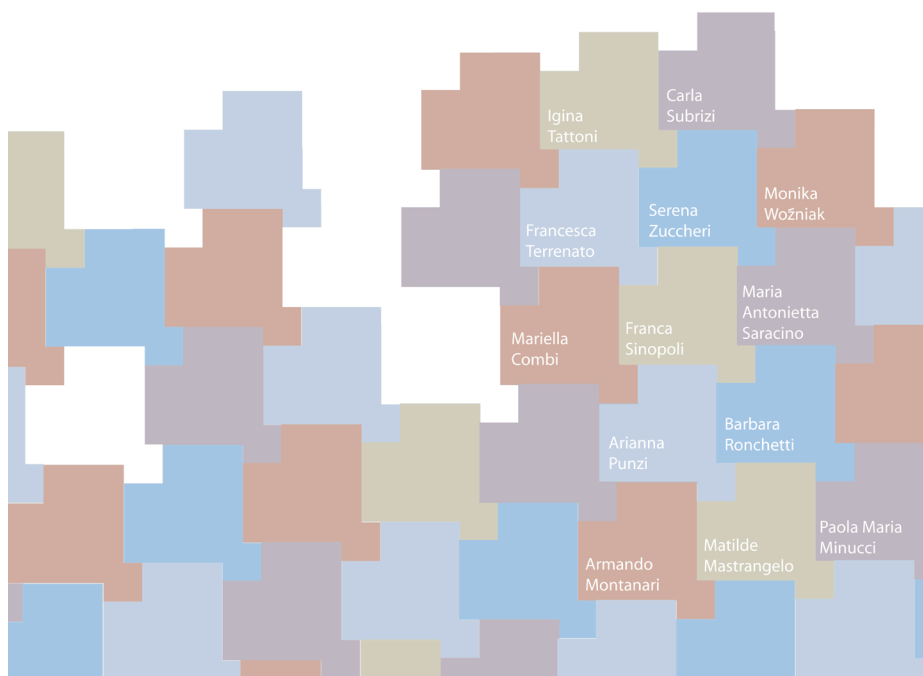


La lettura degli altri

a cura di

Barbara Ronchetti, Maria Antonietta Saracino, Francesca Terrenato



Collana Studi e Ricerche 28

STUDI UMANISTICI
Serie Interculturale

La lettura degli altri

a cura di

Barbara Ronchetti, Maria Antonietta Saracino, Francesca Terrenato



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2015

Copyright © 2015

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-98533-52-7

DOI 10.13133/978-88-98533-52-7



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons 3.0
diffusa in modalità *open access*.

Distribuita su piattaforma digitale da:

digilab

Centro interdipartimentale di ricerca e servizi
Settore Publishing Digitale

In copertina: Progetto artistico di Miguel Angel Giglio, 2014.

Indice

| | |
|---|-----|
| Introduzione: Letture, riletture, altre letture | 1 |
| <i>Francesca Terrenato</i> | |
| PARTE I - METODI, QUESTIONI, MODELLI: LETTURE INTERDISCIPLINARI | 7 |
| 1. Sguardi incrociati: leggere l'alterità culturale | 9 |
| <i>Mariella Combi</i> | |
| 2. Riletture culturali postcoloniali e con/divisione della memoria coloniale in Italia | 27 |
| <i>Franca Sinopoli</i> | |
| 3. Letture del 'cosmo' sovietico fra parola e immagine | 45 |
| <i>Barbara Ronchetti</i> | |
| PARTE II - ANALISI CRITICHE: LETTURE DI TESTI E CULTURE | 67 |
| 4. Intorno al personaggio di Galeotto, signore delle isole lontane | 69 |
| <i>Arianna Punzi</i> | |
| 5. 'Bel sentimento femminile': la lettura delle donne nei Paesi Bassi dell'Ottocento | 87 |
| <i>Francesca Terrenato</i> | |
| 6. L'altro nell'altro. Avanguardie poetiche nella Cina contemporanea | 105 |
| <i>Serena Zuccheri</i> | |

| | |
|--|-----|
| PARTE III - DISCUSSIONI E RASSEGNE: LETTURE E TRASPOSIZIONI | 121 |
| 7. Uno specchio deformante: le illustrazioni delle fiabe come lettura dell'altro | 123 |
| <i>Monika Woźniak</i> | |
| 8. Davanti al silenzio degli altri: le immagini/parole di Chantal Akerman | 143 |
| <i>Carla Subrizi</i> | |
| 9. Altre parole per uno stesso ritmo: tradurre le canzoni di Savvopoulos in italiano (riflessioni da un laboratorio di traduzione) | 159 |
| <i>Paola Maria Minucci</i> | |
| 10. La performance come lettura: il teatro di narrazione giapponese | 179 |
| <i>Matilde Mastrangelo</i> | |
| 11. Rileggere il <i>Salmo 19</i> con Edward Taylor, poeta coloniale | 191 |
| <i>Igina Tattoni</i> | |
| PARTE IV - VOCI FUORI CAMPO | 203 |
| 12. Lo sguardo del turista, tempo libero e viaggi nelle aree urbane | 205 |
| <i>Armando Montanari</i> | |
| Indice dei nomi | 223 |
| Indice degli autori e abstract | 229 |

3. Letture del 'cosmo' sovietico fra parola e immagine

Barbara Ronchetti

*En vain j'ai voulu de l'espace
trouver la fin et le milieu
Charles Baudelaire*

A metà degli anni 1970, nella stessa epoca in cui, idealmente, possono essere collocate le vicende delle due opere che intendo presentare, Roland Barthes, riflettendo *Sulla lettura*, adombra l'ipotesi che essa sia «un campo culturale di pratiche disperse, in effetti reciprocamente irriducibili» e che a sua volta la *mèta*-lettura non sia «nient'altro che una dispersione di idee, timori, desideri, godimenti, oppressioni, di cui sarebbe meglio parlare caso per caso» (BARTHES: 1988, 27). Nell'azione del leggere, inoltre, è difficile isolare con certezza l'insieme di 'oggetti' che pertengono a tale pratica, riferibile, di volta in volta, ad un numero indefinito di complementi: ogni giorno si leggono libri, immagini, città, volti, gesti, scene, insegne, partiture musicali, avvisi, numeri telefonici, mappe geografiche e molto altro (cfr. BARTHES: 1988, 28); pur nel mutare delle forme verso le quali si volge l'attenzione, la lettura può sempre essere considerata una relazione con un 'testo', termine che designa innanzitutto un «sistema invariante di rapporti» (LOTMAN: 1972, 69), secondo la definizione elaborata dalla scuola semiotica di Jurij M. Lotman, ponendo l'accento non tanto sulle cose, quanto sulla connessione fra di esse. L'esperienza del leggere è un attraversamento, una distanza da percorrere, un cammino che rende possibili scambi e interazioni e nell'azione stessa si mostra indispensabile la presenza di uno sguardo esterno al 'testo'. La proprietà *dialogica* di questo atto,

l'apertura che esso offre verso altri mondi e altre persone è una straordinaria qualità in grado di collegare l'io e l'altro, o meglio molteplici io a molteplici alterità. L'intervento attivo dello sguardo esterno nella comprensione del testo è stato indagato nel corso del XX secolo da numerose prospettive che hanno progressivamente posto in risalto l'azione del leggere come atto 'partecipato'¹.

