

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Dottorato di ricerca in Letterature Moderne, Compare e Postcoloniali

Ciclo XXV

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F4 – Critica Letteraria e
Letterature Compare

Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET/14 – Critica Letteraria e
Letterature Compare

La narrazione spettacolare.

Nuove forme dello *storytelling*: dai testi narrativi al teatro

Presentata da: Francesca Di Tonno

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa S. Albertazzi

Relatore

Prof.ssa G. E. Imposti

Esame finale anno 2013

INDICE

| | |
|--|----|
| Introduzione | 5 |
| Parte Prima. Della metodologia | 8 |
| Capitolo Primo. Il teatro si fa testo. Dalla semiotica teatrale alla <i>Theatrical Narratology</i> | 10 |
| 1.1. Il testo spettacolare: per una definizione dell'oggetto di studio | 10 |
| 1.2. <i>Postdramatisches Theater</i> . Il teatro dopo il dramma, tra montaggio e transtestualità..... | 26 |
| 1.2.1. Paratassi e simultaneità | 28 |
| 1.2.2. La densità dei segni: nuovi approcci..... | 30 |
| 1.2.3. Musica, fisicità ed elementi visuali sulla scena..... | 31 |
| 1.2.4. Montaggio e transtestualità..... | 34 |
| 1.3. La narratologia teatrale. Una disciplina in statu nascendi | 42 |
| Parte Seconda. Della comparazione dei modelli comunicativi | 44 |
| Capitolo Primo. <i>Lo Storytelling</i> | 45 |
| 1.1. Dove tutto ebbe inizio: il mito/rito, l' <i>epos</i> , il <i>drama</i> | 45 |
| 1.2. Ma allora cos'è la narrazione? | 54 |
| 1.3. <i>Lo storytelling</i> nel panorama contemporaneo: la narratività perfusa..... | 64 |

| | |
|---|-----|
| Capitolo Secondo. Gli elementi della comunicazione narrativa e teatrale..... | 73 |
| 2.1. La voce | 73 |
| 2.2. Dal personaggio all'attore | 78 |
| 2.3. Osservare, leggere e...andare teatro. Elementi della ricezione letteraria e teatrale | 84 |
| 2.4. Il tempo/ritmo e lo spazio/scena | 93 |
| 2.4.1. Il luogo teatrale..... | 104 |
| 2.4.2. La scenografia | 104 |
| 2.5. A conclusione di tanta teoria..... | 106 |
| | |
| Parte Terza. Della Critica | 113 |
| Capitolo Primo. La fitta rete della narratorialità nel teatro di Jurij Ljubimov | 114 |
| 1.1. In luogo di premessa. Jurij Ljubimov e la narrativa a teatro | 114 |
| 1.2. Jurij Ljubimov e il Teatr na Taganke. 1964-2011. Una storia lunga quarantasette anni. | 116 |
| 1.3. La prima fase: il romanzo va in scena..... | 140 |
| 1.3.1. Forme e temi della drammaturgia nella prosa di F. Dostoevskij e M. Bulgakov. Cenni | 140 |
| 1.3.2. Il narratore sulla scena nello spettacolo <i>Master i Margarita</i> , di Jurij Ljubimov..... | 146 |
| 1.3.3. Il narratore teatrale in <i>Brat'ja Karamazovy</i> , lo spettacolo di Jurij Ljubimov | 163 |
| 1.4. La seconda fase: il <i>pastiche</i> letterario, ovvero, il narratore che si fa personaggio | 173 |
| 1.4.1. <i>Teatral'nyj Roman</i> | 181 |
| 1.4.2. <i>Zamok</i> . Un omaggio all'assurdo | 191 |

| | |
|---|--|
| 1.4.3. <i>Arabeski</i> | 205 |
| Capitolo Secondo. <i>Anna Karenina</i> di Eimuntas Nekrošius e <i>Le signorine di Wilko</i> di Alvis Hermanis. Dal tempo narrativo al tempo teatrale | 214 |
| 2.1. <i>Anna Karenina</i> secondo Eimuntas Nekrošius | 217 |
| 2.2. <i>Le signorine di Wilko</i> , lo spettacolo di Alvis Hermanis | 243 |
| Parte Quarta. Conclusioni | 254 |
| 1.1. Il ritorno (per altre vie) delle grandi narrazioni. Il teatro come luogo della memoria | 255 |
| BIBLIOGRAFIA | 261 |
| Letteratura primaria | 261 |
| Letteratura critica | 262 |
| Letteratura critica sui singoli registi | 279 |
| Su Alvis Hermanis | 279 |
| Su Jurij Ljubimov | 280 |
| Su Eimuntas Nekrošius | 281 |
| Opere di carattere generale | 282 |
| SITOGRAFIA | 283 |
| MATERIALI AUDIO-VISIVI | 283 |
| ALTRO MATERIALE DI CONSULTAZIONE | 284 |
| APPENDICE. TAVOLE ICONOGRAFICHE. | Errore. Il segnalibro non è definito. |

Introduzione

“Il racconto è là come la vita.”

R. Barthes

(Introduzione all'analisi strutturale dei racconti)

«Vi sono innumerevoli forme di narrativa nel mondo. Vi è innanzitutto una prodigiosa varietà di generi, distribuiti a loro volta secondo una varietà di *media*, come se per l'uomo ogni sostanza fosse adatta a ricevere le sue storie»¹. Roland Barthes, nella sua *Introduction à l'analyse structurale des récits* nel 1966, poneva le basi, nell'ambito della nascente disciplina narratologica, per la riflessione intorno all'essenza della narrazione e del suo carattere pervasivo, al di là delle differenze di genere e mezzi espressivi.

Dal 1966 ad oggi l'arte del narrare, lo *storytelling*, ha compiuto grandi sforzi di emancipazione, divenendo, dagli anni Novanta, l'elemento cardine del discorso e delle pratiche non soltanto letterarie, ma anche, storiche, politiche ed economiche:

lo storytelling, a lungo considerato come una forma di comunicazione riservata ai bambini, praticata esclusivamente nelle ore di svago e analizzata solo da studi letterari (linguistica, retorica, grammatica testuale, narratologia, ecc.), sta conoscendo in effetti negli Stati Uniti, dalla metà degli anni Novanta, un successo sorprendente [...] È una forma di discorso che si impone in tutti i discorsi della società e trascende i confini politici, culturali o professionali, realizzando quello che i sociologi hanno chiamato il *narrative turn*, poi paragonato all'ingresso in una nuova epoca, l'“epoca narrativa”².

Alla luce di tali premesse, già di per se stesse cariche di implicazioni teoriche che tenterò di evidenziare, anche il classico rapporto di intersezione tra differenti forme estetiche, quali il genere letterario narrativo e lo spettacolo teatrale, diviene passibile di un tipo di indagine nuova che metta in luce come l'elemento narrativo

¹ Barthes 1969, p. 7.

² Salmon 2008, p. 6.

in senso lato costituisca il *trait d'union* fondamentale tra i due generi. Mio scopo non sarà tuttavia quello di analizzare i generi narrativo e spettacolare nella loro specificità, quanto quel genere ibrido che definisco narrazione spettacolare e che è dato dalla frequente intersezione tra forma narrativa e spettacolo teatrale. Non mi chiederò tanto dunque cosa succede a un testo narrativo quando esso viene trasposto a teatro, quanto piuttosto, quali elementi della narrazione permangono, mutano di forma o spariscono nel nuovo testo divenuto testo spettacolare.

Proverò dunque ad analizzare specificamente tre aspetti della transcodificazione dal testo narrativo allo spettacolo teatrale: anzitutto saranno poste le basi metodologiche dalle quali muovere per l'analisi delle messinscena teatrali, in questa fase (parte prima) definirò l'oggetto di studio ricorrendo alle teorie della semiotica del teatro e della narratologia. Nella seconda parte definirò in che cosa consiste la narrazione e come si sia sviluppato il suo rapporto con l'arte drammatica, e successivamente, come gli elementi della narrazione da me selezionati (voce narrante, personaggio, lettore, tempo e spazio) dialoghino con i rispettivi elementi della comunicazione teatrale (regia, attore, pubblico, scena e ritmo). Conclusa questa parte metodologico-teorica, nella terza sezione, passerò in rassegna la produzione dei registi Jurij Ljubimov, Eimuntas Nekrošius e Alvis Hermanis. Questi registi sono accomunati dalla tendenza a realizzare trasposizioni teatrali di testi non drammatici, appartenenti spesso alla letteratura russo-sovietica e in generale alla letteratura mondiale.

Attraverso la scelta di una metodologia interdisciplinare semiotico-narratologica, il dialogo tra elementi propri della narrazione e della drammaturgia/performatività, nonché dall'analisi di spettacoli tratti da testi non

drammatici, tenterò di dare a questa tesi un taglio comparativo da un punto di vista tanto teorico, quanto critico.

Infine, mi preme ricordare, la difficoltà intrinseca allo studio di oggetti effimeri ed irripetibili quali gli spettacoli teatrali propriamente detti: per lo studio di questi ultimi mi sono affidata alla visione dal vivo e al ricordo e notazioni che ne serbo, e anche a meno poetiche, parziali, ma utilissime registrazioni audio-visive, gentilmente fornitemi dagli archivi dei differenti teatri che in questi anni ho con passione frequentato.

Parte Prima. Della metodologia

*“D'altra parte è certo che la lingua dell'arte
si lascia intendere solo in stretto rapporto
con la teoria dei segni.”*

W. Benjamin

(Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo)

Il principale oggetto di studio di questa tesi è rappresentato dallo spettacolo teatrale. Questa affermazione, apparentemente completa e lineare, cela in realtà tutto un insieme di problematiche metodologiche e relative alla definizione dell'oggetto in questione. C'è da chiedersi infatti cosa sia uno “spettacolo teatrale” e da quale punto di vista lo si voglia prendere in considerazione e analizzare. A tal proposito, la scelta che ho operato è stata quella di analizzare quello che per ora continuerò a chiamare “spettacolo teatrale” considerandolo come testo, seppure una forma limite di testo, e studiarlo dal punto di vista semiotico. Ne consegue che la semiotica, in questo caso del teatro, si configuri come analisi testuale dello spettacolo.

Le ragioni di questa scelta metodologica risiedono nelle possibilità intrinseche dell'approccio semiotico. In primo luogo, come nota Marco de Marinis:

nel suo uso semiotico il termine /testo/ non designa soltanto delle successioni coerenti e compiute di enunciati, scritti o orali, della lingua, ma anche, ugualmente, ogni unità di discorso – sia esso di tipo verbale, non-verbale o misto – che risulti dalla coesistenza di più codici [...].¹

Considerare un testo nella sua esistenza pluricodica e non meramente linguistica, come s'intende, costituisce un approccio privilegiato e auspicabile rispetto a un oggetto estremamente complesso quale lo spettacolo teatrale. Senza anticipare le riflessioni intorno alla eterogeneità degli elementi costitutivi del fatto teatrale, dei

¹ De Marinis 1992, p. 60.

quali mi occuperò in seguito, vale intanto la pena ricordare che lo spettacolo teatrale, oltre al testo drammatico propriamente detto, è costituito da valori scenografici, prossemici, mimici, sonori, architettonici (ivi compreso l'uso delle luci), culturali e di costume. L'approccio semiotico considera lo spettacolo teatrale in relazione a questo insieme di codici di significazione e comunicazione.

In secondo luogo, la scelta della metodologia semiotica è ascrivibile al fatto che quest'ultima si presta ad essere considerata come una «metascienza, cioè come una disciplina avente i compiti di verificare, e se necessario rifondare, gli statuti scientifici delle discipline teatrali tradizionali»², o, come suggerisce Patrice Pavis, la semiotica del teatro è da considerarsi come «una propedeutica e una epistemologia delle scienze dello spettacolo»³. La semiotica del teatro, nel suo ruolo meta disciplinare, costituisce dunque un *corpus* di concetti integratori e questo rappresenta un ulteriore punto a favore nella ricerca di una metodologia che “serva” un oggetto per sua natura multi disciplinare quale la trasposizione di testi non drammatici a teatro. Infatti, per l'analisi di questo tipo di oggetto estetico non basta più richiamarsi alla semiotica quale disciplina in grado di considerare lo spettacolo come testo, ma diventa necessario affiancare all'approccio semiotico, anche un approccio di tipo narratologico che tenga conto degli elementi narrativi e non drammatici propri dei testi di partenza. Ecco che allora una semiotica del teatro che si comporti come “metodologia ombrello” ha il vantaggio di includere quello che, nel caso specifico, risulta essere un indispensabile approccio anche narratologico allo spettacolo teatrale. Nello specifico, mi rifarò ai contributi di quella branca della narratologia che analizza i rapporti che intercorrono tra la

² De Marinis 1992, p. 16.

³ Pavis 1978, p. 45.

narrazione e la forma drammatica. Mi riferirò dunque ad alcuni saggi dei maggiori studiosi nel campo di quella che va definendosi come “theatrical narratology”.

Al di là dell’approccio semiotico-narratologico, richiamerò, in questa prima parte, anche gli studi relativi a quello che è stato definito “*Postdramatisches Theater*”, andando dunque a svelare alcune metodologie e caratteristiche della produzione teatrale nell’era della postmodernità. Quest’ultima sarà dunque una parte che illustrerà non la metodologia di analisi dei testi, quanto la cornice entro la quale gli stessi sono stati prodotti.

Capitolo Primo

Il teatro si fa testo. Dalla semiotica teatrale alla *Theatrical Narratology*

1.1. Il testo spettacolare: per una definizione dell’oggetto di studio

L’approccio ai fenomeni teatrali, siano essi testi drammatici o spettacoli, può essere di tipo differente a seconda che l’accento venga posto sul testo piuttosto che sulla *performance*. Manfred Jahn ha abilmente sintetizzato le tre principali tendenze di analisi delle opere (in senso lato) teatrali:

for convenience, the three interpretive approaches will be labeled Poetic Drama, Theater Studies, and Reading Drama, respectively. The school of Poetic Drama roundly prioritizes the dramatic text. [...] The school of Theater Studies, by contrast, privileges the performance over the text. [...] Finally, Reading Drama is a school that envisages an ideal recipient who is both a reader and a theatergoer.⁴

Più specificamente, la strategia interpretativa principale del filone di studi definito “poetica del dramma” consiste in un vero e proprio *close reading* del testo drammatico al fine di metterne in luce le caratteristiche estetiche. Non sorprende dunque che questo tipo di approccio neghi l’importanza della *performance*, della recitazione e della ricezione, in favore del testo scritto.

⁴ Jahn 2001, pp. 661-662.

Gli “studi teatrali”, al contrario, tendono a privilegiare la rappresentazione rispetto al testo, il quale, a sua volta, viene preso in considerazione solo in funzione della *performance*. Questo tipo di approccio considera la rappresentazione teatrale come profondamente influenzata dal contesto storico-culturale in cui è prodotta e si muove in un’ottica di multidisciplinarietà nell’analisi delle *performance*.

In ultimo, quella che può essere definita la scuola del “dramma a voce alta”, si propone la riabilitazione del testo drammatico quale testo della letteratura nel suo insieme. La strategia interpretativa di questa tendenza «includes performance-oriented textual analysis, paying particular attention to the “secondary text” of the stage directions, and comparing the reading of plays to the reading of novels»⁵.

Nello specifico, la disciplina che ha dato il maggiore apporto nello sviluppo di una teoria sistematica relativa ai nuovi fenomeni dello spettacolo è stata la semiotica applicata al teatro.

La semiotica teatrale quale disciplina legata al suo oggetto teorico, vale a dire il funzionamento del teatro come fenomeno di significazione e di comunicazione, emerge esplicitamente a partire dagli anni Trenta, nell’ambito delle ricerche del Circolo Linguistico di Praga. Nel decennio compreso tra il 1931 e il 1941 la teoria teatrale praghese visse un momento d’oro grazie soprattutto ai contributi di studiosi quali O. Zich, J. Honzl, P. Bogatyřev, J. Mukařovský⁶. Le teorie alle quali gli studiosi praghensi si richiamarono al fine di sviluppare un nuovo approccio al fatto teatrale furono essenzialmente tre: la linguistica saussuriana e la relativa concezione del segno inteso come entità composta dalla coppia *signifiant/signifié*;

⁵ Jahn 2001, p. 662.

⁶ O. Zich (1879-1934), compositore e studioso di estetica ceco. J. Honzl (1894-1953), regista teatrale e cinematografico e teorico ceco. P. Bogatyřev (1893-1971), folclorista, etnologo, filologo, teatrologo russo. J. Mukařovský (1891-1975), semiologo, critico letterario e teorico dell’arte ceco.

il Formalismo Russo e l'estetica drammatica di stampo più esplicitamente strutturalista di Otakar Zich. Non va tralasciata inoltre l'influenza della nascita del teatro di regia novecentesco e quindi, la nuova concezione della rappresentazione teatrale intesa come opera d'arte composita, in grado di inglobare elementi eterogenei.

A tal proposito è bene qui chiarire quelle che De Marinis ha giustamente definito «le ragioni di un equivoco»⁷, laddove il fraintendimento si origina nella definizione dei rapporti intercorrenti fra testo drammatico e sua transcodificazione spettacolare, ovvero la messa in scena.

La storica divisione fra spettacolo e testo drammatico richiede una ridefinizione dei rapporti intercorsi tra le due forme nel corso dei secoli. L'idea che con il termine "teatro" si possa intendere anzitutto, e forse in forma esclusiva, la componente scritta dello stesso, appartiene in particolar modo alla cultura occidentale e alla forma del teatro borghese:

jusqu'à ces derniers temps, l'histoire du théâtre était surtout celle de sa littérature dramatique. L'évolution du public, de l'architecture théâtrale, de la décoration, du jeu des acteurs n'apparaissait pas comme déterminante ou alors était étudiée à part dans des ouvrages de specialists qui, dans ce cas, voulaient tout ignorer de la littérature elle-même.⁸

E invece va ricordato come il teatro, storicamente, sia esistito anzitutto come forma di spettacolo piuttosto che di testo scritto, muovendo i suoi primi passi dalle forme celebrative rituali. Questo sembra valere, dal punto di vista antropologico, ancor prima che meramente culturale, per qualsiasi tipo di civiltà:

chez les innombrables peuples du monde précolombien, comme dans les grandes cultures classiques, les fêtes, ainsi que toutes les manifestations artistiques et symboliques, se trouvent fondamentalement reliées aux rites et aux conceptions religieuses.⁹

⁷ De Marinis 1992, p. 24.

⁸ Dumur 1965, p. XII dell'introduzione.

⁹ Dumur 1965, p. 55.

e anche «il semble banal aujourd'hui de rappeler que le théâtre, en Grèce, fut d'abord une fête de nature religieuse, que la comédie, la tragédie et le drame satyrique dérivèrent de certains cultes pratiqués dans la Grèce antique»¹⁰. Sempre a tal proposito, risulta interessante la teoria elaborata da Oskar Eberle nel saggio del 1955, *Cenalora. Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker*¹¹, in cui lo studioso, una volta passate in rassegna le forme primitive di teatralità nelle popolazioni indigene africane, orientali e australiane, conclude che:

il teatro è l'arte originaria dell'umanità, è un'opera creativa completa che contiene in sé, in germe, tutte le altre arti. [...] I mezzi espressivi dell'attore del teatro originario sono il corpo e la voce dell'uomo; come completamento, per il mascheramento e il costume, vengono usate soltanto cose offerte direttamente dalla natura [...] Le maschere acustiche, ad esempio i rombi e le trombe di legno, e le maschere scolpite richiedenti l'impiego di strumenti da lavoro, non rientrano nei mezzi ausiliari del più antico e autentico teatro primitivo.¹²

Dallo studio di Eberle si deduce dunque non soltanto che le forme teatrali trovino i propri antecedenti nelle forme rituali primitive, ma anche e soprattutto che la struttura testuale sottesa a questa sorta di *Ur*-teatro non è in forma scritta, ma è costituita da una semantica del corpo e della voce, come peraltro sottolinea

Hans-Thies Lehmann:

even if this physically semiotic, motor practice already represented a kind of 'text' before the advent of writing, the difference with respect to the formation of modern literary theatre is still apparent. The written text, literature, took on the rarely contested leading role of the cultural hierarchy.¹³

Anche Georg Fuchs ricordando in *The Revolution in the Theatre* che:

in the rise of the German drama we know that at first there were only traveling mummers. They executed grotesque acrobatics and dancing, sang songs, spoke pieces and dialogues. These activities came down from ancient heathen times and had to do with the celebration of the yearly festivals – the coming of spring, the autumn harvest, the winter solstice, and the like.¹⁴

¹⁰ Dumur 1965, p. 135.

¹¹ Eberle 1955, d'ora in poi si farà riferimento al testo in trad. it.: Eberle 1966.

¹² Eberle 1966, p. 589.

¹³ Lehmann 2006, p. 46.

¹⁴ Fuchs 1959, p. 19.

avalla la teoria che le origini del teatro (in questo caso tedesco) siano da ricercare in fenomeni antecedenti e differenti rispetto al testo scritto.

Fu tuttavia nel periodo compreso tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX che venne a realizzarsi una perfetta fusione tra componente letteraria e teatrale della messinscena. In questa fase infatti la forma teatrale tradizionale legata al testo entra definitivamente in crisi:

under the premise of a theatre that is not yet changed in revolutionary ways, the crisis of drama occurs from about 1880 onwards. What is being shaken during this crisis and subsequently declines is a series of previously unquestioned constituents of drama: the textual form of a dialogue charged with suspense and pregnant with decisions; the subject whose reality can essentially be expressed in interpersonal speech; the action that unfolds primarily in an absolute present.¹⁵

Questa nuova concezione dello spettacolo maturò grazie soprattutto alla nascita del teatro di regia. Infatti, in Russia, già sul finire dell'Ottocento artisti e mecenati andavano sviluppando linee registiche e teorie che avrebbero portato all'arte teatrale intesa come sintesi delle componenti.

Va a tal proposito menzionata l'esperienza del circolo alimentato dalla figura del mercante siberiano Savva Mamontov (1841-1918), ideatore dell'Opera Privata inaugurata nel 1885 e, curiosamente, ospitata fino al 1888 nell'edificio moscovita che poi avrebbe accolto Il Teatro d'Arte. Come ricorda la studiosa Donatella Gavrilovich: «il fine dichiarato di questa impresa privata era quello di propagandare la musica dei compositori russi contemporanei come Borodin, Musorgskij, Rimski-Korsakov e Dargomyžyvsckij»¹⁶. In generale, l'opera intrapresa da Mamontov preparò il terreno per una radicale riforma dell'opera lirica, così come del teatro, in un'ottica di abolizione dei *clichés* della recitazione e della sciatteria scenografica. Inoltre, di grande rilievo fu il fatto che:

¹⁵ Lehmann 2006, p. 49.

¹⁶ Gavrilovich 2011, p. 56.

alla base della creazione teatrale fu posto il principio di cooperazione tra musicisti, compositori, cantanti e pittori [...] La riforma doveva partire dall'impostazione stessa del «fare teatro», dall'approccio metodologico che prevedeva un *team* d'artisti disposti a collaborare in modo interattivo.¹⁷

Non a caso, dal circolo mamontoviano mossero i primi passi quelli che sono stati definiti «registi-scenografi»¹⁸, artisti che avevano intuito come, sia il costume, sia la scena dipinta, i colori, i suoni e le luci, potevano e dovevano agevolare la recitazione attoriale e conferire completezza allo spettacolo, fosse esso lirico o drammatico. Fra i registi-scenografi della cerchia mamontoviana Aleksandr Golovin (1863-1930) fu prima scenografo al teatro Bol'shoj di Mosca, poi collaboratore di Vsevolod Mejerchol'd presso i teatri Aleksandrinskij e Mariinskij di Pietroburgo tra il 1908 e il 1911. E probabilmente da Golovin, Mejerchol'd fu ispirato nella sua concezione dell'arte scenica:

l'arte scenica, a differenza di tutte le altre arti, è una creazione collettiva di diversi specialisti: l'attore, il regista, lo scenografo, il trovarobe, il macchinista, l'elettricista [...]. Per creare uno spettacolo teatrale è necessaria una collaborazione di diversi specialisti. Una persona da sola può al massimo recitare un monologo.¹⁹

Questo passo è tratto da una lezione che Mejerchol'd tenne nel Giugno 1918 e nella quale enucleava una concezione avanguardistica dello spettacolo teatrale, basato sulla cura quasi scientifica degli elementi dello spettacolo e dunque su una loro sintesi definitiva. Fausto Malcovati, non per nulla, parla di Vsevolod Mejerchol'd come di un «uomo di teatro completo»²⁰, dotato di «una cultura multiforme, che unisce la vastità alla sintesi»²¹ e di «una coscienza del fatto teatrale in tutta la sua complessità»²².

¹⁷ Gavrilovich 2011, p. 57.

¹⁸ Gavrilovich 2011, p. 63.

¹⁹ Mejerchol'd 2004, pp. 21,23.

²⁰ Malcovati 2004, p. 17.

²¹ Malcovati 2004, p. 17.

²² Malcovati 2004, p. 17.

La crisi della rappresentazione teatrale intesa come forma strettamente connessa al testo trova un'agile sintesi nell'esperienza teatrale che in quegli stessi anni Gordon Craig andava teorizzando nei suoi scritti per il teatro. Nello specifico, nel Primo Dialogo de *L'arte del Teatro* (1911), Gordon Craig fa dialogare un regista e uno spettatore proprio sul tema di nostro interesse:

LO SPETTATORE: [...] Voi allora credete che l'Arte del Teatro stia nel testo scritto?

IL REGISTA: Il testo è un'opera letteraria. Com'è possibile che un'arte sia allo stesso tempo se stessa e un'altra?

LO SPETTATORE: È vero, ma se mi dite che né la recitazione, né il testo sono l'Arte del Teatro, devo concludere che lo siano la scenografia e la danza. Non mi direte, spero, che intendete questo.

IL REGISTA: No. L'Arte del Teatro non si identifica con la recitazione o con il testo, e neppure con la scenografia o la danza, ma è sintesi di tutti gli elementi che compongono quest'insieme [...].²³

Il teatro è costituito già per Craig da uno spettro variopinto di elementi differenti e ugualmente essenziali alla riuscita della rappresentazione. Il testo scritto subisce dunque nel sistema di Craig una vera e propria retrocessione all'interno di una logica di pari utilità degli elementi scenici, drammaturgici, attoriali.

theatre is here recognized as something that has its own different roots, preconditions and premises, which are even hostile to dramatic literature. The text should recede from the theatre, Craig concludes, precisely because of its poetic dimensions and qualities.²⁴

Ora, come si evince da questa breve parentesi, le tendenze estetiche dell'arte teatrale russa, nel periodo compreso tra fine Ottocento e inizio Novecento, andavano di pari passo con la riflessione che, come già detto, tanto i formalisti russi quanto i semiotici praghensi, avrebbero condotto intorno al fatto teatrale.

Fra gli altri, Okatar Zich nella sua *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*²⁵ definisce uno dei caratteri fondamentali della sua «concezione semiologica dell'arte»²⁶: la specificità dell'arte drammatica consiste nella simultaneità dei messaggi visivi e auditivi; l'opera drammatica esiste solo a

²³ Craig 1971, p. 83.

²⁴ Lehmann 2006, p. 49.

²⁵ Zich 1931.

²⁶ Slawinska 1978, p. 118.

partire dalla sua realizzazione scenica; l'opera scenica, una volta ultimata, deve essere considerata come un tutto organico; ogni elemento dell'opera drammatica è esso stesso drammatico soltanto nella misura in cui serve all'attore e alla sua arte. Servendosi dunque delle posizioni teoriche di Zich, della linguistica saussuriana, passando attraverso il Formalismo e le novità apportate dalla neonata teoria registica, gli studiosi praguesi innanzi tutto tentarono di identificare e classificare i vari tipi di segni teatrali, in secondo luogo, il modo in cui essi funzionano all'interno della rappresentazione teatrale e, infine, le strategie attraverso le quali i vari tipi di segni teatrali si integrano fra loro all'interno di quella struttura gerarchica che è la messinscena.

Jan Mukařovský, nel suo saggio del 1934 *L'art comme fait sémiologique*²⁷ afferma che tutte le discipline definite umanistiche hanno a che fare con dei segni che realizzano la loro esistenza sia nella sfera della percezione del senso, ma anche in quella della coscienza collettiva. L'arte come fatto semiotico è già nel 1934 percepita come un'entità a due facce il cui senso si realizza solo attraverso quella che vedremo essere la relazione tra artista-fruitore e nel caso del teatro, tra attore e spettatore.

[...] we may say that the objective study of the phenomenon "art" must regard the work of art as sign composed of (1) a perceivable signifier, created by the artist, (2) a "signification" /= aesthetic object/ registered in the collective consciousness and (3) a relationship with that which is signified, a relationship which refers to the total context of social phenomena.²⁸

Questo passaggio apre dunque una nuova prospettiva che è quella della doppia funzione semiotica di un'opera d'arte, la quale, per l'appunto produce un senso di per sé autonomo, ma che può funzionare anche a livello informativo, ovvero nella

²⁷ Mukařovský 1976. Il saggio apparve in francese negli atti del convegno tenutosi a Praga nel 1934: *Actes du huitième Congrès international de philosophie à Prague* (1936). D'ora in avanti si farà tuttavia riferimento al testo in traduzione inglese, *Art as Semiotic fact*, in Matejka, Titunik 1976.

