

ASSA (1987). L'underground sul grande schermo

Sofia Solokhina

“Se ognuno di noi accende un fiammifero,
sarà sufficiente per illuminare metà del cielo.”

Bananan, *Assa*

Assa è uno dei film più significativi e iconici della *Perestrojka*, ormai alla soglia dei quarant'anni dall'uscita marca il crescente abisso temporale tra quell'epoca, svanita per sempre, e il presente, servendo allo stesso tempo come ricordo della recente scomparsa del talentuoso regista Sergej Solov'ëv, avvenuta il 13 dicembre 2021. Primo film della trilogia realizzata tra il 1987 e il 1991, con cui Solov'ëv tratteggia i passaggi più critici e cruciali del periodo tardosovietico, *Assa* ha ottenuto un enorme successo e un apprezzamento cinematografico duraturo nel tempo, come spesso accade con quelle opere d'arte capaci di leggere la propria epoca, di generarne la rappresentazione mitologica, fino a guadagnarsi con il passare degli anni lo status di opera *cult*. Il film di Solov'ëv è un'espressione originale degli umori della *Perestrojka* sovietica, con il suo non conformismo e i suoi fenomeni contro-culturali, con la percezione netta di radicali cambiamenti nei costumi e nella vita dei sovietici (Mangiullo 2021). Distinguendosi nettamente anche all'interno della trilogia di cui fa parte, non sarebbe sbagliato definire *Assa* come un film simbolo di ineguagliabile fattura per una intera generazione di sovietici. Non è il genere a rendere *Assa* un'opera pionieristica capace di colpire lo spettatore, poiché dal punto di vista narrativo e tematico è il solo un dramma su un triangolo amoroso con alcuni elementi di *crime-story*; il motivo non è così raffinato né così inusuale per il cinema sovietico di allora. Si potrebbe pensare all'adattamento cinematografico del romanzo di Agatha Christie *And Then There*

Were None, realizzato di Stanislav Govoruchin nello stesso 1987, con Tat'jana Drubič – di nuovo – in un ruolo da protagonista. In *Assa* colpisce la raffinatezza della fotografia, con i suoi nebbiosi paesaggi urbani, con la sua pallida tavolozza a tinte pastello, che indugia sulle scene lunghe e si adagia su un ritmo narrativo contrastante; anche i dialoghi, frutto di una brillante sceneggiatura prodotto da Sergej Solov'ëv insieme al giovanissimo Sergej Livnëv, risultano oscuri ed ironici, osceni ma poetici. Sono, in fondo, la musicalità e l'astrattezza della narrazione a plasmare le atmosfere e il linguaggio stesso dei personaggi principali.

Nel 1950, ancora adolescente, Sergej Solov'ëv si era trasferito a Leningrado con la sua famiglia; qui, in seguito, avrebbe fatto alcune delle conoscenze più importanti per il suo cinema, come quella con Boris Grebenščikov, il leader della rock band Akvarium. È Grebenščikov, infatti, a presentare a Solov'ëv un giovane artista di Leningrado, Sergej Bugaev, soprannominato 'Afrika', per impersonare il protagonista di *Assa*, ruolo originariamente riservato allo stesso musicista. Senza fornire una valutazione del contributo artistico di 'Afrika', la sua presenza risulta particolarmente importante per il restituire il prominente carattere *underground* della pellicola, sottolineando il divario tra 'sovietico' e 'post-sovietico', 'vecchio' e 'nuovo', anche se il contraddittorio e incerto concetto di 'nuovo' deve ancora prendere forma nella realtà tardo-sovietica e travolgerla.

Nel film sono presenti cinque canzoni del gruppo Akvarium, che, in realtà, non costituiscono un semplice accompagnamento musicale di sottofondo, ma partecipano direttamente allo sviluppo della trama, arrivando persino a modificarne l'andamento narrativo ed a riflettere il mondo interiore dei personaggi. Così, ad esempio, il celebre brano *Gorod zolotoj* (La città d'oro), con la sua melodia malinconica, viene inserito nella scena in cui Alika e Bananan viaggiano in funicolare, e allo spettatore risulta immediatamente evidente, senza bisogno di parole, la profonda connessione tra i due personaggi, la loro reciproca simpatia. Un'altra canzone, *Močalkin bljuz* (Il Blues di Močalkin), diventa l'ennesima provocazione del gruppo di Bananan, finalizzata ad offendere e a ferire Krymov alla presenza di Alika. Con la stessa intenzione, più avanti – nella scena a bordo del battello – il gruppo di Bananan suona *Starik Kozlodoev* (Il