Erede e interprete del dibattito novecentesco, Wolfgang Iser riconosce valore di reciprocità alla concezione (unidirezionale) della lettura elaborata da Roman Ingarden e assegna a tutti gli elementi in gioco nel 'transito' della lettura la capacità di essere «travolto» dall'incontro con l'altro e di «abbandonarsi non solo a una schiera di parole, di immagini e di idee estranee, ma anche allo stesso principio estraneo che le esprime e le custodisce» (POULET: 1969, 54; 57). L'atto della finzione assegna i contorni dell'irrealtà al mondo sensibile, l'immaginario del lettore assume i tratti concreti dell'esistenza e nei testi ha luogo un doppio ribaltamento: ciò che è reale viene reso fittizio, e ciò che non è reale ottiene una (temporanea) esistenza tangibile; il lettore, nella sua relazione con il testo, entra nel campo dell'immaginario per consentire all'universo narrativo di esistere, e l'azione del leggere conferisce materialità al mondo dell'immaginario individuale mutando la qualità del rapporto degli esseri umani con loro stessi e con le presenze 'altre' (reali e fittizie). Il passaggio molteplice di campi che l'esercizio della lettura produce non offre mai una soluzione definitiva delle zone 'vuote' dello scambio, che potranno generare letture e interpretazioni sempre nuove e diverse (cfr. ISER: 1987). Nel processo del leggere (come nella vita) gli esseri umani recitano ruoli che non corrispondono del tutto alle loro reali identità, (cfr. BERTONI: 2010, 200) poiché le «qualità affettive della lettura non possono essere disgiunte dal senso e dalle qualità degli universi di finzione creati dai testi» (CORNEA: 1993, 196) e in questa lettura «asimmetrica», al pari di quanto accade nelle relazioni umane, l'assenza di una cornice di riferimento comune crea «un indeterminato e costitutivo spazio vuoto» che deve essere colmato (ISER: 1987, 246).

¹ Per un resoconto critico delle principali teorie della lettura, da Wayne Booth a Paul de Man, cfr. BERTONI: 2010, (Prima parte).

L'installazione di Il'ja Kabakov² *Čelokev, uletevšij v kosmos iz svoej komnaty* (L'uomo che volò nel cosmo dalla sua stanza, 1985-1988) e il romanzo di Viktor Pelevin³ *Omon Ra* (1991-92), le opere scelte per la mia riflessione sullo sguardo altrui diviso fra realtà e immaginazione, sono costruite su questa idea della lettura: le storie narrate comprendono in loro stesse il coinvolgimento di una figura non implicata nelle vicende, che partecipa ad esse con il duplice ruolo di spettatore interno verso il quale le azioni sono rivolte e di testimone che osserva dal di fuori le parole, gli eventi, le immagini, le persone e gli oggetti. I due artisti invocano lo *sguardo* dei testimoni come strumento necessario per interpretare i fatti, narrati da coloro che non prendono parte all'azione ma per i quali le vicende sono costruite. Nei sogni infantili di un avvenire da aviatore, il giovane eroe di Pelevin osserva se stesso nel futuro attraverso un rispecchiamento di sguardi propri e altrui rassicurandosi, con queste immagini, nella certezza della scelta per il suo destino:

Una volta, era una sera di dicembre cosmicamente nera, accesi il televisore della zia e sullo schermo vidi un aeroplano che oscillava sulle sue ali [...]. Il pilota sollevò una mano coperta da un lungo guanto nero e mi salutò [...]. A questo punto smisi di seguire l'azione sullo schermo: mi aveva folgorato un'idea [...] se solo un attimo prima, guardando lo schermo, era stato come vedere il mondo dalla cabina dei due aviatori in giubbotto, allora niente mi impediva di ritrovarmi in quella o in qualsiasi altra cabina, senza bisogno di alcun televisore. [...] «Questo significa» pensavo «che è possibile guardare da dentro se stessi come da dentro un aeroplano, e che non è affatto importante da dove si guarda: è più importante ciò che si vede» (PELEVIN: 1999, 12).

Le costruzioni fantastiche sulla sorte radiosa di Omon Ra sono costellate di riflessi visivi che legano il protagonista alla realtà narrativa e tessono i fili dell'enigma narrativo da porre dinanzi al lettore:

² Il'ja (Ilya) Kabakov. Artista russo, nato a Dnepropetrovsk (Unione Sovietica, oggi Ucraina) nel 1933 e residente negli Stati Uniti, rappresentante di spicco dell'arte sovietica 'non ufficiale', si è imposto sulla scena internazionale dalla metà degli anni Ottanta. "Ilya & Emilia Kabakov", <http://www.ilya-emilia-kabakov.com/>.

³ Viktor Olegovič Pelevin. Scrittore russo, nato a Mosca nel 1962, molto apprezzato in patria e tradotto in numerose lingue. "САЙТ ТВОРЧЕСТВА ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА", <http://pelevin.nov.ru/>.

Quando ero piccolo spesso mi immaginavo un quotidiano aperto, ancora profumato di inchiostro fresco, e a centropagina un'enorme fotografia in primo piano di me con il casco [...] Probabilmente sognavo di passare parte della mia vita al posto di altre persone: immedesimarmi in coloro che avrebbero guardato quella foto e pensato a me, che avrebbero provato a immaginare i miei pensieri, i sentimenti e tutti i travagli della mia anima. Ma sicuramente la cosa più importante era che avrei voluto diventare una di quelle persone, ritrovarmi a fissare la mia faccia composta di puntini tipografici, mettermi a fantasticare su quell'uomo [...] e poi a un tratto ricordarmi che quell'uomo [...] ero io! Da quel momento in poi, poco a poco e impercettibilmente, cambiai. Smisi di interessarmi troppo alle opinioni altrui perché sapevo che agli altri non gliene importava comunque niente di me, che non si sarebbero messi a pensare a me ma alla mia fotografia, con la stessa identica indifferenza con cui io per primo guardo le foto degli altri (PELEVIN: 1999, 46).

Con la vista l'uomo dispone di uno strumento naturale in grado di orientarlo, «paragonabile al bastone del cieco», e il suo sguardo «ottiene più o meno dalle cose a seconda del modo in cui le interroga, in cui sorvola o si sofferma su di esse» (MERLEAU-PONTY: 1972, 218). A queste 'voci leggenti' contenute nei testi è affidato il compito di ribaltare la relazione fra vero e falso degli eventi descritti e dell'universo immaginario del lettore.

Nel riflettere sulle relazioni fra essere umano, lettura e testo è importante ricordare che «la lettura si svolge all'interno di una struttura (per quanto molteplice, aperta)» ed è un «gesto del corpo». Durante la lettura di un libro o di un'immagine «nel corpo si mescolano e si intrecciano tanti moti diversi: il fascino, la 'vacanza', il dolore, la voluttà; la lettura produce un corpo sconvolto, ma non frantumato (altrimenti la lettura non apparterrebbe più al campo dell'immaginario)» (BARTHES: 1988, 29; 33).

Il corpo di ogni individuo è «nel mondo come il cuore nell'organismo: mantiene continuamente in vita lo spettacolo visibile» ed è paragonabile non tanto a un oggetto materiale, quanto a un'opera d'arte; la mediazione dell'esperienza corporea, nell'agire, nel guardare e nel leggere, consente di cogliere l'unità dell'oggetto e di sperimentarne la conoscenza. Facendo tesoro delle riflessioni di Maurice Merleau-Ponty sulla *Fenomenologia della percezione*, elaborate alla metà del XX secolo

(1945), possiamo considerare i corpi sconvolti ma non frantumati dalle letture come «punti di vista sul mondo» capaci di «trasformare le idee in cose» (cfr. MERLEAU-PONTY: 1972, 277; 215; 117; 232).

Ogni dato sensibile che giunge dall'esterno è una percezione del nostro corpo e viceversa ogni impulso dei nostri sensi corporei si rende leggibile nei segni della relazione con l'esterno (MERLEAU-PONTY: 1972, 281); la lettura attraversa i corpi che a loro volta sono territori di passaggio delle emozioni fisiche e spirituali, capaci di stabilire legami fra mondi reali e fittizi. La materiale fisicità dei protagonisti segna la narrazione e i destini dei personaggi nelle pagine di Pelevin e chi si avvicina al testo 'legge' attraverso le esperienze dei loro corpi: subito dopo l'arruolamento, gli allievi della accademia militare Aleksej Mares'ev vengono mutilati, sono loro amputate le gambe per emulare l'eroe dell'aviazione sovietica della Seconda guerra mondiale cui è dedicata la scuola. Omon Ra e il suo amico d'infanzia sono invece risparmiati perché destinati a una più alta missione suicida: i loro corpi servono interi per poterli immolare in gloria del paese e del cosmo in una spedizione spaziale che si rivelerà essere costruita su una doppia menzogna di stato. La storia dei loro corpi svela la trama narrativa e lancia la sfida alla comprensione. L'opera di Kabakov rappresenta puntigliosamente l'assenza del corpo del protagonista (e del testimone-narratore), e al corpo tangibile dei visitatori non è consentito l'ingresso nella scena; il vuoto segnato da questa mancanza nel presente narrativo è il luogo verso cui si richiama lo sguardo di lettori interni ed esterni, inquilini dell'appartamento-teatro dell'installazione, spettatori e visitatori.