²⁸ Mukařovský 1976.

sua relazione ad altre realtà, eventi o persone connessi al contesto totale dei fenomeni sociali. Questa funzione “informativa” è propria delle arti di rappresentazione: «the arts with a subject (=theme, content)»²⁹. In questo tipo di opere d’arte la significazione è sia realizzata attraverso l’oggetto estetico nella sua interezza, sia caratterizzata dal fatto che:

it possesses among the components of that object a privileged carrier that functions as an axis of crystallization for the diffuse informational power of the other components: the subject of the work. [...] The two semiotic functions, autonomous and informational, coexisting in the representational arts, constitute together one of the essential dialectical antinomies of the evolution of these arts.³⁰

Tale dualismo del processo di significazione dell’arte (e di quella di tipo rappresentativo nello specifico) garantisce costanti oscillazioni della relazione dell’opera con la realtà.

Nel 1936, poi, il saggio dello studioso Petr Bogatyřev intitolato *Kroj jako znak*³¹ (tradotto in inglese come *Costume as a Sign*) sposta la riflessione su un piano ulteriore, ovvero quello della differenziazione tra oggetto materiale, concreto e segno:

the world around us displays two kinds of material objects. One kind is without any ideological significance, for example, natural objects, implements of production, things of everyday use. [...] In this case, we do not suppose that a stone or a hammer, for instance, is a sign which denotes something else: another object or another event.³²

Quello che Bogatyřev classifica come “oggetto naturale” privo di un significato intrinseco può tuttavia acquisire un significato speciale o indicare qualcosa d’altro rispetto a se stesso, divenendo così una marca ovvero un segno con un modo di utilizzo vario e particolare:

[...] if we take a stone, paint it white, and then place it between two fields, something different happens. Such a stone will accrue a specific meaning. [...] It will become a

²⁹ Mukařovský 1976, p. 9.

³⁰ Mukařovský 1976, p. 9.

³¹ Bogatyřev 1976. Il saggio apparve per la prima volta nel 1936 nella rivista *Slovo a slovesnost*, 2, pp. 43-47. D’ora in avanti si farà riferimento alla traduzione inglese *Costume as a Sign* in Matejka, Titunik, 1976.

³² Bogatyřev 1976, p. 13.

marker, that is, a sign with a particular and variously usable meaning. A sign for what purpose? A sign to mark the border between two plots of ground.³³

Secondo l'esempio riportato ecco che dunque un oggetto concreto appartenente alla realtà materiale diviene un fenomeno semiotico della realtà ideale o ideologica (a seconda dell'utilizzo).

Il "costume" rappresenta tuttavia per Bogatyrev uno di quegli oggetti materiali che assolvono contemporaneamente alla loro funzione concreta (che non viene mai meno) e a quella di segno. I casi in cui un abito svolga unicamente il ruolo di rimando ad altri usi e significati rispetto a quello primario sono piuttosto rari: anche i costumi di carta degli attori del teatro cinese, seppure cuciti con un materiale così effimero, servono anzitutto per ricoprire i corpi.

Sono tuttavia gli abiti tradizionali o folklorici ad essere considerati da Bogatyrev come i costumi maggiormente carichi di significato:

thus costume is characterized by an entire structure of functions. Some functions [...] pertain to costume, viewed as material object (for example, the practical function) while many functions overlap with other domains. The structure of diverse functions always makes costume simultaneously a thing and a sign.³⁴

La doppia funzione del costume tradizionale, così come viene introdotta già nel 1936 da Bogatyrev, può slittare verso un campo di indagine differente dall'etnografia. Risulta già possibile anticipare un utile parallelo tra l'analisi di Bogatyrev e quella del costume teatrale, intendendo con tale ampia definizione tutti quegli oggetti materiali che nel corso dei secoli sono stati utilizzati per esibirsi nell'ambito di uno spettacolo o in società.

La teoria dell'etnografo e semiologo Bogatyrev a proposito del costume proprio del folklore, ritroverà alcuni riflessi nel saggio *Pohyb divadelniho znaku*

³³ Bogatyrev 1976, p. 13.

³⁴ Bogatyrev 1976, p. 13.

(*Dynamics of the Sign in the Theater*), firmato nel 1940 dal regista e teorico ceco Jindrich Honzl, il quale scrive: «Everything that makes up reality on the stage – the playwright’s text, the actor’s acting, the stage lighting – all these things in every case stand for other things. In other words, dramatic performance is a set of signs».³⁵ Richiamandosi all’*Estetica dell’Arte Drammatica* di Otakar Zich, Honzl nota anzitutto come quelli che possono essere considerati due fra gli elementi principali di una rappresentazione teatrale, l’attore e la scena, sono soggetti a una logica di semiotizzazione secondo la quale il loro valore esiste solo in funzione di una significazione secondaria. Ecco che allora l’attore rappresenta un personaggio drammatico e la scena un luogo drammatico:

it has already been maintained that although the stage is usually a construction, it is not its constructional nature that makes it a stage but the fact that it *represents* dramatic place. The same can be said about the actors: the actor is usually a person who speaks and moves about the stage. However, the fundamental nature of an actor does not consist in the fact that he is a person speaking and moving about the stage but that he *represents someone, that he signifies a role in the play*.³⁶

Ma Honzl si spinge oltre affermando che come la scena e l’attore, in realtà anche tutti gli altri elementi della *performance* teatrale funzionano come segni. L’analisi di Honzl, come vedremo, si colloca agli esordi di quella riflessione sul testo spettacolare sincretico che verrà elaborata solo nella seconda metà del Novecento. Per il momento si sospenderà l’approfondimento sulle dinamiche del segno sulla scena con un passaggio sicuramente “rivoluzionario” del suddetto saggio:

liberation awaits dramatic character, up to now closely associated with human gestures and motions, as it also does the playwright’s text, hitherto verbal text, and so on for the other devices of dramatic art. And much to our amazement, we are discovering that stage “space” need not be spatial but that sound can be a stage and music can be a dramatic event and scenery can be a text.³⁷

³⁵ Honzl 1976, p.74. Il saggio apparve per la prima volta nel 1940 sulle pagine della rivista *Slovo a slovesnost*, 6, pp. 177-188. D’ora in avanti si farà riferimento alla traduzione inglese contenuta in Matejka, Titunik 1976.

³⁶ Honzl 1976, pp. 74-75.

³⁷ Honzl 1976, p. 76.

Questa breve panoramica relativa ad alcuni degli scritti degli studiosi del circolo semiotico praghese ha già permesso di evidenziare alcune sostanziali prese di posizione utili all'analisi di spettacoli complessi quali le messinscena di testi narrativi a teatro. Gli scritti dei teorici praghese meritano di certo uno studio attento e approfondito tanto è vasto il campo dei fenomeni estetici a cui essi rivolgono. Scrive a tal proposito De Marinis:

le indagini e gli scritti di Bogatyrëv, Honzl, Veltruský, Mukarovsky e Brušak spaziano, com'è noto, in campi molto ampi e diversi fra loro: dal folklore dell'Europa orientale al teatro cinese, dalla drammaturgia scritta all'attore, dal teatro dei burattini al cinema. [...].³⁸

In sintesi, è possibile affermare che gli elementi teorici definiti dalla scuola teorica praghese siano essenzialmente il principio di artificializzazione o semiotizzazione, il principio del funzionamento connotativo e il principio della mobilità.

Possono essere incluse nel principio di artificializzazione tutte quelle strategie mediante le quali la scena teatrale artificializza (li carica quindi di significato, semiotizzandoli) ogni sorta di elemento sia esso reale o accidentale.

Si intende con principio del funzionamento connotativo quella dinamica che porta il segno teatrale ad essere sempre «segno di segno d'oggetto»³⁹, per cui anche nella messinscena più realistica, ciascun elemento di cui essa è composta, per il solo fatto di essere mostrato a degli spettatori (con le loro relative competenze) si carica di una serie di significati aggiuntivi di secondo, terzo grado e oltre. Tali significati aggiuntivi contribuiscono poi alla creazione del significato globale dello spettacolo.

In ultimo, il principio di mobilità richiama il fenomeno semiotico generale della reciproca indipendenza tra gli elementi di un segno (significante/significato). Tale

³⁸ De Marinis 2008, pp. 38-39.

³⁹ De Marinis 2008, pp. 38-39.

caratteristica, fa sì che da un canto i segni di sistemi di significanti diversi abbiano delle funzioni intercambiabili (per cui a teatro la funzione decorativa può essere svolta tanto dalla scenografia, quanto da elementi musicali, gestuali o verbali), e d'altro canto che uno stesso elemento espressivo si doti di quella polivalenza tale che, in contesti differenti, possa assumere diversi significati ma anche e soprattutto svolgere funzioni e ruoli diversi.

A partire dagli anni Cinquanta e Settanta gli studi di teatrologia spostarono nettamente la loro attenzione sul testo drammatico inteso come la componente principale ed essenziale della rappresentazione teatrale. Gli approcci semiotici al teatro si sono così collocati in un ambito prettamente strutturalistico «producendo indagini tassonomiche puramente interne al testo, concepito quasi sempre, per giunta, come enunciato (prodotto) finito e concluso in se stesso, avulso dal concreto contesto produttivo-ricettivo»⁴⁰.

A partire dalla seconda metà degli anni Settanta, la semiotica teatrale si è sviluppata nel senso di due ulteriori direzioni di analisi. La prima corrente, di tendenza descrittivo/ricostruttiva, è quella della *performance analysis* e si dedica allo studio semiotico delle singole occorrenze spettacolari con tutte le difficoltà, s'intende, derivate dalla documentazione e ricostruzione di una messinscena spettacolare. La seconda corrente, di stampo più significativamente teorico, tende invece all'elaborazione di modelli per l'analisi testuale dello spettacolo.

Entrambe queste linee di analisi, seppure per certi versi caratterizzate da procedimenti opposti, si fondano sul riconoscimento del medesimo oggetto di studio ovvero di quello che via via è emerso come testo spettacolare, intendendo con tale definizione:

⁴⁰ De Marinis 1992, p. 11.

un testo complesso, sincretico, composto da più testi parziali, o sottotesti, di differente materia espressiva (testo verbale, gestuale, scenografico, musicale, testo delle luci, e così via) e regolato, fra l'altro, da una pluralità di codici spesso eterogenei fra loro e di diversa specificità.⁴¹

Questo nuovo tipo di oggetto teorico, tra gli anni Settanta e Ottanta, è stato definito in modi differenti da parte di semiotici del teatro italiani e stranieri. Evelyne Ertel in un saggio del 1977⁴² ha parlato di «texte théâtral». Anne Ubersfeld nel 1981 parla invece di «représentation comme texte»⁴³, rifacendosi, per sua stessa ammissione, alla linguistica e al tempo stesso allontanandosene. Il testo verbale costituisce infatti per la Ubersfeld solo una delle componenti del testo generale definito per l'appunto “rappresentazione come testo” il quale si definisce a sua volta attraverso i suoi elementi interni e attraverso le relazioni con gli altri testi scenici. Questa complessità della “rappresentazione come testo” è di certo riconducibile a quella «tridimensionnalité du signe théâtral»⁴⁴ che deriva secondo la Ubersfeld da una tripartizione delle funzioni del segno teatrale il quale, in base al proprio *status*, si comporta come qualsiasi altro segno artistico. Dunque, il segno teatrale trasmette anzitutto un messaggio intellettuale, dice cioè qualcosa in relazione agli altri segni; in secondo luogo si comporta come uno «stimulus»⁴⁵, ovvero, il gesto dell'attore può provocare determinate emozioni e reazioni nello spettatore, in ultimo, il segno teatrale è un elemento di un sistema estetico globale e in quanto tale contribuisce a quello che la Ubersfeld definisce «plaisir du récepteur»⁴⁶. Tuttavia la definizione che si è affermata maggiormente è stata quella dei semiologi italiani Ruffini e De Marinis, che a più riprese hanno parlato di «testo spettacolare», e di Keir Elam che, in un noto e sistematizzante saggio del

⁴¹ De Marinis 2008, p. 45.

⁴² Ertel 1977.

⁴³ Ubersfeld 1996, p. 27.

⁴⁴ Ubersfeld 1996, p. 26.

⁴⁵ Ubersfeld 1996, p. 26.

⁴⁶ Ubersfeld 1996, p. 26.

1980, ha teorizzato il corrispettivo inglese della definizione terminologica proposta dagli italiani, proponendo il suo «performance text»⁴⁷.

È bene ricordare che ciascuno di questi approcci semiotico-testuali al teatro si basa su una distinzione netta tra lo spettacolo, considerato come l'oggetto materiale, e il testo spettacolare inteso come oggetto teorico e in quanto tale costituente solo un aspetto (per l'appunto segnico-testuale) del fenomeno teatrale considerato nella sua interezza.

L'errore compiuto dai semiologi della fase strutturalista è stato allora proprio quello di elaborare delle analisi del fenomeno teatrale completamente immanenti al testo spettacolare, tendendo dunque a considerare quest'ultimo come un oggetto fine a se stesso e isolato dall'esterno.

Solo in un secondo momento, la ricerca semiotica (nel complesso e nello specifico teatrale) ha optato per un approccio più pragmatico all'oggetto di studio. Nello specifico sono tre le aree sulle quali si concentra l'approccio pragmatico al testo

- 1) l'area che va dal testo alla fonte e che riguarda i meccanismi dell'enunciazione;
- 2) l'area che va dal testo agli altri testi, e nella quale si evidenziano il ruolo del contesto e delle pratiche intertestuali;
- 3) l'area che va dal testo al ricettore e che riguarda il momento della lettura o della ricezione.

Ora, tenendo conto di questa triade di aspetti, l'analisi del testo, per trasformarsi da tassonomico-strutturalista a pragmatica deve divenire analisi co-testuale e analisi con-testuale, laddove l'analisi co-testuale studia le regolarità interne del testo spettacolare, mentre l'analisi con-testuale considera il contesto culturale da un lato e spettacolare dall'altro.

⁴⁷ Elam, 1980.

Nello specifico, sulla scia della sintesi di De Marinis nel saggio già menzionato *Capire il Teatro*⁴⁸, si intende con contesto culturale (o generale) la cultura sincronica al fatto teatrale, ovvero, l'insieme di tutti quei testi teatrali e non, culturali ed estetici che possono essere messi in relazione al testo spettacolare.

Il contesto spettacolare (o immediato) racchiude invece tutte quelle situazioni che comportano la genesi, la produzione e la fruizione di un processo teatrale. Questo tipo di contesto racchiude inoltre tutte le attività teatrali connesse al momento spettacolare vero e proprio.

Va da sé che entrambi i contesti sopra citati rivestano uguale importanza nell'ambito di un'analisi corretta e completa del fatto teatrale, sebbene si registri una prevalenza dell'uno o dell'altro a seconda che l'oggetto preso in esame appartenga al passato o sia, al contrario, un evento contemporaneo. Ecco che allora nel primo caso il contesto culturale va a costituire un valido supporto nella ricostruzione e studio di un evento che non è più presente. Mettere in relazione il fatto spettacolare in questione con altri elementi appartenenti alla medesima «semiosfera»⁴⁹ o «episteme»⁵⁰ costituisce un valido tentativo di sottrazione del fatto teatrale al suo carattere implicitamente effimero e irripetibile. Nel secondo caso, quando cioè si prendano in esame fatti teatrali contemporanei, maggiore risalto viene dato al fatto teatrale *in fieri* e a tutte quelle circostanze di ricezione facilmente registrabili. Come ricorda De Marinis: «Nel primo caso potremmo parlare, quindi, di *testo-nella-storia* e nel secondo di *testo-in-situazione*

⁴⁸ De Marinis 2008.

⁴⁹ Lotman 1985.

⁵⁰ Foucault 1971.

(comunicativa): ma non va mai dimenticato che ogni testo spettacolare è sempre l'una e l'altra cosa insieme»⁵¹.

1.2. *Postdramatisches Theater*. Il teatro dopo il dramma, tra montaggio e transtestualità

Nel 1999 in Germania è stato pubblicato il saggio di Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, ottenendo non soltanto un subitaneo successo di pubblico⁵², ma anche una notevole eco sia nell'ambito della teatrologia, sia nel contesto di una riflessione sul postmoderno, questa volta allargato al variegato insieme dei fenomeni teatrali contemporanei.

Lehmann da una parte affronta la questione del rapporto tra fenomeno teatrale più strettamente contemporaneo e del suo rapporto con il testo scritto, dall'altra, e qui risiede la sostanziale novità di questo studio, sfuggendo alla tentazione di uno studio impressionistico della materia, cerca di costituire un vero e proprio linguaggio critico relativo al nuovo tipo di spettacolo teatrale.

Per riuscire in questo compito Lehmann considera sistematicamente le nuove estetiche teatrali riferendosi volta per volta alle rispettive estetiche dello spazio, del tempo, del corpo, nonché, dell'utilizzo del testo scritto. Non viene inoltre tralasciato il rapporto che le nuove forme teatrali intrattengono sempre più con la nutrita schiera dei nuovi media che popolano il panorama comunicativo ed estetico a partire dal XX secolo.

Evidentemente, come si è già ricordato, l'idea che l'analisi di uno spettacolo teatrale moderno non possa esimersi da un'attitudine pluridisciplinare non

⁵¹ De Marinis, 2008, p. 47.

⁵² Il saggio è stato infatti già tradotto in Francese (2002), Giapponese (2002), Sloveno (2003), Croato (2003), Polacco (2004), Persiano/Farsi (2005), Inglese (2006), e sono in preparazione traduzioni in lingua Italiana, Spagnola e Portoghese. Farò di seguito riferimento al testo nella sua traduzione in lingua inglese.

costituisce una vera e propria novità nel campo della teatrologia, almeno non all'epoca della redazione dello studio di Lehmann.

Non altrettanto si può affermare del concetto del teatro dopo il dramma, il teatro postdrammatico che è al centro dell'analisi dello studioso tedesco. Va allora precisato a tal proposito che il prefisso 'post' non sta qui a indicare né una categoria temporale, né semplicemente una categoria astratta di evento teatrale che venga "dopo il dramma", in una sorta di oblio della tradizione storica teatrale e drammatica. Piuttosto, è possibile parlare di "postdrammatico" riferendosi a un fenomeno di rottura e di recupero al tempo stesso del rapporto con la tradizione. Dunque, come sostiene Karen Jürs-Munby: «to call theatre 'postdramatic' involves subjecting the traditional relationship of theatre to drama to deconstruction and takes account of the numerous ways in which this relationship has been refigured in contemporary practice»⁵³.

Dunque, essendo la forma teatrale e quella drammatica sempre esistite in un rapporto di continua tensione e contraddizione, come già ricordato, sembra dunque che tale tensione possa risolversi nelle forme di teatro postdrammatico. In quest'ultima, infatti, la messinscena e il testo scritto vivono un'emancipazione e divisione reciproche e vanno quindi ad assurgere un ruolo specifico e non più, nell'uno o nell'altro caso, egemonico: «in postdramatic forms of *theatre*, staged text (*if* text is staged) is merely a component with equal rights in a gestic, musical, visual, etc., total composition»⁵⁴.

La definizione che Lehmann dà di teatro postdrammatico è di sicuro interesse, per quanto non si discosti dalla sintesi attraverso la quale i semiotici del teatro nel

⁵³ Jürs-Munby 2006, p. 2.

⁵⁴ Lehmann 2006, p. 46.

corso del Novecento sono giunti alla definizione del testo spettacolare o *performance text*.

Tuttavia, per la prima volta, è proprio Lehmann a sintetizzare e riunire in un sistema modelizzante tutte le principali caratteristiche attribuibili allo spettacolo teatrale della contemporaneità:

the 'style' or rather the palette of stylistic traits of postdramatic theatre demonstrates the following characteristic traits: parataxis, simultaneity, play with the density of signs, musicalization, visual dramaturgy, physicality, irruption of the real, situation/event.⁵⁵

Molte delle caratteristiche postdrammatiche enucleate da Lehmann sono rintracciabili nei testi spettacolari che analizzerò nella sezione critica di questa tesi. In base a questa osservazione e operando una selezione finalizzata all'analisi critica dei testi stessi, approfondirò di seguito alcuni aspetti teorici delle caratteristiche del teatro postdrammatico.

1.2.1. Paratassi e simultaneità

The de-hierarchization of theatrical means is a universal principle of post-dramatic theatre. This non-hierarchical structure blatantly contradicts tradition, which has preferred a hypotactical way of connection that governs the subordination of elements, in order to avoid confusion and to produce harmony and comprehensibility. In the parataxis of postdramatic theatre the elements are not linked in unambiguous ways.⁵⁶

La struttura paratattica dello spettacolo teatrale postmoderno è, secondo Lehmann, da ricollegarsi a un più ampio fenomeno di sfaldamento della gerarchia classica degli elementi teatrali tipica della tradizione. Nelle *performance* postmoderne gli elementi di produzione del senso (linguaggio, prossemica del corpo e della voce, spazio, musica) sono collegati fra loro in un modo molto spesso ambiguo poiché il loro fine non è più quello di produrre un evento armonico e facilmente

⁵⁵ Lehmann 2006, p. 86.

⁵⁶ Lehmann 2006, p. 86.

comprensibile, ed è il fruitore finale dello spettacolo ad essere maggiormente coinvolto dalla forma paratattica dello spettacolo. Lo spettatore di una *performance* postdrammatica si trova infatti costretto a decodificare contemporaneamente gli elementi fondamentali di uno spettacolo e i dettagli di minore importanza che, eventualmente, potranno in realtà giocare un ruolo fondamentale all'interno della performance. Ecco che dunque una dinamica priva di gerarchie fisse non soltanto genera un livello di attenzione dello spettatore praticamente continuo e costante, ma addirittura: «[...] the spectator of postdramatic theatre is not prompted to process the perceived instantaneously but to postpone the production of meaning (semiosis) and to store the sensory impressions with 'evenly hovering attention'»⁵⁷.

Lo spettatore del teatro postdrammatico con un livello di attenzione costantemente in bilico, deve saper fronteggiare non soltanto la dislocazione paratattica degli elementi di senso dello spettacolo, ma contestualmente anche la loro simultaneità, caratteristica quest'ultima inscindibile dalla dinamica della paratassi. La simultaneità è ciò che distingue il teatro postdrammatico da quello drammatico nel quale, fra tutte le informazioni che vengono prodotte, soltanto una viene solitamente enfatizzata e posta al centro di tutta la performance.

La simultaneità influenza considerevolmente il processo ricettivo, per cui:

interrogating the intention and effect of simultaneity, one has to state: the parcelling of perception here becomes an unavoidable experience. [...] A systematic double-bind arises: we are meant to pay attention to the concrete particular and at the same time perceive the totality.⁵⁸

Sia per quanto concerne la produzione, ma anche la ricezione delle nuove forme di spettacoli teatrali, si è dunque di fronte a un vero e proprio fallimento

⁵⁷ Lehmann 2006, p. 87.

⁵⁸ Lehmann 2006, p. 88.

dell'ideale estetico classico basato su una composizione organica di elementi diversi. Le dinamiche di paratassi e simultaneità contribuiscono a produrre quella che Lehmann definisce «an aesthetic of meaning in retreat»⁵⁹, in cui l'unico senso che è possibile ricostruire deve obbligatoriamente ricondursi all'universo di nozioni/vissuto/cultura dello spettatore, in una sorta di tensione infinita verso quel valore della totalità, mai raggiunta dall'opera d'arte postdrammatica, ma la cui perdita non costituisce un aspetto negativo: «It becomes crucial that the abandonment of totality be understood not as a deficit but instead as a liberating possibility of an ongoing (re-)writing, imagination and recombination, that refuses the 'rage of understanding'»⁶⁰.

1.2.2. La densità dei segni: nuovi approcci

Come prevedibile, anche le convenzionali norme che regolano le modalità di significazione, e in particolare l'aspetto del segno denominato "densità", subiscono nel contesto del teatro postdrammatico delle notevoli variazioni. In particolar modo in relazione al tempo, allo spazio e al soggetto è possibile rinvenire sempre più una sovrabbondanza di segni in alcuni casi, mentre in altri predomina una scarsità degli stessi. Si ricordi a tal proposito, la predilezione di Bertolt Brecht⁶¹ o di Peter Brook⁶² per le scene quasi vuote in termini di scenografia o gli spazi creati attraverso il gioco di luci da Adolphe Appia⁶³.

Se a teatro tutto è segno, come sostenuto sin dagli inizi dai semiotici del teatro praghese, il teatro postdrammatico fa perno anche e soprattutto sull'assenza/presenza di elementi come fatto di estrema significazione. A tal

⁵⁹ Lehmann 2006, p. 88.

⁶⁰ Lehmann 2006, p. 88.

⁶¹ Bertolt Brecht, (1896-1956), drammaturgo, poeta e regista teatrale tedesco.

⁶² Peter Brook, (1925), regista teatrale britannico.

⁶³ Adolphe Appia, (1862-1928), scenografo svizzero.

proposito è di estremo interesse l'idea di Lehmann per cui la riflessione condotta da Lehmann secondo cui il teatro che gioca con la densità dei segni

[...] reacts to media culture. For economic, aesthetic and media specific reasons, McLuhan's world had to become a world of over-abundance. It increased the density and number of stimuli to such an extent that this plethora of images increasingly leads to a strange disappearance of naturally, physically perceived world.⁶⁴

Dinanzi al quotidiano bombardamento di segni e rispetto a un tipo di visione televisiva o cinematografica che, secondo Lehmann, è in grado di condurre a «[...]a reduced affectivity, a habit of processing only mental, more or less abstract information»⁶⁵, il teatro posdrammatico opera attraverso una vera e propria strategia del rifiuto.

Attraverso una pratica dell'economia nell'uso dei segni che può sfiorare l'ascetismo, il teatro postdrammatico concentra i suoi sforzi intorno alle forme piuttosto che alla quantità di segni prodotti sulla scena. I silenzi, la lentezza, le ripetizioni, durante i quali sembra che nulla accada, fungono da catalizzatori dell'attenzione dello spettatore che, paradossalmente provocato da questa assenza di segni, viene spinto a fare leva sulla propria immaginazione per dare un senso e una struttura allo scarno materiale che lo spettacolo gli offre.

1.2.3. Musica, fisicità ed elementi visuali sulla scena

Nelle forme di teatro postdrammatico particolare rilevanza assume il fenomeno della “musicalizzazione”, non soltanto del linguaggio, ma dell'evento nella sua interezza. Se da una parte questa tendenza è imputabile direttamente alla responsabilità dei compositori sempre più influenzati dalle numerose forme di musica (da quella pop a quella classica), d'altro canto anche e soprattutto la

⁶⁴ Lehmann 2006, p. 89.

⁶⁵ Lehmann 2006, p. 89.

provenienza sempre più multietnica degli attori va ad influenzare il ritmo e la musicalità della recitazione e dello spettacolo:

it has been an intentional and systematic practice of important directors since the 1970s to bring together actors from totally different cultural or ethnic backgrounds because what is of interest to them is precisely the diverse speech melodies, cadences, accents, and in general the different cultural habitus in the act of speaking.⁶⁶

Dalle differenti peculiarità recitative scaturisce dunque una musicalità dello spettacolo del tutto indipendente dall'apparato musicale vero e proprio.

Stesso discorso vale per quell'apparato di suoni e rumori che irrompono nelle forme di teatro contemporaneo. È anche questo un fenomeno inizialmente percepito come provocatorio, di rottura, ma che va a costituire un linguaggio sonoro del tutto nuovo dato dalla combinazioni di suoni sconosciuti. A tal proposito, ricorda Lehmann, un prezioso contributo viene offerto dalla musica elettronica:

in electronic music it has become possible to manipulate the parameters of sound as desired and thus open up whole new areas for the musicalization of voices and sounds in theatre. While the individual tone is already composed of a whole array of qualities – frequency, pitch, overtones, timbre, volume – which can be manipulated with the help of synthesizers, the combination of electronic sounds and tones results in a whole new dimension of 'sound' in theatre.⁶⁷

Quello della musicalizzazione è un fenomeno che illustra chiaramente quella mancanza di gerarchia degli elementi teatrali che, come ricordato in precedenza, funge da caratteristica principale delle forme di teatro postdrammatiche.

Parimenti, secondo Lehmann, è possibile collocare nella de-gerarchizzazione degli elementi teatrali quella che egli definisce “drammaturgia visuale”, ovvero: «Visual dramaturgy here does not mean an exclusively visually organized

⁶⁶ Lehmann 2006, p. 91.

⁶⁷ Lehmann 2006, p. 92.

dramaturgy but rather one that is not subordinated to the text and can therefore freely develop its own logic». ⁶⁸

Il fatto che il teatro postdrammatico veda la predominanza delle immagini, assume una particolare rilevanza critica soprattutto dal punto di vista semiotico. Infatti, le sequenze e le corrispondenze di uno spettacolo, così come i suoi eventi cruciali e i punti nodali in cui si realizza la costruzione di un significato, dialogano attraverso degli elementi visivi. Da un tipo di tendenza di questo genere evidentemente scaturisce una forte tensione intorno all'elemento scenografico che sembra divenire il punto focale della rappresentazione teatrale. Una drammaturgia che si basi sull'immagine si allontana tuttavia anche dalla forma più coerente di narrativa e cioè ciò che avviene sulla scena ha senso non tanto per essere un frammento di una concatenazione coerente, ma solo ed unicamente per la sua proprietà di essere visto:

il teatro che usa come dispositivo costruttivo l'immagine esprime una realtà instabile la cui conoscenza è intuitiva, capta frammenti, intermittenze, guarda con le orecchie e ascolta con gli occhi. Il procedimento del collage (incastrare e sovrapporre molte trame), mutuato dalle arti visive, diventa una metodologia costruttiva anti-figurativa e anti-narrativa. ⁶⁹

La fine di ogni gerarchia degli elementi, la frantumazione della coerenza narrativa attraverso sovrapposizioni e simultaneità, contribuiscono ad evidenziare non l'opera d'arte nel suo insieme, quanto le sue singole componenti, inclusa la fisicità dei *performer*.