vecchio Kozlodoev), il cui testo offende apertamente Krymov e diventa la causa del suo intervento nelle relazioni platoniche tra Alike e Bananan. È significativo che il gruppo Akvarium abbia coinvolto Sergej Kurëchin, musicista improvvisatore, compositore d'avanguardia, provocatore, artista *performer* ed intellettuale sovietico, nonché leader del gruppo musicale Pop-mechanika, per realizzare gli arrangiamenti di alcune canzoni del film. Così, ad esempio, resta memorabile l'accompagnamento con il piano di Kurëchin in *Močalkin bljuz*.

È il linguaggio d'avanguardia che fa sembrare *Assa* una fantasia post-sovietica, o meglio, 'non-sovietica', una rivelazione di qualcosa che aveva connotato la realtà artistica più emarginata, la cosiddetta cultura *underground*, che non aveva avuto la possibilità di affermarsi sul grande schermo, né di rivolgersi in genere al pubblico di massa. Lo stesso titolo del film, *Assa*, richiama un termine dello slang giovanile moscovita e leningradese che designava una situazione di confusione, agitazione e disordine (*sumbur, sumatocha, nerazbericha*) (Smirnova 1988: 12). La denominazione fu suggerita dallo stesso 'Afrika' che, secondo una delle interpretazioni più diffuse, vi leggeva anche come un possibile acronimo: "Autore Solov'ëv Sergej Aleksandrovič".

L'appartamento del protagonista (soprannominato 'Mal'čik Bananan'), così come la sua stessa band musicale, sembrano rappresentare qui la culla della scena *underground* sovietica, una piccola finestra attraverso cui si può sfuggire alla censura, alla standardizzazione e all'ottusità della realtà sovietica (Mangiullo 2021). È un rifugio per quelle persone che cercano un modo per esprimersi, desiderose di una maggiore libertà, a tal punto da suscitare la riluttanza a vivere la propria vita secondo lo schema della generazione precedente; non si tratta di un classico esempio di mera ribellione giovanile, ma di una profonda consapevolezza della necessità di cambiare e reindirizzare il proprio presente e futuro. Per inciso, si ritiene che la scena finale di *Assa*, con la canzone *Peremen* (lett. "[Voglio] I cambiamenti") eseguita da Viktor Coj e il suo gruppo musicale Kino definisca il leitmotiv, cioè il nucleo ideologico di tutto il film: lo sforzo generale delle giovani generazioni di sovietici, impegnati da sempre verso cambiamenti sostanziali nella vita sociopolitica del paese, trova qui una rilettura

non più tanto ideologica, quanto frutto della presa di coscienza di un declino inevitabile della realtà sovietica. Questa interpretazione è da alcuni critici messa in discussione, tanto da definire il vero scopo dell'apparizione di Viktor Coj nel film quello di attirare l'attenzione del pubblico più giovane, dal momento che il gruppo Kino era all'epoca estremamente popolare tra la nuova generazione. Quello del 'cambiamento' resta tuttavia uno slogan comprensibile, di estrema attualità e immediatamente decodificabile dal pubblico giovanile sovietico. In un'intervista del 2011, Solov'ëv stesso osservava che la canzone-slogan *Peremen* del gruppo Kino, scelta per accompagnare il finale del film, non rappresentava un momento così univoco:

gridare ai "Cambiamenti!" è una cosa, ma sapere quali cambiamenti si desiderano è tutt'altra questione. E io stesso ero su quel set, e stavo nella folla che gridava "Cambiamenti! Vogliamo cambiamenti!". E allora mi sono chiesto: quali cambiamenti, esattamente? Ma in qualche modo ho messo a tacere quel pensiero. E invece si è rivelato molto persistente e serio, ed è per questo che ho girato il film *Assa-2* (Olenev, Solov'ëv 2015).

In effetti, alla vigilia del crollo dell'Unione Sovietica nel 1991, pochi avrebbero potuto immaginare – soprattutto tra i giovani – che la realtà della Russia degli anni Novanta si sarebbe rilevata ben meno rosea di quanto si potesse ipotizzare. Il primo frutto dei cambiamenti, i 'selvaggi' anni Novanta (*lichie devjanostye*), in Russia sono generalmente ricordati come un periodo di forte instabilità sociale ed economica, di drastico calo del tenore di vita, di crescita della criminalità organizzata e della violenza della vita sociale.