Conservando sullo sfondo le suggestioni interpretative della lettura come campo culturale di pratiche disperse e del corpo come punto di vista sul mondo, vorrei offrire alcuni suggerimenti per la mèta-lettura degli sguardi sullo spazio sovietico costruiti nell'ultimo lustro di esistenza di quel mondo, da Il'ja Kabakov e Viktor Pelevin. Figura dominante in entrambi i testi è il cosmo, nella doppia lettura di cosmo celeste, oggetto e luogo di esplorazioni spaziali e cosmo sovietico, territorio altro «eterotopico», spazio irreal e al contempo autentico. Modellato sul concetto di utopia, lo spazio eterotopico descritto da Michel Foucault è una zona irreal e che esiste entro un luogo concretamente tangibile, collegata a quanto si trova attorno ad essa; tuttavia mentre le utopie creano mondi privi di localizzazione effettiva, le eterotopie sono territori reali, con valenza positiva o negativa a seconda

del rapporto che si stabilisce fra gli uomini che si muovono al loro interno e la realtà circostante. Il cosmo sovietico storicamente esistito e quello rappresentato nei testi di Pelevin e Kabakov è uno spazio eterotopico che acquista i contorni della prigione; i cittadini sono circondati da mura invalicabili sia sul piano effettivo delle frontiere chiuse, della censura, della negazione di pensiero e azione indipendenti sia su quello simbolico della costruzione immaginaria di una sola realtà possibile:

*Le utopie consolano; se infatti non hanno luogo reale si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio; aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili anche se il loro accesso è chimerico. Le eterotopie inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i luoghi comuni, perché devastano anzi tempo la «sintassi» e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa «tenere insieme» [...] le parole e le cose. È per questo che le utopie consentono le favole e i discorsi: sono nella direzione giusta del linguaggio, nella dimensione fondamentale della *fabula*; le eterotopie [...] inaridiscono il discorso, bloccano le parole su se stesse, contestano, fin dalla sua radice, ogni possibilità di grammatica; dipanano i miti e rendono sterile il lirismo delle frasi (FOUCAULT: 1988, 7-8).*

Mondo dell'utopia costruito con valore inverso, l'eterotopia sovietica è un luogo che illude e inquieta, nel quale i sogni si raggelano, i burocrati sostituiscono gli eroi, sospetto e delazione prendono il posto della gloria; i cittadini, anelando commistioni e dialogo, volgono lo sguardo verso il cosmo celeste per ritrovare campi aperti e territori di passaggio, così come, fin da tempi remoti, gli abitanti del pianeta hanno levato gli occhi al firmamento in cerca di una risposta, di un segno capace di trasportarli in una dimensione elevata, al di fuori dei limiti terreni. La materia impalpabile e la vastità del cielo rappresentano uno spazio puro e incontaminato nel quale cercare rifugio dalle meschinità, elevarsi, involarsi, separarsi dal suolo, liberi dalla forza di gravità; «è un luogo spirituale, universo della trascendenza, della vita immateriale, della morte e della resurrezione», al tempo stesso il cielo raggiunto dalla potenza meccanica dei motori mostra le capacità straordinarie dell'uomo e della tecnica, «suscita emozioni e pensieri che anelano al futuro, all'inatteso, allude a una esistenza a venire nella

quale proiettare immagini ardite di azzeramento delle coordinate esistenziali» (RONCHETTI: 2011, 56).

Per raccontare la storia de *L'uomo del volò nel cosmo dalla sua stanza*, Kabakov ri-crea l'interno di un appartamento sovietico in coabitazione⁴, una camera come mondo eterotopico, 'sospeso' fra illusioni e paure. Dando vita alla sua prima «installazione totale» in scala reale, l'artista sceglie una logica costruttiva nella quale dettagli accuratamente preparati e rigorosa progettazione d'insieme coesistono e si intrecciano in modo irrinunciabile. In questo 'luogo narrativo' l'azione è sostituita dal racconto che non dimentica ciò che esiste al di fuori della messa in scena; l'installazione totale deve essere osservata e letta non tanto sullo sfondo della tradizione artistica, quanto attraverso le esperienze autentiche della vita e comprende in sé distanza e coinvolgimento di chi ricostruisce la storia (cfr. JACKSON: 2010, 225 e sgg.; WALLACH: 1996, 84-85). Nelle testimonianze di amici artisti, si ricorda come Kabakov abitasse letteralmente le sue installazioni, vivendo nello spazio creativo mentre lavorava ad un progetto, finito il quale si trasferiva in un'altra cornice artistica per dare vita a una nuova installazione⁵.

La stanza del volatore solitario fu allestita per la prima volta nel 1985 nello studio moscovita di Kabakov, sullo Sretenskij Bul'var, 6/1 (cfr. WALLACH: 1996, 196; KABAKOV: 2003, 94; KABAKOV: 2004, 353); ricostruita nel 1988 per una esibizione a New York è stata incorporata nell'installazione *10 personaggi* (cfr. TUPITSYN: 1989, 56) ed è entrata a far parte di numerosi progetti utopici a firma dell'artista e di sua moglie, Emilia Kabakov (cfr. KABAKOV: 1999, 108-111; KABAKOV: 2004, 352-353). È un ambiente di piccole dimensioni, lo spazio misero e spoglio di un appartamento in coabitazione, ovunque tracce di un'esplosione; il pavimento è coperto di calcinacci, si vedono fogli di giornale e oggetti scagliati a terra, un paio di scarpe vecchie. Il soffitto è lacerato al centro e dall'apertura entra una luce accecante. L'ingresso alla stanza è chiuso da grezze assi di legno, fissate sbrigativamente dagli addetti

⁴ (KABAKOV: 1985-1988). Per indicare l'appartamento in coabitazione di epoca sovietica si usa in russo il termine 'kommunalka'. Cfr. <http://www.kommunalka.spb.ru/>, sito del museo virtuale Communal Living in Russia: A Virtual Museum of Soviet Everyday Life / Kommunal'naja kvartira: Virtual'nyj muzej sovetskogo byta, realizzato da Il'ja Utechin, Alice Nakhimovsky, Slava Paperno e Nancy Reis.

⁵ WALLACH: 1996, 244, nota 9, riporta a tale proposito la testimonianza di Pavel Pepperštejn, in una conversazione privata del 19 aprile 1994.

alla manutenzione per ordine della polizia e si può guardare all'interno solo attraverso le aperture fra le tavole. Le pareti dell'abitazione sono coperte di manifesti della propaganda sovietica e il rosso è il colore dominante; al centro dello spazio, fissato in alto, ai quattro angoli, è sospeso un ingranaggio rudimentale, la catapulta che ha permesso all'inquilino di spiccare il volo verso il cosmo attraverso il foro del soffitto. In basso, due sedie con una tavola appoggiata, coperte di calcinacci, su di esse corde, cinghie, arnesi abbandonati, una brocca. Addossata alla parete una brandina spoglia, senza materasso, con un cuscino e una sottile coperta. Appeso al muro, sopra ai manifesti, un quadro riproduce una immensa Piazza Rossa con la Torre del Cremlino pronta al lancio spaziale. Nell'angolo a sinistra, in basso, un modellino del quartiere in cui si trova la casa è appoggiato su un tavolino e appunti, schizzi, traiettorie di volo e correnti ascensionali sono incollati sul muro⁶.