The body becomes the centre of attention, not as a carrier of meaning but in its physicality and gesticulation. [...] As postdramatic theatre moves away from a mental, intelligible structure towards the exposition of intense physicality, the body is absolutized. The paradoxical result is often that it appropriates all other discourses. ⁷⁰

Il corpo degli attori diventa dunque l'unico argomento, il solo elemento di significazione sulla scena, e, pertanto, qualsivoglia forma di messaggio socio-

⁶⁸ Lehmann 2006, p. 93.

⁶⁹ Valentini 2007, p. 44.

⁷⁰ Lehmann 2006, p. 97.

politico può essere trasmessa solo attraverso la fisicità: «Love appears as a sexual presence, death as Aids, beauty as physical perfection».⁷¹

Giunti quasi al termine di questo capitolo metodologico, è ormai evidente che le forme teatrali contemporanee risultino degli oggetti di estrema complessità e questo in ordine a due differenti motivazioni.

In primo luogo, come si è tentato di evidenziare, lo spettacolo teatrale o quel che si intendeva con questa dicitura piuttosto vaga, non esiste più. Il testo spettacolare ha occupato il suo posto sin dalle sperimentazioni e teorizzazioni che portarono alla nascita del teatro di regia. La disciplina semiotica applicata al teatro ha poi contribuito a definire l'oggetto di studio come un testo composto di elementi non solo linguistici e influenzato dai contesti culturali e spettacolari.

In secondo luogo, le forme teatrali della contemporaneità implicano una loro complessità anche al livello della loro realizzazione, tante e varie sono le strategie estetiche e registiche che vengono messe in atto in fase compositiva. Tra queste ho già evidenziato alcune dinamiche postdrammatiche, alle quali è possibile aggiungere anche le tendenze riscontrabili nelle opere dei registi che più avanti analizzerò all'uso di tecniche di montaggio e di transtestualità soprattutto nella fase di sceneggiatura dei testi spettacolari.

1.2.4. Montaggio e transtestualità

L'estetica del montaggio cinematografico ha permeato nel corso del Novecento non solo, come è ormai noto, il genere narrativo, ma anche quello drammaturgico, nella composizione tanto di testi drammatici propriamente detti, sia di sceneggiature per il teatro.

⁷¹ Lehmann 2006, p. 96.

Tale tendenza appare particolarmente singolare se si tiene conto che il padre del montaggio cinematografico, il regista russo Sergej Ejzenštejn, aveva ideato questa particolare tecnica estetica per supplire alle carenze della fruizione cinematografica rispetto a quella teatrale, come si legge:

è evidente che un avvenimento ripreso “in modo teatrale” non può funzionare sullo schermo. Recitare anche in modo ideale una scena di fronte a una macchina da presa e poi mostrarla sullo schermo non potrà mai dare risultati paragonabili per intensità a quelli che otterremmo dalla recitazione di uomini in carne ed ossa e non dal loro riflesso sullo schermo.⁷²

Per superare il problema dell'assenza del rapporto vivo tra l'attore e il suo pubblico, Ejzenštejn punta su modalità che non sono teatrali, ma che appartengono al mezzo cinematografico, fra le quali, appunto, il montaggio:

supponiamo che si tratti di una scena di omicidio. Ripresa in un “unico piano generale”, avrebbe il venticinque per cento dell'effetto che potrebbe produrre a teatro. Come stanno le cose? Proviamo a rappresentarla in modo diverso. Spezziamola in primi piani e piani medi [...] Questi pezzi, “convenientemente” montati, opportunamente scanditi secondo il ritmo necessario, figurativamente correlati, nel loro complesso possono raggiungere al cento per cento l'effetto che avrebbe la stessa scena in un'azione continua come in teatro [...].⁷³

Nonostante appartenga specificamente all'estetica cinematografica, il montaggio riesce sin dai primi del Novecento ad influenzare il genere drammaturgico, infatti, come nota lo studioso Luigi Allegri:

il primo Novecento induce una de-sacralizzazione del testo scritto, che comporta inevitabilmente il rifiuto dell'opera drammaturgica come entità unitaria e assoluta, intangibile nella sua perfezione che sta a monte dell'evento e in fondo può prescindere da esso.⁷⁴

Che il fatto teatrale, a partire dal Novecento, si discosti dal testo scritto o perlomeno lo desacralizzi, è stato già ribadito altrove. Quello che appare interessante nell'analisi di Allegri è la sua identificazione del criterio guida della

⁷² Ejzenštejn 1985, p. 164.

⁷³ Ejzenštejn 1985, p. 164.

⁷⁴ Allegri 1993, p. 113.

drammaturgia novecentesca, a quanto pare, fortemente influenzata dall'estetica del montaggio. Infatti, prosegue Allegri:

se vogliamo sintetizzare in una formula, lo slittamento teorico è dalla nozione di *opera* a quella di *operazione*, che nega la assolutezza a priori di ogni elemento (testo compreso) per rendersi totalmente leggibile nel procedimento che costruisce lo spettacolo. Il criterio guida, anche dietro suggestioni che vengono dal linguaggio cinematografico, è dunque quello del montaggio, che unisce le singole componenti senza la pretesa di fonderle in un'opera unitaria [...].⁷⁵

La posizione di Allegri, a ben vedere, fa *pendant* alla produzione drammaturgica delle avanguardie espressionistiche, e all'opera di Bertolt Brecht nello specifico. Ma si è sempre nell'ambito del testo scritto drammaturgico, e non di quello spettacolare, ovvero, la messinscena. Per quest'ultima sarebbe infatti inaccettabile un discorso di montaggio delle parti senza risoluzione in un prodotto finale complesso per quanto si voglia, ma comunque unitario, a meno di non sconfessare le numerose teorie semiotiche e non solo precedentemente citate.

Nel corso del Novecento, il ricorso al montaggio è documentato anche al di là dell'estetica brechtiana, tant'è che:

grazie soprattutto alla straordinaria diffusione dei film dei programmi televisivi [...] il montaggio si è talmente radicato nell'esperienza percettiva del pubblico – e di lì nella prassi compositiva dei drammaturghi – che oggi la tecnica della giustapposizione paraipotattica, diffusasi ben al di fuori dell'elitario ambito delle sperimentazioni artistiche – in linea per altro anche con la postmoderna tendenza all'abolizione delle gerarchie estetiche – viene comunemente impiegata non solo per la creazione di 'opere di ricerca', ma anche per la confezione di 'prodotti' destinati ad un vasto pubblico.⁷⁶

Al di là della scrittura propriamente drammaturgica, come si vedrà, il montaggio non si esime dal confronto con la scrittura per la scena. Fra gli altri, per esempio, nei testi spettacolari di Jurij Ljubimov infatti il ricorso al montaggio, oltre che dichiarato, diviene un carattere specifico, intrinseco quasi della composizione scenica.

⁷⁵ Allegri 1993, p. 113.

⁷⁶ Longhi 1999, p. 232.

Ma più in generale, la sceneggiatura di molti testi spettacolari che analizzerò verte sulla rielaborazione di testi primari, siano essi romanzi, racconti, pagine di diario, poemi. Questa occorrenza piuttosto marcata nelle linee registiche dei direttori Jurij Ljubimov, Eimuntas Nekrošius, Alvis Hermanis, pone dunque il problema della definizione delle opere portate sulla scena. In effetti, queste ultime rientrano in quella particolare operazione solitamente definita come adattamento di testi in prosa nella scena, laddove, il termine “adattamento” diviene spesso sinonimo, di “riduzione” o “traduzione” per la scena.

Nel caso specifico di questa tesi, va poi ciò sottolineato come l’adattamento rappresenti in realtà solo una delle modalità messe in atto dai registi sopra citati. Jurij Ljubimov infatti realizza non soltanto adattamenti di romanzi per il teatro, ma da quasi un ventennio frequenta con successo e metodo una vera e propria estetica del *pastiche*.

Al fine di non incorrere in una confusione terminologica e anche per rendere più agevole la comprensione dei testi spettacolari che verranno in seguito analizzati, è opportuno, seppure in modo sintetico, fare chiarezza su caratteristiche, differenze, peculiarità che intercorrono tra pratiche quali “adattamento”, “riduzione” e “*pastiche*”.

Da un punto di vista generale, è possibile collocare le pratiche sopra citate nella categoria che Gérard Genette, nel suo saggio *Palimpsestes. La Littérature au second degré*⁷⁷, definisce «transtestualità, o trascendenza testuale del testo»⁷⁸, ovvero tutto ciò che mette il testo «in relazione, manifesta o segreta, con altri

⁷⁷ Genette 1982.

⁷⁸ Genette 1997, p. 3.

testi»⁷⁹. Nello specifico, Genette rintraccia cinque tipi di relazioni transtestuali 1) l'*intertestualità*, definita a sua volta da Julia Kristeva come quel movimento per cui «nello spazio di un testo numerosi enunciati, presi da altri testi, s'incrociano e si neutralizzano»⁸⁰; 2) la *relazione tra l'opera e il paratesto* ovvero il titolo, sottotitolo, prefazione, postfazione, note, premesse e tutti i vari tipi di «segnali accessori, autografi o allografi, che procurano al testo una cornice (variabile) e talvolta un commento ufficiale o ufficioso»⁸¹; 3) la *metatestualità*, ovvero, la relazione di commento che lega un testo a un altro testo di cui esso parla, senza necessariamente citarlo o nominarlo; 4) l'*ipertestualità* consistente in ogni relazione tra un testo B, detto «ipertesto»⁸², e un testo anteriore A detto «ipotesto»⁸³; 5) l'*architestualità* ovvero «una relazione assolutamente muta, articolata tutt'al più da una menzione paratestuale di pura appartenenza tassonomica»⁸⁴.

Ai fini della mia analisi, risulta di particolare interesse, fra tutte, la categoria dell'ipertestualità poiché garantisce la derivazione di un testo da un altro testo per mezzo di una «trasformazione semplice»⁸⁵ o «trasformazione indiretta, che diremo *imitazione*»⁸⁶.

Connessa alla dinamica dell'ipertestualità è la forma estetica del *pastiche*, in senso generale definito come «a quotation or 'sampling' of one text by another»⁸⁷, e

⁷⁹ Genette 1997, p. 3.

⁸⁰ Kristeva 1978, p. 97.

⁸¹ Genette 1997, p. 5.

⁸² Genette 1997, p. 7.

⁸³ Genette 1997, p. 8.

⁸⁴ Genette 1997, p. 7.

⁸⁵ Genette 1997, p. 10.

⁸⁶ Genette 1997, p. 10.

⁸⁷ Herman, Jahn, Ryan 2005, p. 419.

considerato da Genette come un genere, seppur minore, caratterizzato da una dinamica di ipertestualità. Ma per Genette il *pastiche* è anche:

una sorta d'*omaggio*, ad ogni modo. Questo termine tradizionale [...] designa piuttosto bene il regime non satirico dell'imitazione, che non può restare neutra e non può che scegliere fra la presa in giro e il riferimento ammirativo – con la possibilità comunque di mescolarli in un regime ambiguo che mi sembra essere la sfumatura più adatta per un *pastiche* sfuggito alle volgarità aggressive della caricatura.⁸⁸

Per Richard Dyer invece il fenomeno del *pastiche* è dotato di una ben più ampia complessità. Anzitutto, va ricordato che, dal punto di vista dell'analisi filologica, il termine stesso di *pastiche* deriva dall'italiano “pasticcio”, attestato già a partire dal 1535 e indicante una «pietanza per lo più costituita da un involucro di pasta frolla o d'altro tipo e da un ripieno di pasta alimentare, precedentemente cotta e adeguatamente condita, generalmente fatta cuocere al forno»⁸⁹. Proprio l'idea di una vivanda elaborata mescolando alimenti diversi, è stata tradotta dall'ambito gastronomico a quello artistico. Infatti, come ricorda Richard Dyer:

pasticcio referred to paintings produced by one painter using the motifs of another and presented as the latter's work. One of the earliest known such uses occurred in 1619 when a Roman Cardinal discovered that the painting sold to him by Terence of Urbino as a Madonna by Raphael turned out to be by Terence himself. The Cardinal summoned the painter and told him that when he wanted a pie (a *pasticcio*) he ordered one from his cook [...].⁹⁰

Dall'aneddoto riportato da Dyer si evince come, sin dagli esordi, il *pastiche*, è stato caratterizzato non soltanto dalla mescolanza degli elementi, ma anche dal carattere imitativo di un prodotto secondario rispetto all'originale. Infatti, lo studioso nota come il termine *pastiche* possa essere utilizzato per definire una numerose congerie di fenomeni, tra i quali:

an insulting depiction, empty harking back to obsolete models, an inferior version, second rate imitation, empty historical recreation, parody, idealisation of a style, something that is

⁸⁸ Genette 1997, p. 108.

⁸⁹ Voce “pasticcio” in Vocabolario On Line della Lingua Italiana Treccani.

⁹⁰ Dyer 2007, p. 8.

like something else without being a direct imitation of it, a form of influence, a way of learning one's art, a useful rethorical craft, effective historical recreation.⁹¹

Ai fini del nostro discorso, è utile rilevare soprattutto il fatto che, il *pastiche* è in grado di realizzare un ipertesto in un'ottica imitativa che per quanto complessa è influenzata dalla natura del modello.

La *trasposizione* o *trasformazione seria* può essere considerata come «la pratica ipertestuale più importante [...] anche per la portata e la varietà dei procedimenti che vi intervengono»⁹². La forma di trasposizione più vistosa e diffusa è costituita dalla *traduzione*, ovvero, dalla resa di un testo da una lingua a un'altra, ma costituisce trasposizioni anche la *tran stilizzazione*, ovvero, la riscrittura stilistica, «una trasposizione che ha come unica funzione un cambiamento di stile»⁹³.

La traduzione oltre che da una lingua a un'altra o da uno stile a un altro, può caratterizzarsi anche come quella che Roman Jakobson definisce «traduzione intersemiotica o trasmutazione»⁹⁴ che consiste «nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici»⁹⁵. Fra le forme di traduzione intersemiotica è possibile collocare la modalità dell'*adattamento* a proposito del quale studiosa Linda Hutcheon nota: «Like classical imitation, adaptation also is not slavish copying; it is a process of making the adapted material one's own. In both, the novelty is in what one *does with* the other text»⁹⁶. Ma l'adattamento non è solo un processo creativo che coinvolge anzitutto l'autore, ma anche un profondo processo ricettivo:

for the reader, spectator, or listener, adaptation as adaptation is unavoidably a kind of intertextuality if the receiver is acquainted with the adapted text. It is an ongoing dialogical

⁹¹ Dyer 2007, pp. 7-8.

⁹² Genette 1997, p. 246.

⁹³ Genette 1997, p. 266.

⁹⁴ Jakobson 2010, p. 57.

⁹⁵ Jakobson 2010, p. 57.

⁹⁶ Hutcheon 2013, p. 20.

process, as Mikhail Bakhtin would have said, in which we compare the work we already know with the one we are experiencing.⁹⁷

Oltre a contribuire al recupero del dualismo tra autore e fruitore, insito in ogni prodotto estetico, la definizione di adattamento proposta da Linda Hutcheon, ha il pregio di sgombrare una volta per tutte il campo dall'annosa questione della "fedeltà" del testo adattato al testo di partenza. A tal proposito, Giorgio De Vincenti in un saggio dedicato all'adattamento (anche se declinato attraverso il *medium* cinematografico) ricorda «come la domanda sulla fedeltà o meno al testo di partenza non sia la più utile per l'interpretazione, e possa rappresentare addirittura un falso problema»⁹⁸. Infatti, secondo lo studioso, una volta tenute ben in conto le specifiche caratteristiche estetiche dei linguaggi dei testi di partenza e di arrivo, «sarà utile parlare del modo in cui il film "lavora" il romanzo, e cioè del tipo di lavoro critico, del tipo di lettura e interpretazione che il primo fa del secondo»⁹⁹.

Ora, al di là della specifica situazione, come quella riportata da De Vincenti e riferita al caso classico dell'adattamento di un romanzo per il cinema, ritengo che nella citazione sopra riportata si tocchi il punto critico dell'estetica dell'adattamento. Quest'ultimo, come ricordato anche dalla Hutcheon, racchiude il duplice aspetto di lavoro creativo *ex novo*, non affetto dunque da nessuna tendenza imitativa, e lavoro critico del testo di arrivo sul testo di partenza. Va da sé che se il testo B "lavora" il testo A, questo comporta una vera e propria rimessa in gioco dell'autorialità del testo stesso. Come illustrerò nel paragrafo successivo, tale questione è particolarmente dibattuta dagli studiosi di "narratologia teatrale", ma è anche una occorrenza abbastanza evidente nei testi

⁹⁷ Hutcheon 2013, p. 21.

⁹⁸ De Vincenti 2002, p. 103.

⁹⁹ De Vincenti 2002, p. 112.

spettacolari che analizzerò. Ecco che dunque quella che è possibile definire la “nuova autorialità” delle dinamiche di adattamento, costituisce una questione carica di implicazioni estetiche, culturali, e anche legali, se si considera l’annosa *querelle* relativa ai diritti d’autore dei testi adattati per il teatro. In quanto tale, la domanda su cosa accada in un testo adattato e a chi/cosa sia riconducibile la sua paternità, attende, con urgenza, una valida risposta critica.

1.3. La narratologia teatrale. Una disciplina in *statu nascendi*

Sulla scia delle teorie avanzate da parte dei semiotici del teatro e dei teatrologi nel loro complesso, già a partire dalla fine degli anni Ottanta del Novecento, molti studiosi hanno avanzato l’ipotesi che possa esistere una narratologia del fatto teatrale, ovvero, uno studio degli elementi propri della comunicazione narrativa nel contesto tanto del testo drammatico, quanto del testo spettacolare. Roy Sommer, nella sezione della *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* intitolata “Drama and Narrative”, fa notare come:

storytelling can be regarded as the default case of dramatic or filmic entertainment: the history of drama is also a history of communicating narratives to live audiences. Long before the emergence of the novel as the prototypical narrative genre, narrative experiments were a central feature of stage plays.¹⁰⁰

In realtà, che l’assetto narrativo fosse presente nella forma teatrale sin dalle origini, è quanto si è tentato di dimostrare nel primo paragrafo di questo capitolo, ma vale qui ricordare come a tutt’oggi la questione sia ben lungi dall’essere esaurita, al contrario, va arricchendosi di contributi teorici e spunti forniti dall’arte teatrale in continua evoluzione.

Di qui, lo scaturire di una vera e propria corrente di studi definita appunto “narratology of drama”, fondata essenzialmente sulle teorie narratologiche di

¹⁰⁰ Sommer 2005, pp. 119-120.

Gérard Genette e alla loro messa in discussione, agli studi di Seymour Chatman relativi alla permanenza della struttura narrativa nel film, nonché agli studi di semiotica teatrale di Keir Elam ai quali ho precedentemente accennato. Questo filone di studi viene definito da Roy Sommer come: « [...] one important building block of a genuinely transgeneric and intermedial theory of narrative»¹⁰¹.

Principalmente gli studiosi Manfred Jahn e Brian Richardson hanno analizzato numerosi elementi della comunicazione narrativa all'interno del testo drammatico. Nel suo saggio del 1987, *Time is out of Joint. Narrative Models and the Temporality of the Drama*, Brian Richardson nota come:

modern narrative poetics rarely includes any extended analysis of the drama; this is an unfortunate situation for two reasons. Prior to the eighteenth century, the majority of the most interesting narrative experiments were conducted on the stage. Also, a close scrutiny of the drama can disclose some of the blind spots in narratologies centered around the modern novel.¹⁰²

Il proposito dello studioso è dunque quello di portare alla ribalta non soltanto i meccanismi narrativi inclusi nei testi propriamente drammatici, ma anche di gettare nuova luce sullo stesso funzionamento della narrazione per secoli analizzato in relazione al solo romanzo.

Inoltre, la narratologia teatrale si concentra sulle ulteriori sfere di analisi, come la traduzione della classica distinzione tra mimesi e diegesi narrative in relazione a sistemi semiotici differenti, quali gli spettacoli teatrali, il cinema propriamente detto e quello di animazione.

In generale, la narratologia teatrale pone sul piano del dibattito critico-teorico nuovi interrogativi, fra tutti quelli dell'istanza della "voce" di un testo, sia esso narrativo o spettacolare, ma anche la trasformazione dell'elemento temporale e spaziale da narrativo a drammatico.

¹⁰¹ Sommer 2005, p. 123.

¹⁰² Richardson 1987, p. 299.

Parte Seconda. Della comparazione dei modelli comunicativi

*“Nella retorica c’è chi ha assolutamente ragione
e chi ha assolutamente torto,
ci sono la completa vittoria e la distruzione dell’avversario.
Nel dialogo la distruzione dell’avversario
distrugge la stessa sfera dialogica
della vita della parola.”
M. Bachtin
(Dagli appunti del 1970-71)*

Se è pur vero, come si è detto nella prima parte, che l’oggetto di studio di questa tesi è costituito dal testo spettacolare, e si è per l’appunto provveduto alla sua definizione e contestualizzazione, è opportuno in questa fase definire un ulteriore aspetto teorico, ovvero, l’elemento specifico da rintracciare e analizzare all’interno dei testi spettacolari di mio interesse. Come si evince dal titolo stesso di questa tesi, l’oggetto della mia ricerca è costituito dalla narrazione, nella sua accezione più ampia. Va dunque distinto l’oggetto empirico di studio (il testo spettacolare) dall’elemento teorico che in questi testi andrò a ricercare ed evidenziare (la narrazione). Tuttavia, prima di procedere all’analisi dei testi spettacolari dei registi da me selezionati, si pone il problema di definire cosa sia la narrazione, come e dove si sia originata e cosa rappresenti oggi. Nel capitolo a seguire tenterò dunque di dare una risposta a tali quesiti.

Infine, per concludere questa sezione teorico-critica, nel secondo capitolo di questa parte elaborerò un quadro degli elementi che rendono possibile la comunicazione narrativa, e come questi si distinguano o meno rispetto agli elementi della comunicazione teatrale. Quest’ultimo capitolo non sarà dunque

caratterizzato da una trattazione di tipo compilativo, quanto di tipo dialogico; saranno infatti costantemente messi a confronto quegli elementi specifici del comunicare attraverso la narrazione (sulla pagina) o per mezzo dell'azione (sulla scena).

Capitolo Primo

Lo *Storytelling*

1.1. Dove tutto ebbe inizio: il mito/rito, l'*epos*, il *drama*

Il "mito", termine di origine greca (*mythos*, "parola", "discorso", "racconto tramandato"), indicava in origine il discorso intorno a una realtà non immediatamente riscontrabile, fosse essa anche la parola delle divinità, ma ad ogni modo presente nella tradizione collettiva attraverso il ricorso alle forme della ritualità magico-religiosa. Mito e rito dunque rappresentano due facce diverse della medesima medaglia, ovvero, di una memoria collettiva costituita da elementi teorici e pratici al tempo stesso:

per quanto si risalga nella storia della riflessione sulle tradizioni, appare chiaro che le credenze si intrecciano sempre con delle pratiche [...] Era il tempo in cui i miti venivano presentati ai fanciulli come incantesimi, a volte seri e a volte lieti [...] Era il tempo in cui i miti venivano rappresentati nelle preghiere in occasione di sacrifici.¹⁰⁵

Le forme di trasmissione primordiali, come si evince dalla citazione, contengono già una duplice natura legata, da un lato, al loro essere costituite da un *logos*, dall'altro, per via del loro carattere di trasmissione orale, costituiscono esse stesse delle *performance* uniche e irripetibili. Ad ogni modo, il fulcro di quell'elemento unitario costituito dal mito trasmesso attraverso un rito era sin dalle origini rappresentato dalla narrazione:

pur senza stabilire un rapporto di derivazione diacronica tra mito e rito, essi possono essere considerati l'aspetto teorico e quello pratico di un fenomeno unitario, anche perché ogni

¹⁰⁵Detienne 1980, p. 348.

narrazione mitica è legata all'oralità – e il racconto orale vive nel momento della narrazione, ogni *performance* è unica e irripetibile in quanto ogni enunciazione costituisce una nuova ricomposizione del testo.¹⁰⁶

Le forme primordiali di narrazione includono dunque non soltanto un aspetto linguistico e performativo, ma per la loro stessa natura sono passibili di numerose varianti, come se il testo mitico possedesse un'intrinseca produttività storica e potesse dunque essere continuamente risemantizzato e rinarrato. Hans Blumenberg ha messo in evidenza come i miti siano delle storie stabili nel loro nucleo narrativo e dotate al tempo stesso di una variabilità marginale molto marcata:

queste due caratteristiche ne facilitano la tradizione: la loro stabilità stimola a riconoscerli anche in rappresentazioni artistiche o rituali, la loro modificabilità sollecita a sperimentare mezzi nuovi e personali di presentazione. È il rapporto di “tema con variazioni” la cui attrattività per compositori e ascoltatori ci è nota dalla musica.¹⁰⁷

Con Aristotele, il termine *mythos* si riveste di caratteri nuovi e inediti, nel capitolo sesto della *Poetica* si legge infatti: «L'imitazione dell'azione è poi il racconto (*mythos*), poiché qui intendo con “racconto” la composizione dei fatti»¹⁰⁸. Il racconto/*mythos* aristotelico costituisce dunque l' “intreccio” o “trama” e ricopre un'assoluta preminenza nel genere epico.

L'idea di mito dalla quale aveva preso le mosse la nostra riflessione incontra già in Aristotele una profonda revisione e, soprattutto, il mito stesso viene per la prima volta identificato chiaramente come parte narrativa fondante di due generi distanti tra loro quali l'epica e la forma tragica.

Dunque, l'analisi aristotelica costituisce un prezioso appiglio nel tentativo di analizzare forme contemporanee di intersezione tra genere narrativo e teatro sulla base di un comune elemento quale quello della narrazione. Tornerò ad Aristotele e

¹⁰⁶ Calabrese 2010, p. 22.

¹⁰⁷ Blumenberg 1991, p. 59.

¹⁰⁸ Aristotele 2008, p. 41.

alla sua disamina sulla forma tragica nella parte conclusiva di questo paragrafo sulle forme primordiali di narrazione.

Tornando invece a quella forma originaria di narrazione costituita dalla narrazione mitico/rituale, sono opportune alcune osservazioni anzitutto di carattere storiografico. A tal proposito va ricordato che l'interesse intorno alla questione del mito si accese nel corso del XIX secolo, grazie in particolar modo allo studioso Friedrich Max Müller (1823-1900), che fondò, sulla base di uno studio comparato della linguistica, la cosiddetta scuola di mitologia comparata. Per Müller i miti costituiscono un'espressione spontanea del pensiero popolare e collettivo (in questo ricollegandosi, nell'ottica dell'età romantica, al pensiero dei fratelli Grimm), ma in realtà, secondo lo studioso tedesco, è il linguaggio a far scaturire automaticamente dalle figure mitiche un racconto o mitologema. Da qui Müller elabora la sua concezione del mito come «malattia del linguaggio»¹⁰⁹, riconducendo quindi i racconti mitici, con la loro irrazionalità, a deficienze connaturate all'attività linguistica.

Nel corso della seconda metà dell'Ottocento anche l'antropologo inglese Edward B. Tylor (1832-1917) sviluppa la propria concezione di mito come forma che scaturisce, attraverso mezzi e principi distanti da quelli del pensiero logico-razionale, dall'esigenza dell'uomo di spiegare eventi che accadono nel mondo naturale. La funzione epistemologica attribuita da Tylor al mito si discosta da quella più strettamente pratica elaborata dall'antropologo scozzese James Frazer (1854-1941), secondo il quale il mito assolve il compito non tanto di spiegare, quanto di controllare la realtà del mondo: evidentemente per Tylor e Frazer il mito e la scienza coprirebbero lo stesso insieme di fenomeni, ma mentre il mito legato

¹⁰⁹ Müller 1977.

alla religione attribuisce gli eventi alle decisioni degli dei, la scienza si riferisce a processi impersonali e oggettivi.

La visione del mito propria di Tylor e Frazer, come anche la contrapposizione mito/scienza, verranno messe in discussione solo a partire dal XX secolo. Fondamentale a tal riguardo sarà la riflessione dell'antropologo polacco Bronisław Malinowski (1884-1942) secondo il quale le culture primitive possedevano, da una parte, una narrazione mitica attraverso la quale comprendere gli aspetti inspiegabili del mondo e consolidare l'unità del gruppo, e dall'altra, le stesse culture primitive, erano dotate anche di cognizioni scientifiche attraverso le quali spiegare e controllare gli eventi del mondo fisico.