Tornando ad altri elementi simbolici presenti nel film, conviene prestare attenzione ad alcune delle opere d'arte più note e memorabili ritratte nell'appartamento del protagonista di *Assa* sono il *Kommunikacionnaja truba* (Tubo della comunicazione, 1975) e *Železnyj zanaves* "(Cortina di ferro, 1975)" entrambe conservate nella stanza di Bananan insieme ad altri oggetti di pura astrazione. Si tratta di opere reali dei membri di Gnezdo (Il nido), un gruppo

d'arte concettuale del 1970, composto da Michail Rošal' (1956-2007), Gennadij Donskoj (n. 1956) e Viktor Skersis (n. 1956). Il *Tubo della comunicazione* è la raffigurazione di uno strumento di tubo metallico, primitivo nella forma, utilizzato per condividere tra due persone le idee e i pensieri più intimi¹ mentre la *Cortina di ferro* rimanda alla metafora ampiamente utilizzata per descrivere il confine politico che divideva l'Europa orientale comunista dall'Occidente dopo la Seconda guerra mondiale fino alla fine della guerra fredda nel 1991. Entrambe le opere, quindi, sono concetti politici semplificati, ridotti a meri oggetti, addirittura primitivi nella loro fisicità. Il tubo potrebbe essere interpretato come il simbolo della *glasnost*' ("libertà di espressione, trasparenza"), cioè l'unico modo 'consentito' per esprimere e condividere le idee ai tempi di un'opinione pubblica sorda e zittita. La *Cortina di ferro* concettualizzava il tema piuttosto complesso delle relazioni travagliate tra Unione Sovietica e il 'mondo esterno'; l'impossibilità di guardare oltre questa parete metaforica determinava la sensazione claustrofobica di isolamento e di distacco. Entrambe le opere non appaiono nel film solo come decorazioni di sfondo, ma svolgono funzioni reali e sono deliberatamente ricorrenti. Ad esempio, il tubo viene utilizzato due volte per la comunicazione tra i tre diversi personaggi del film. Alika lo usa per raccontare la storia della sua relazione personale con Krymov; ed è sempre il tubo che lei porta con sé come regalo di Bananan, colui che perderà poi per sempre e per il quale non rivelerà mai apertamente i propri sentimenti. L'opera *Cortina di ferro* è la porta della stanza di Bananan, che produce un rumore metallico fastidioso ogni volta che qualcuno ci sbatte contro. Qui si può supporre che l'opera d'arte funzioni come oggetto del ridicolo, di demistificazione, volto a negare la gravità simbolica della separazione tra la propria realtà sovietica e quella occidentale. Un altro oggetto d'arte rappresentato come parte della stanza di Bananan è *Pal'ma v snegu* a (La palma nella neve). Immagine paradossale per sua natura, fu creata da Nikola Ovčinnikov nel 1985 originariamente con il titolo *Vsë chorošo* (Tutto bene). L'opera si inserisce perfettamente nel contesto del film, con i paesaggi

¹ Il 'tubo della comunicazione' era stato progettato come "un modo efficace per migliorare la comunicazione tra le nazioni".

inevati della Crimea e con la sua malinconica tranquillità fuori stagione che continua a crescere man mano che l'azione procede e si conclude in un finale parossistico. Va "tutto bene", come suggerisce Ovčinnikov con la sua opera d'arte, tuttavia, lo stesso non si può dire né di Bananan, né di Alik, né di Krymov, i cui destini avranno risvolti drammatici.

Nella prospettiva dell'avanguardia qualsiasi oggetto può essere rovesciato nella sua rappresentazione fino a proporre l'assurdo: Solov'ëv durante il film smonta e ricompone liberamente una serie di riferimenti culturali, offrendo allo spettatore uno sguardo straniato di quel complesso mosaico di emozioni e simboli che caratterizzano la sua epoca. In tal senso, la sua è un'opera cinematografica d'avanguardia. La narrazione centrale in Crimea viene continuamente interrotta da episodi tratti da un romanzo storico di Natan Èjdel'man, incentrato sugli ultimi giorni della vita e del regno dello zar Paolo I: cosa inaspettata, considerando il contesto generale del film con la sua pura e a volte anche estrema modernità.² Nell'intervista del 1988 su *Iskusstvo kino*, Sergej Solov'ëv descriveva il cronotopo del film come lo spazio recitativo di una realtà cinematografica parallela (Solov'ëv, Dondurej 1988: 6-20); gli elementi dell'assurdismo naturalistico e filosofico, attingono a una tradizione che aveva conosciuto i suoi vertici letterari con Daniil Charms e i suoi epigoni, con versi, racconti e facezie in prosa, in cui l'assurdo si fonde con l'infantilismo, il surrealismo, l'umorismo nero, gli alogismi e la *zaum'* ('lingua transmentale').