La qualità altamente 'narrativa' dell'installazione comprende nel suo spazio scenico un lettore capace di dare forma verbale alla storia ricostruita dall'artista; l'importanza della parola nell'arte di Kabakov è ricordata in molte sue dichiarazioni e il titolo scelto per la raccolta di testi contenuti nelle opere rende esplicito questo legame: *Il testo come fondamento della figuratività* (*Tekst, kak osnova izobrazitel'nosti*, KABAKOV: 2010, 5). L'installazione descrive con precisione (pseudo) scientifica la realizzazione del piano di volo, lascia testimonianza tangibile delle condizioni di lavoro, degli strumenti utilizzati e dei 'materiali di scarto', mostrando così la sua natura «documentaria» (GROYS: 2006, 2). I fatti accaduti nella stanza sono raccontati nei testi che accompagnano l'installazione, affissi nel disadorno vestibolo d'ingresso, a disposizione dei visitatori, accanto a poveri indumenti appesi alla parete. Una voce narrante riporta i dati a disposizione nello stile di un verbale investigativo e le testimonianze di tre vicini di casa completano la narrazione:

⁶ Alcune immagini fotografiche dell'installazione di Kabakov, con le informazioni tecniche sull'opera, sono disponibili sul sito del Centro Georges Pompidou di Parigi: <http://www.centrepompidou.fr>. In particolare è visibile un'immagine della stanza, con il congegno di lancio, l'apertura sul soffitto e le pareti; il dettaglio dei bozzetti di volo e del modello del quartiere nell'angolo di sinistra; il vestibolo d'ingresso con le assi che chiudono l'accesso alla stanza, gli abiti appesi alla parete, i testi di spiegazione e le testimonianze: http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-9b24a64ecef14c26ca993614c6442fb¶m.idSource=FR_O-36ccaa396bc5cdcbc338dafab39e2c11.

il «racconto» di Nikolaev, più lungo e dettagliato, e le brevi testimonianze della signora Starceva e di Golosov (cfr. KABAKOV: 2010, 179-188)⁷. L'inquilino coltivava una ardente passione per il volo spaziale e a questo sogno aveva dedicato energie e tempo nei due anni di permanenza nell'appartamento. Il novello Icaro aveva poche relazioni con gli altri abitanti della casa, di rado riceveva la visita di due ospiti, uno di loro gli aveva fatto dono del quadro appeso nella camera. L'esplosione e la fuga nel cosmo sono avvenute a notte tarda, i vicini, svegliati dal fragore, sono accorsi subito, ma l'uomo era già volato via dal soffitto. Immediatamente è stata chiamata la polizia e l'accesso alla camera bloccato per non confondere le tracce. Lo slancio utopico del cosmonauta domestico di Kabakov è concepito per uno spettatore esterno, nel solco della narrazione utopica tradizionale (GROYS: 2006, 21), e può essere 'letto' soltanto attraverso un osservatore che viene da fuori, capace di descrivere i fatti da un punto di vista emotivamente neutro, oggettivo.

Lungi dall'identificarsi con il suo eroe, Kabakov documenta gli sforzi del protagonista per realizzare la propria impresa; l'artista indaga, cerca di ricostruire l'accaduto osservando, e chiamando lo spettatore ad osservare, le tracce materiali rimaste nella stanza; come ogni luogo sottoposto ad indagine la scena è sigillata, si permette ai visitatori, ai vicini e ai lettori del racconto, di sbirciare fra le assi come in «Duchamp a Philadelphia»⁸. Tuttavia, se lo spettatore-voyeur di *Étant Donnés* può guardare in modo illecito il corpo denudato di una donna attraverso la fessura, «l'oscenità sovietica, al contrario, era la realtà privata del linguaggio, dei desideri, dei pensieri. L'ambivalenza sovietica aveva a che fare con aneliti spirituali, non con gli appetiti del corpo» (WALLACH: 1996, 73). Nella *kommunalka* sovietica la materialità fisica è scomparsa dalla storia, *l'uomo che volò nel cosmo* è un personaggio-installazione, ciò che resta è la narrazione della sua vita, la sua visione del mondo, il racconto del progetto grandioso andato, a quanto pare, a buon fine, che visitatori e curiosi possono leggere nei testi verbali e figurativi che compongono l'opera.

⁷ Una traduzione parziale dei testi in inglese e italiano è contenuta in KABAKOV: 2003, 94-101; WALLACH: 1996, 196-198; KABAKOV: 1999, 108-109.

⁸ WALLACH: 1996, 243, nota 14, riferisce le parole di Kabakov, in una conversazione avvenuta a Mosca nel settembre 1987.

Nel congegno di volo collocato al centro della stanza è riconoscibile il modello realizzato da Vladimir Tatlin fra il 1927 e il 1932, il *Letatlin*⁹, ispirato alle sagome leonardesche degli ornitotteri (cfr. ZHADOVA: 1988). Commentando la propria installazione, Kabakov ricorda l'antico «sogno di volteggiare liberamente nell'aria» che accompagna l'immaginario artistico e scientifico russo¹⁰ e assegna al dispositivo di Tatlin la capacità di evocare il «tentativo di fuga solitaria dell'individuo» (KABAKOV: 2010, 188). L'incontro con l'eredità delle avanguardie aveva rappresentato per Kabakov e gli artisti della sua generazione un elemento di vitale importanza. A metà degli anni '50, ancora studente dell'Istituto Surikov di Mosca, l'artista aveva frequentato le lezioni private nello studio di Robert Falk, collega di Tatlin e Rodčenko nel celebre VChUTEMAS¹¹ (cfr. JACKSON: 2010, 19 e sgg.); fra il 1962 e il 1967, traendo impulso dalla illusoria sospensione del rigore ideologico che rinfresca l'atmosfera artistica russa di quegli anni, il Museo Statale Majakovskij di Mosca ospitò importanti esibizioni di autori d'avanguardia (cfr. BOWLT, KONECNY: 2002, in particolare 43-49) nelle quali Kabakov e i suoi concittadini ebbero l'occasione di vedere, fra gli altri, i lavori di Tatlin (cfr. JACKSON: 2010, 56; GROBMAN: 2002, 39). Ripensando ai legami con i maestri di inizio Novecento, Kabakov, artista ormai affermato, mette in evidenza un elemento di distinzione molto importante; le opere di Malevič, di Tatlin e dei loro sodali erano conosciute e apprezzate in tutto il mondo, offerte allo sguardo di colleghi e visitatori, la cerchia di artisti di cui egli faceva parte aveva di fronte, al contrario, le cucine disadorne e misere degli appartamenti in coabitazione, nelle quali gli inquilini inseguivano piccoli traguardi del vivere quotidiano, dividevano spazi e speranze, sciagure e silenzi (cfr. JACKSON: 2010, 4; KABAKOV: 1998, 13). Nelle creazioni di Kabakov l'arte

⁹ Il nome dell'apparecchio meccanico di Tatlin è composto dalla radice del verbo russo volare (*letat'*) e dal cognome dell'artista.

¹⁰ Kabakov ricorda come figura centrale per la ricerca aeronautica Konstantin E. Ciolkovskij (1857-1935), matematico e fisico, autore di studi pionieristici sulla progettazione di missili, l'aerodinamica e il volo cosmico che fin dal 1894 aveva parlato dell'aeroplano o «macchina volante in guisa di uccello».

¹¹ Gli atelier del VChUTEMAS (Laboratori artistico-tecnici superiori), attivi a Mosca fra il 1920 e il 1926 come scuola d'arte (e aperti fino al 1930 con nomi e orientamenti estetici diversi) furono un laboratorio creativo per i nuovi orientamenti artistici in pittura, scultura, architettura, in costante dialogo con i settori industriali (arte grafica, design, tessuto, ceramica, lavorazione del legno e del metallo).

non può essere separata dall'ambiente in cui viene osservata e dalla capacità che il campo dell'opera ha di generare letture del testo artistico. Il congegno di Tatlin è reso domestico e familiare grazie alla sua collocazione nella camera della *kommunalka*; esso evoca l'immaginario utopico che caricava di senso il cemento aeronautico d'avanguardia, mostrando il legame profondo dell'arte sovietica con le ricerche estetiche dei primi decenni del XX secolo¹², al contempo, tuttavia, sottolinea la necessità di una diversa lettura, se posto nel microcosmo quotidiano della ordinaria esistenza in coabitazione; l'anelito verso uno spazio 'altrove' è per l'uomo di Kabakov una testimonianza della sua necessità di credere in una via d'uscita concreta oltre i confini severi del regime.