Claude Lévi-Strauss ne *La pensée sauvage*, dopo aver analizzato l'attitudine propria già dell'uomo neolitico a un certo pensiero e approccio scientifico rispetto al mondo, quella che egli definisce «una curiosità assidua e sempre all'erta, un'esigenza di conoscenza per il piacere della conoscenza»¹¹⁰, ammette l'esistenza di un'altra forma di pensiero ugualmente scientifico, ma mitico-rituale, con cui l'uomo fin dalle origini ha tentato di comprendere la realtà:

i miti e i riti, lungi dall'essere opera di una «funzione fabulatrice», come spesso si sostiene, hanno il grandissimo merito di preservare fino a noi, in forma residua, modi di osservazione e riflessione che furono (e probabilmente restano) esattamente adeguati a un certo tipo di scoperte: quelle cioè consentite dalla natura, a cominciare dalla possibilità di organizzare e di sfruttare speculativamente il mondo sensibile in termini di sensibile.¹¹¹

Il sostrato mitico-rituale, dunque, che per Lévi-Strauss costituisce la base della nostra civiltà, si caratterizza non tanto per la funzione narrativa, quanto per quella gnoseologica, non a caso lo studioso parla di «pensiero mitico»¹¹², piuttosto che di

¹¹⁰ Lévi-Strauss 2003, p. 27.

¹¹¹ Lévi-Strauss 2003, p. 29.

¹¹² Lévi-Strauss 2003, p. 30.

racconto mitico. A ciò Lévi-Strauss somma la particolare funzione del «bricolage», come egli stesso la definisce, propria del pensiero mitico:

la peculiarità del pensiero mitico sta proprio nell'esprimersi attraverso un repertorio dalla composizione eteroclita che, per quanto esteso, resta tuttavia limitato: eppure di questo repertorio non può fare a meno di servirsi, perché non ha nient'altro tra le mani. Il pensiero mitico appare così come una sorta di *bricolage* intellettuale [...].¹¹³

Quali siano i tasselli di questo *bricolage* intellettuale, Lévi-Strauss, ce lo suggerisce più avanti:

ora, la caratteristica del pensiero mitico, come del *bricolage*, sul piano pratico, è di elaborare insiemi strutturati, non direttamente per mezzo di altri insiemi strutturati, ma utilizzando residui e frammenti di eventi [...] testimoni fossili della storia di un individuo o di una società.¹¹⁴

Il pensiero mitico, invertendo dunque il rapporto tra diacronia e sincronia diviene, secondo l'analisi di Lévi-Strauss, una sorta di *ars combinatoria* nella quale nuove strutture vengono elaborate sulla base di una combinazione di eventi o, meglio, residui di eventi passati.

Prima di passare oltre rispetto alla questione del mito, vorrei evidenziare l'ipotesi che esista quella che, parafrasando Lévi-Strauss, potrebbe essere definita come una cultura collettiva, un incubatore mitico regolato da una struttura combinatoria. Sommando il *bricolage* culturale alla pluricodicità del testo spettacolare nonché alla ipertestualità genettiana, va via via delineandosi il quadro sostanziale e metodologico all'interno del quale si muovono le opere che successivamente analizzerò. Per il momento sia sufficiente notare che, presa una qualsiasi opera del regista Jurij Ljubimov, è possibile riscontrare un lavoro sul testo che comporta 1) scelta degli oggetti culturali propri dell'episteme russo-sovietica e dunque suscettibili di essere trasformati in oggetti teatrali; 2) analisi dei modi di combinazione di tali oggetti e individuazione del loro valore e della funzione che

¹¹³ Lévi-Strauss 2003, p. 29.

¹¹⁴ Lévi-Strauss 2003, p. 34.

assumono in qualità di oggetti teatrali; 3) palesamento dei rapporti che intercorrono tra sfera culturale e testo spettacolare. Questa dinamica, frequentemente riscontrabile nelle opere di Ljubimov, corrisponde a una vera e propria estetica del montaggio di oggetti culturali e quindi di ri-attivazione del *corpus* mitico/rituale di un'intera cultura.

Ma, tornando all'elaborazione del racconto mitico a livello di cultura, va notato come la visione strutturalista di Lévi-Strauss a proposito del racconto mitico prescinda evidentemente dal contesto sociale all'interno del quale il mito si produce. Roland Barthes invece, nel suo saggio *Mythologies*, ci riporta a un concetto di mito in relazione alla società odierna:

che cos'è un mito, oggi? Darò subito una risposta molto semplice, che si accorda perfettamente con l'etimologia: il mito è una parola [...] Il mito non si definisce dall'oggetto del suo messaggio, ma dal modo in cui lo proferisce: ci sono limiti formali al mito, non ce ne sono di sostanziali. Tutto dunque può essere mito? Sì, a mio avviso, perché l'universo è infinitamente suggestivo.¹¹⁵

Altrettanto suggestiva, si potrebbe aggiungere, è la possibilità che ogni oggetto del mondo possa divenire "mitologico", purché esso passi «da un'esistenza chiusa, muta, a uno stato orale, aperto all'approvazione della società, perché non c'è alcuna legge, naturale o no, a impedire che si parli delle cose»¹¹⁶. Per Barthes, ogni oggetto del reale in quanto detto può diventare mito, e infatti lo studioso francese analizza i più disparati elementi della cultura attraverso la lente di ingrandimento della semiotica: dal mondo del cinema a quello della pubblicità, dalla bistecca e patatine fritte al Tour de France, dallo *strip-tease* alla nuova Citroën, dall'astrologia a Racine. Ma a ben vedere, e qui si apre un discrimine fondamentale tra mitologia precedente e visione barthesiana, la parola mitica costituisce un messaggio:

¹¹⁵ Barthes 1994, p. 191.

¹¹⁶ Barthes 1994, p. 191.

quindi può essere tutt'altro che orale; può essere costituita da scritte o da rappresentazioni: il discorso scritto, ma anche la fotografia, il cinema, il *reportage*, lo sport, gli spettacoli, la pubblicità, possono servire da supporto alla parola mitica. Il mito non può essere definito né dal suo oggetto, né dalla materia, perché qualsiasi materia può essere arbitrariamente dotata di significato [...].¹¹⁷

Il mito in Barthes supera, si potrebbe dire, la sua funzione narrativa e diviene messaggio, comunicazione, a prescindere dalla forma che è chiamato ad assumere. I “miti d’oggi” sarebbero una forma di rappresentazione collettiva utile a trasformare un fatto sociale e culturale storicamente determinato in un fatto naturale e universale, quindi in oggetto mitico.

Dopo Barthes, le ricerche di tipo cognitivista hanno tuttavia messo in luce come la presenza di sistemi mentali innati predisponga gli esseri umani verso determinate dinamiche culturali, come la moralità o la socializzazione. Tra gli altri, il meccanismo denominato di *agent detection*, ovvero di “scoperta dell’agente”, costituisce una sorta di processo intuitivo che lascia gli uomini presumere consapevolmente l’esistenza di un agente al di là della sua effettiva presenza.

Secondo lo studioso Georges Dumézil, autore della colossale opera in più volumi *Mythe et épopée* (1968-1973), la funzione di mediatizzazione del mito è svolta principalmente dal genere epico, (dal greco, *epos*, “parola”, “discorso”), l’unico in grado di trasformare un’ideologia in storia. Il mito fungendo dunque da «incubatore di narrazioni»¹¹⁸ tende a declinarsi in differenti forme discorsive, la più frequente e incisiva delle quali, è costituita dall’epica.

Da un punto di vista strettamente narratologico, come è stato evidenziato da Michail Bachtin, la nascita del romanzo in epoca ellenistica avviene sulla base del genere epico: «Nell’epoca ellenistica nasce il contatto con gli eroi del ciclo epico troiano; l’*epos* si trasforma in romanzo. Il materiale epico è trasposto in quello

¹¹⁷ Barthes 1994, p. 192.

¹¹⁸ Calabrese 2010, p. 27.

romanzesco, nella zone del contatto, passando attraverso la fase della familiarizzazione e del riso». ¹¹⁹

Molto recentemente, la studiosa Irene de Jong nel suo saggio *A Narratological Commentary on the Odyssey* (2001), riattualizza le posizioni bachtiniane asserendo appunto che l'epica a base omerica costituisce una vera e propria riserva di tecniche narrative, quali l'analessi, la prolessi, l'ellissi, la suspense e altre, che hanno contribuito a rendere l'epica un passaggio fondamentale nello sviluppo del romanzo moderno.

Oltre che nell'epica è possibile rintracciare le radici mitico-rituali dello *storytelling* anche e soprattutto nel dramma (dal greco, *drama*, "azione"), ovvero quel genere nel quale è possibile includere tutti i testi teatrali in cui l'autore porta sulla scena dei personaggi e li fa contemporaneamente agire e parlare. La questione del carattere narrativo del dramma non è di poco conto: la sua genesi rituale giustificherebbe, alla luce di quanto detto a proposito del carattere narrativo del mito/rito, una risposta affermativa alla domanda se lo spettacolo teatrale sia o meno dotato di una componente narrativa. Ma è auspicabile tentare un'analisi più approfondita.

Anzitutto, vale la pena ricordare che l'origine della forma drammatica, in antica Grecia nel periodo compreso tra la fine del VI e l'inizio del V secolo a.C., nei generi tragico, comico e satirico, fu caratterizzata sin dal principio da una notevole complessità strutturale. Le forme drammatiche primordiali alternavano infatti parti recitate sotto forma di dialogo a parti lirico-corali destinate ad essere sviluppate contestualmente al canto e alla danza. A ciò si aggiunge il fatto che il dramma antico non costituiva uno spettacolo nel senso contemporaneo del

¹¹⁹ Bachtin 2001, p. 457.

termine, ma rappresentava un rituale religioso legato al culto di Dioniso e quindi occorreva in ricorrenze definite quali le feste delle Grandi Dionisie e delle Lenee. Il teatro, come oggi lo intendiamo, ovvero un luogo in cui degli attori addestrati recitano un testo, nacque grazie agli *exárchontes* (guide, capi) del ditirambo, ovvero nel momento in cui si staccò dal coro una figura di attore che non si limitava più a cantare in persona propria, ma parlava a nome del dio o dell'eroe, interpretandone dunque il personaggio.

La forma drammatica nasce dunque da una prassi, nel senso di "azione", basata sull'oralità e sulla prossemica. Al tempo stesso, l'azione teatrale primordiale è essa stessa espressione della forma narrativa primordiale incarnata, come si è più volte sottolineato, dalla mitologia e ritualità. A ciò si aggiunge quanto Aristotele afferma nel capitolo sesto della *Poetica* quando parla esplicitamente della tragedia, la forma drammatica per eccellenza:

la tragedia, dunque, è imitazione di un'azione seria e compiuta, dotata di una sua grandezza, in un linguaggio addolcito da abbellimenti distinti in ciascuna loro specie nelle diverse parti, eseguita da agenti e non raccontata, tale che mediante la pietà e la paura porta a compimento la purificazione delle siffatte passioni.¹²⁰

Comprese in questo passaggio, le principali nozioni aristoteliche di mimesi e catarsi, contribuiscono a caratterizzare la forma drammatica come un genere fondato sulla "praxis". Ma più avanti nel capitolo è possibile leggere:

l'imitazione dell'azione è poi il racconto, poiché qui intendo con «racconto» la composizione dei fatti, con «caratteri» ciò per cui diciamo che gli agenti hanno una certa qualità, con «pensiero» tutto ciò in cui parlando dimostrano qualcosa o anche esprimono un giudizio. È dunque necessario che di tutta la tragedia ci siano sei parti grazie alle quali la tragedia risulta di una certa qualità: queste sono il racconto, i caratteri, il linguaggio, il pensiero, lo spettacolo e il canto [...] Il più importante di questi è la composizione dei fatti [...].¹²¹

¹²⁰ Aristotele 2008, p. 39.

¹²¹ Aristotele 2008, pp. 41, 43.

Aristotele immagina dunque per la tragedia, così come aveva fatto con l'epica omerica, una vera e propria struttura narrativa che ruota intorno al "mythos", ovvero la composizione dei fatti, il racconto. Non è un caso infatti che Aristotele rintracci come elementi fondanti della tragedia molti degli elementi che aveva già citato parlando dell'epica, quali la caratterizzazione dei personaggi, il pensiero e il linguaggio. Aggiunge poi a questi ultimi le parti musicali e lo spettacolo, elementi propri solo di un genere suscettibile di rappresentazione drammatica come la tragedia.

Numerosi secoli dopo rispetto all'apparizione della *Poetica* aristotelica, Roland Barthes, riprenderà, seppur sotto la lente dello strutturalismo, il discorso intorno alla centralità del racconto:

[...] al racconto può servire da supporto il linguaggio articolato, orale o scritto, la immagine, fissa o mobile, il gesto e la commistione coordinata di tutte queste sostanze; il racconto è presente nel mito, le leggende, le favole, i racconti, la novella, l'epopea, la storia, la tragedia, il dramma, la commedia, la pantomima, il quadro (si pensi alla S. Orsola di Carpaccio), le vetrate, il cinema, i fumetti, i fatti di cronaca, la conversazione.¹²²

La visione "narrativa" del dramma è dunque dotata di fondamento, ma costituisce anche un ambito di analisi dotato di una certa criticità e «rivela zone inesplorate nell'ambito di una poetica narrativa tradizionalmente fondata sul romanzo (*novel-centred*)»¹²³. Le interpolazioni fra dramma e narrazione, portano alla luce preziosi elementi di contatto tematico-formali che ricorrono sia nel primo che nella seconda, come evidenzierò nel capitolo seguente.

1.2. Ma allora cos'è la narrazione?

Le nostre vite sono incessantemente intrecciate alle narrazioni, alle storie che raccontiamo o che ci vengono raccontate, a quelle che sogniamo o immaginiamo o vorremmo poter narrare; e tutte vengono rielaborate nella storia della nostra vita, che noi raccontiamo a noi stessi in un lungo monologo – episodico, spesso inconsapevole, ma virtualmente ininterrotto.¹²⁴

¹²² Barthes 1969, p. 7.

¹²³ Calabrese 2010, p. 32.

¹²⁴ Brooks 2004, p. 3.

La narrazione secondo Peter Brooks costituisce una sorta di cornice permanente e inevitabile della vita della storia di ciascun individuo, dominato, a sua volta, da un vero e proprio istinto narrativo che sin dai miti e dalle favole ha reso possibile la spiegazione di tutto ciò che altrimenti sarebbe rimasto incomprensibile. All'istinto Brooks associa il desiderio e la capacità di raccontare storie, che si sviluppano in ogni bambino sin dall'età dei tre anni: «Ben presto ogni bambino si trasforma in un piccolo aristotelico, e insiste sul rispetto di una serie di regole da parte di chiunque racconti: ci vogliono un principio, un centro, e soprattutto dei finali»¹²⁵. La narrazione quindi, prima di divenire una vera e propria competenza, costituisce secondo Brooks un istinto naturale, un desiderio e una capacità innati, nonché, uno dei mezzi privilegiati per leggere la realtà.

Sempre nella *Poetica* sono rintracciabili le basi per definire la narrazione.

Aristotele partendo dalla teoria platonica dell'imitazione scrive:

l'epica, dunque, e la poesia tragica, inoltre la commedia e la produzione di ditirambi e la massima parte dell'auletica e della citaristica sono tutte, nel complesso, imitazioni: ma differiscono l'una dall'altra per tre aspetti: o per il fatto di imitare con mezzi diversi, o cose diverse, o diversamente e non nello stesso modo [...] Perché infatti è possibile imitare con gli stessi mezzi e gli stessi oggetti, ma a volte raccontando [...] oppure con tutti gli attori dell'imitazione che agiscono e sono attivi.¹²⁶

Dunque, a differenza della forma drammatica in cui gli attori riportano dei dialoghi relativi ai personaggi e fingono dei gesti (mimesi), nella forma narrativa il discorso del poeta realizza lo stesso un'imitazione, ma attraverso un equivalente verbale dell'azione (diegesi), eventualmente riportando, direttamente o indirettamente, i discorsi dei personaggi.

Chiaramente Aristotele considerava l'epopea come la forma narrativa per eccellenza, e sempre nella *Poetica* si legge:

¹²⁵ Brooks 2004, p. 3.

¹²⁶ Aristotele 2008, p. 15.

a proposito dell'imitazione narrativa e in versi è chiaro che si devono comporre i racconti, proprio come nelle tragedie, in modo drammatico e intorno a una sola azione intera e compiuta, dotata di un principio, di parti mediane e di una fine, affinché come unico essere vivente intero, produca il piacere proprio; e chiaro è che le composizioni non debbono essere simili alle storie in cui è necessario che si faccia l'esposizione non già di un'azione sola, ma di un sol tempo, cioè di tutte le cose che in questo accaddero a una o più persone, ciascuna delle quali cose è con le altre in un rapporto casuale.¹²⁷

Questo esordio, oltre a costituire all'interno della *Poetica* l'inizio della trattazione sulla forma epica, rileva anche uno degli aspetti per cui secondo Aristotele epica e tragedia non differiscono affatto. L'aggettivo «drammatico» si riferisce dunque a qualcosa che i due generi hanno in comune, ovvero l'imitazione di persone che agiscono compiendo azioni serie, come si legge nel V capitolo della *Poetica*: «Dunque, l'epica si conformò alla tragedia fino all'essere, con la parola, imitazione in versi di persone serie; ma differisce in questo, nell'impiegare un verso unico e nell'essere una narrazione»¹²⁸. È pur vero che nella seconda parte della citazione sopra riportata Aristotele sembra riferirsi solo alla narrazione letteraria, ma come nota Segre: «Dalle sue affermazioni si può risalire, per affinità o per contrasto, alle caratteristiche del narrare come attività dell'uomo in quanto animale parlante»¹²⁹. Il narrare diviene allora una realizzazione linguistica che ha lo scopo di comunicare a uno o più interlocutori una serie di avvenimenti. Quando la comunicazione riguarda fatti inventati e non ha dunque più un legame con la sua finalità pragmatica, ecco che allora essa si orienta verso l'artificialità, e infine verso l'arte.

Nel quindicennio compreso tra il 1915 e il 1930, i formalisti russi hanno inaugurato uno studio sistematico della narrazione, dal quale tenterò di estrapolare alcuni punti di interesse relativi alle unità minime della narrazione, ai concetti di

¹²⁷ Aristotele 2008, p. 155.

¹²⁸ Aristotele 2008, p. 33.

¹²⁹ Segre 1999, p. 265.

azione e funzione, ai nessi sintagmatici e paradigmatici tra le azioni e le funzioni e, infine, alla costruzione complessiva della narrazione.

Quando il critico, il linguista o il semplice lettore, ascoltatore, si trovano dinanzi a un'azione narrata, l'unica attività che è loro consentita è quella di riformulare e sommarizzare mentalmente il contenuto del discorso narrativo realizzando quindi delle vere e proprie parafrasi:

si cercherà di ridurre al massimo l'arbitrarietà di tali parafrasi, ma non si può trovare alcun modo più oggettivo di individuare le azioni. L'inevitabilità delle parafrasi dipende da un dato di fatto: un'azione non può essere formulata concettualmente che attraverso frasi.¹³⁰

Pare dunque individuabile una sorta di frase-nucleo che include quella sezione di discorso ridotto a ciò che esclusivamente può essere considerato azione. Le parafrasi sono dunque brevi frasi, con un soggetto e un predicato, più eventuali oggetti e complementi, anche se non tutti i predicati enunciano azioni: ai predicati di azione o di processo si oppongono i predicati di stato che non riguardano la narrazione. Inoltre, per ciò che riguarda l'azione si possono attuare ulteriori restrizioni soprattutto per quanto riguarda il suo livello semantico. Con Jurij Lotman è possibile dunque asserire: «Nel testo l'avvenimento è il trasferimento del personaggio oltre i confini del campo semantico [...] lo spostamento dell'eroe all'interno dello spazio a lui assegnato non costituisce un avvenimento»¹³¹.

Alle opposizioni tra atto, processo, stato e tra atto con trasferimento semantico o meno, va aggiunta un'ulteriore coppia oppositiva, quella fondamentale tra azione e funzione. Già Boris Tomaševskij aveva introdotto nel suo saggio del 1928, *Sjužetnoe postroenie*, (*La costruzione dell'intreccio*), il concetto del «motivo» come azione narrativa e aveva inoltre identificato le azioni che sono determinanti

¹³⁰ Segre 1999, p. 267.

¹³¹ Lotman 1972, p. 276.

per la coerenza causale-temporale degli avvenimenti, definendo queste ultime come «motivi legati»:

nella poetica comparata è definita «motivo» quell'unità tematica che si ritrova in opere diverse [...] Questi motivi passano, rimanendo intatti, da un intreccio all'altro, e non ha in questo caso importanza se essi possano essere ulteriormente scomposti in componenti minori; è sufficiente che essi compaiono sempre indivisi nell'ambito del genere letterario preso in esame [...] Chiameremo *legati* i motivi che non si possono omettere, *liberi* quelli eliminabili senza danno per l'integrità della connessione causale-temporale degli avvenimenti.¹³²

Tra i formalisti russi fu soprattutto Vladimir Propp a teorizzare con grande efficacia il concetto di funzione all'interno del materiale narrativo da lui preso in esame e costituito dalle fiabe di magia. Nel suo saggio del 1928, *Morfologija skazki (Morfologia della fiaba)*, si legge allora: «Per funzione intendiamo l'operato di un personaggio determinante dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda»¹³³. In un altro scritto del 1928, *Transformacija vol'shebnych skazok, (la trasformazione delle favole di magia)*, Propp preciserà:

si può osservare come i personaggi delle fiabe di magia, per quanto diversi ne possano essere l'aspetto, l'età, il sesso, il tipo d'occupazione, la nomenclatura e le altre caratteristiche statiche attributive nel corso della vicenda *agiscano* allo stesso modo. Con ciò si determina un rapporto tra grandezze costanti e grandezze variabili: le funzioni dei personaggi rappresentano le costanti, tutto il resto è soggetto a mutamenti.¹³⁴

Ora, la differenza tra azione e funzione non risiede tanto nella loro importanza (nel senso che molte azioni non sono determinanti per lo svolgimento della vicenda) o nella generalità (poiché il peso di un'azione nella vicenda può essere segnalato da una definizione non specifica, ma più ampia, del suo contenuto), piuttosto, la differenza consta del fatto che la funzione richiama, a differenza dell'azione, un quadro semantico generale. Come fa allora notare Segre:

è questo quadro che permette di avviare l'analisi narratologica, cioè di individuare, fra tutte le azioni narrate, quelle che costituiscono la struttura narrativa. Ogni narrazione consta infatti di una successione lunghissima di azioni: da quella di accendersi una sigaretta a

¹³² Tomaševskij 2003, pp. 315-316.

¹³³ Propp 2000, p. 27.

¹³⁴ Propp 2003, p. 278.

quella di provocare una catastrofe. La misura della loro importanza non è valutabile in sé, ma in rapporto con le altre azioni [...].¹³⁵

Alla luce della riflessione sul componente nucleo della narrazione e sulla conseguente opposizione tra azione e funzione, si impongono dunque i concetti fondamentali di sintagma e di paradigma, intendendo con il primo la connessione delle azioni sulla catena discorsiva temporale, e con il secondo, la corrispondenza semantica tra azioni poste in punti diversi della catena. Si giunge dunque alla distinzione tra modello narrativo e «fabula», intendendo con quest'ultimo termine e sulla scia delle teorizzazioni dei formalisti, la successione delle azioni narrativamente determinanti:

i motivi, combinandosi tra loro, formano la struttura tematica dell'opera: da questo punto di vista la *fabula* è costituita dall'insieme dei motivi nei loro rapporti logici causali – temporali, mentre intreccio è l'insieme degli stessi motivi, in quella successione e in quei rapporti in cui essi sono dati nell'opera.¹³⁶

Un modello, come quello di Propp, fondato sulla continuità dei personaggi e soprattutto sulla consequenzialità delle azioni, corre il rischio di manifestarsi come un sistema irrimediabilmente chiuso, che non tiene cioè conto di eventualità che nel *corpus* di testi analizzati non si verificano.

Sull'esistenza di una “logica dei possibili narrativi” ha insistito C. Bremond, rivedendo e in parte sovvertendo lo schema chiuso elaborato da Propp. Nel saggio intitolato per l'appunto *La logique des possibles narratifs*, Bremond scrive: «L'unità di base, l'atomo narrativo, resta la *funzione*, applicata come in Propp alle azioni e agli eventi che, raggruppati in sequenze, generano il racconto»¹³⁷.

Inizialmente in accordo con Propp, Bremond rievoca il raggruppamento delle tre funzioni obbligate alla base di ogni processo: ovvero la funzione che apre la possibilità del processo sotto forma di comportamento da tenere o di evento da

¹³⁵ Segre 1999, p. 269.

¹³⁶ Tomaševskij 2003, p. 315.

¹³⁷ Bremond 1969, p. 99.

prevedere, la funzione che realizza questa virtualità e infine quella che chiude il processo sotto forma di risultato raggiunto. Questo tipo di sequenzialità obbligata in Propp, si trasforma in Bremond in una delle logiche possibili, come si legge:

a differenza di Propp, nessuna di queste funzioni impone come necessaria quella che la segue nella sequenza. Al contrario, una volta posta la questione che apre la sequenza, il narratore conserva sempre la libertà di farla passare all'atto o di mantenerla allo stato di virtualità.¹³⁸

Si apre dunque un vero e proprio universo dei possibili narrativi nel quale i personaggi si muovono prendendo una direzione oppure l'altra a seconda del successo delle loro azioni.

Dopotutto, se si torna a far riferimento a quanto ho accennato all'inizio di questo capitolo a proposito delle forme primordiali di narrazione, è evidente come le origini stesse della manifestazione narrativa siano legate a una logica che, utilizzando un'immagine tratta da Jorge Luis Borges, assomiglia a quella di un giardino in cui i sentieri si biforcano. Il ventaglio di scelte poste al narratore è infatti sempre stato di ampia portata, e una volta scelto il contenuto al narratore è sempre spettato l'onere di decidere in quale modo, dunque attraverso quali mezzi, comunicarlo.

Alla base di ogni narrazione risiede dunque la scelta da parte del narratore del contenuto, e a tal riguardo paradossali, ma limpide risuonano le parole di Italo Calvino: «Diciamo allora che nel mio libro il *possibile* non è il possibile in assoluto ma il *possibile per me*»¹³⁹. Ciononostante, va ricordato che, quelli che U. Eco definisce «boschi possibili»¹⁴⁰ si basano su di un patto finzionale tra lettore e autore:

¹³⁸ Bremond 1969, p. 100.

¹³⁹ Calvino 1994, p. XIII.

¹⁴⁰ Eco 2011, p. 91.

la regola fondamentale per affrontare un testo narrativo è che il lettore accetti, tacitamente, un *patto finzionale* con l'autore, quello che Coleridge chiamava la "sospensione dell'incredulità". Il lettore deve sapere che quella che gli viene raccontata è una storia immaginaria, senza per questo ritenere che l'autore dica una menzogna.¹⁴¹

Quello che potremmo definire "possibilismo della costruzione narrativa" non sta tuttavia a significare anarchia nella composizione dello stesso, ed è sempre Eco che ci ricorda come esistano dei testi in cui il meccanismo di autenticazione risulta minato alla base:

il testo di Robbe-Grillet [*La maison de rendez-vous*] certamente costruisce un mondo impossibile, un intrico di contraddizioni di ordini differenti, dove: (a) lo stesso evento viene introdotto in diverse versioni in mutuo conflitto; (b) lo stesso luogo (Hong Kong) è e non è al tempo stesso il luogo in cui si svolge l'azione; (c) gli eventi sono organizzati attraverso sequenze temporali contraddittorie (A precede B e B precede A); (d) una stessa entità fittizia ricorre in diversi modi di esistenza (come realtà narrativa, esecuzione teatrale, scultura, pittura, eccetera).¹⁴²

La coerenza delle azioni narrativamente determinanti, già illustrata dai formalisti, sembra essere una strategia essenziale di ogni costruzione narrativa. Sorge dunque spontaneo il quesito relativo a cosa o quale sia lo sfondo indispensabile ad ogni narrazione, una volta stabilita la logica dei suoi meccanismi interni. Sempre Eco sostiene:

ed ecco dunque che anche il mondo più impossibile, per essere tale, deve avere come sfondo ciò che è possibile nel mondo reale. Questo significa che i mondi narrativi sono parassiti del mondo reale. Non c'è una regola che prescriva il numero degli elementi funzionali accettabili, ed esiste anzi una grande flessibilità su questo tema [...] Ma tutto ciò che il testo non nomina e descrive espressamente come diverso dal mondo reale, deve essere sottinteso come corrispondente alle leggi e alle situazioni del mondo reale.¹⁴³

Ritenere che la narrazione si basi sulla possibilità di creare mondi impossibili che abbiano tuttavia per sfondo il mondo reale, è di certo un'ipotesi che lascia ampi margini nella definizione di ciò che può fare la narrazione. Resta tuttavia sospesa la questione più impellente e squisitamente teorica di quale sia l'essenza della narrazione. Sulla scia della riflessione intorno al funzionamento del testo narrativo inaugurata dai formalisti russi, si colloca, a partire dagli anni Settanta, la scuola

¹⁴¹ Eco 2011, pp. 91-92.

¹⁴² Eco 2011, pp. 99-100.

¹⁴³ Eco 2011, p. 101.

narratologica, tendenza nata all'interno dello strutturalismo e sotto l'egida della linguistica strutturale di Saussure. «Una scienza che non esiste ancora, diciamo la narratologia, la scienza del racconto»¹⁴⁴, così si esprime Cvetan Todorov nel 1969 inventando un neologismo dalle connotazioni scientifiche che ha come compito essenziale quello di studiare la narrazione e non il testo letterario, ragion per cui la narratologia può interessarsi ad ogni tipo di narrazione verbale e non. Il testo letterario è dunque per il narratologo un obiettivo tra tanti, un mezzo e non un fine per illustrare una costruzione teorica.

