

E. Mari, *Fra il rurale e l'urbano. Paesaggio e cultura popolare a Pietroburgo. 1830-1917*, Universitalia, Roma 2018, pp. 218.

Il volume di Emilio Mari *Fra il rurale e l'urbano. Paesaggio e cultura popolare a Pietroburgo* trae origine dagli studi che l'autore ha affrontato durante il suo dottorato di ricerca presso l'Istituto Orientale di Napoli, nell'ambito del quale ha investigato il grande tema del folclore urbano, nella sua più moderna accezione (quella formulata da Nekljudov), applicandolo a un preciso contesto, quello piomboburghese. Il volume si presenta quindi come uno studio che risulta da una densa riflessione e nel quale l'attenzione dell'autore si volge ad un preciso periodo della storia di quella città, cioè il novantennio che va dal 1830 al 1917. Si tratta come noto di un'epoca ricca di cambiamenti e suggestioni, architettoniche soprattutto, che peraltro si riflettono nella ricchissima bibliografia, sospesa tra studi di architettura, semiotica, critica letteraria e poi di culturologia, che a partire dalla seconda metà del secolo scorso ha permesso di strutturare (Toporov, Lotman), e successivamente ampliare a raggiera, un modello interpretativo da tutti noi conosciuto come il "peterburgskij tekst". Senza questo modello, e senza l'antinomia che in esso si genera con l'altra capitale, Mosca, non è possibile comprendere (concetto ribadito nella preziosa introduzione al volume da Piretto, antesignano degli studi culturologici in Italia) il fondamento della cultura russa, e applicarne le categorie a una serie di fenomeni letterari e non. Di questa cospicua bibliografia, nella prima parte del lavoro di Mari, superata una lunga serie di epigrafi sul tema dello spazio urbano, è fatta una rassegna molto ben documentata e chiara, grazie alla quale veniamo lentamente a conoscenza del vero focus dello studio, cioè quello della cultura popolare, e più nello specifico delle pratiche di svago (*vazvlečenija*) dei russi e degli spazi ad esse adibiti nel periodo e nel luogo richiamati dal titolo del libro.

La tesi attorno a cui si dipana il discorso di Mari è che la frizione tra la cultura ufficiale e quella popolare, ognuna delle quali ha da sempre pratiche comunicative intrinseche (la lingua scritta *vs.* quella orale), spazi *ad hoc* ("luoghi d'élite", come i salotti e i centri culturali disposti nel centro della città *vs.* gli spazi agresti), abbia generato un *tret'e prostranstvo*, cioè uno spazio terzo e quindi una *tret'ja kul'tura*, che si collocano "ai margini, negli interstizi", nei luoghi in cui le altre due culture "si sfaldano negli elementi caratterizzanti e nelle pratiche identitarie", favorendo così il nascere di luoghi nuovi, che vengono tratteggiati dall'autore già nella parte introduttiva: le grandi aree periferiche dove avvenivano quelle che Mari definisce le "cerimonie della villeggiatura" (espressione forse impropria), oppure gli spazi tra la città e la campagna dove si allestivano le fiere popolari, con tutte le attrazioni e gli svaghi che rimandano appunto a quella cultura che non ha uno spazio preciso nella storia, ma lo ricava attraverso la negazione degli altri. I capitoli dello studio di Mari sono scanditi da

un principio di localizzazione anulare, secondo cui sono presi in considerazione i luoghi e gli eventi della *razvlekatel'naja kul'tura*, che avvengono proprio nelle zone liminari della cultura terza: la piazza, quando lontana dal centro; la periferia industriale che ospita le fabbriche, da cui si articolano poi le manifestazioni del folklore operaio; le campagne a ridosso delle città e poi anche i quartieri dove venivano progettate le Case del Popolo, che designavano “una nuova tipologia di edificio in grado di riunire un'ampia gamma di servizi culturali e ricreativi destinati agli abitanti dei sobborghi e delle campagne”. Se esaminate col senno di poi, esse costituiscono un vero e proprio “cronotopo”, più tardo rispetto a quello delle fiere e delle manifestazioni nelle zone industriali: a questa tipologia di luogo per lo svago viene dedicato il capitolo IV, sicuramente uno dei più interessanti del volume.