Diversamente dall'arte d'avanguardia di Malevič e Tatlin, auto affermativa e mossa da anelito profetico (*millenarian*), Kabakov concepiva la propria collocazione nello spazio come una posizione reale, dolorosa e ineluttabile, un essere intrappolati nella terra di nessuno fra l'inarrivabile soggettività modernista e l'orrore della realtà sovietica. Nel suo lavoro artistico Kabakov ha cercato costantemente di colmare questo divario, di costruire meccanismi in grado di trasmettere le eredità della storia muovendo dalla spazzatura nei cortili e dalle grida di un appartamento in coabitazione al piano di sotto (JACKSON: 2010, 109).

Il rimando alla chimera del volo verso spazi infiniti collega le indagini degli anni Venti all'epopea del cosmo cantata dalla propaganda sovietica, riportando, d'altro canto, la narrazione di Kabakov verso il presente degli anni '80, la realtà da cui il personaggio si è involato nel cielo. L'apparato che si presenta alla vista dello spettatore non ha nulla in comune con le attrezzature autentiche della cosmonautica sovietica, l'uomo che ha progettato il congegno non aveva bisogno di utilizzare le conoscenze scientifiche e la tecnologia e l'occasione per il suo volo era data dallo studio delle correnti ascensionali calcolate con precisione, come risulta dagli appunti visibili sulle pareti della stanza. Il cemento

¹² Per un'interessante riflessione su come siano state rinegoziate le mutate relazioni fra gli ideali sociali delle avanguardie e la concreta politica con cui era necessario misurarsi cfr. MARGOLIN: 1998. Sull'opera di Kabakov nel contesto del volo meccanico descritto da artisti e poeti russi nel XX secolo cfr. RONCHETTI: 2011 e 2012. L'importanza delle teorie di Nikolaj Fedorov sulla vita del cosmo, l'immortalità fisica, la tecnologia e la società comunista sono ricordate nelle note affisse nel vestibolo (cfr. KABAKOV: 2010, 183).

aereo dell'eroe di Kabakov «libera l'energia utopica originaria del sogno cosmonautico dalla sua condizione di imprigionamento entro un sistema politico e ideologico specifico» (GROYS: 2006, 7) e il volatore solitario oltrepassa il confine fra due campi geografici e ideali, inseguendo la direzione verticale, unica via possibile per fuggire dalla miseria e aspirare alla libertà del firmamento, ben sapendo che la «civiltà sovietica non era il cielo ma il soffitto» (KABAKOV: 1999, 14).

Nello spazio abitativo divenuto laboratorio astronautico e base di lancio, il racconto dell'artista è tracciato attraverso le 'orme' dell'attività cosmonautica del protagonista ed evoca per il lettore il suo universo immaginario; in questo percorso narrativo la voce d'autore incontra il racconto del lettore, ricostruito nei fogli affissi accanto alle assi di legno che separano il vestibolo dalla scena dell'azione (cfr. POUILLON: 2007); l'intero processo di lettura dei fatti e la decodificazione della storia nel suo complesso sono affidati alle 'voci narranti' dell'artista e dei testimoni, sono parte costitutiva dell'opera, concepita per essere offerta allo sguardo e alla lettura dei visitatori, elementi effettivi dello spazio testuale. In questo incrociarsi di piani interpretativi sono presenti tutti i campi di senso individuati da Tzvetan Todorov nella sua proposta di «lettura come costruzione» (TODOROV: 1989, 192, fig. 1).

Il cosmonauta-sognatore racconta il suo volo da un appartamento in coabitazione, emblema del soffocante cosmo sovietico, verso lo spazio aperto di un ignoto universo celeste; il meccanismo di lancio non è dotato di un propulsore elettrico o meccanico, ma si sposta grazie all'energia accumulata entro lo spazio angusto della camera e dovrà utilizzare specifiche correnti ascensionali studiate a lungo dall'eroe; per stabilire il momento propizio, egli annota con precisione i dati e riporta bozzetti, traiettorie, disegni, ancora appesi alle pareti della stanza vuota. Il progetto è stato realizzato e nei pochi metri quadrati assegnati all'uomo secondo le regole sociali vigenti lo spettatore riconosce le orme della sua fuga. Accanto ai disegni tecnici, agli schizzi per la realizzazione dell'apparecchio e agli studi sulle correnti aeree da sfruttare per il decollo, sulle pareti interne della stanza sono fittamente disposti tre ordini di manifesti della propaganda politica, nei quali è possibile riconoscere l'allusione a tre gradi di esistenza: il livello più alto è quello degli dei sovietici, nel mezzo la vita quotidiana e in basso il regno delle tenebre, gli inferi (KABAKOV: 2010, 184).

Uno dei vicini racconta che l'uomo aveva utilizzato i manifesti di propaganda per rinnovare la sua stanza, perché non aveva trovato nessun tipo di carta da parati, riportando la narrazione entro la cornice della vita sovietica; le immagini affisse alle pareti del dimesso hangar come tappezzeria, sono tuttavia anche catalizzatori di energia positiva utile per il lancio, la duplice funzione dei nobili volti degli eroi socialisti illustra le necessità di una vita angusta e gli slanci verso l'utopia cosmica, parimenti tratteggiati sulle pareti della stanza, dominate dalle sfumature del rosso.

L'intensità delle letture che lo spettatore può percorrere si condensa, contemporaneamente, nell'assenza del corpo: la sorte indeterminata dell'eroe allude (anche) all'incertezza di confini della ricerca che l'uomo sovietico conduce verso territori non limitati, all'anelito che lo spinge ad evadere dalla miseria quotidiana, dalla reclusione fisica e spirituale. Il testo di Kabakov non offre risposte, ma presenta uno spazio denso di interrogativi, rivolti ai testimoni (gli inquilini dell'appartamento), ai visitatori della mostra e a noi, lettori delle sue costruzioni artistiche. Potremmo dire, con Ernst Bloch, che «l'importante è imparare a sperare», riconoscendo la possibilità di un anelito verso il futuro nell'incontro fra utopia ed eterotopia, nel «punto di contatto fra sogno e vita, senza il quale il sogno dà solo utopia astratta e la vita soltanto banalità», che si realizza «nella capacità utopica coi piedi in terra, collegata col reale-possibile». In questa interpretazione del legame fra aspirazioni e realizzazioni la prospettiva nascita-morte è ribaltata; se la vita è sviluppata in modo completo, dando concretezza a qualcosa di non esistente ma ancora possibile, la spinta iniziale e la conclusione (tanto dell'esistenza quanto dell'azione) mutano valore e collocazione. Il presente che dà luogo al fatto non è conoscibile, mentre il risultato dell'agire è situato in una lontananza concepibile verso la quale tende l'agire: i «due momenti, in questa possibile realizzazione di una cosa ancora possibile, costituiscono *in ultima analisi* la sorgente e lo sbocco. La sorgente è caratterizzata dall'*Oscurità dell'Ora*, in cui sorge il realizzare, lo sbocco dalla *apertura dello sfondo obiettivo*, verso cui va la speranza» (BLOCH: 2009, 5; 172; 340). Il «progetto grandioso» dell'inquilino cosmonauta è concepito in una sola direzione e può alludere alla fiducia in un esito vitale delle scelte concrete degli individui o al contrario alla vanità di ogni illusione; lo spettatore legge la storia di un'assenza, righe fra le quali o attraverso le quali comprendere il destino dell'uomo

sovietico e degli esseri umani. Il corpo mancante testimonia la ricerca dell'utopia terrena, la «terra di desiderio» di cui parla Bloch spostata verso un 'altrove' perché nel presente sovietico non trova ciò che è necessario per la felicità. Il soffitto sfondato è l'altrove dello spazio utopico, realizzazione di quel «presente disseminato» come «utopia dell'Ora» diretta verso uno «spazio altro» (BLOCH: 2009, 968; 368).