Per comprendere quali siano le possibilità di analisi offerte dalla narratologia si può richiamare la distinzione ormai canonica tra racconto, storia e narrazione, introdotta da Gerard Genette nel suo saggio del 1972, *Figures III*, nella cui introduzione si legge:

propongo [...] di chiamare *storia* il significato o contenuto narrativo (anche se tale contenuto può risultare all'occorrenza di debole intensità drammatica o tenore evenemenziale), *racconto* propriamente detto il significante, enunciato, discorso o testo narrativo stesso, e *narrazione* l'atto narrativo produttore, e per estensione, l'insieme della situazione reale o fittizia in cui esso si colloca.¹⁴⁵

La distinzione di Genette, al di là del debito nei confronti delle teorie formaliste, in particolare agli studi di Tomaševskij a cui ho precedentemente accennato, possiede il merito di una chiarificazione essenziale rispetto al concetto stesso di narrazione che, insieme a quello di storia e discorso, diviene parte integrante, anzi l'essenza, dell'atto narrativo.

Gerald Prince nel suo saggio del 1982 interamente dedicato alla narrazione e recante il significativo titolo *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, scrive:

¹⁴⁴ Todorov 1969, p. 10.

¹⁴⁵ Genette 2006, p. 75.

in generale, vi è accordo riguardo a ciò che costituisce un narrativo e a ciò che non lo costituisce. In particolare, molti sicuramente converrebbero che qualsiasi rappresentazione di avvenimenti non-contraddittori tali che almeno uno di essi si verifichi in un tempo t ed un altro in un tempo t_1 successivo al tempo t costituisce un narrativo (per quanto banale possa essere).¹⁴⁶

Prince, senza discostarsi dalla canonica idea della concatenazione coerente di avvenimenti come segno di riconoscimento di ciò che è narrativo, si pone la questione di cosa sia che influenzi la narratività e che renda buona una storia in quanto storia. La risposta di Prince a tale quesito introduce nella riflessione riguardo la narrazione un nuovo elemento:

a me sembra che la narratività di un dato racconto non dipenda soltanto dagli elementi che lo costituiscono e dalla loro disposizione. Essa dipende anche dal contesto nel quale il racconto è accolto e, più particolarmente, dal suo ricevente (secondo la nostra situazione e i nostri interessi, ciò che per te è assai narrativo può non esserlo altrettanto per me; ciò che tu puoi trovare appropriato ed io valido in un'occasione, puoi trovarlo tu inappropriato ed io non valido in un'altra).¹⁴⁷

Dalla citazione tratta dal testo di Prince è possibile estrapolare due linee di riflessione destinate sicuramente ad arricchire il discorso intorno alla narrazione: da una parte infatti viene messo in rilievo il significato del contesto all'interno del quale l'atto narrativo ha luogo, dall'altra, viene data importanza anche e soprattutto alle capacità di decodifica del ricevente la narrazione.

Ora, l'idea che un testo sia sempre e inevitabilmente immerso in un contesto e che questo lo determini a sua volta, era stata già propria della teoria semiotica, e fra tutti, dello studioso Jurij Lotman. D'altro canto, la visione di Prince di un ricevente la narrazione, richiama un'altra questione che è quella della comprensione narrativa, intesa come capacità dei lettori di ricreare delle rappresentazioni cognitive delle narrazioni.

La narrazione, come si evince dagli spunti tratti da alcuni dei più rilevanti studi narratologici, non può più essere considerata semplicemente come l'espressione di

¹⁴⁶ Prince 1984, p. 217.

¹⁴⁷ Prince 1984, p. 220.

un testo, ancorché letterario. Essa rappresenta piuttosto una sorta di «canoa di carta»¹⁴⁸, volendo utilizzare una metafora di Eugenio Barba, che percorre in realtà un vasto campo interdisciplinare che va sempre più allargando i suoi confini, dalla linguistica agli studi letterari, dalla psicologia alle neuroscienze, dalla semiotica all'antropologia.

Inevitabilmente, dunque, il punto su cosa sia la narrazione sembra sospeso (e forse è destinato a rimanere tale), nel panorama contemporaneo totalmente investito dalla narratività perfusa alla quale ho già accennato. Di certo, la narrazione spesso associata al genere narrativo per eccellenza, il romanzo, a differenza di quest'ultimo, non risente di alcuna crisi, anzi si estende, come cercherò di dimostrare, anche al di là della letteratura e invade il teatro in una complessa dialettica mimetico-diegetica.

1.3. Lo *storytelling* nel panorama contemporaneo: la narratività perfusa

Sul finire del secolo scorso, in particolare all'interno della comunità scientifica statunitense, si è assistito a una svolta nell'ambito di quella narratologia inaugurata, in Francia, fra gli anni Sessanta e Settanta da studiosi quali Roland Barthes, Cvetan Todorov, Gérard Genette. Se questi ultimi si erano imbarcati nella titanica impresa di identificare le unità minime di qualsiasi narrazione in un'ottica strutturalista, gli studiosi statunitensi capeggiati da David Herman, hanno intrapreso una strada differente che vede l'interpolazione di scienza letteraria, cognitivismo e studi sull'intelligenza artificiale. Il concetto di narratività, ovvero di formulazione narrativa, ha iniziato ad essere utilizzato per illustrare non più

¹⁴⁸ Barba 1993.

soltanto le opere della letteratura, ma addirittura tutte le pratiche della quotidianità. Si è assistito dunque al dilagare del termine *storytelling* (letteralmente, “l’arte di raccontar storie”), nei più disparati ambiti disciplinari, e tale dinamica, contribuisce a creare un contesto del tutto particolare all’interno del quale si muovono anche i testi, le opere, i registi teatrali che saranno oggetto della mia analisi critica.

Come ricorda Christian Salmon nel suo saggio *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires* (2007), l’approccio narrativo, dopo essersi manifestato nel campo delle scienze umane, ha iniziato, a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, ad essere applicato anche nella sfera delle scienze sociali dando per l’appunto vita a quella *narrative turn* a cui ho fatto riferimento nell’introduzione. Dall’economia al diritto, dalle scienze politiche a quelle sociali, dalla teologia alla psicologia, il concetto di narrazione ha iniziato una sorta di deriva da un continente disciplinare all’altro, coadiuvato inoltre dall’esplosione di Internet e dai progressi delle Nuove Tecnologie dell’Informazione, che hanno creato le condizioni per un *revival* dello *storytelling* e una sua rapida diffusione.

Come nota Salmon:

è attraverso questa deviazione che lo storytelling è potuto apparire come una tecnica di comunicazione, di controllo e di potere [...] lo *storytelling management* è ormai considerato indispensabile a chi svolge un ruolo decisionale in politica, in economia, nelle nuove tecnologie, nell’università o in diplomazia.¹⁴⁹

In un contesto globalizzato che Barthes non conosceva, si è tuttavia verificata la temibile ipotesi che egli stesso paventava quando scriveva nel 1969:

[...] tutte le classi, tutti i gruppi umani hanno i loro racconti e spesso questi racconti sono fruiti in comune da uomini di culture diverse, talora opposte: il racconto si fa gioco della buona e della cattiva letteratura: internazionale, trans-storico, transculturale, il racconto è là come la vita. Una tale universalità del racconto deve portare alla conclusione della sua insignificanza?¹⁵⁰

¹⁴⁹ Salmon 2008, p. 9.

¹⁵⁰ Barthes 1969, p. 7.

C'è da chiedersi dunque se il concetto stesso di narrazione, per via della sua eccessiva "liquidità" e transmedialità non sia diventato allora un concetto di per se stesso inutile? Non si rischia forse una banalizzazione dell'idea stessa di narrazione e una confusione tra ciò che è una vera narrazione e un semplice scambio di aneddoti, una testimonianza o un rapporto ufficiale? Questi e altri sono i quesiti ai quali la narratologia è chiamata a rispondere, senza poter più tralasciare l'apporto di numerose discipline nelle quali, come vedremo nel dettaglio, lo *storytelling* è ormai di casa.

La svolta narrativa degli anni Novanta ha investito anzitutto il mondo aziendale in considerazione del fatto che anche le imprese possono costituire dei microcosmi in cui vengono prodotti e fatti circolare numerosi racconti, da quelli relativi alle abilità degli operai a quelli inerenti, per esempio, uno sciopero. Narrativo può diventare al tempo stesso il rapporto scritto o orale circa gli eventi stessi dell'azienda, siano essi riunioni, appuntamenti con i clienti, colloqui: «Lo *storytelling management* non è altro che il tentativo di controllare questa trasposizione in racconto»¹⁵¹. In questo modo, piuttosto che subire il flusso delle storie prodotte all'interno dell'azienda, lo *storytelling management* orienta e valorizza questa produzione proponendo forme sistematizzate di comunicazione interna e anche di gestione basate essenzialmente sulla narrazione di aneddoti.

Dallo *storytelling* applicato alla vita aziendale e ai modelli di gestione della stessa, è scaturita una ulteriore disciplina in grado di unire arte e business: il *théâtre d'entreprise*, letteralmente "teatro d'impresa", o "teatro d'azienda", o *business theatre*, come è noto nei paesi di lingua inglese. Nel 1984, a Montreal, il più noto

¹⁵¹ Salmon 2008, p. 47.

divulgatore di questa disciplina, Christian Poissonneau, ha fondato la società TAC (*Thèâtre à la Carte*), con lo scopo di applicare i metodi teatrali alla formazione aziendale. La metodologia del teatro d'impresa utilizza il linguaggio teatrale declinandolo in modi differenti: si possono realizzare semplici letture da testi selezionati, fino a vere e proprie drammatizzazioni di situazioni aziendali, con la simulazione di dialoghi, *match* di improvvisazione teatrale, fino a giungere alla realizzazione di veri e propri spettacoli. Fra le altre, il teatro d'impresa fa ricorso alla figura del "buffone sapiente", mutuando così un elemento tipico della tradizione teatrale, come quello del giullare di corte. Il buffone sapiente entra in scena in riunioni particolarmente critiche inducendo i partecipanti a una riflessione e allo smascheramento di sottintesi o per stimolare, attraverso uno stile provocatorio, la ricerca di soluzioni alternative. Nell'insieme tuttavia, ogni attività del teatro d'impresa prevede che entrino in scena non solo attori professionisti, ma anche dirigenti e impiegati dell'azienda stessa, in un continuo processo di coinvolgimento dei partecipanti.

In estrema sintesi, per definire il Teatro d'Impresa possiamo dire che esso costituisce uno strumento utile a un'organizzazione per veicolare i propri messaggi. [...] Il teatro, infatti, racconta una storia, quella dell'impresa e della sua gente, trattiene l'attenzione, provoca uno *choc* affettivo e permette una migliore memorizzazione del messaggio.¹⁵²

La teoria del *management* incentrata sulla pratica dello *storytelling*, non ha influenzato unicamente la vita aziendale, ma anche e soprattutto le strategie del *marketing* strategico a partire già dalla fine degli anni Ottanta. Nel 1999, la giornalista Naomi Klein nel suo libro *No Logo*, scriveva:

la crescita astronomica del potere culturale e patrimoniale delle multinazionali può essere sostenibilmente ricondotta a un'idea apparentemente innocua concepita dai teorici del *management* a metà degli anni Ottanta, secondo la quale le grandi aziende devono produrre principalmente marchi e non prodotti.¹⁵³

¹⁵² Borgato, Vergnani, 2007, pp. 18, 20.

¹⁵³ Klein 2007, p. 25.

A distanza di un decennio è possibile pensare che al centro della produzione non sussistano più neanche i marchi, sostituiti invece dalle storie. Secondo Seth Godin, inventore del *marketing* virale, «il nuovo *marketing* ha lo scopo di inventare storie e non di concepire pubblicità»¹⁵⁴. William Ryan, che aveva cambiato l'immagine della Apple contestualmente al lancio sul mercato dell'iMac, notava nel 2003, in un articolo dall'emblematico titolo *Why Narrative Marketing*, che: «Siamo entrati nell'era della narrazione», in cui la più grande sfida che le aziende affrontano è il modo di comunicare la loro storia nella maniera più efficace e credibile possibile, sia all'interno che all'esterno»¹⁵⁵. Sin dai primi anni del Duemila i responsabili dei più grandi gruppi americani si sono lanciati in vere e proprie ricostruzioni narrative delle proprie marche e quei teorici che prima li consigliavano in qualità di esperti di *branding* si sono improvvisamente trasformati in consulenti di *storytelling*. Ashraf Ramz ha fondato addirittura nel 2002 ad Amsterdam un'agenzia di consulenza chiamandola «Narratività», basandosi sulla concezione sempre più diffusa che la gente non compri più prodotti, ma la storia che essi rappresentano, e che invece delle marche i consumatori acquistino i miti che esse simboleggiano.

Inoltre, il *marketing* degli anni Duemila non si accontenta più di rimanere confinato agli spazi canonici di acquisto, ma ha l'ambizione di generare quella che il futurologo danese Rolf Jansen ha definito “dream society” (definizione dalla quale prende il nome il saggio di Jansen del 2001 *Dream Society*):

ma l'ambizione del marketing degli anni Duemila non si ferma più alle porte del supermercato, ma abbraccia il mondo. Non ha più la sola ambizione di promuovere i benefici della società dei consumi, ma vuole “produrre” una nuova società, un altro mondo.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Godin 2006, p. 7.

¹⁵⁵ Ryan 2003, <http://www.techtransform.com/id359.htm>.

¹⁵⁶ Salmon 2008, p. 33.

Dalle dinamiche della narrazione, a lungo oggetto di analisi solo da parte dei teorici della letteratura, è sorta una disciplina ibrida, definibile “marketing narrativo”¹⁵⁷ il cui scopo non è più quello di convincere il consumatore all’acquisto di un prodotto, ma di immergerlo in un universo narrativo, di sedurlo, convincerlo e farlo sentire parte della storia, se non la storia stessa:

vecchi o giovani, disoccupati o impiegati, sani o malati di cancro, «you are the story», tu sei un eroe. Il *neomarketing* opera un sottile slittamento semantico: trasforma il consumo in distribuzione teatrale. Scegli un personaggio, e noi ti forniamo gli accessori. Datti un ruolo, noi ci occupiamo delle scene e dei costumi. Il consumo come unico rapporto col mondo.¹⁵⁸

Il *marketing* narrativo, operando una sorta di omologazione o sincronizzazione di qualsiasi esperienza e visione del mondo, è in grado di superare, con la logica del mercato, antagonismi politici e religiosi: «l’atto di consumare diventa allora un esercizio di comunicazione, ovvero di comunione, planetario [...]»¹⁵⁹.

In realtà anche il discorso politico in quanto tale non ha tardato ad essere contagiato dalla febbre dello *storytelling* come nuova strategia comunicativa. In particolare negli Stati Uniti, lo *storytelling*, è apparso sin dagli anni Novanta come il tassello mancante di una modalità comunicativa che era nata circa vent’anni prima nel mondo politico americano, incarnata dalla figura del “consigliere in comunicazione”, o *spin doctor*¹⁶⁰. Quest’ultimo rappresentava un vero e proprio specialista della distorsione e del capovolgimento, in grado di fornire argomenti e immagini al fine di produrre l’effetto di opinione desiderato. E furono proprio gli *spin doctor* delle campagne presidenziali statunitensi, a partire da quella che portò alla vittoria di Bill Clinton, a iniziare a utilizzare il termine “storia”, “racconto”,

¹⁵⁷ Salmon 2008, p. 35.

¹⁵⁸ Salmon 2008, p. 35.

¹⁵⁹ Salmon 2008, p. 36.

¹⁶⁰ Questo termine, inventato dai consiglieri di Ronald Reagan nel 1984, apparve per la prima volta durante il suo confronto televisivo con il candidato democratico Walter Mondale, il quale prevalse nettamente sul Presidente uscente. Al termine del dibattito il consigliere di Reagan, Lee Atwater, dichiarò: «Ora usciamo e ribalteremo il seguito» («*spin this afterward*»).

nella preparazione dei discorsi ufficiali. James Carville, *spin doctor* dell'entourage di Bill Clinton, dichiarava nel 1992: «Credo che potremmo eleggere uno qualunque degli attori di Hollywood, a condizione che abbia una storia da raccontare; una storia che dica alla gente cos'è il paese e come lo vede»¹⁶¹.

Di fatto negli Stati Uniti la narrazione di racconti edificanti è ormai divenuta il nuovo paradigma delle scienze politiche e, a discapito delle vecchie strategie basate sulla retorica o sull'immagine, essa domina non più soltanto i discorsi di campagna elettorale, ma anche la gestione del potere esecutivo e, soprattutto, delle situazioni di crisi. Si è dunque passati dall'era degli *spin doctor* a quella degli *story spinners*, neologismo coniato da Evan Cornog nel suo saggio del 2004, *The Power and the Story*, all'interno del quale lo stesso studioso spiega:

una campagna presidenziale è un grande festival della narrazione nel quale la stampa è insieme l'attore, il centro e il pubblico. La stampa interpreta la storia, utilizza le storie reinterpretate per lei dagli *spin doctor* politici e soddisfa (a volte) la sete di nuove storie da parte del pubblico. Le campagne elettorali sono due duelli di storie a gran velocità, che durano per alcuni mesi. Bisogna proporre in continuazione nuove storie, perché quelle precedenti fanno cilecca o stancano il pubblico. Il candidato che vince è quello le cui storie sono in sintonia con il maggior numero di elettori.¹⁶²

Il potere presidenziale si trasforma dunque in una sorta di permanente campagna elettorale e la comunicazione politica sottostà sempre più a logiche performative, per cui sono i discorsi a fabbricare i fatti o le situazioni. Va da sé che l'oggetto di una comunicazione così strutturata non mira più alla trasmissione di informazioni o all'illustrazione di decisioni, quanto alla possibilità di agire sulle emozioni e gli stati d'animo degli elettori, molto simili ormai al pubblico di uno spettacolo. Ecco che allora il discorso politico si svuota di argomenti e programmi e accoglie personaggi e racconti, ovvero la messa in scena della democrazia e non il suo

¹⁶¹ In Polletta 2006, p. VII.

¹⁶² Cornog 2004, p. 91.

esercizio. «Se l'arte del romanzo costituiva una forma di enunciazione paradossale della verità che Aragon definiva come un “mentire vero”, gli *spin doctor* praticano lo *storytelling* come un'arte dell'inganno assoluto, un “mentire falso”, una nuova forma di disinformazione»¹⁶³.

Come nel discorso aziendale, del *marketing* o politico, il ritorno allo *storytelling*, potrebbe essere analizzato nelle dinamiche delle più disparate sfere dell'agire e comunicare umano.

Di certo, è innegabile che lo *storytelling* sia divenuto un vettore propulsivo del cambiamento e abbia pervaso il mondo quotidiano di narrativa:

[...] come in questi anni stanno dimostrando le neuroscienze, la facoltà apparentemente naturale di leggere il modo di agire degli individui si ottiene solo grazie a una *full immersion* nella narrativa perfusa del mondo quotidiano, dove racconti orali, romanzi, fiction cine-televisive, stringhe fumettistiche e resoconti di viaggio digitati da qualche *blogger* sul *web* svolgono una funzione cognitiva fondamentale.¹⁶⁴

Ma se la visione ottimistica di una narrativa perfusa al di là dei generi e al di là delle discipline, rimanda all'idea del mondo quotidiano come una palestra all'interno della quale imparare a connettere i vari frammenti della realtà, d'altro canto, permane il rischio che le innumerevoli “storie” create dal *marketing*, dal discorso politico o pubblicitario, prendano il controllo delle pratiche quotidiane e dei desideri degli individui:

sotto l'immensa accumulazione di racconti prodotti dalle società moderne, viene alla luce un “Nuovo Ordine Narrativo” (NON) che presiede alla formattazione dei desideri e alla propagazione delle emozioni, per mezzo della loro messa in narrazione, indicizzazione e archiviazione, diffusione e standardizzazione, strumentalizzazione attraverso tutte le modalità di controllo.¹⁶⁵

Come si evince, lo *storytelling* in quanto tale, permane come un mezzo di estrema complessità e potenza, dai tempi di Shahrazād a quelli dei *social network* esso ci permette di non chiudere mai il libro della narrazione e di restare sempre connessi.

¹⁶³ Salmon 2008, p. 117.

¹⁶⁴ Calabrese 2010, p. 10.

¹⁶⁵ Salmon 2008, p. 169.

Capitolo Secondo

Gli elementi della comunicazione narrativa e teatrale

2.1. La voce

L'analisi di un qualsiasi discorso narrativo può essere intrapresa sulla base degli elementi temporali, del modo e della voce, intendendo con quest'ultima quell'insieme di elementi che caratterizzano l'istanza narrativa, come si legge anche nella *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*:

voice is an umbrella term for the field of questions relating to the speech acts of the narrator, ranging from narrative situations to narratorial idiom.¹

La riflessione di stampo narratologico intorno al termine e al funzionamento della voce viene inaugurata nel saggio di G. Genette, *Figures III*, nel quale lo studioso francese pone per la prima volta la questione del «chi parla?» all'interno di una narrazione, ovvero di quell'istanza che non può essere confusa con la focalizzazione e il punto di vista che informano invece sul «chi vede». Genette parla della voce definendola «istanza produttrice del discorso narrativo»² e rivendicandone l'autonomia e la specificità:

[...] da un lato, come abbiamo già osservato, si riducono i problemi dell'enunciazione narrativa a quelli del «punto di vista»; dall'altro, si identifica l'istanza narrativa con l'istanza di «scrittura», il narratore con l'autore, e il destinatario del racconto col lettore dell'opera. Confusione forse reale nel caso di un racconto storico o di una vera autobiografia, ma non quando si tratta di un racconto di finzione, dove il narratore ricopre a sua volta un ruolo fittizio (anche nel caso in cui tale ruolo venga direttamente assunto dall'autore) e dove la situazione narrativa immaginata può essere molto diversa dall'atto di scrittura che ad essa fa riferimento.³

A teatro, l'istanza del discorso spettacolare non può essere attribuita di certo all'autore-drammaturgo, ma è ascrivibile alla figura del regista, ovvero colui il

¹ Herman, Jahn, Ryan 2005, p. 634.

² Genette 2006, p. 260.

³ Genette 2006, pp. 260-61.

quale: «Deve elaborare un piano che coordini il lavoro di tutti gli operatori della scena, nessuno escluso. È proprio in questo lavoro di coordinamento che consiste l'opera del regista in quanto tale»⁴. Inoltre, proprio come un autore con il proprio testo, il regista, lungo le fasi di lavoro: «indica agli attori intonazioni, tempi e pause. In generale stabilisce tutta la struttura dello spettacolo e ne determina il ritmo, decidendo quali siano i punti dove il tono deve essere tenuto alto e dove si debba invece smorzarlo»⁵. Dunque, nell'ambito della messinscena il regista può essere considerato alla stregua di un autore.

Sia nel testo narrativo che in quello spettacolare si pone tuttavia il problema di come possa essere identificata l'istanza narrativa all'interno del testo stesso.

In narratologia, Seymour Chatman parla per l'appunto di «udibilità» dell'istanza narrativa, ovvero della sua presenza più o meno incisiva e riconoscibile all'interno di una comunicazione di tipo narrativo. In una sorta di triade relativa all'udibilità della voce narrativa, Chatman identifica i casi di mimesi pura in cui la storia non è narrata o è narrata in modo minimale (narrazioni epistolari o diaristiche, monologo interiore, flusso di coscienza). Un terzo livello intermedio è invece dato dalla situazione in cui:

la narrazione nascosta o nell'ombra occupa un terreno intermedio fra la non-narrazione e la narrazione nettamente percepibile. Nella narrazione nascosta si sente una voce che parla di eventi, personaggi e ambienti ma il narratore rimane nell'ombra. Diversamente dalla storia non narrata, la narrazione nascosta può esprimere i discorsi o i pensieri di un personaggio in forma indiretta.⁶

Ma dalla pura mimesi alla narrazione nascosta, si può giungere anche alla pura diegesi, ovvero a quelle forme in cui il narratore parla con la propria voce, si palesa dunque con interpretazioni e valutazioni personali. Secondo Chatman il

⁴ Mejerchol'd 2004, p. 42.

⁵ Mejerchol'd 2004, p. 43.

⁶ Chatman 2003, p. 212.

metodo più riconoscibile attraverso il quale il narratore segnala la propria presenza è costituito dalla descrizione esplicita, ovvero «dalle informazioni dirette a un narratario sull'ambiente che si deve conoscere»⁷.

Evidentemente, rispetto all'identificazione dell'istanza narrativa compiuta da Genette e alla sua caratterizzazione come “entità ombrello” che informa sul chi parla all'interno di un testo, Chatman restringe di molto la sfera di analisi relativa al concetto di voce identificandola con la funzione propria del narratore e alla relativa presenza/assenza dello stesso nella comunicazione narrativa.

In un'ottica teatrale, secondo lo studioso Manfred Jahn, l'istanza narrativa: «in a performance, may either take the totally unmetaphorical shape of a vocally and bodily present narrator figure (a scenario that is unavailable in written epic narrative)»⁸.

Patricia Suchy si spinge più oltre ritenendo che:

stage directions seem to be assuming, with increasing frequency in the modern drama, many of the characteristics of the fictive discourse of other genres; most notably, of the novel. If the voice that tells the performer to bring down the curtain 'to see if it works' speaks in fictive discourse, then the voice that utters these words emanates less from an author than from an author's imaginary, and quite fictive, narrator.⁹

Il concetto di istanza narrativa, passando dal testo narrativo a quello spettacolare, presenta delle caratteristiche immutabili, come il fatto di essere presente o assente o di rivestire una funzione precisa nello svolgimento dello spettacolo.

La questione si complica nel momento stesso in cui, l'istanza narrativa non risulta più essere composta da un'unica voce, ma da un sistema dialogico.

A tal proposito, già Michail Bachtin, aveva concentrato la sua analisi intorno alla voce riferendosi ai concetti di «plurivocità» e «pluridiscorsività» come

⁷ Chatman 2003, p. 238.

⁸ Jahn 2001, p. 674.

⁹ Suchy 1991, p. 80.

caratteristiche tipiche della forma romanzesca, in grado di generare una vera e propria «dialogicità» interna del genere poiché: «lo sviluppo del romanzo consiste nell'approfondimento della dialogicità, nel suo ampliamento e raffinamento»¹⁰.

Contestualmente Bachtin afferma come proprio la pluridiscorsività introdotta nel romanzo

è un discorso altrui in lingua altrui che serve all'espressione rifratta delle intenzioni d'autore. La parola di questo discorso è una particolare parola bivoca. Essa serve insieme a due parlanti ed esprime simultaneamente due diverse intenzioni: l'intenzione diretta del personaggio parlante e quella rifratta d'autore. In questa parola ci sono due voci, due sensi e due espressioni.¹¹

Se tutte le espressioni sono sempre polifoniche e composite, come afferma Bachtin, il concetto di voce stesso diviene sempre più sfuggente:

sarebbe forse meglio ritenere le voci non tanto qualità presenti all'interno del testo, quanto piuttosto costruzioni del lettore che interpreta tali testi, e le opere letterarie si potrebbero in ultima istanza considerare atti di un complesso "ventriloquismo", in cui il principale ventriloquo è il lettore.¹²

Evidentemente, nel testo spettacolare la dialogicità è intrinseca alla composizione stessa del testo linguistico riportato dagli attori. Infatti, un testo drammatico è nella maggior parte dei casi riconducibile alla forma dialogica.

Per quanto riguarda quello che Bachtin definisce "pluridiscorsività" e "ventriloquismo" del romanzo, è possibile affermare che queste dinamiche siano particolarmente rintracciabili nel testo spettacolare. In quest'ultimo infatti parlano rispettivamente il regista, l'attore e il pubblico, laddove l'attore deve essere preso in considerazione sia come emittente di una informazione rivolta al pubblico, sia come portavoce del messaggio del suo personaggio e quindi in relazione ad altri personaggi, e infine come portavoce dell'ipotesi spettacolare del regista.

D'accordo con Elam si può dunque asserire che:

¹⁰ Bachtin 2001, p. 108.

¹¹ Bachtin 2001, p. 133.

¹² Calabrese 2010, p. 47.

il discorso drammatico è un reticolo di illocuzioni e perlocuzioni conflittuali e complementari: in una parola, l'interazione linguistica non è tanto descrittiva, bensì performativa. Qualunque siano le sue funzioni stilistiche, poetiche e estetiche generali, il dialogo è in primo luogo una modalità di *praxis* che mette in opposizione le diverse forze etiche, personali e sociali del mondo drammatico.¹³

Nel saggio del 1990, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Seymour Chatman elabora un'interessante teoria che traduce la figura e le funzioni del narratore all'interno di un testo non narrativo, bensì cinematografico. Per Chatman bisogna anzitutto distinguere tanto nei film, quanto nei testi narrativi:

[...] a *presenter* of the story, the narrator (who is a component of the discourse), and the *inventor* of both the story and the discourse (including the narrator): that is, the implied author – not as the original cause, the original biographical person, but rather as the principle within the text to which we assign the inventional tasks.¹⁴

Per affrontare il problema della presenza dell'istanza narratoriale nei film Chatman ricorre al concetto più generale di «cinematic narrator», ovvero, «the overall agent»¹⁵ che non è identificabile con un essere umano e che neppure è riconducibile a quella voce fuori campo che, in realtà, rappresenta uno dei molteplici aspetti inerenti il *cinematic narrator*, infatti:

a voice-over may be one *component* of the total showing, one of the cinematic narrator's devices, but a voice-over narrator's contribution is almost always transitory; rarely does he or she dominate a film the way a literary narrator dominates a novel – that is, by informing every single unit of semiotic representation.¹⁶

In realtà l'istanza narrativa nel film ipotizzata da Chatman è un insieme di complessi meccanismi comunicativi propri del canale visivo (natura dell'immagine, attori, luci, messa in scena, ripresa, angolazione, movimento) e del canale uditivo (voci, rumori, musiche, punto di origine del suono, commenti): «the cinematic narrator is the composite of all these plus other variables. Their synthesis as the narrator, of course, is achieved by the semiotic processing

¹³ Elam 1988, p. 163.