Nel film, secondo Marija Bezenkova, "la Storia (come il tempo e lo spazio oggettivati) non si manifestava più attraverso la personalità [del personaggio], ma appariva piuttosto come un personaggio separato, senza volto, ma molto efficace, l'analogo dell'antico fato greco (*rok*).³ [...] nel cinema di quel periodo, gli individui erano già liberi di esistere oltre il Tempo storico; quindi, si trovavano sempre più spesso in uno spazio fantastico piuttosto che reale, usando le

² Lo sfasamento temporale delle narrazioni qui presenti sembra quasi proporre elementi del metafilm.

³ La parola russa '*rok*' corrisponde al latino *fatum*, che rimanda a sua volta alla nozione greca di *Ananke*, cioè la personificazione dell'inevitabilità, della costrizione e della necessità, incarnate dalle *Moirai*, ovvero rappresentano il Destino ineluttabile.

corrispondenti coordinate della percezione [...] soprattutto, [il personaggio] si sforzava di preservare il suo nucleo interiore, la sua propria individualità, ed [...] era un po' oltraggioso in ciò che faceva o diceva, per come comunicava con gli altri personaggi" (Bezenkova 2011: 85-89). Il protagonista di *Assa*, infatti, sembra trovarsi in una sorta di realtà fantastica assurda, credendo di non vivere la propria vita, ma piuttosto di esistere nel mondo dei suoi sogni, un paio dei quali sono presenti nel film, belli e vividi nella loro natura caotica quasi fantastica. Chiama Grebenščikov 'Dio', ovvero colui che "emana splendore", e scrive il "libro eterno" come qualcosa progettato per sopravvivere ad un'apocalisse. Suona sfrontate canzoni *new-wave*, con i concerti che sembrano essere ispirati alla *Pop-mechanika* di Sergej Kurëchin. Porta gli occhiali senza lenti, affermando che "le lenti non sono importanti; ciò che importa è la sensazione di essere una persona che vede" ("glavnoe – ne stëkla; glavnoe – oščušcat' sebja zrjačim čelovekom").

Per la seconda parte di *Assa*, uscita nel 2008, Solov'ëv ha coinvolto come compositore principale Sergej Šnurov (che appare inoltre nel film in un cameo), famoso musicista russo e leader della band Leningrad, tanto popolare quanto celebre per il suo atteggiamento eccentrico e provocatorio che trova riflesso in canzoni intrise di satira e caratterizzate da un ampio uso di linguaggio osceno. Si può supporre che proprio nella figura di Šnurov Solov'ëv vedesse l'incarnazione della evoluzione verso una 'nuova' avanguardia (in termini molto formali) ormai pietroburghese, con il suo spirito di provocazione, la sua 'pop-revolution', le sue sperimentazioni e, in ultima analisi, la sua dimensione di protesta sociale incarnata dal gruppo Leningrad.

Anche alla luce del *sequel*, *Assa* resta un film sperimentale, una manifestazione della cultura *underground* tardosovietica, un collage in stile libero dalla paternità eterogenea e polimorfa, una creazione così estemporanea, in fondo, da rappresentare l'apogeo di un'epoca improvvisamente permissiva e morente. Un'opera d'arte che non sarebbe mai stata creata come tale se non avesse coinvolto una serie incredibile di impulsi artistici e reali protagonisti dell'epoca, di cui il presente contributo può restituirne solo parzialmente la reale portata.