L'immagine dolorosa e irrisoria dell'agire umano nella 'realtà dell'assenza' rinvia al secondo testo oggetto d'analisi, *Omon Ra* (1991-1992) di Viktor Pelevin, considerato metaforicamente ultima testimonianza letteraria dell'URSS. La dedica posta in apertura *Agli eroi del cosmo sovietico* disegna fin dall'inizio il campo della narrazione. L'autore racconta le esperienze del protagonista ricordato nel titolo che fin da bambino è ammaliato dagli eroi di Aleksandr Dejneka e immagina un futuro di gloria nei cieli sovietici. Le pagine iniziali del testo sono costellate di tracce visive della futura scelta: il cinema vicino all'abitazione del fanciullo si chiama *Kosmos*, la casa di legno nei giardinetti pubblici sulla quale si arrampicano i bambini è stata trasformata in aeroplano, un pilota in volo saluta Omon bambino dallo schermo televisivo, su un muro della Mostra dei Raggiungimenti dell'Economia Nazionale (VDNCH), dove le imprese spaziali occupano il posto d'onore, l'eroe è avvinto dall'immagine fatale del cosmonauta, il campo dei pionieri nel quale Omon trascorre le vacanze ha nome *Raketa* (Razzo), il refettorio è decorato con astronavi di cartoncino e nel giardino sono affissi cartelloni in successione che narrano la metamorfosi del giovane pioniere modello in cosmonauta, sotto lo sguardo vigile del padre della rivoluzione (PELEVIN: 1999, 10; 11; 12; 17; 19).

La funzione di riscatto di quest'aspirazione rispetto allo squallore della realtà in cui è immerso il protagonista è evidente e da lui esplicitamente affermata:

Capii tutto al volo e chiusi gli occhi. Sì, era proprio così: quelle tane in cui passavamo tutta la vita in effetti erano buie e sporche e forse noi stessi eravamo l'esatto corrispettivo di quelle tane. Ma nel cielo blu sopra le nostre teste, in mezzo alle stelle rade e fioche, esistevano dei piccoli punti speciali, brillanti, artificiali, che scivolavano lenti fra le costellazioni e che erano stati creati qui, in terra sovietica, in mezzo al vomito, alle bottiglie vuote e al fumo puzzolente di tabacco, che erano fatti d'acciaio, di semiconduttori e di energia elettrica e che in quel momento

volavano nel cosmo. E ognuno di noi, perfino quell'ubriacone cianotico che poco prima avevamo visto per strada [...] e certo anche Mitëk e io, ognuno di noi aveva lassù, nel buio freddo e pulito, la sua piccola ambasciata (PELEVIN: 1999, 29).

Tuttavia, per far sì che l'esplorazione dello spazio diventi un'autentica conquista di libertà per esseri umani imprigionati nella tetra e meschina quotidianità dell'esistenza, «è necessario che "lassù, nel buio freddo e pulito", ci sia qualcuno con cui identificarsi» (DELL'AVERSANO: 2009, 48). L'avventura di un viaggio nel cosmo ha senso solo se lo sguardo e la mente di chi rimane a terra sono rivolti allo sguardo e alla mente di chi si trova dentro la navicella: se dentro la navicella non ci sono uno sguardo e una mente, «viene fuori una vera schifezza», perché l'oggetto della coscienza di chi rimane a terra non è un'altra coscienza bensì il vuoto, il nulla (PELEVIN: 1999, 18). Nella mensa del Campo dei Pionieri, Omon e l'amico Mitëk osservano le navicelle spaziali di carta che pendono dal soffitto e il protagonista racconta di essersi sempre chiesto «se là dentro c'è qualcuno oppure no». Dopo qualche minuto l'amico torna esultante, con un pupazzetto di plastilina sul palmo della mano:

«Lì dentro c'era una poltroncina di cartone e lui ci stava seduto sopra» disse Mitëk. [...] «La cosa più strana è che là dentro è tutto...» Incrociò le dita di entrambe le mani a formare una grata.

«Nella mensa?»

«No, nell'astronave. Quando l'hanno fatta, hanno cominciato da quest'omino. L'hanno modellato, l'hanno messo su una sedia e gli hanno incollato intorno cartone da tutti i lati. L'hanno chiuso ermeticamente». [...] «Ma la cosa più interessante» disse Mitëk, pensieroso e un po' avvilito, «è che lì dentro non c'erano porte. All'esterno, il portellone è disegnato, ma all'interno al suo posto c'è solo una parete con strani quadranti...».

Guardai di nuovo con attenzione quel pezzo di cartone e notai un oblò dal quale una piccola Terra mandava bagliori azzurri [...] (PELEVIN: 1999, 20-21).

Quando giunge il momento di scegliere dove proseguire gli studi, Omon decide di realizzare l'agognata chimera del volo: è ammesso a frequentare la Scuola aeronautica di *Zarajsk*, (Oltreparadiso), e subito arruolato per una missione nello spazio, insieme ad altri ragazzi. Ben presto gli viene rivelato, però, che il loro compito è immolarsi per far funzionare gli ingranaggi inefficienti dell'arretrata tecnologia cosmonautica patria. Omon Ra è l'ultimo anello di questa concatenazione, è l'eroe che toccherà il suolo lunare per adempiere la missione e poi morire. Fiero del compito da assolvere e consapevole del proprio sacrificio, il ragazzo giunge al culmine della sua impresa ma un imprevisto tecnico muta il corso degli eventi. Capisce di non aver mai toccato il suolo lunare e si rende conto che la sua corsa si sta svolgendo nelle gallerie in disuso della metropolitana di Mosca, in fuga dai responsabili del progetto spaziale che tentano di ucciderlo. Dal suo nascondiglio scorge le telecamere già pronte e gli studi allestiti per trasmettere a milioni di spettatori in attesa la notizia dello sbarco (inesistente) sulla luna, ad opera di intrepidi fanciulli che hanno offerto (materialmente) le loro esistenze per un'impresa gloriosa (simulata).

I cosmonauti che partecipano al progetto narrato da Pelevin devono compiere il loro «gesto eroico» (*podvig*), immolando le giovani vite nella convinzione di realizzare un'impresa spaziale che non è mai esistita; la loro morte non ha nessuna ragione concreta nella vita reale ma è necessaria per accendere nella fantasia dei cittadini sovietici lo slancio verso un alto ideale, per allenare giovani sognatori alla chimera di un avvenire di gioia in nome della patria: «quanta più voglia hai di vivere prima, tanto meglio per il gesto eroico!» (PELEVIN: 1999, 54).

L'utopia spaziale che trasmetteva energia propulsiva dalle pareti della *kommunalka* al cosmonauta casalingo di Kabakov ribalta il suo ruolo nelle pagine di Pelevin chiedendo ai giovani astronauti l'alto sacrificio della vita per nutrire il popolo sovietico con l'illusione di un futuro luminoso.

Sfuggito alla spietata utopia del cosmo (spaziale e sovietico), Omon Ra si vede grande osservando il suo riflesso nello specchio, è diventato adulto grazie alla coscienza della doppia menzogna: l'inesistente equipaggio automatizzato, sostituito dal gesto eroico dei fanciulli, e l'inesistente missione spaziale per la quale si sono sacrificati i giovani, sostituita dalla sua 'messa in scena' mediatica. Il percorso di 'ritrovamento del sé adulto' è incastonato, nel testo, tra fughe e ripiegamenti verso

l'infanzia spinti fino allo spazio fetale, e si compie attraverso il disvelarsi dell'inganno e la vanificazione del sacrificio eroico¹³. Alla fine del romanzo il giovane si rifugia su un vagone della metropolitana, lo stesso congegno sul quale si trovava in precedenza, credendo di attraversare il cosmo per compiere la missione spaziale.