¹⁴ Chatman 1990, p. 133.

¹⁵ Chatman 1990, p. 134.

¹⁶ Chatman 1990, p. 134.

performed by the viewer»¹⁷. L'idea che l'istanza narrativa possa in realtà interagire con tutti i *media*, siano essi la forma testuale narrativa o quella cinematografica, pur in stretta dipendenza rispetto alla ricezione da parte di un pubblico, verrà ripresa in relazione alla possibilità che, oltre al *cinematic narrator*, sia da ipotizzare anche l'esistenza di un *theatrical narrator*.

2.2. Dal personaggio all'attore

Il personaggio o *homo fictus*¹⁸ costituisce quell'elemento individuale o di gruppo che partecipa al mondo finzionale narrativo:

in the widest sense, "character" designates any entity, individual or collective – normally human or human-like – introduced in a work of narrative fiction. Character thus exists within storyworlds, and play a role, no matter how minor, in one or more of the states of affairs or events told about in the narrative. Character can be succinctly defined as storyworld participant.¹⁹

Il ruolo centrale del personaggio era già stato messo in risalto da Aristotele nella *Poetica*, dove, per l'appunto, il partecipante alla finzione narrativa o drammatica è l'agente (*prattōn*), ovvero un'entità autonoma e necessaria all'interno del testo. Lo stesso agente è poi, secondo Aristotele, dotato di un carattere (*ethos*), di un pensiero (*dianoia*) e della capacità di esprimerlo attraverso il linguaggio (*lexis*).

Allo stesso modo, in un universo altrettanto finzionale, l'attore è colui che «recita interpretando la parte di un personaggio in uno spettacolo»²⁰ in una sorta di «trappola della verosimiglianza in cui [l'attore] si dibatte da quando la poetica del realismo si è sedimentata nel senso comune»²¹. Non è un caso a tal proposito se il regista russo Konstantin Stanislavskij raccomandava ai suoi attori di fornire una biografia ai propri personaggi, anche al di là delle informazioni fornite dal testo

¹⁷ Chatman 1990, p. 135.

¹⁸ *Homo fictus* è il termine con cui E.M. Forster nel saggio del 1927, *Aspetti del romanzo*, definisce quella specie antropologica costituita dalla popolazione che abita e vive le opere di narrativa.

¹⁹ Margolin 2009, p. 66.

²⁰ Allegri 2005, p. 13.

²¹ Allegri 2005, p. 22.

drammatico, tanto che alla fine i personaggi si trasformavano in persone reali. Ma i personaggi, siano essi narrativi o drammatici, non sono persone, bensì entità artificiali. Ora, dal punto di vista narratologico, in ambito formalista e strutturalista, la teoria aristotelica ha trovato una riconferma nell'idea che il personaggio sia un prodotto dell'intreccio e che il suo statuto sia funzionale alla narrazione e che quindi debba essere preso in considerazione non come persona, ma come partecipante o attante. Al contrario,

la specificità del personaggio teatrale, in quanto differente dal personaggio epico è [...] la sua oggettivazione, la sua autonomia rispetto al punto di vista del narratore. In questo senso il personaggio teatrale è l'oggettivazione di un insieme di azioni, comportamenti, parole, sentimenti, passioni, che va a disegnare un fantasma di persona, che può poi essere interpretato da una persona vera come l'attore, proprio per la omologia delle due forme.²²

Il personaggio è titolare di un'azione prima che di un carattere nel teatro greco, ma anche nel teatro brechtiano, in cui l'attore è chiamato ad assumere una distanza critica dal personaggio, citandolo quindi nelle sue azioni, ma non immedesimandosi nella sua personalità.

A questa definizione del personaggio teatrale è possibile assimilare, con le dovute cautele, la concezione funzionale del personaggio (narrativo/fiabesco) elaborata da Vladimir Propp e già richiamata in precedenza. Si aggiunga a tal proposito che secondo Propp:

per l'analisi della favola è quindi importante *che cosa* fanno i personaggi e non *chi* fa o *come* fa, problemi, questi ultimi, di carattere accessorio. [...] Le funzioni dei personaggi rappresentano dunque le parti fondamentali della favola e sono esse che dobbiamo innanzitutto rintracciare.²³

Il punto di contatto tra personaggio teatrale e narrativo risulta essere proprio legato alle azioni che esso compie, poiché il primo è oggettivazione di un insieme di azioni e il secondo assume importanza in base a ciò che fa.

²² Allegri 2005, p. 201.

²³ Propp 2000, pp. 26-27.

Sulla base fornita da Propp, è stato successivamente Algirdas Greimas nel suo saggio *Sémantique structurale* a fornire la definizione di attante (o *dramatis persona*) come quell'entità del testo non concretamente definibile. Il modello attanziale di Greimas, va sottolineato, si fonda sull'idea che il testo sia caratterizzato da due livelli, uno profondo e uno più superficiale. L'attante è dunque un'entità del testo profondo, mentre gli attori, corrispondenti ai personaggi, si rilevano a livello superficiale. Come Propp, inoltre, anche Greimas nel suo modello attanziale prevede un vero e proprio iter compiuto dal Soggetto individuato come colui che deve compiere un'azione per conquistare un Oggetto. A sua volta il Soggetto, che attua una *performance* in direzione dell'Oggetto, è dotato di una competenza e soprattutto agisce sulla base di un mandato. Al livello della struttura superficiale del testo, il rapporto tra attanti e attori può concretizzarsi in tre modi differenti: secondo una logica di *isomorfismo*, per cui a ciascun attante corrisponde un solo attore, di *demoltiplicazione*, quando a un attante corrispondono più attori (emblematica la funzione attanziale dell'Aiutante che può essere svolta da fate, orchi, ecc.), in ultimo può sussistere una logica di *sincretismo*, per cui un solo attore corrisponde a più attanti (come nelle storie d'amore in cui la fanciulla funziona sia da Oggetto che da Destinatore).

Il rapporto tra attanti e attori nella concezione di Greimas, richiama sicuramente quello tra attore teatrale e personaggio, e risulta di particolare interesse comparare le logiche di *isomorfismo/demoltiplicazione/sincretismo* con alcune dinamiche più eminentemente teatrali. Nello specifico, la logica dell'isomorfismo non desta particolari problemi dal punto di vista quantitativo, ma generico. Una logica dell'isomorfismo relativa al testo spettacolare infatti prevede una normale assegnazione di un ruolo/personaggio a un attore. Il problema si pone laddove,

soprattutto in forme antiche e moderne della cultura teatrale, seppur rispettando l'isomorfismo quantitativo non veniva rispettato quello generico, per cui i ruoli femminili vengono recitati da attori maschi. È questo un fenomeno che è possibile rintracciare nel teatro greco, latino, nella spettacolarità religiosa medievale, nella farsa, nei primi spettacoli rinascimentali, nelle prime formazioni della Commedia dell'Arte, quindi nel teatro elisabettiano, e in tante forme del teatro orientale. Ai fini della nostra riflessione questo fenomeno assume una valenza particolare soprattutto in relazione agli elementi di prossemica, mimica, intonazione e costume i quali, come si è più volte detto, costituiscono alcuni dei codici fondanti il sincretismo del testo spettacolare. E per altro, sebbene quello dell'attore maschio che recita una parte femminile sia un fenomeno legato principalmente al passato, è curioso notare come in alcune delle opere di Jurij Ljubimov, esso si inserisca, a scopo parodico beninteso, ma comunque creando un effetto di straniamento.

Con Chatman il personaggio narrativo cessa di essere il portatore di una funzione o colui che promuove un'azione nel testo e diviene un «paradigma di tratti psicologici, in cui “tratto” è usato nel senso di “qualità personale relativamente stabile o costante”»²⁴. Chatman identifica inoltre nei “tratti” dei personaggi delle caratteristiche di supremazia anche rispetto agli eventi, che, inconfondibilmente, costruiscono l'essenza dell'intreccio narrativo:

possiamo ora distinguere una differenza fondamentale fra eventi e tratti psicologici. I primi hanno una posizione strettamente determinata nella storia (almeno nelle narrative classiche) : X accade, poi Y accade a causa di X, quindi accade Z come conseguenza finale. L'ordine nella storia è fissato [...] Inoltre gli eventi sono distinti; possono sovrapporsi, ma ciascuno di loro ha un inizio e una fine nettamente definiti, il loro dominio è circoscritto.²⁵

²⁴ Chatman 2003, p. 130.

²⁵ Chatman 2003, p. 132.

Gli eventi, sebbene dotati di una certa mobilità, vivono all'interno dello *storyworld* e lì restano confinati, al contrario:

i tratti non sono soggetti a queste limitazioni. Possono predominare in tutta l'opera e oltre questa, nella nostra memoria, quanto l'opera stessa. [...] A differenza degli eventi, i tratti non sono collocati nella catena temporale, ma coesistono con l'intero e con una larga parte dell'intero.²⁶

Uri Margolin, in un saggio del 2007, pone l'accento sulle intersezioni tra le teorie mimetiche e non mimetiche relative al personaggio. La visione di quest'ultimo come entità umana o antropomorfica, infatti, non necessariamente si colloca in opposizione a quella che invece considera il personaggio come unità esclusivamente testuale e funzionale. Nello specifico Margolin rintraccia i tre principali paradigmi attualmente disponibili per lo studio mimetico del personaggio:

characters can be approached from different theoretical perspectives, each yielding a different conception and theory of character. [...] character as literary figure, that is, an artistic product of artifice constructed by an author for some purpose; character as non-actual but well-specified individual presumed to exist in some hypothetical, fictional domain – in other words, character as an individual within a possible world; and character as text-based construct or mental image in the reader's mind.²⁷

Il “personaggio come artificio” vive all'interno delle coordinate spazio-temporali create dall'autore e dai lettori del testo. Rappresenta un'entità creata da una mente umana e che viene realizzata attraverso l'uso del linguaggio e secondo determinate convenzioni artistico-letterarie: «Don Quixote did not exist before Cervantes intended him; he is precisely the way his author presents him, and could easily have been otherwise»²⁸.

In opposizione al personaggio come prodotto letterario, Margolin identifica il “personaggio come individuo non reale”; esso viene dunque percepito come un individuo esistente all'interno di un mondo possibile, di un universo, quello

²⁶ Chatman 2003, p. 133.

²⁷ Margolin 2009, p. 66.

²⁸ Margolin 2009, p. 67.

testuale, del tutto finzionale. Il personaggio come individuo non reale possiede dunque una identità propria, dove il termine identità porta con sé una serie di questioni: «what is the given individual like? (possession of properties, predication); what distinguishes it from all other coexisting individuals (singularity, uniqueness, differentiation); what kind of an individual is it (type or category membership, classification)»²⁹. Il personaggio può dunque essere identificato attraverso una serie di attributi che lo rendono molto vicino a un individuo provvisto di personalità, ma quest'ultima può tuttavia non rivelarsi come il punto focale nella costruzione del personaggio:

[...] personality. But this is never the only aspect of a character's set of properties, and often is not even the most significant. [...] Since stories by definition involve change, at least some of these known properties of any character are not enduring but time-bound, and the character's total property set inevitably gets modified over time.³⁰

Il tipo di personaggio qui ipotizzato va ben oltre il personaggio a tutto tondo, definito da una serie di attributi linguistici, fisici e psicologici. È in realtà un'entità che, all'interno di un *fictional story world*, è soggetto a una serie di cambiamenti che lo rendono un'entità dinamica.

Si ha dunque come l'impressione che la riflessione narratologica intorno al personaggio vada via via accostandosi all'idea di personaggio teatrale inteso come portatore di un'azione, seppur dotato di una psicologia dinamica, ma dipendente essenzialmente dall'interpretazione attoriale in un mutuo rapporto di interscambio.

²⁹ Margolin 2009, p. 72.

³⁰ Margolin 2009, p. 73.

2.3 Osservare, leggere e...andare teatro. Elementi della ricezione letteraria e teatrale

La categoria del punto di vista costituisce un ulteriore elemento della pratica narrativa, poiché ci informa in merito alla posizione fisica, psicologica e ideologica dell'osservatore e quindi relativamente al modo in cui gli eventi narrati vengono rappresentati.

Il punto di vista può essere situato sia all'interno della narrazione sia al di fuori di essa: nel primo caso il punto di vista promana da un personaggio, nel secondo caso il punto di vista proviene da un narratore più o meno onnisciente.

L'osservatore, come categoria narrativa, compare, ancor prima di essere sistematizzata in quella più generica del punto di vista, negli scritti di Henry James e a tal proposito va ricordato con Meneghelli che «Se la storia del “punto di vista” ha un inizio, questo inizio porta sicuramente il “nome” (la firma) di Henry James»³¹. Lo scrittore statunitense immagina infatti che i suoi testi narrativi siano incentrati su casi particolari e avvincenti osservati da una visione individuale e prossima ai casi stessi, come si legge:

l'istinto sembrerebbe avermi ripetutamente suggerito che arrivare ai fatti riferiti e alle figure rappresentate attraverso l'aiuto di qualche altro esplicito e consapevole agente avrebbe significato essenzialmente trovare l'intero caso – vale a dire il suo interesse – arricchito lungo il cammino. In altre parole, sono stato sempre incline all'idea del caso particolare e avvincente *più* una visione individuale e ravvicinata di quello stesso caso. Tutto ciò doveva concretizzarsi nella figura di un osservatore [...] e nel suo attento e appassionato rapporto con la vicenda.³²

L'osservatore di Henry James è una figura di grande interesse, soprattutto per via della sua indefinitezza, esso è un portatore di punto di vista interno al testo, un vero e proprio osservatore della vicenda. Ma al tempo stesso James non si illude sulla reale provenienza autoriale del punto di vista in questione:

³¹ Meneghelli 1998, in Meneghelli (a cura di), p. IX.

³² James 1998, p. 8.

non che la velata maestà dell'autore non regni qui visibilmente; ma io mi sorprendo, ancora una volta, nell'atto di scuotermela di dosso, di disconoscerne le pretese, mentre scendo nell'arena e faccio di tutto per vivere e respirare e conversare spalla a spalla con le persone impegnate nella lotta che fornisce, a quelli delle gradinate, lo spettacolo del grande gioco.³³

Nelle parole di James si possono rinvenire già gli elementi fondanti del discorso narrativo, costituito quindi da un *autore* che più o meno velatamente consegna il proprio *punto di vista* al *personaggio*, il quale a sua volta compie un'*azione* che verrà infine osservata e giudicata dallo spettatore sulle gradinate. Lo spettatore jamesiano corrisponde dunque al fruitore del testo, ovvero, il *lettore*.

Anche lo studioso Percy Lubbock, sulla scorta delle teorie jamesiane, si è posto la questione del punto di vista. A proposito della distinzione tra punto di vista interno ed esterno alla narrazione, Lubbock ritiene che:

se il narratore è egli stesso nella storia, l'autore è drammatizzato e le sue affermazioni guadagnano in peso, sostenute dalla presenza del narratore nella scena raffigurata [...] Nella storia non viene introdotto niente dall'esterno; essa è autosufficiente, non ha relazione con nessuno che sia al di là del suo perimetro. Questo è il primo passo verso la drammatizzazione e in molti casi può bastare.³⁴

Evidentemente, secondo Lubbock il problema del punto di vista corrisponde al problema del rapporto che intercorre tra il narratore e la storia e proprio questa relazione è in grado, come si deduce dalla citazione, di modificare la natura della narrazione spostandola verso un paradigma di tipo drammatico. Anche nel caso in cui il punto di vista sia interno alla narrazione (non provenga quindi dal narratore, bensì da un personaggio), per Lubbock il punto focale resta comunque l'autore che non parla più attraverso il narratore, ma tramite il personaggio:

l'autore può usare il campo visivo del personaggio e rimanere coerentemente al suo interno come se il personaggio parlasse con la sua propria voce. In questo caso, egli conserva un vantaggio già acquisito e ne ottiene uno nuovo, probabilmente molto più grande. Infatti ora il punto di vista, se rispetto allo spazio rimane sempre fisso, collocato in un personaggio del racconto, rispetto al tempo è libero [...].³⁵

³³ James 1998, p. 8.

³⁴ Lubbock 1998, p. 56.

³⁵ Lubbock 1998, p. 60.

Il punto di vista interno, proprio di un personaggio, conferisce dunque all'autore il vantaggio di potersi muovere su tutto l'arco temporale, dal passato al futuro, senza più dover sottostare a quel limitante intervallo di tempo che intercorre fra narratore (come nel primo caso) e fatti narrati. Come si intuisce, i vantaggi di questo tipo di rapporto sulla storia sono rintracciabili essenzialmente nella possibilità che l'autore ha di mettere in rilievo un determinato elemento e lasciarne in penombra un altro.

Di certo, l'analisi di Lubbock possiede non pochi spunti di particolare interesse, soprattutto nella correlazione che egli immagina tra autore, punto di vista e drammatizzazione del testo narrativo. Tuttavia, per ciò che concerne la teoria del punto di vista *tout court*, la percezione che si ha leggendo le parole di Lubbock è quella di una costruzione del testo narrativo, e quindi delle dinamiche del punto di vista, strettamente centrata intorno alla figura e funzione dell'autore reale.

Anche Jurij Lotman insiste sull'idea che il problema del punto di vista sia del tutto centrato sulla questione di colui, autore o personaggio, che osserva nel testo, infatti:

il concetto di «punto di vista artistico» si rivela come una relazione fra un sistema e il suo soggetto (il «sistema» in un dato contesto può essere un sistema linguistico, oppure può appartenere ad altri livelli, più elevati). Con «soggetto del sistema» (ideologico, stilistico ecc.) intendiamo la coscienza che è capace di generare una simile struttura e che, di conseguenza, è ricostruibile nell'atto della percezione del testo.³⁶

Il punto di vista secondo Lotman è espressione di un determinato orientamento, sia esso ideologico o stilistico, del soggetto nei confronti dell'oggetto, ovvero, delle vicende narrate: «In questo caso la relazione “punto di vista – testo” è sempre una relazione del tipo “creatore – creato”. In riferimento al testo letterario,

³⁶ Lotman 1998, p. 228.

si tratta del problema della posizione dell'autore [...]»³⁷. E infatti Lotman riesce ad operare una distinzione fra generi letterari sulla base del funzionamento del punto di vista, ovvero, di quel fondamentale rapporto succitato tra autore e testo letterario:

l'asservimento del testo a un unico punto di vista è interpretato come il dominio dell'«espressione» sul «contenuto», cioè come «poesia». A questa si contrappone la «prosa», intesa come regno del «contenuto», libero dalla soggettività dell'autore.³⁸

Il confronto fra generi sulla base del punto di vista caratterizza secondo Lotman, oltre la prosa e la poesia, anche la forma drammatica, considerata come la forma più adatta alla coesistenza di più punti di vista, data la sua composizione linguistica fatta di dialoghi in prima persona. Secondo Lotman, la forma drammatica è in grado di generare un: «conflitto fra sistemi di discorso diretto realizzato come conflitto fra punti di vista diversi»³⁹ che nella prosa si realizza solo attraverso il romanzo epistolare del XVIII secolo e poi:

lo stadio successivo nel processo di complicazione del punto di vista della narrazione è rappresentato con evidenza nell'*Evgenij Onegin*. Al posto dei diversi personaggi che raccontano uno stesso fatto da posizioni diverse, come accade in Chaderlos de Laclous, qui compare l'autore, il quale, utilizzando stili diversi come sistemi chiusi, ciascuno con un punto di vista fisso, espone uno stesso contenuto da posizioni stilistiche diverse.⁴⁰

Nello specifico Lotman, analizzando alcune strofe del romanzo in versi di Aleksandr Puškin, teorizza la pratica del punto di vista non come unico e concentrato in un punto focale, sia esso il personaggio o l'autore, bensì come «un punto di vista diffuso, multiplo, che diventa anche il centro del sovrasisistema che riproduce l'illusione della realtà stessa»⁴¹. Quella che Lotman intravede nell'opera di Puškin è dunque una tecnica di costruzione del punto di vista del tutto innovativa e quasi prossima a quella cinematografica, in quanto «Puškin non solo

³⁷ Lotman 1998, p. 230.

³⁸ Lotman 1998, p. 233.

³⁹ Lotman 1998, p. 235-236.

⁴⁰ Lotman 1998, p. 236.

⁴¹ Lotman 1998, p. 242.

opera un montaggio di una complessa struttura di punti di vista attraverso l'esposizione di uno stesso fatto da diverse posizioni stilistiche, ma ricorre anche ad altri mezzi più complessi»⁴². Infatti, secondo Lotman, il procedimento dell'esposizione ripetuta di uno stesso contenuto da vari punti di vista si è fissato in seguito nella narrativa come mutamento sia della posizione dalla quale il racconto è condotto, sia degli oggetti descritti. Infine, anche Lotman prende in considerazione l'ipotesi che il punto di vista sia interno al testo, ovvero che, come nel cinema: «l'operatore debba riprendere il mondo con gli occhi di un certo personaggio»⁴³. In questo caso, secondo Lotman, per evitare l'eccessiva soggettività delle vicende narrate, per cui lo spettatore finisce per percepire le scene come comuni riprese panoramiche,

è necessario alternare (montare) le scene riprese dal suo – del personaggio – punto di vista spaziale soggettive con scene che mostrino il personaggio dal di fuori, dal punto di vista spaziale degli spettatori (il punto di vista di “nessuno”) o di altri personaggi»⁴⁴.

La conclusione a cui giunge Lotman, dopo aver stabilito che in un testo esiste il punto di vista del creatore (dell'autore), del personaggio e di nessuno (del lettore), e che questi siano soggetti a montaggi differenti a seconda del grado di complessità del testo (esempio fra tutti, l'*Onegin* di Puškin), è che in realtà il punto di vista in sé costituisce un problema teorico produttivo poiché: «introduce nel testo un elemento dinamico: ciascun punto di vista afferma di essere vero e tenta di prevalere nella lotta con i punti di vista contrapposti»⁴⁵.

Ora, una volta stabilito che in un testo il punto di vista provenga da un osservatore, interno o esterno, si pone la questione del “come” osservare, vale a

⁴² Lotman 1998, p. 242-243.

⁴³ Lotman 1998, p. 243.

⁴⁴ Lotman 1998, p. 243-244.

⁴⁵ Lotman 1998, p. 245.

dire, della “prospettiva” dalla quale i fatti narrati vengono “visti distintamente”⁴⁶.

A proposito dell'importanza della “prospettiva” nella comunicazione narrativa,

Genette nota:

«Distanza» e «prospettiva», provvisoriamente chiamate e definite così, sono le due modalità essenziali della *regolazione dell'informazione narrativa*, costituita dal modo, esattamente come la mia visione di un quadro dipende, per la precisione, dalla distanza che mi separa da esso, e per l'estensione, dalla mia posizione nei confronti di un eventuale ostacolo parziale che gli faccia più o meno da schermo.⁴⁷

Il termine “prospettiva”, d'altro canto, è suscettibile di una miriade di interpretazioni differenti, poiché riferibile a più campi del sapere. Infatti: «originally, perspective was a term used in physiology, natural science (optics), and studies of visual art, and in these contexts it often referred to visual phenomena such as distortion, selection and obstruction»⁴⁸. Nel contesto della narratologia strutturalista, così come nei più recenti studi di teoria della narrazione, la “prospettiva” è altresì definita come “focalizzazione”, termine più astratto che implica la restrizione delle informazioni narrative relativamente alla percezione, immaginazione e conoscenza di un personaggio, eventualmente, inattendibile. La più nota e sistematica teorizzazione del procedimento della “focalizzazione” è attribuibile a Gerard Genette, il quale, come ricorda Manfred Jahn, è stato in grado anzitutto di porsi le faticose domande sul “chi vede?” e “chi parla?” all'interno di un testo e quindi:

setting his two questions in direct opposition, Genette defuses both the error of declaring the narrator dead and the error of equating focal characters with narrators. More importantly, by prizing apart voice and mood – narration and focalization – he opens the door for focalization to become an independent module of the narratological system.⁴⁹

La domanda genettiana sul “chi vede?” all'interno di un testo e la risposta teorica che ha generato in termini di teorizzazione del punto di vista e della

⁴⁶ “Prospettiva” deriva dal latino *perspicere*: “vedere distintamente”.

⁴⁷ Genette 2006, p. 209.

⁴⁸ Herman, Jahn, Ryan (a cura di) 2005, p. 423, voce «Perspective».

⁴⁹ Jahn 2009, p. 99.

focalizzazione, devono tuttavia tener presente anche un altro elemento della percezione del testo. Oltre all'osservatore (sia esso interno ed esterno al testo), anche la figura del lettore partecipa alla realizzazione della narrazione con la sola differenza per cui: «il lettore è un individuo reale e concreto che interpreta il testo, e pertanto non va confuso né con il narratario, controparte ricettiva del narratore, né con il lettore implicito, l'istanza ricevente cui sono indirizzati i messaggi dell'autore implicito [...]»⁵⁰. L'azione principale che il lettore è chiamato a svolgere consiste nella decodifica di un testo e questo può avvenire attraverso codici diversi. Roland Barthes, nel suo saggio *S/Z*⁵¹, ha identificato cinque codici che regolano il movimento del lettore attraverso il testo: codice ermeneutico per seguire lo sviluppo testuale, codice semico per organizzare personaggi e dettagli caratterizzanti, codice simbolico per collegare il testo a strutture con significazione più ampia, codice proairetico per organizzare le azioni descritte, codice culturale per ricollegare la narrazione con sistemi culturali già accettati. Anche Gerald Prince ritiene che il lettore abbia una responsabilità nella decodifica del testo e che sia chiamato a muoversi attraverso di esso per mezzo di codici differenti:

come ho affermato precedentemente, ogni lettore contribuisce in modo significativo alla sua lettura di qualsiasi testo [...] Deve, inoltre, avere familiarità con diversi codici e sottocodici. Utilizzerà, ovviamente, un codice linguistico, che gli permetterà di capire il significato linguistico delle parole e delle frasi che costituiscono il testo; ma potrà anche utilizzare un codice simbolico [...] o un codice ermeneutico [...] oppure un codice legato ai personaggi [...] od anche un codice letterario, che gli consentirà di riconoscere che il testo appartiene a un particolare genere narrativo [...].⁵²

Il lettore dunque è artefice del senso del testo a seconda dei codici che mette in campo e della lettura che elabora del testo stesso. A partire dagli anni Settanta, infatti, anche la funzione del lettore ha iniziato ad essere sottoposta a una attenta

⁵⁰ Calabrese 2010, p. 72.

⁵¹ Barthes 1973.

⁵² Prince 1990, pp. 198-199.

analisi scientifica, generando degli approcci *reader-oriented*, in reazione allo strutturalismo e al New Criticism, ai quali, a loro volta, si rimproverava un eccessivo attaccamento al testo. Di fatto, tutte le teorie *reader-oriented* indagano quale sia il contributo del lettore rispetto al significato di un testo, presupponendo, quindi, che sussista tra i due un rapporto di tipo biunivoco: «la lettura è vista come una serie dinamica di processi ermeneutici in cui sono colmati gli spazi vuoti lasciati nel testo e narratore e lettore intrattengono rapporti di cooperazione interpretativa»⁵³.

In aggiunta a questo complesso rapporto di interdipendenza tra testo e lettore, va menzionato anche quello che Hans Robert Jauss ha definito «orizzonte di attesa» che un testo produce. Nello specifico:

la ricezione dell'arte significa un duplice atto, che comprende l'effetto che è prodotto dall'opera, e il modo in cui il ricevente accoglie l'opera. [...] In tutte queste attività il senso di un'opera si costituisce sempre di nuovo – come momento di un processo in cui devono venire mediati sempre due orizzonti: l'orizzonte dell'aspettazione (o codice primario) che l'opera prescrive, e l'orizzonte dell'esperienza (o codice secondario), che il ricevente introduce.⁵⁴

I testi, dunque, non possiedono un valore determinato una volta per tutte e neppure suscitano risposte uniformi rispetto a generazioni differenti, essi sono in realtà continuamente re-interpretati dai lettori portatori a loro volta di determinate attese, concezioni e nozioni nei confronti del testo. L'estetica della ricezione elaborata da Jauss presenta il considerevole vantaggio di riconsiderare la funzione del lettore al di là del suo significato storico-letterario o sociologico, e di restituirgli una parte attiva nella «progressiva concretizzazione del senso di grandi opere»⁵⁵.

⁵³ Calabrese 2010, p. 73.

⁵⁴ Jauss 1988, p. 136.

⁵⁵ Jauss 1988, p. 136.