Bibliografia

- Abdullaeva, Z., “2-Assa-2” Sergeja Solov’ëva: Zara Abdullaeva o tom, čto illuzij bol’še net, “Iskusstvo kino”, 11.04.2023, URL: <https://kinoart.ru/reviews/2-assa-2-sergeya-solovieva-zara-abdullaeva-o-tom-čto-illyuziy-bolshe-net> (last accessed: 06/01/2026).
- Barabanov, B., *Assa. Kniga peremen: dokumental’nyj roman B. Barabanova*, in B. Barabanov, A. Černigovskaja (a cura di), Sankt-Peterburg, Amfora, 2008.
- Bezenkova, M., *Mifologizacija gerolja i sredy v kinematografе perestrojki*, “Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv”, 2019, 1, pp. 85-89.
- Dëgot’, E., *Desjat’ akcij gruppy “Gnezdo”*, 2008, URL: https://os.colta.ru/art/projects/109/det_ails/998/ (last accessed: 03/01/2024).
- Saprykin, Ju., *Jurij Saprykin ob ‘Asse’: fragment iz novoj knigi ‘Solov’ëv’*, “Iskusstvo kino”, 15.06.2022, URL: <https://kinoart.ru/texts/yuriy-saprykin-ob-asse-fragment-iz-novoy-knigi-soloviev> (last accessed: 06/01/2026).
- Lebedeva, Ju., *Assa v massy*, “ARTCHRONIKA”, 2008, 7-8.
- Mangiullo, A., “ASSA”: *il fenomeno della Perestrojka*, “Andergraund rivista”, URL: <https://www.andergraundrivista.com/2021/12/20/assa-il-fenomeno-della-perestrojka/> (last accessed 18/01/2026).
- Morsin, A., “*Mne s andegraundom interesnee, čem s Malerom*” *Kak blagodarja Sergeju Solov’ëvu pojavilis’ samye neverojatnye rock-saundtreki konca 1980-ch*, “Meduza”, 19.12.2021, 13 p., URL: <https://meduza.io/feature/2021/12/19/mne-s-andegraundom-interesnee-chem-s-malerom> (last accessed: 03/01/2026).
- Olenev, R., *Sergej Solov’ëv*, Andrej Larin (a cura di), *Stop-kadr*, 22.06.2015, URL: <https://newlit.ru/~olenev/5460.html> (last accessed 18/01/2026) (traduzione mia).
- Prigov D., *Čto nado znat’ o konceptualizme*, “Art-Azbuka”, M. Fraj (a cura di), *Slovar’ sovremennogo iskusstva*, 1998, URL: <http://azbuka.gif.ru/important/prigovkontseptualizm/> (last accessed: 01/01/2025).
- Semeljak, M., Saprykin, Ju., “*Assa*”: *Vo vsëm zasnežennoe sirotstvo*, “SEANS”, 05.04.2019, URL: <https://seance.ru/articles/assa-2019/> (last accessed: 06/06/2025).
- Smirnova, A., *Assa – v massy!*, in “Sovetskij Èkran”, Ju. S. Rybakov (a cura di), Moskva, Izdatel’stvo “Pravda”, 1988, 7, pp. 12-14.

- Solov'ëv, S., Dondurej, D., “Assu” v massy, massy v kassu... *Ili Igrovoe Prostranstvo Parallel'noj Real'nosti*, “Iskusstvo kino”, K. Ščerbakov (a cura di), 1988, 10, pp. 6-20.
- Stišova, E., *Parol' 'ASSA': Kak fil'm Sergeja Solov'ëva stal manifestom pokolenija Coja*, in “Iskusstvo kino”, 2021, 12. URL: <https://kinoart.ru/opinions/parol-assa-pochemu-film-sergeya-solovieva-stal-manifestom-pokoleniya-tsoya> (last accessed: 04/01/2025).

Sitografia

- Muzej kino: “Assa” (1987), URL: <https://www.museikino.ru/exposition/films/assa/> (last accessed: 06/01/2026).
- Dokumental'nyj fil'm “ASSA – 2024”, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fN09qD61rew> (last accessed: 06/01/2026).
- Kul'turnye kody neoficial'nogo iskusstva 1980-ch v fil'me “Assa”, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zmoHwFwbmAU> (last accessed: 06/01/2026).

@Sofia Solokhina (Università di Pisa)

[25 gennaio 2026]

Sofia Solokhina, *Assa (1987). L'underground sul grande schermo*, in *Voci libere in URSS. Letteratura, pensiero, arti indipendenti in Unione Sovietica e gli echi in Occidente (1953-1991)*, a cura di Claudia Pieralli e Marco Sabbatini, Firenze, Firenze University Press, 2021-2026. ISSN 2704-5870 (online), eISBN 978-88-5518-463-2, DOI 10.36253/978-88-5518-463-2 (aggiornamento 31/01/2026)

<https://vocilibeurss.fupress.net/assa/>