Anche appoggiandosi ai contributi di illustri specialisti di questo settore, come Evgenija Kiričenko, Mari vi ricostruisce la genesi e le trasformazioni delle Case del Popolo, a partire dalla loro prima comparsa in occasione dell'Esposizione Panrusa dell'Industria e delle Arti di Nižnyj Novgorod (1896), fino alla loro trionfale diffusione ai primordi della Rivoluzione d'Ottobre. Il valore di questo approfondimento sta nel fatto che mentre sulle fiere e sui *balagany*, fenomeni perduranti nel tempo e in continua trasformazione, esiste un'eco particolarmente ricca nella letteratura e nelle altre arti, le Case del Popolo presentano un'evoluzione più ridotta nel tempo (hanno quindi un'eco meno evidente nelle arti), ma non priva di riflessi culturali, assai utili per comprendere anche le trasformazioni storiche che in quegli anni la Russia si preparava ad affrontare. Come in molti altri settori e prodotti della cultura, c'è anche in questo caso un modello che la Russia trae da fuori (ispirandosi alle People's Houses e ai trattati inglesi sull'educazione popolare che si traducevano in Russia), ma che filtrato attraverso i “gusti e la sensibilità” autoctoni, produce un risultato non privo di interesse, con evidenti tratti di originalità.

Questa parte del volume di Mari si articola in alcuni paragrafi in cui si dà conto delle principali caratteristiche dei *Narodnye doma*: per cominciare, il loro rapporto con il territorio e gli enti locali, visto che esse si devono misurare con una realtà già preesistente e di solida tradizione storica, quella dello *zemstvo*. Le Case del Popolo ne sono di fatto una sorta di perfezionamento, poiché se dello *zemstvo* mantengono la funzione di raccordo tra gli interessi delle fasce popolari mediobasse con le amministrazioni locali, dall'altro ne allargano lo spettro dei compiti: come scriveva D'jakov, “devono mettere a disposizione le proprie sale, primo di tutto affinché il popolo possa ascoltare lezioni utili e, in secondo luogo, per una lettura serena e concentrata e per il lavoro scientifico in generale”, oppure, quelle più centrali devono “allestire spettacoli operistici e drammatici conformi ai canoni artistici e l'organizzazione di musei, mostre, escursioni”. Una seconda evoluzione del concetto di *Narodnyj dom* rispetto allo *zemstvo*, e qui veniamo forse alla parte più rilevante di questo approfondimento, sta nella concezione architettonica con cui venivano progettati gli edifici e nella distribuzione funzionale dei locali, che potevano essere adibiti (anche con una turnazione, come nel caso della sala da tè e degli asili nido) alle diverse, numerose finalità alle quali ora questa istituzione era chiamata. Mari, senza mai abbandonare i riferimenti alla letteratura scientifica sul tema, dà una rassegna compiuta e precisa dei progetti tipo che costituivano la base per la propagazione di queste istituzioni, sempre in quegli spazi che sono stati delineati dall'autore stesso come “terzi”, a metà tra la città e la campagna. Di particolare interesse per il lettore potrebbe risultare allora il progetto-tipo elaborato dagli architetti Zelenko e Kondakov, visto che “costituisce senz'altro l'esempio più completo di ricerca tipologica condotta nell'ambito delle Case del Popolo”. La caratteristica principale di questo progetto era la sua attitudine a ospitare un'utenza particolarmente numerosa, dato che gli auditori potevano arrivare a contenere fino a 600 persone; addirittura in una variante di questa impegnativa tipologia di Casa, figura la Cittadella, un vero “complesso” in cui ogni edificio era