Come il testo narrativo, anche il testo spettacolare non è dotato di un'esistenza realmente autonoma, ma acquista un senso estetico e semiotico solo in riferimento al momento della sua ricezione. Si potrebbe anche arrivare a dire:

che ciò che esiste realmente, almeno dal punto di vista semiotico, non è lo spettacolo, ma la *relazione teatrale*, intendendo con questo termine innanzitutto il rapporto attore-spettatore, e poi i vari altri processi comunicativi e interazionali di cui uno spettacolo è stimolo e occasione dalla sua prima ideazione fino alla fruizione del pubblico.⁵⁶

Questo nuovo oggetto teorico definibile come *relazione teatrale* è anzitutto caratterizzato da una intrinseca bidimensionalità: da un lato la relazione teatrale sembra consistere in una manipolazione dello spettatore da parte dello spettacolo, dall'altro la relazione teatrale può consistere anche in un'attiva partecipazione dello spettatore nella realizzazione dello spettacolo. Più specificamente, nel primo caso, mediante l'attuazione di determinate strategie seduttive-persuasive, lo spettacolo cerca di indurre nello spettatore determinate trasformazioni intellettuali, emotive o addirittura a spingerlo a comportamenti concreti. Nel secondo caso, al contrario, lo spettatore può essere considerato a pieno titolo:

un coproduttore dello spettacolo: egli è, in effetti, il costruttore, parzialmente autonomo, dei suoi significati e soprattutto colui a cui spetta l'ultima, decisiva parola sull'esito dei programmi di manipolazione cognitiva, affettiva e comportamentale che lo spettacolo cerca di mettere in atto.⁵⁷

Evidentemente, questi due aspetti della relazione teatrale sono scindibili solo a livello teorico, ma nei fatti risultano intimamente legati e coesi nella produzione di senso del testo spettacolare.

Al di là dello spettatore concreto, e sulla scia del «lettore modello»⁵⁸ teorizzato da Umberto Eco, è possibile parlare anche di «spettatore modello»⁵⁹, ovvero di un costrutto ipotetico che non abbia la pretesa di mostrare il funzionamento di una

⁵⁶ De Marinis 2008, p. 49.

⁵⁷ De Marinis 2008, p. 51.

⁵⁸ Eco 1979.

⁵⁹ De Marinis 2008, p. 52.

ricezione reale. Piuttosto, lo spettatore modello è un oggetto teorico il cui pregio è quello di evidenziare «in che misura e come uno spettacolo prevede un certo tipo di spettatore»⁶⁰.

In ultimo, vanno menzionate alcune delle dinamiche fondamentali che è necessario tener presente laddove si voglia analizzare il comportamento ricettivo a teatro. Esistono infatti tre dimensioni proprie della ricezione teatrale 1) i presupposti dell'atto ricettivo, ovvero la messa in campo delle reali competenze dello spettatore in senso culturale e cognitivo; 2) i processi e sotto-processi che lo compongono, ovvero le principali operazioni compiute dallo spettatore a teatro (percezione, interpretazione, valutazione, memorizzazione, reazione emotiva ; 3) il suo risultato, ovvero la comprensione che uno spettatore costruisce rispetto a un dato spettacolo e in base alle proprie competenze e ai dati testuali e contestuali dello spettacolo stesso.

Dunque, il risultato della ricezione teatrale è dotato di un aspetto semantico, un aspetto estetico e un aspetto emotivo. Essi vanno considerati in un'ottica di sintesi, ma con possibilità di funzionamento indipendente: si può sempre in definitiva apprezzare uno spettacolo il cui significato fondamentale sfugge, e viceversa.

2.4. Il tempo/ritmo e lo spazio/scena

In conclusione di questo capitolo relativo agli elementi fondamentali della comunicazione narrativa e teatrale, tratterò anche una panoramica inerente le modalità in cui i fattori temporali e spaziali si realizzano in testi di natura differente, siano essi letterari o spettacolari.

⁶⁰ De Marinis 2008, p. 52.

Il tempo, da un punto di vista filosofico, risulta essere una questione ampiamente dibattuta. Già Agostino infatti nelle *Confessioni* (397-398 d.C.) opera una distinzione tra l'eternità, che è propria di Dio, e il tempo come categoria ascrivibile all'uomo, quindi non assoluta, ma relativa e strettamente connessa alle esperienze di ciascun individuo e alla memoria selettiva che esso ne serba. Ugualmente nel Novecento, Henri Bergson ha sottolineato la stretta relazione tra tempo e coscienza interiore «nella quale il tempo non è riducibile a una successione di istanti identici in un ordine progressivo e lineare, perché esso è soprattutto durata e simultaneità che annulla le differenze tra passato, presente e futuro»⁶¹.

Anche rispetto alla narrativa, quello della temporalità resta uno dei fattori fondamentali e maggiormente indagati tanto che, come nota Genette:

con una dissimetria le cui ragioni profonde ci sfuggono, ma che è iscritta nelle strutture stesse della lingua [...], posso benissimo raccontare una storia senza precisare il luogo in cui si svolge, e se questo luogo sia più o meno vicino a quello in cui la racconto, mentre mi è quasi impossibile non situarla nel tempo rispetto al mio atto narrativo, poiché devo necessariamente raccontarla a un tempo del presente, del passato o del futuro. Ne deriva forse il fatto che le determinazioni temporali dell'istanza narrativa sono chiaramente più importanti delle sue determinazioni spaziali.⁶²

Data la rilevanza dell'elemento temporale nella narrazione, si è giunti a distinguere diversi tipi di temporalità: il “tempo del discorso”, il “tempo della storia”, il “tempo della narrazione” e il “tempo di lettura”. Il “tempo del discorso” (*Erzählzeit* nella definizione di Günther Müller)⁶³ rappresenta il tempo necessario per la rappresentazione di situazioni ed eventi. Esso si misura attraverso le parole e le pagine di un testo o a seconda delle ore impiegate nella lettura. Il “tempo della storia” invece costituisce il periodo di tempo coperto dagli accadimenti narrati, si identifica con la cronologia e la durata temporale del *plot* del testo e

⁶¹ Calabrese 2010, pp. 112-113.

⁶² Genette 2006, pp. 262-263.

⁶³ Günther Müller, 1968.

rappresenta di per sé un'astrazione poiché non può essere analizzato se non in relazione al racconto. Il “tempo della narrazione” è, nella teoria genettiana, il tempo di produzione del racconto e delle sue strategie comunicative, il quale, a sua volta può distinguersi in “tempo della narrazione ulteriore”, “anteriore”, “simultanea” e “intercalata”, a seconda della posizione del narratore nei confronti della storia. È pur vero infatti, come nota Genette, che «sembra elementare che la narrazione possa essere soltanto posteriore a quanto essa racconta»⁶⁴. Il “tempo della narrazione ulteriore” prevede una narrazione del racconto al passato, è “anteriore” il tempo di un racconto predittivo o profetico, è invece “simultanea” la narrazione al presente contemporaneamente all'azione, come nel *reportage* radiofonico e televisivo, è infine “intercalata” la narrazione situata tra i momenti dell'azione, dove gli eventi e il loro resoconto si alternano, come nei diari e nei romanzi epistolari.

In ultimo, il “tempo della lettura” è rappresentato concretamente dal numero di ore necessarie alla lettura di un testo, ma anche dai fattori di *suspense* e aspettativa propri del lettore: «il carattere cognitivo del processo di lettura è perciò più vicino all'esperienza del tempo interiore che non alla nozione del tempo scandito dall'orologio, che si estende uniformemente dal passato al futuro»⁶⁵.

Il tempo a teatro rappresenta quell'elemento che rende tangibile la distinzione tra realtà e finzione:

il tempo del teatro è un tempo ritagliato nel tempo vissuto: un *tempo altro* in cui le nozioni di irreversibilità o tempo assoluto non contano più, in cui la successione o la causalità degli eventi sono forse aboliti; un altro ordine di tempo, un tempo di festa per cui ci vuole una preparazione.⁶⁶

⁶⁴ Genette 2006, p. 263.

⁶⁵ Calabrese 2010, p. 124.

⁶⁶ Ubersfeld 2008, p. 189.

Come il tempo narrativo scaturisce dal rapporto tra “tempo della storia” e “tempo del racconto”, anche il tempo teatrale è costituito dal rapporto tra «il tempo reale della rappresentazione e quello finzionale». Questo rapporto viene gestito sulla scena direttamente dal regista, il quale detiene la duplice responsabilità di 1) fissare il tempo scenico della rappresentazione e quindi la sua durata; 2) fare in modo che il tempo teatrale coincida con il tempo dello spettacolo, ma anche con quello della storia raccontata. Il tempo teatrale vive dunque su un eterno paradosso per cui il tempo finzionale è sempre un tempo passato, mentre il tempo della rappresentazione è sempre un *hic et nunc*. Questo paradosso implica che l'attore attui una enunciazione al presente e che lo spettatore senta, come al presente, il passato finzionale in un'ottica di dialettica tra passato e presente. Ma proprio da questo rapporto tra finzionale e scenico può scaturire l'elemento centrale della temporalità a teatro: il ritmo della rappresentazione. Ed è il funzionamento del ritmo che rende possibile, a più livelli, tutta una serie di dinamiche teatrali, come ricorda Patrice Pavis: «il ritmo interessa ogni livello della rappresentazione e non soltanto il piano dello svolgimento temporale e della durata dello spettacolo»⁶⁷. Dal ritmo infatti possono dipendere il funzionamento di coppie di elementi quali la lentezza/rapidità, il linguistico/non linguistico, il continuo/discontinuo, l'omogeneo/eterogeneo.

Anche nella narrazione è il rapporto tra “tempo della storia” e “tempo del racconto” a dar vita a una serie di dinamiche sul piano dell'*ordine*, della *durata* e della *frequenza*.

In relazione all'*ordine*, in un testo il “tempo della storia”, è presumibilmente dotato di un ordine cronologico, ma al livello del discorso è possibile rintracciare

⁶⁷ Pavis 1998, p. 373.

rimescolamenti dell'ordine temporale che producono le cosiddette "anacronie", ovvero «le varie forme di discordanza fra l'ordine della storia e quello del racconto»⁶⁸.

Sulla base della *durata*, i rapporti temporali tra storia narrata e discorso, possono produrre fenomeni significativi, poiché di per sé, la durata, indicante quanto tempo e quante frasi e pagine un autore impiega per raccontare un fatto, costituisce un concetto piuttosto problematico:

confrontare la «durata» di un racconto a quella della storia che esso narra, è un'operazione più scabrosa per il semplice motivo che nessuno può misurare la durata di un racconto. Quella che, istintivamente, viene definita così può essere esclusivamente, abbiamo detto, il tempo necessario a leggerlo, ma è fin troppo chiaro che i tempi di lettura variano a seconda delle singole esigenze, e, al contrario di quanto avviene al cinema, o anche in musica, in questo caso niente ci permette di fissare una velocità «normale» per l'esecuzione di una lettura.⁶⁹

A teatro, il lavoro che il regista svolge sulla durata, consiste nell'omogeneizzare i segni temporali della finzione con i segni scenici, al fine di trasmettere l'idea che il tempo rappresentato (quello dello spettacolo) non differisca dal tempo reale dell'evento vissuto. Come nota Anne Ubersfeld: «Il lavoro della drammaturgia classica, e il lavoro "classico" sui testi del XVII secolo per esempio, è quello di riassorbire lo scarto rendendo la temporalità scenica "realistica"»⁷⁰.

Al contrario, il regista può anche decidere di mostrare non l'omogeneità tra tempo finzionale e reale, e scegliere di mostrare il carattere eterogeneo

⁶⁸ Genette 2006, pp. 83-84. Per quanto riguarda la funzione dell'anacronia essa può essere "completiva" se si tratta di un segmento testuale finalizzato a colmare una lacuna anteriore o posteriore del racconto; o "ripetitiva" laddove il racconto torni deliberatamente sui propri passi allo scopo di modificare un fatto già avvenuto e entrando, quindi, in ridondanza con se stesso. Genette distingue due grandi classi di anacronie: l'"analessi" e la "prolessi". L'"analessi" (detta anche "anacronia per retrospezione" o "flashback") consiste nell'evocare uno o più fatti accaduti prima del momento presente o comunque prima rispetto al momento in cui la narrazione cronologica viene interrotta per far posto all'anacronia. La "prolessi" (detta anche "anacronia per anticipazione" o "flashforward") è la forma contraria all'analessi e consiste nell'anticipazione di uno o più fatti che accadranno dopo il momento presente o il momento in cui la narrazione cronologica viene interrotta. La "sillessi", invece, consiste nel raggruppamento di situazioni ed eventi in base non a un principio cronologico, ma, tematico, spaziale o di altro genere.

⁶⁹ Genette 2006, p. 135.

⁷⁰ Ubersfeld 2008, pp. 194-195.

rompendo non solo la successione della *fabula*, ma il suo modo di enunciazione: ogni volta che insiste sulla teatralità, che fa prendere coscienza allo spettatore della sua presenza concreta a teatro, ovvero del suo tempo di spettatore, la profondità del tempo finzionale appare.⁷¹

Nella narrativa invece è lo studio della “velocità” a risultare più fruttuoso e meno problematico rispetto all’analisi della “durata”, «dove la velocità è definibile come l’insieme di relazioni fra la durata del narrato – la (approssimativa) quantità di tempo (presumibilmente) coperta dalle situazioni e dagli eventi narrati – e la lunghezza del racconto (per esempio in parole, righe e pagine)»⁷².

Ora, se è impensabile una narrazione dominata dall’effetto di “isocronia”, ovvero dall’uguaglianza tra la durata di una situazione o evento e la durata della sua narrazione, è invece rilevabile come ogni testo sia dominato da un “effetto di ritmo” o “anisocronia”, cioè dalla variazione della velocità narrativa sotto forma di accelerazione o rallentamento sull’asse del tempo. A loro volta, le principali modalità attraverso le quali si realizzano effetti di accelerazione o rallentamento nella narrazione sono: “ellissi”, “sommario”, “scena”, “estensione” e “pausa”.⁷³ Esattamente nello stesso modo, anche a teatro, il ritmo della rappresentazione può essere lento o rapido in base alla distribuzione degli eventi scenici, indipendentemente dagli eventi reali contenuti nel testo di partenza.

⁷¹ Ubersfeld 2008, p. 195.

⁷² Calabrese 2010, pp. 117-118.

⁷³ L’“ellissi”, (dal greco *èlleipsis*, “mancanza”), costituisce una strategia retorica che pone il destinatario del messaggio dinanzi alla necessità di ricostruire il significato di un enunciato. L’“ellissi temporale” è una tecnica narrativa consistente nel tacere fatti avvenuti in un determinato arco cronologico. Questo tipo di omissione rende nullo o inferiore il tempo del racconto rispetto al tempo della storia e si ha una forte accelerazione del ritmo narrativo. Il “sommario” o “panorama” o “riassunto” occorre quando un testo narrativo (o una sua parte) relativamente breve corrisponde a un tempo narrato relativamente lungo. Il “sommario” colma il divario che intercorre tra una “ellissi” e una “scena”, intendendo con quest’ultima l’equivalenza tra un segmento del racconto e il narrato, come avviene nei dialoghi. L’“estensione” si verifica quando il tempo del racconto è più lungo del tempo della storia (come nelle narrazioni novecentesche e soprattutto nei film dove viene resa tramite lo “slow motion” che prolunga davanti agli occhi dello spettatore un fatto o un avvenimento). Si ha una “pausa” quando una certa parte del tempo narrativo corrisponde a un arresto del tempo della storia come se il racconto si fermasse. Essa può verificarsi allorquando in un testo occorre una descrizione o il narratore divaghi in digressioni.

Un ulteriore senso di rapidità o lentezza può essere conferito, ma in modo secondario, dalla rapidità concreta della dizione e dei movimenti degli attori. Inoltre la ricorrenza a teatro di tagli visibili, pause, buio o sipari, silenzio o musica, rappresentano segni concreti attraverso i quali il regista evidenzia la durata finzionale dello spettacolo, lavorando sul suo carattere discontinuo.

La “frequenza” rappresenta l’ultimo dei tre ambiti, insieme all’“ordine” e alla “durata”, all’interno dei quali si muove il rapporto tra tempo del racconto e tempo della storia. Essa riguarda le relazioni di ripetizione tra il numero di volte in cui gli eventi sono accaduti nella narrazione e il numero di volte in cui essi sono narrati. Si ha allora la possibilità di distinguere tra “racconto singolativo”, ovvero raccontare una sola volta quanto è avvenuto una sola volta, “racconto singolativo-multiplo”, ovvero raccontare n volte quanto è avvenuto n volte, “racconto ripetitivo”, vale a dire raccontare raccontare n volte ciò che è avvenuto una sola volta, e infine il “racconto iterativo” che prevede il racconto unico di ciò che è accaduto più volte.

Se fin qui si è cercato di sintetizzare le modalità di funzionamento dell’elemento temporale all’interno del testo narrativo e spettacolare e prima di passare alla trattazione di come l’elemento spaziale interagisca con gli stessi, è opportuno soffermarsi sulla funzione dei “cronotopi” in ambito letterario.

Il “cronotopo” letteralmente significa “spazio-tempo” ed è una nozione utilizzata nelle scienze fisiche e matematiche per indicare l’interconnessione dei rapporti spaziali e temporali. In letteratura il “cronotopo” è stato introdotto da Michail Bachtin nel suo saggio del 1937-1938, *Formy vremeni i chronotopa v romane* (Le

forme del tempo e del cronotopo nel romanzo)⁷⁴ dove viene definito sia come espressione della «inscindibilità dello spazio e del tempo»⁷⁵, sia come «una categoria che riguarda la forma e il contenuto della letteratura»⁷⁶. Aggiunge inoltre Bachtin: «nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza»⁷⁷. Il “cronotopo” costituisce allora una modalità attraverso la quale i connotati del tempo di manifestano nello spazio e viceversa. Il “cronotopo” a sua volta per Bachtin è in grado di influenzare anche altri elementi della narrazione come l’intreccio, le azioni e i personaggi. Rispetto all’intreccio Bachtin afferma:

un evento si può comunicare e, nel corso dell’informazione, si possono dare indicazioni circa il luogo e il tempo del suo compimento. Ma l’evento non diventa un’immagine. Il cronotopo invece fornisce il terreno essenziale per la raffigurazione degli eventi. E questo proprio grazie alla particolare condensazione e concentrazione dei connotati del tempo – del tempo della vita umana e del tempo storico – .⁷⁸

È dunque attraverso il “cronotopo” che il tempo dell’uomo, dei personaggi, entra in connessione con il tempo storico e in relazione a esso si muove. Oltre a ciò il “cronotopo” rappresenta una vera e propria figura di pensiero che agisce a livello concettuale e ideologico: nel cronotopo dell’incontro predomina la sfumatura temporale e si distingue per la sua connotazione emozionale, il cronotopo ad esso collegato è quello della strada che possiede una estensione più ampia, ma una minore intensità emozionale. Ad esempio, il cronotopo della strada rimanda a tutta una serie di elementi:

la «strada» è, per eccellenza, il luogo degli incontri casuali. Sulla strada («sulla strada maestra») si intersecano in un punto temporale e spaziale le vie spaziali e temporali delle persone più svariate, rappresentanti di tutti i ceti, le condizioni, le fedi, le nazionalità, le età. [...] Qui si uniscono in modo singolare le serie spaziali e temporali dei destini e delle vite, complicandosi e concretizzandosi con le distanze sociali qui superate.⁷⁹

⁷⁴ In Bachtin 2001, pp. 231-405.

⁷⁵ Bachtin 2001, p. 231.

⁷⁶ Bachtin 2001, p. 231.

⁷⁷ Bachtin 2001, p. 231.

⁷⁸ Bachtin 2001, p. 397.

⁷⁹ Bachtin 2001, pp. 390-391.

Il “cronotopo” funziona come incubatore di ideologie, tradizioni e valori ed è stato perciò oggi parzialmente rimpiazzato dal cosiddetto “storyworld”, definibile come «una classe di modelli mentali usati per comprendere un discorso organizzato narrativamente»⁸⁰. Lo “storyworld” rappresenta dunque quell’universo che i lettori ricreano, al di là della sequenza degli eventi e del set dei personaggi. Come sostiene David Herman: «As a special type of mental or discourse model [...] storyworlds, again, can be viewed as global mental representations enabling interpreters to draw inferences about items and occurrences either explicitly or implicitly included in a narrative»⁸¹.

L’inferenza dello sguardo del lettore rispetto al mondo narrativo che egli ha dinanzi può realizzarsi anche in una sorta di umanizzazione del tempo all’interno del luogo del racconto, ed è quello che sostiene Paul Ricoeur quando afferma: «il mondo dispiegato da qualsiasi lavoro narrativo è sempre un mondo temporale [...] Il tempo diviene tempo umano nella misura in cui è articolato in modo narrativo; per contro il racconto è significativo nella misura in cui disegna i tratti dell’esperienza temporale»⁸². Il tempo che era già stato il «principio guida del cronotopo letterario»⁸³, il quale a sua volta «come categoria della forma e del contenuto determina (in notevole misura) anche l’immagine dell’uomo nella letteratura»⁸⁴, secondo Ricoeur nel racconto diviene tempo umano. L’idea fondamentale di Ricoeur è che il tempo venga organizzato secondo operazioni narrative di linguaggio (storia, finzione, linguaggio ordinario) e rfigurato attraverso una trasformazione dell’esperienza viva in tempo del racconto. A

⁸⁰ Calabrese 2010, p. 125.

⁸¹ Herman 2002, pp. 9-10.

⁸² Ricoeur 1986, p. 15.

⁸³ Bachtin 2001, p. 232.

⁸⁴ Bachtin 2001, p. 232.

quest'ultima operazione è deputato il lettore che solo rfigurando l'esperienza temporale può permettere al racconto di divenire significativo.

Come si deduce dalle ultime riflessioni sul "cronotopo" bachtiniano, sullo "storyworld" e il "tempo umanizzato" di Ricoeur, l'elemento spaziale della narrazione lavora in stretta connessione rispetto a quello temporale e costituisce anch'esso un fattore determinante, tanto che spesso le caratteristiche del luogo in cui si svolge un'azione funzionano in modo tematico e strutturale o come espediente di caratterizzazione.

Lo "spazio" dunque può essere definito come il luogo o i luoghi nei quali sono ambientati gli eventi rappresentati e, al pari delle relazioni di tempo, è possibile parlare anche di relazioni di luogo. Sulla scia della distinzione tra tempo della storia e tempo del discorso, è possibile ugualmente operare una distinzione tra "spazio della storia" e "spazio del discorso".

Lo "spazio della storia" è riferito all'immediato ambiente spaziale che contiene un avvenimento o un'azione, invece lo "spazio del discorso" si riferisce agli ambienti che riguardano le attività del narratore, compreso l'atto stesso di scrivere.

Come fa notare Chatman: «I confini fra lo spazio della storia e lo spazio del discorso non sono tanto facili da stabilire come quelli fra il tempo della storia e il tempo del discorso»⁸⁵, poiché infatti laddove le sequenze temporali obbediscono a una logica naturale nel mondo della realtà (lo scorrere del tempo è uguale per tutti), non avviene lo stesso con la disposizione spaziale di un oggetto che è sempre relativa alla collocazione di altri oggetti e anche alla posizione dello spettatore nello spazio.

⁸⁵ Chatman 2003, p. 101.

Anche a teatro lo spazio è un luogo dove vanno in scena degli eventi e al tempo stesso un elemento connesso al tempo:

il teatro è spazio [...] Spazio circoscritto da limiti. La scena è lì e non altrove. Spazio che si definisce attraverso un rapporto di esclusione con ciò che non lo riguarda [...] Spazio che è anche uno spazio-tempo: definito nella sua estensione, lo è anche nella sua temporalità; se non è chiuso nel suo apposito edificio, sparisce una volta finito il tempo della rappresentazione.⁸⁶

In effetti, sia il luogo scenico, considerato come lo spazio teatrale nelle sue caratteristiche materiali, ma anche la scenografia, ovvero il quadro pittorico o architettonico dell'azione, sono da distinguersi rispetto allo spazio teatrale, inteso come «l'insieme dei segni spazializzati di una rappresentazione teatrale»⁸⁷. Questo spazio è in grado di comprendere sia il luogo fisico concreto, sia l'insieme astratto di tutti i segni reali o virtuali della rappresentazione. Ma a determinare lo spazio teatrale non è sufficiente né la sua spazialità concreta, né la totalità dei segni della rappresentazione, a questi elementi va infatti aggiunta la relazione che intercorre tra attori e pubblico: «lo spazio teatrale è dunque il luogo delle attività degli esseri umani in rapporto gli uni con gli altri»⁸⁸.

La definizione dello spazio teatrale passa attraverso la sua caratterizzazione di spazio chiuso e indifferenziato. Lo spazio teatrale, sia esso circoscritto in un edificio o in una porzione di strada o sagrato di una chiesa, rappresenta sempre uno spazio delimitato, chiuso che si distingue radicalmente da ciò che esso stesso non è, e all'interno del quale si muovono attori e spettatori. Lo spazio teatrale può essere, indifferentemente, rappresentato da qualsiasi spazio: «Può essere qualsiasi

⁸⁶ Ubersfeld 2008, p. 53.

⁸⁷ Ubersfeld 2008, p. 54.

⁸⁸ Ubersfeld 2008, p. 55.

cosa e niente gli è necessario – benché, evidentemente le sue determinazioni concrete non siano né gratuite né sprovviste di senso»⁸⁹.

Lo spazio teatrale, per la sua stessa natura fisica, ingloba una vasta serie di elementi empirici, non trascurabili, e che lo differenziano e potenziano rispetto allo spazio della narrazione.

2.4.1. Il luogo teatrale

Altra cosa dallo spazio teatrale è il luogo teatrale dato dall'unione della scena e della sala (o comunque il luogo deputato ad accogliere gli spettatori). Il luogo teatrale non gode della caratteristica di indifferenziazione propria dello spazio teatrale. Infatti, non si può recitare allo stesso modo o dire le stesse cose in luoghi molto diversi tra di loro. Di fatto, dunque, il luogo teatrale costituisce una realtà oggettiva con la quale il regista dovrà scendere a patti e lavorare.

All'interno del luogo teatrale si può distinguere il *luogo scenico*, quello dove si muovono i realizzatori dello spettacolo (attori e addetti alla rappresentazione) e il *luogo del pubblico*. Entrambi, contribuiscono a definire rispettivamente lo spazio scenico e lo spazio del pubblico, ovvero, l'insieme dei segni elaborati dagli attori nella produzione e dagli spettatori nel processo di ricezione.

2.4.2. La scenografia

Regista e scenografo rappresentano gli architetti dello spazio teatrale poiché sono chiamati a definire la cornice all'interno del quale oggetti e attori si muoveranno.

Il compito del regista consiste nell'estrapolare dal testo (didascalie e dialoghi) tutte le indicazioni utili alla determinazione spaziale dello spettacolo. Lo scenografo, invece, è chiamato ad operare attraverso 1) le coordinate dello spazio

⁸⁹ Ubersfeld 2008, p. 56.

che può a sua volta modificare o fabbricare; 2) la scenografia nella sua materialità (legno, plastica, metalli, tessuti); 3) i corpi degli attori che possono funzionare come architettura o frontiera; 4) le luci.

Le *coordinate* dello spazio teatrale costituiscono dei dati oggettivi attraverso i quali lo scenografo può comunicare informazioni differenti (per esempio, che uno spazio sia affollato è una realtà dipendente dalle dimensioni della scena). Lo spazio teatrale possiede dunque delle caratteristiche non marcate rispetto alle quali gli interventi dello scenografo risultano conferire caratteristiche marcate alla messinscena. Anzitutto lo spazio teatrale è uno spazio orizzontale, la verticalità è conferita unicamente dalla posizione diritta degli attori. La verticalità è dunque un tratto marcato rispetto all'orizzontalità. Lo stesso avviene con la caratteristica di tridimensionalità che distingue lo spazio teatrale, per esempio, da quello pittorico. Lo spazio teatrale è dotato di profondità, e qualsiasi effetto di superficialità va ricercato attraverso espedienti scenografici o attoriali.

Per quanto riguarda la scenografia nella sua *materialità*, va notato che «le materie di cui è composta la scenografia [...] sono dei segni autonomi con un significante e un sematismo propri»⁹⁰. La tela dipinta può allora denotare una teatralità esposta o rinviare a un'estetica del *tableau*, così come gli alberi veri sulla scena rinviano a un effetto di naturalismo e al contrario l'uso del legno nudo un effetto di reale e smascheramento della finzione teatrale.

Lo scenografo deve tener presente, oltre alla tridimensionalità dello spazio, anche la tridimensionalità dei *corpi* in movimento. Patrice Pavis parla a tal proposito di «espace gestuel»⁹¹, ovvero: «l'espace créé par la présence, la position scénique et

⁹⁰ Ubersfeld 2008, p. 85.

⁹¹ Pavis 1996, p. 141.

les déplacements des comédiens: espace “émis” et tracé par l’acteur, induit par sa corporalité, space évolutif susceptible de s’étendre ou de se rétracter»⁹². Ecco dunque che in stretta relazione allo spazio teatrale si definiscono, in una dinamica di scambio reciproco, anche i fattori della prossemica (relazioni spaziali fra gli individui) e cinestetica (utilizzo del corpo in relazione allo spazio e al tempo-ritmo).

Infine, per quanto riguarda le *luci*, va notato che lo spazio stesso può essere costruito attraverso l’illuminazione. La luce, infatti, opera come il punto di vista narrativo, poiché è in grado di accendere o spegnere o spostare la focalizzazione su un personaggio, oggetto, spazio.