«Il volo resta a terra, privato della sua aura ideale torna ad acquistare valore come esplorazione entro se stessi e la propria esistenza adulta», e il protagonista è ora un uomo in grado di scoprire il suo individuale percorso scegliendo la direzione verso cui avviare una nuova vita, attraversando la linea della sua avventura esistenziale, colorata di rosso, come le pareti del volatore di Kabakov, la rotta metropolitana tracciata sulla mappa riprodotta nel vagone, la memoria cromatica della propaganda di uno stato vacillante e prossimo alla scomparsa. «Il viaggio ferroviario assume simbolicamente i tratti di un nuovo decollo verso l'ignoto, scelto questa volta consapevolmente, seguendo l'esempio dell'eroe di Kabakov» (RONCHETTI: 2011, 73; 74):

[...] il treno mi portò verso una nuova vita. "Il volo continua" pensai. La metà delle lampadine del luna mobile non funzionava e la luce sembrava inacidita. [...] Restava ancora da decidere dove andare. Alzai gli occhi sulla mappa dei trasporti che si trovava su una parete accanto al freno d'emergenza e mi misi a guardare in quale punto della linea rossa mi trovavo esattamente (PELEVIN: 1999, 162).

A pochi mesi di distanza dalla pubblicazione del romanzo di Viktor Pelevin l'intera costruzione statale sovietica si dissolverà, nuove associazioni e inusuali possibilità di sguardo si presenteranno agli occhi dei cittadini russi che dovranno decidere, con Omon Ra, «dove andare», trovando nel 'corpo assente' del volatore di Kabakov un'occasione per riconoscere che il poter essere, ciò che non è ancora vissuto, è contenuto nel presente non conoscibile. (Cfr. BLOCH: 2009, 349-250).

¹³ Il legame intimo fra memorie dell'infanzia e presagi funesti è ben tratteggiato da Witold Gombrowicz che nel Diario dei primi anni '60 del XX secolo, rievocando il ritorno in Europa e il soggiorno berlinese, parla dell'«odore dell'infanzia» come odore di un ritorno foriero di morte, quale ai suoi occhi si presenta qualsiasi «riavvicinamento all'infanzia e alla gioventù». Cfr. GOMBROWICZ: 2008, 256. Grazie a Luigi Marinelli che ha richiamato la mia attenzione su questa pagina dello scrittore polacco.

Immagini



Fig. 3.1. Dettagli da una *kommunalka*. "Il'ja lava le tazze da tè in cucina" (Fotografia, 1992). Per gentile concessione di: *Communal Living in Russia*, <http://kommunalka.colgate.edu>.



Fig. 3.2. Dettagli da una *kommunalka*. "Il ripostiglio di un appartamento piccolo" (Fotografia, 1997). Per gentile concessione di: *Communal Living in Russia*, <http://kommunalka.colgate.edu>



Fig. 3.3. Dettagli da una *kommunalka*. "In fila per usare il lavandino della cucina" (Fotografia, 1998). Per gentile concessione di: *Communal Living in Russia*, <http://kommunalka.colgate.edu>.



Fig. 3.4. Dettagli da una *kommunalka*. "Campanelli d'ingresso sulla porta di un appartamento di medie dimensioni" (Fotografia, 1998). Per gentile concessione di: *Communal Living in Russia*, <http://kommunalka.colgate.edu>.

Riferimenti bibliografici

- BARTHES ROLAND (1988), *Sulla lettura* (1976), in ID., *Il brusio della lingua*, trad. it. di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi (1984).
- BERTONI FEDERICO (2010), *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Milano, Ledizioni Ledi Publishing (1996).
- BLOCH ERNST (2009), *Il principio speranza. Scritto negli USA fra il 1938 e il 1947 riveduto nel 1953 e nel 1959*, ed. it. a cura di Remo Bodei, Milano, Garzanti (1994).
- BOWLT JOHN E. AND KONECNY MARK C. (2002), a cura di, *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*. St. Petersburg, Palace Editions.
- CHAN-MOGOMEDOV SELIN O. (2007), *Kosmičeskie supremy K. Maleviča (1916-1918)*, in: Id., *Suprematizm i arhitektura (problemy formoobrazovanija)*, Moskva, Arhitektura, 2007.
- CORNEA PAUL (1993), *Introduzione alla teoria della lettura*, Firenze, Sansoni.
- DELL'AVERSANO CARMEN (2009), *Popoli ed eroi. Confini dell'identità e limiti del materialismo in ОМОН Па di Viktor Pelevin*, Roma, Aracne.
- FOUCAULT MICHEL (1988), *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. di Emilio Panaitescu, Milano, Rizzoli, (1966).
- GOMBROWICZ WITOLD (2008), *Diario*, vol. II (1959-1969), a cura di Francesco Cataluccio, trad. it. di Vera Verdiani, Milano, Feltrinelli (1964).
- GROBMAN MICHAIL (2002), *Leviafan: Dnevnik 1963-1971 godov*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie.
- GROYS BORIS (2006), *Ilya Kabakov. The Man Who Flew into Space from his Apartment*, London, Afterall Books.
- ISER WOLFGANG (1987), *L'atto della lettura*, trad. it. di Rodolfo Granafei, rev. di Chiara Dini, Bologna, il Mulino (1976).
- JACKSON MATTHEW JESSE (2010), *The Experimental Group. Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- KABAKOV IL'JA (1985-1988), *Čelokev, uletevšij v kosmos iz svoej komnaty*, (L'uomo che volò nel cosmo dalla sua stanza). Installazione (1985-1988). Sei pannelli mobili con collage, tecnica mista. Dimensioni della stanza: 280x242x613cm., Centro Georges Pompidou, Parigi.
- KABAKOV IL'JA (2010), *Teksty*, Biblioteka moskovskogo konceptualizma, Moskva, German Titov, 2010 (disponibile on line: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1052>)
- KABAKOV ILYA (1998), a cura di Boris Groys, David A. Ross, Iwona Blazwick, London - New York, Phaidon

- KABAKOV ILYA (2003), *Installations 1983-2000. Catalogue Raisonné*, Düsseldorf, Richter Verlag, 2003, 2 voll., Volume 1, *Installations 1983-1993*, a cura di Toni Stooss.
- KABAKOV ILYA/EMILIA (1999), *"Monument to a Lost Civilization"*. *"Monumento alla civiltà perduta"*, Palermo, Cantieri culturali alla Zisa, 16 aprile – 27 giugno 1999, a cura di Chiara Bertola e Paolo Falcone, Milano, Charta.
- KABAKOV ILYA/EMILIA (2004), *Die Utopische Stadt und andere Projekte. The Utopian City and Other Projects*, Bielefeld, Kerber Verlag.
- LOTMAN JURIJ M. (1972), *La struttura del testo poetico*, trad. it. di Eridano Bazzarelli, Erika Klein, Gabriella Schiaffino, Milano, Mursia (1970).
- MARGOLIN VICTOR (1998), *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, Chicago, University of Chicago Press.
- MERLEAU-PONTY MAURICE (1972), *Fenomenologia della percezione*, traduzione e appendice bibliografica a cura di Andrea Bonomi, Milano, Il Saggiatore (1945).
- PELEVIN VIKTOR (1999), *Omon Ra*, trad. it. di Katia Renna e Tatiana Olear, Milano, Arnoldo Mondadori Editore (1991-92).
- POUILLON NADINE (2007), *L'homme qui s'est envolé dans l'espace depuis son appartement*, *Collection art contemporain. La collection du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, Paris, Centre Pompidou.
- POULET GEORGE (1969), *Phenomenology of Reading*, "New Literary History", 1, 1, pp. 53-68.
- RONCHETTI BARBARA (2011), *Visioni in volo nel Novecento russo*, "Europa Orientalis", XXX, pp. 53-74.
- RONCHETTI BARBARA (2012), *Il 1910, anno dell'aviazione russa. Poeti in volo fra magia e timore*, in Duccio Colombo e Caterina Graziadei (a cura di), *L'anno 1910 in Russia*, Salerno, Collana di Europa Orientalis, pp. 275-300.
- TODOROV TZVETAN (1989), *La lettura come costruzione* (1966), in Id., *Poetica della prosa. Leggi del racconto*, trad. it. di Elisabetta Ceciarelli, Roma, Theoria (1971).
- TUPITSYN MARGARITA (1989), *Margins of Soviet Art: Socialist Realism to the Present*, Milano, Giancarlo Politi Editore (trad. it. *Arte sovietica contemporanea: dal realismo socialista ad oggi*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1990).
- WALLACH AMEI (1996), *The Man Who Never Threw Anything Away*, Introduction by Robert Storr, With commentaries by Ilya Kabakov, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- ZHADOVA LARISSA A., a cura di (1988), *Tatlin*, London, Thames and Hudson.