chiamato a riflettere una particolare esigenza: culturale, ricreativo-ludica, infantile, amministrativa o economica. E dalla rassegna dei locali che componevano gli edifici, rassegna curata da Mari nel paragrafo IV.3, ricaviamo preziose informazioni sugli arredi tendenti al *kitsch*, ma anche sulla presenza fondamentale dei quadretti popolari, quei *lubki* che richiamano il “mondo al contrario” di cui si nutrono il carnevale e la maggior parte delle feste popolari, concetto già evocato nella prima parte del volume attraverso la teorizzazione bachtiniana.

Insomma, a questa nutrita e dotta esposizione, condotta dall'autore con precisione e competenza, soprattutto in materie da cui non è immediato trarre significati culturali, attribuiamo il merito di aprire le porte ad altri approfondimenti che si potrebbero fare, soprattutto in relazione alla disciplina di cui si percepisce forse l'assenza, cioè la letteratura. Beninteso, più che una critica all'autore, che di fatto rispetta con lodevole equilibrio il principio per cui in uno studio culturologico serio non deve esserci una gerarchia delle arti, questo è un invito che rivolgo all'autore: di proseguire queste indagini nel campo della letteratura, ad esempio in quella sovietica. Nel contesto sovietico infatti le Case del Popolo (superato il limite della Rivoluzione, che le ritrasforma nella loro funzione socio-politica) si fanno metafora, come scriveva ad esempio Zabolockij in alcune poesie giovanili, di una nuova vita, o meglio di un “*novyj byt*”: un cambiamento esteriore che tuttavia non poteva evitare la riemersione delle ataviche piaghe del passato, la logica dello sfruttamento dei poveri che proprio quei *lubki* appesi alle pareti delle Case del Popolo intendevano evidentemente esorcizzare. D'altra parte, nelle *Note conclusive* al volume, Mari sottolinea che “La Rivoluzione d'Ottobre, pur proclamando la rottura con l'arte e la cultura del passato si servirà ampiamente dei frutti di questa esperienza, assegnando a vecchie e collaudate forme nuovi e più radicali contenuti”.

Marco Caratozzolo

V. Chodasevič, *Non è tempo di essere*, a cura di C. Graziadei, Bompiani, Milano 2019, pp. 400.

Se non ho visto male, ora come ora cade tutta sulle spalle di questa antologia, ottimamente curata da Caterina Graziadei, la responsabilità di presentare con dovizia (e in acconcio volume cartaceo) Vladislav Chodasevič al lettore italiano. Prima di questo libro, infatti, la memoria, alleatasi con qualche navigazione internetica, riesce a riesumare soltanto le ormai irrimediabilmente *41 poesie*, curate da Nilo Pucci (Giuliano Ladolfi Editore, Borgomanero [Novara] 2014) e, più addietro, un altro volume chodaseviciano, *La notte europea* (sempre curato da Graziadei, Guanda, Parma 1992), da cui sortisce, riveduto e corretto, il presente. A volersi sospingere ancor più indietro, per apprezzare un qualche minimo corpus di testi del poeta si deve tornare a “Tempo presente” (giugno-luglio 1986, trad. di Paolo Statuti) o addirittura risalire agli storici *Il fiore del verso russo* (1949) di Poggioni e *Poesia russa del Novecento* (1954) di Ripellino. Il che vale a significarci il relativo distacco della slavistica italiana da questo poeta che, con *Non è tempo di essere*, torna a farsi prepotentemente vivo alle nostre latitudini e, per giunta, presso un grosso editore che, per inciso, inizia con un russo (in compagnia dell'americano John Ashbery e del cileno Nicanor Parra) un'avventura editoriale, la collana “Capoversi”, a cui si augura almeno la stessa lunga vita della celeberrima “Bianca” di Einaudi, iniziata nel 1964 sempre con un russo, Fëdor Tjutčëv.