Sitografia

Sajt tvorčestva Viktora Pelevina [sito autorizzato dello scrittore Viktor Pelevin], <http://pelevin.nov.ru>.

Centre Georges Pompidou [sito del museo Centre Pompidou di Parigi], <http://www.centrepompidou.fr>.

Ilya & Emilia Kabakov [sito ufficiale degli artisti], <http://www.ilya-emilia-kabakov.com/>.

Communal Living in Russia: A Virtual Museum of Soviet Everyday Life / Kommunal'naja kvartira: Virtual'nyj muzej sovetskogo byta, [sito del museo virtuale, realizzato da Il'ja Utechin, Alice Nakhimovsky, Slava Paperno e Nancy Reis], <http://kommunalka.colgate.edu>.

COMITATO EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Coordinatore

FRANCESCA BERNARDINI

Membri

MAURIZIO DEL MONTE

GIUSEPPE FAMILIARI

VITTORIO LINGIARDI

CAMILLA MIGLIO

DANIELE NARDI

CESARE PINELLI

COMITATO SCIENTIFICO
SERIE INTERCULTURALE

Responsabile

BARBARA RONCHETTI (Roma, Sapienza)

Membri

TOMASZ BILCZEWSKI (Cracovia, Università Jagellonica)

JOHN BOWLT (Los Angeles, University of Southern California)

ARNO DUSINI (Vienna, Università di Vienna)

ROBERT GORDON (Cambridge, University of Cambridge)

ROMAN GOVORUCHO (Mosca, Università Statale Russa di Studi Umanistici)

MAITE MÉNDEZ BAIGES (Malaga, Università di Malaga)

MICHALIS PIERÌS (Cipro, Università di Cipro)

JEAN-CHARLES VEGLIANTE (Parigi, Sorbonne Nouvelle)

COMITATO SCIENTIFICO
MACROAREA E

Coordinatrice

CAMILLA MIGLIO

Membri

VICENÇ BELTRAN

MASSIMO BIANCHI

ALBIO CESARE CASSIO

EMMA CONDELLO

FRANCO D'INTINO

GIAN LUCA GREGORI

ANTONIO IACOBINI

SABINE KOESTERS

EUGENIO LA ROCCA

ALESSANDRO LUPO

LUIGI MARINELLI

MATILDE MASTRANGELO

ARIANNA PUNZI

EMIDIO SPINELLI

STEFANO VELOTTI

CLAUDIO ZAMBIANCHI

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

1. Strategie funerarie. Onori funebri pubblici e lotta politica nella Roma medio e tardorepubblicana (230-27 a.C.)
Massimo Blasi
2. An introduction to nonlinear Viscoelasticity of filled Rubber
A continuum mechanics approach
Jacopo Ciambella
3. New perspectives on Wireless Network Design
Strong, stable and robust 0-1 models by Power Discretization
Fabio D'Andreagiovanni
4. Caratterizzazione di funzioni cellulari nelle leucemie
Nadia Peragine
5. La transizione demografica in Italia e i suoi modelli interpretativi
Ornello Vitali, Francesco Vitali
6. La patria degli altri
a cura di Mariella Combi, Luigi Marinelli, Barbara Ronchetti
7. Neuropathic pain
A combined clinical, neurophysiological and morphological study
Antonella Biasiotta
8. Proteomics for studying "protein coronas" of nanoparticles
Anna Laura Capriotti
9. Amore punito e disarmato
Parola e immagine da Petrarca all'Arcadia
Francesco Lucioli
10. Tampering in Wonderland
Daniele Venturi
11. L'apprendimento nei disturbi pervasivi dello sviluppo
Un approfondimento nei bambini dello spettro autistico ad alto funzionamento
Nadia Capriotti
12. Disability in the Capability Space
Federica Di Marcantonio
13. Filologia e interpretazione a Pergamo
La scuola di Cratete
Maria Broggiato

14. Facing Melville, Facing Italy
Democracy, Politics, Translation
edited by John Bryant, Giorgio Mariani, Gordon Poole
15. Restauri di dipinti nel Novecento
Le posizioni dell'Accademia di San Luca 1931-1958
Stefania Ventra
16. The Renormalization Group for Disordered Systems
Michele Castellana
17. La Battaglia dei Vizi e delle Virtú
Il *De conflictu vitiorum et virtutum* di Giovanni Genesio Quaglia
Lorenzo Fabiani
18. Tutela ambientale e servizio pubblico
Il caso della gestione dei rifiuti in Italia e in Inghilterra
Chiara Feliziani
19. Ruolo dell'HPV nell'infertilità maschile
Damiano Pizzol
20. Hiera chremata
Il ruolo del santuario nell'economia della *polis*
Rita Sassu
21. Soil erosion monitoring and prediction
Integrated techniques applied to Central Italy badland sites
Francesca Vergari
22. Lessico Leopardiano 2014
a cura di Novella Bellucci, Franco D'Intino, Stefano Gensini
23. Fattori cognitivi e contestuali alle origini dei modelli di disabilità
Fabio Meloni
24. Accidental Falls and Imbalance in Multiple Sclerosis
Diagnostic Challenges, Neuropathological Features
and Treatment Strategies
Luca Prosperini
25. Public screens
La politica tra narrazioni mediali e agire partecipativo
a cura di Alberto Marinelli, Elisabetta Cioni
26. Prospettive architettoniche: conservazione digitale, divulgazione
e studio. Volume I
a cura di Graziano Mario Valenti
27. Τὰ ξένια
La cerimonia di ospitalità cittadina
Angela Cinalli

28. La lettura degli altri

a cura di Barbara Ronchetti, Maria Antonietta Saracino, Francesca Terrenato

Proseguito il lavoro avviato con *La patria degli altri*, questo secondo volume della 'Serie Interculturale' raccoglie i contributi di esperti di diverse discipline, riuniti nel "Seminario di Studi Interculturali" di Sapienza, che si sono avvicinati al tema della lettura dell'alterità proponendo un ampio spettro di declinazioni dell'idea di partenza. Le indagini qui proposte spaziano dall'interpretazione del testo, trama di riletture e riscritture, all'osservazione dell'altro culturale; dalla relazione fra opera figurativa e parola, alla relazione fra performance teatrale e tradizione narrativa. L'accento ricade sugli aspetti transnazionali della scrittura, sulla costruzione e percezione di immagini del Sé e dell'Altro, sulle simmetrie e asimmetrie che caratterizzano gli scambi fra culture legate a gruppi, luoghi e tempi diversi. Testi e immagini, anche lontani dalla contemporaneità, rivelano così la loro potenziale rilevanza per una comprensione dei meccanismi oggi attivi nell'arena globale delle culture, mettendo in discussione la tradizione degli studi su base nazionale, europea e occidentale.

Barbara Ronchetti, studiosa di cultura russa e traduzione letteraria, ha indagato il concetto di "immagine poetica". La sua ricerca si concentra su: spazi delle lettere contemporanee, "unità di lettura" di testi originali e tradotti, dialogo fra arte, scienza e tecnica.

Maria Antonietta Saracino, anglista. I suoi interessi, come docente, studiosa e traduttrice, riguardano le letterature anglofone di Africa, Caraibi, India, Pakistan; la narrativa femminile, le riscritture post-coloniali di opere shakespeariane, la traduzione.

Francesca Terrenato, studiosa e docente di letteratura dei Paesi Bassi e delle Fiandre, si occupa in particolare di: dialogo culturale fra Paesi Bassi e Italia nella (prima) età moderna, relazione fra arti visive e della parola, scrittura e *gender*, educazione delle donne, letteratura della migrazione.

ISBN 978-88-98533-52-7



9 788898 533527