La luce teatrale, inoltre, rispetto al punto di vista, ha la capacità di mostrare il rapporto dello spazio con il tempo modificando la luce del giorno/notte e soprattutto di annullare i limiti dello spazio smettendo di illuminarli.

2.5. A conclusione di tanta teoria

Dopo tanta teoria è bene trarre alcune conclusioni al fine di affrontare la terza parte di tesi, relativa all’analisi critica dei testi spettacolari, sulla base di quello che è andato definendosi come un modello operativo teorico/metodologico.

Nella prima parte della tesi, sulla scia degli studi di semiotica del teatro, di teatro postdrammatico e di narratologia teatrale, si è definito l’oggetto di studio come “testo spettacolare” o “*performance text*”, ovvero un testo sincretico e complesso che sulla scena teatrale elabora una comunicazione altrettanto complessa basata sulla convergenza di numerosi linguaggi. Inoltre, si è evidenziato come lo spettacolo teatrale della contemporaneità sia indagabile (e da indagare) alla luce di

⁹² Pavis 1996, p. 141.

differenti approcci disciplinari, fra i quali la teoria del montaggio cinematografico e la narratologia riferita allo studio del testo drammatico e del testo spettacolare.

Dopo aver stabilito l'oggetto di studio, nella seconda parte della tesi, ho proceduto a definire l'elemento di interesse da indagare e analizzare all'interno dei testi spettacolari selezionati, a loro volta realizzati sulla base di una strategia di adattamento per la scena di testi di natura narrativa. Nello specifico, ho allora deciso di indagare proprio la narratività, ovvero «the quality of being narrative»⁹³ dei testi spettacolari presi in esame. Partendo da molto lontano ho evidenziato come il carattere narrativo sia, sin dalle origini e come è riportato già nella *Poetica* aristotelica, un tratto distintivo tanto delle forme narrative propriamente dette, quanto di quelle drammatiche. Nel contesto contemporaneo, inoltre, la narratività intesa come arte di raccontar storie, lo *storytelling*, è divenuto un concetto pervasivo tanto da far ipotizzare un vero e proprio *narrative turn* nelle modalità di produzione della comunicazione in numerosi campi disciplinari.

Infine, sono stati analizzati alcuni degli elementi principali della comunicazione narrativa, selezionati in base alla loro corrispondenza rispetto agli elementi della comunicazione teatrale, ma anche sulla base della loro ricorrenza nei testi spettacolari dei registi Jurij Ljubimov, Eimuntas Nekrošius e Alvis Hermanis.

Nello specifico, da un punto di vista teorico, è stato possibile dedurre una serie di corrispondenze, più o meno funzionali, tra elementi della comunicazione narrativa e teatrale. Tali corrispondenze vengono illustrate nello schema che segue.

⁹³ Herman, Jahn, Ryan (a cura di) 2005, p. 387, voce «Narrativity».

| | COMUNICAZIONE NARRATIVA | COMUNICAZIONE TEATRALE |
|----------------|---|--|
| CHI PARLA? | Autore, narratore (Genette, Chatman). Pluridiscorsività (Bachtin). | Regista, narratore sulla scena (Richardson, Suchy). Dialogicità (Elam). |
| CHI AGISCE? | <i>Pratton</i> , (Aristotele). Personaggio titolare di un'azione, ma anche di un <i>ethos, dianoia, lexis</i> . Attante (Greimas, Propp). Personaggio titolare di un'azione. <i>Homo fictus</i> (Chatman). Personaggio come paradigma di tratti psicologici. <i>Character as non-actual but well-specified individual</i> (Margolin). Personaggio autonomo all'interno del testo finzionale. | Personaggio teatrale titolare di un'azione /attore distanziato (Aristotele, Brecht). Personaggio teatrale portatore di un carattere/attore si immedesima (Stanislavskij). Personaggio teatrale come fantasma di persona (Allegri). Autonomo e oggettivato rispetto al narratore. |

| | | |
|---|---|--|
| <p style="text-align: center;">CHI OSSERVA?</p> | <p>Punto di vista, Focalizzazione (Genette).</p> <p>Interno al testo/ Focalizzazione interna (Lubbock, Lotman). Drammatizzazione del testo.</p> <p>Lettore reale. Partecipa alla realizzazione della narrazione (Genette, Barthes, Prince).</p> <p>Lettore modello (Eco).</p> | <p>Punto di vista Interno al testo spettacolare Tramite la dialogicità della recitazione (Elam).</p> <p>Punto di vista Esterno al testo spettacolare Tramite la scenotecnica (Ubersfeld).</p> <p>Spettatore. Ha un ruolo attivo e passivo nella relazione teatrale (De Marinis).</p> <p>Spettatore modello (De Marinis).</p> |
|---|---|--|

| | | |
|----------------|---|--|
| <p>QUANDO?</p> | <p>Tempo narrativo: dato dal rapporto tra tempo del discorso e tempo della storia (Müller, Genette).</p> <p>Velocità della narrazione (Genette, Calabrese). Relazione tra durata del narrato e lunghezza del racconto.</p> <p>Cronotopo (Bachtin). Il tempo in relazione allo spazio.</p> | <p>Tempo teatrale: dato dal rapporto tra tempo della rappresentazione e tempo finzionale (Ubersfeld, Pavis).</p> <p>Ritmo della rappresentazione (Pavis). Relazione tra tempo degli eventi funzionali e tempo della rappresentazione sulla scena.</p> <p>Ritmo (Pavis). Il tempo in relazione al linguistico/non linguistico, continuo/discontinuo, omogeneo/eterogeneo.</p> |
| <p>DOVE?</p> | <p>Spazio narrativo: dato dal rapporto tra spazio della storia e spazio del discorso (Chatman).</p> | <p>Spazio teatrale: luogo fisico concreto e luogo astratto di tutti i segni della rappresentazione (Ubersfeld).</p> <p>Luogo teatrale: dato dal rapporto tra scena, scenografia e spazio del pubblico (Ubersfeld).</p> |

Facendo dialogare alcuni degli elementi principali dell'atto comunicativo è stato possibile elaborare un modello comparativo delle modalità di comunicazione narrativa e teatrale. Si è dunque rilevato come nella comunicazione teatrale il regista svolga un ruolo preminente e imprescindibile nel testo spettacolare costituendone la "voce" al suo interno. Al contrario, nella comunicazione narrativa il "chi parla" all'interno del testo può essere tanto il narratore quanto l'autore reale, ed eventuali differenziazioni e slittamenti di prospettiva in favore dell'uno o dell'altro sono imputabili sia alle molteplici posizioni della critica a riguardo, sia, di volta in volta, alla specificità propria dei diversi generi letterari.

Si riscontra, invece, una sostanziale equiparazione delle funzioni proprie del personaggio nel contesto della comunicazione narrativa e teatrale. In entrambi i casi, infatti, il personaggio può risultare come colui il quale compie un'azione ed è dotato di una specifica individualità. Tuttavia, va sottolineato come il discorso relativo al personaggio è complicato nella comunicazione teatrale dall'elemento attoriale, ovvero, dalla resa di una personalità fittizia attraverso una persona reale. Questo discrimine viene di volta in volta risolto in base alla linea registica e recitativa adottata tanto dal regista quanto dall'attore stesso.

Particolarmente interessante è la modalità in cui la comunicazione teatrale risolve la spinosa questione del punto di vista. Quest'ultimo, proveniente esternamente dal regista, sulla scena si concretizza attraverso tutti gli elementi costitutivi della scenotecnica: le luci, la scenografia, la costumistica e l'attrezzistica, cioè, tutti gli oggetti di scena. Queste componenti hanno il compito di realizzare sulla scena il punto di vista del regista, ovvero, la sua visione generale dello spettacolo, e quindi nello specifico di "accendere o spegnere" i riflettori su determinati eventi e personaggi dello spettacolo.

Infine, anche i fattori temporali e spaziali trovano applicazioni differenti nella comunicazione narrativa e in quella spettacolare. Se per la prima è possibile parlare di permanenza del testo (e del suo contenuto), nel caso della comunicazione teatrale, tanto l'operatore quanto il critico, operano in un contesto nel quale il testo è per sua natura effimero e irripetibile. Ecco che allora il tempo e lo spazio teatrali, rispetto ai loro corrispettivi narrativi, si presentano come fattori estremamente variabili in base alle differenti messinscena e alle diverse capacità attoriali.

Alla luce di tali ampie premesse, sembra possibile affermare, a livello teorico, che la "narratività", seppur con modalità differenti, pervada sia il campo della comunicazione teatrale sia quello delle forme narrative propriamente dette in un gioco di reciproca influenza.

Nei capitoli che seguiranno, in un'ottica di critica dei testi, il sistema teorico fin qui tracciato verrà messo alla prova in relazione agli spettacoli dei registi Ljubimov, Nekrošius ed Hermanis nei quali si tenterà di rintracciare ed analizzare forme e modalità della narrazione spettacolare.

Parte Terza. Della Critica

*“Egualemente teatrale è la nostra letteratura.
Un romanzo è sempre una commedia di burattini che rappresenta la vita,
e scrivere equivale sempre a mettere in scena una commedia.”*

*N. Evreinov
(Il teatro nella vita)*

Questa terza parte di tesi racchiude i capitoli più specificamente critici e quindi relativi all'analisi dei testi spettacolari realizzati dai registi Jurij Ljubimov (Russia), Eimuntas Nekrošius (Lituania), Alvis Hermanis (Lettonia). La scelta è ricaduta sulle opere di questi registi in base a considerazioni di tipo 1) culturale: ho deliberatamente circoscritto la mia sfera di indagine alla produzione teatrale russa e post-sovietica; 2) estetica: ho osservato che la linea registica inaugurata da Jurij Ljubimov va via via permeando l'attività registica di registi più giovani come Nekrošius e Hermanis formati in una medesima episteme culturale e tradizione teatrale; 3) statistica: Ljubimov, Nekrošius, Hermanis hanno scelto e scelgono di mettere in scena testi non drammatici con una elevata frequenza.

Il primo capitolo di questa terza parte è dedicato alla figura di Jurij Ljubimov, alla sua opera e alla critica di numerosi testi spettacolari adattati rispettivamente da: M. Bulgakov, F. Dostoevskij, A. Puškin, N. Gogol', F. Kafka, A. Čechov (racconti e pagine di diario), T. Guerra (romanzo in versi: *Il Miele*).

Nel secondo capitolo di questa terza parte ho analizzato due spettacoli 1) *Anna Karenina* di Eimuntas Nekrošius; 2) *Le signorine di Wilko* di Alvis Hermanis. Ho messo in risalto in particolar modo il funzionamento degli elementi spaziali e temporali negli adattamenti rispettivamente dal romanzo di L. Tolstoj e dal racconto lungo dello scrittore polacco J. Iwaskiewicz.

Capitolo Primo

La fitta rete della narratorialità nel teatro di Jurij Ljubimov

1.1. In luogo di premessa. Jurij Ljubimov e la narrativa a teatro

Jurij Petrovič Ljubimov (Mosca, 30 Settembre 1917), regista teatrale russo e fondatore dello storico Teatr na Taganke (Teatro Taganka di Mosca), figura in questa tesi come esempio predominante di una linea registica fondata sulla commistione dei generi. Infatti, alcune delle messinscena che di seguito analizzerò, possono essere considerate delle vere e proprie pietre miliari nel campo non solo della pratica teatrale, ma della storia culturale e letteraria russa nel loro complesso.

Il *corpus* delle opere del regista Ljubimov è caratterizzato da una sorprendente vastità ed eterogeneità. Infatti, Ljubimov, a partire dagli anni Sessanta ad oggi, ha non soltanto prodotto un numero considerevole di opere teatrali, ma ha anche attraversato fasi cruciali della storia sovietica e post-sovietica, conservando uno stile registico già fortemente definito dal primo spettacolo, *La persona buona del Sezuan*, del 1964, ma al contempo elaborando una filosofia o linea registica in costante evoluzione. Nel paragrafo successivo, e prima di passare all'analisi dei testi spettacolari, tratterò dunque una panoramica relativa all'esperienza di Jurij Ljubimov come attore, regista e personalità storica.

Date queste premesse, è evidente come sul teatro di Jurij Ljubimov sia possibile dire e scrivere tutto e il contrario di tutto. Certo, la moda che aveva portato alla ribalta il Maestro Ljubimov in Unione Sovietica e poi in Occidente tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Novanta, ha reso possibile il proliferare di

testi critici relativi soprattutto alla “tendenza politica”¹ del suo teatro. Ma più incerto e frammentario resta tuttavia, soprattutto in ambito europeo, lo studio della poetica registica di Jurij Ljubimov da un punto di vista non storico-sociale, bensì specificamente estetico. La lacuna più evidente in tal senso investe inevitabilmente le opere dell’ultimo ventennio della regia di Ljubimov alla Taganka, quelle, ovvero, che inaugurano e portano avanti una proficua e potente stilistica del *pastiche* letterario.

In questo capitolo di tesi opererò una scelta relativa alla sfera di analisi e ai testi. Per quanto concerne questi ultimi infatti, mi riferirò alle opere di Ljubimov realizzate sulla base di testi non drammatici, suddividendole a loro volta in messinscena di romanzi a teatro (quelli della prima fase) e *pastiche* letterari (nella seconda fase più strettamente contemporanea). Nello specifico, nel periodo compreso tra il 1964 e il 2000, tra le più di quaranta produzioni del regista Ljubimov, è possibile contare numerosi adattamenti da testi narrativi. Fra questi ultimi mi soffermerò sull’analisi rispettivamente delle messinscena *Master i Margarita (Il Maestro e Margherita)*² dall’opera omonima di M. Bulgakov, e *Brat’ja Karamazovy (I fratelli Karamazov)*³ dal romanzo di F. Dostoevskij.

Per quanto concerne quella che ho definito come seconda fase dell’esperienza registica di Jurij Ljubimov, è possibile rintracciare nel periodo compreso tra l’inizio del nuovo millennio fino ad oggi, una spiccata tendenza del regista russo alla rielaborazione di testi non drammatici, ma anzi spesso narrativi o lirici, per la realizzazione di veri e propri *pastiche* letterari. A tal proposito, nel quarto

¹ Si veda Beumers 1997, Bogdanova 2010.

² Lo spettacolo *Master i Margarita (Il Maestro e Margherita)* è andato in scena per la prima volta al Teatr na Taganke (Teatro Taganka) di Mosca il 6 Aprile 1977.

³ Lo spettacolo *Brat’ja Karamazovy (I fratelli Karamazov)* è andato in scena per la prima volta al Teatr na Taganke (Teatro Taganka) di Mosca il 30 Settembre 1977.

paragrafo, analizzerò rispettivamente gli spettacoli *Teatral'nyj Roman* (*Romanzo teatrale*), *Zamok* (*Il castello*) e *Arabeski* (*Arabeski*)⁴.

Per ciò che concerne la sfera di analisi, mi focalizzerò sull'aspetto della permanenza di elementi narrativi e culturali sulla scena, siano essi mutuati dal testo di partenza di per sé narrativo, o addirittura introdotti nella sceneggiatura teatrale. Fra gli elementi della narrazione ho inoltre scelto di focalizzare la mia analisi sulla funzione del narratore, rintracciandola di volta in volta nella figura del narratore-personaggio sulla scena, del “narratore teatrale” (mutuando questa espressione da quella di “narratore cinematografico” secondo S. Chatman) e infine di narratore che si fa protagonista e tema centrale dello spettacolo.

1.2. Jurij Ljubimov e il Teatr na Taganke. 1964-2011.

Una storia lunga quarantasette anni

Дед и бабка были крепостными. [...] Дед жил в деревне Абрамово, а я родился в Ярославле тридцатого сентября 1917 года – за несколько дней до революции все-таки я успел проскочит. [...] С пяти лет моя семья переехала в Москву.⁵

Jurij Petrovič Ljubimov nacque nel 1917 da una famiglia che per linea paterna era di discendenza contadina, suo nonno infatti, ottenuta la libertà nel 1861⁶, era riuscito a fondare una solida azienda agricola nell'appezzamento di terreno che aveva ricevuto nei pressi di Jaroslavl'. Il padre di Jurij Petrovič, sposatosi contro la volontà dei genitori, si trasferì con la famiglia dalla campagna a Jaroslavl' dove lavorava in fabbrica, la madre invece, terminati gli studi di pedagogia, era diventata un'insegnante. Nel 1922 si trasferirono a Mosca e qui avvenne il primo

⁴ Rispettivamente andati in scena per la prima volta nel 2000, 2008 e 2009.

⁵ Ljubimov 2001. p. 87. (“Mio nonno e mia nonna erano stati servi della gleba. [...] Mio nonno viveva nel villaggio di Abramovo, ma io nacqui a Jaroslavl' il trenta Settembre del 1917, pochi giorni prima della rivoluzione dalla quale uscii indenne [...] Nel giro di cinque anni la mia famiglia si trasferì a Mosca”), (Le traduzioni dal russo e dalle altre lingue sono mie, salvo diverse indicazioni).

⁶ Anno di abolizione della servitù della gleba in Russia.

contatto tra il giovanissimo Jurij Petrovič e il teatro: «самое сильное мое первое театральное впечатление, это когда папа привел нас во МХАТ смотреть “Синюю птицу” Метерлинка».⁷ Poi fu la volta di Stanislavskij:

потом еще один спектакль я до сих пор помню. Когда я видел, как Станиславский играл «Горе от ума» [...] И важно, что я все помню детально. [...] Вот первые два воспоминания о театре: одно символическое, другое реалистическое.⁸

Nel 1934 Ljubimov iniziò la sua formazione artistica come attore frequentando il МСНАТ II, uno Studio del Teatro d'Arte di Mosca, e solo un anno dopo l'ammissione al corso recitò la sua prima parte nella *pièce* di Jacques Duval *La Prière pour la Vie*, ma l'anno successivo, nel Febbraio del 1936, lo Studio venne chiuso: «Je me rappelle très bien cette journée tragique. [...] notre professeur, M. Blagonravov [...] il avait apporté avec lui un exemplaire de la Pravda, il nous le donna; et c'est ainsi que j'appris la fermeture du théâtre»⁹.

Dopo la chiusura per accusa di formalismo del МСНАТ II, Ljubimov si risolse a continuare i suoi studi di recitazione allo Studio del Teatro Vachtangov¹⁰ dove iniziò sin da subito a recitare alcune parti negli spettacoli di repertorio. Tra i tanti recitò in *Principessa Turandot (La Principessa Turandot)* di C. Gozzi, *Mnogo šuma iz ničego (Molto rumore per nulla)* di W. Shakespeare, *Čelovek s ruž'em*

⁷ Ljubimov 2001, p. 100. (“La mia prima e più forte impressione teatrale fu quando nostro padre ci portò al МСНАТ a vedere *L'uccellino azzurro* di Maeterlinck”), (Riporto le traduzioni dal francese solo per le citazioni relative alle dichiarazioni di Ljubimov).

⁸ Ljubimov 2001, p. 101. “C'è poi un altro spettacolo che ricordo ancora. Quando vidi Stanislavskij recitare in *Che disgrazia l'ingegno* [...] E ciò che conta è che ricordo tutto nei minimi particolari. [...] Ecco questi sono i miei due primi ricordi di teatro: il primo simbolista, il secondo realista.”

⁹ Ljubimov 1985, p. 25. (“Mi ricordo molto bene quel giorno tragico [...] Il nostro professore, M. Blagonravov [...] aveva portato una copia della *Pravda*, ce la diede e fu così che appresi della chiusura del teatro”).

¹⁰ E. B. Vachtangov (1883-1922), attore e regista russo. Dal 1911 lavorò al МСНАТ e successivamente al primo studio teatrale del МСНАТ. Nel 1913 fondò un teatro a Mosca che prese il nome di «Teatro Vachtangov» dopo la sua morte. L'innovazione teatrale di Vachtangov consiste in un'originale sintesi di elementi realistico-psicologici e delle tecniche espressive della biomeccanica di Mejerchol'd. Tra gli spettacoli da lui realizzati si ricordano *Il Matrimonio* di Čechov nel 1920, *l'Enrico IV* di Strindberg nel 1921, *La Principessa Turandot* di Carlo Gozzi nel 1922.

(*L'umo con il fucile*) di N. Pogodin. Ma in quegli anni di fondamentale importanza fu soprattutto l'incontro con la *biomeccanica* e con il suo ideatore: Vsevolod Mejerchol'd. Ljubimov aveva attirato l'attenzione di quest'ultimo proprio recitando nella *pièce* di Pogodin a sua volta diretta dal regista E. R. Simonov¹¹. Nel 1937 avvenne così l'incontro tra Mejerchol'd e il giovane studente Ljubimov al quale fu concesso di assistere tra l'altro alle prove del *Boris Godunov* di Puškin:

je n'ai rencontré Meyerhold qu'une fois, quand il est venu voir *L'homme au Fusil* au théâtre Vakhtangov; je me rappelle son front, qui me faisait penser à celui de Robespierre. J'étais encore débutant à l'époque, mais je jouais dans le spectacle une scène de pantomime qui lui plut. Rouben Simonov me présenta, et Meyerhold me félicita pour ma prestation et mon agilité sur le plateau. «Ne perds jamais cela», me dit-il. Ce fut mon seul contact direct avec lui.¹²

Nel 1940, terminate la sua formazione come attore, Ljubimov venne richiamato alle armi e dal 1941 al 1946 fece parte dell' Ensemble di Danza e Canto dell' NKVD (Narodnyj Komissariat Vnutrennich Del – Commissariato del Popolo per gli Affari Interni)¹³. L'Ensemble, che era stato messo insieme da Berja¹⁴ per alzare il morale delle truppe e fare propaganda, riuniva i personaggi e i generi più diversi: a Mosca durante l'avanzata tedesca o a Leningrado durante l'assedio, l'Ensemble recitava davanti a un pubblico di militari e civili. A Ljubimov in particolare era affidato il compito di presentare i vari numeri, recitare delle poesie e dei piccoli intermezzi. Così ricorda Ljubimov la visita improvvisa che un giorno Berija fece all'Ensemble:

¹¹ E. R. Simonov, (1925-1994), regista e pedagogo teatrale sovietico.

¹² Ljubimov 1985, p. 35. (“Incontrai Mejerchol'd una sola volta, quando egli venne ad assistere a *L'uomo con il fucile* al teatro Vakhtangov; mi ricordo la sua fronte, che mi fece pensare a quella di Robespierre. Io ero ancora un debuttante a quei tempi, ma recitavo nello spettacolo una scena di pantomima che gli era piaciuta. Ruben Simonov mi presentò, e Mejerchol'd si congratulò con me per la mia prestazione e la mia agilità sul palcoscenico «Non la perda mai» mi disse. Questo fu il mio solo contatto diretto con lui”).

¹³ Il Ministero che supervisionava la sicurezza dello Stato e le forze di polizia.

¹⁴ L. P. Berija, (1899-1953), capo della polizia segreta sotto Stalin.

un jour, Beria vint choisir quelques numero qui seraient présentés à Staline lors d'une représentation privée. Il y avait dans la salle Chostakovitch, Tarkhanov, Sviechnikov, qui dirigeait l'Ensemble. Nous attendions tous l'arrivée de Beria, les interprètes sur le plateau, le autres au balcon. [...] Beria entra et, dans un silence glacial, nous cria, avec son lourd accent géorgien: «Allons-y! Pas de temps à perdre!» Aussitôt, ce fut une agitation furieuse de danses, de chants, de dialogues énervés. Au bout d'une demi-heure il y eut une pause, et Beria commenta: «Pour le Kremlin, on prendre la première chanson sur le Guide, la seconde sur moi [...] puis la danse moldave, et la danse russe. C'est très beau quand les robes tournent. C'est tout.»¹⁵

Terminata la guerra Ljubimov fece ritorno al Teatro Vachtangov dove, dal 1946 al 1964, avrebbe recitato in più di trenta ruoli diversi. Contemporaneamente, a partire dal 1941, si dedicò anche all'attività cinematografica recitando in decine di parti differenti.

я вернулся в Театр Вахтангова и сразу стал репетировать Олега Кошевого в «Молодой гвардии». Это был спектакль по книге Фадеева, о том как молодежь сопротивлялась немцам, как партизанами были школьники. Тогда по глупости-то я мало понимал. Актеры любят успех. Меня хвалил Фадеев, меня выдвинули на Сталинскую премию. И как-то, если честно сказать, я не особенно мучился этой плохой литературой.¹⁶

Fu in quegli anni che Ljubimov iniziò a maturare una certa avversione nei confronti della sua professione di attore: giorno dopo giorno si ritrova a criticare apertamente non soltanto il suo modo di recitare, ma anche quello dei colleghi e le produzioni del Teatro Vachtangov e fu così che prese a mostrare interesse per la messa in scena. Aveva all'incirca quarant'anni quando il regista Simonov gli propose di tenere un corso all'Istituto teatrale Ščukin annesso al Teatro

¹⁵ Ljubimov 1985, p. 28. (“Un giorno, Berija venne a scegliere alcuni numeri che sarebbero stati presentati a Stalin in una rappresentazione privata. Nella sala c'erano Šostakovič, Tarchanov, Svečnikov che dirigeva l'Ensemble. Aspettavamo tutti l'arrivo di Berija, gli attori sul palcoscenico, gli altri sulle balconate [...] Berija entrò e in mezzo a un silenzio glaciale ci urlò con il suo accento georgiano: «Cominciate! Non c'è tempo da perdere!». Subito si scatenò un'agitazione di danze, canzoni, dialoghi snervanti. Dopo una mezz'ora ci fu una pausa, e Berija commentò: «Per il Cremlino, si prenderà la prima canzone sulla Guida e la seconda su di me [...] poi la danza moldava, e il ballo russo. È molto bello il turbino degli abiti. È tutto»”).

¹⁶ Ljubimov 2001, p. 184. (“Tornai al Teatro Vachtangov e iniziai subito a provare nel ruolo di Oleg Koševoj ne *La giovane guardia*. Era uno spettacolo tratto dal libro di Fadeev su come una giovane guardia resiste ai tedeschi facendo così scuola ai partigiani. Allora a causa di una certa stupidità io capivo ben poco. Gli attori amano il successo. Fadeev mi lodava, mi candidarono per il Premio Stalin. E in un qualche modo, a dire il vero, io non mi affliggevo poi tanto a causa di questa cattiva letteratura”).

Vachtangov. Ljubimov accettò anche con lo scopo di mettere alla prova le proprie convinzioni in fatto di allestimento teatrale.

«Ma carrière de metteur en scène commença par un scandale»¹⁷. Al termine dei quattro anni del corso all’Istituto Ščukin, Ljubimov doveva infatti preparare con i suoi allievi uno spettacolo di diploma e la scelta ricadde su Brecht e *Der gute Mensch von Sezuan* (*Anima buona del Sezuan*) essenzialmente perché in essa, secondo Ljubimov, erano contenuti tutti gli elementi che sarebbero stati utili ai giovani attori nelle loro future carriere. «Art du dialogue, maîtrise de l’expression physique et du chant, apprentissage d’une relation directe avec le public: Brecht offrait une matière idéale pour ce premier spectacle»¹⁸. Ottenuta l’autorizzazione dell’Istituto per presentare lo spettacolo di diploma al termine del terzo anno (quindi con un anno di anticipo), Ljubimov lavorò per sei mesi con i suoi studenti su un passaggio di quaranta minuti. Nell’anno 1963 avvenne il debutto davanti a un pubblico di più di quattrocento persone, molte delle quali erano accorse per passa parola.

Nous n’avions bien sûr pas fait de publicité, mais une rumeur s’était répandue: il se préparait à l’Institut Chtchoukine quelque chose d’un peu inhabituel, il ne fallait pas manquer ça. [...] La rumeur est un phénomène typiquement moscovite: personne ne se l’explique, mais le information y circulent à une vitesse incroyable. [...] La menace toujours présente de l’interdiction est sans doute un facteur d’explication.¹⁹

Lo spettacolo fu un successo, la stampa scrisse che si era trattato di un «самостоятельное и большое явление в искусстве», «спектакль не имеет права на короткую жизнь дипломной работы», «трудно верить в

¹⁷ Ljubimov 1985, p. 49. (“La mia carriera di regista è iniziata con uno scandalo”).

¹⁸ Ljubimov 1985, p. 50. (“Arte del dialogo, padronanza dell’espressione fisica e del canto, apprendimento di un rapporto diretto con il pubblico: Brecht offriva un materiale ideale per questo primo spettacolo”).

¹⁹ Ljubimov 1985, pp. 50-51. (“Noi non avevamo di certo fatto della pubblicità, ma si era sparsa la voce che all’Istituto Ščukin si stava preparando qualcosa di insolito e non era il caso di lasciarselo sfuggire. Lo spargersi delle voci è un fenomeno tipicamente moscovita: è inspiegabile, ma le informazioni girano a una velocità incredibile. [...] La minaccia costantemente presente del divieto è senza dubbio una delle cause”).

случайность там, где налицо важнейшие признаки творчества: большая мысль и одаренность»²⁰. Anche il pubblico reagì subito e in maniera animata alle battute indirizzategli dagli attori. Già dalle prime canzoni, che Ljubimov aveva a lungo provato con i suoi allievi, la sala divenne incontrollabile, lo spettacolo veniva interrotto in continuazione e veniva richiesto di ripetere alcuni passaggi, e lo stesso Ljubimov si vide costretto ad intervenire e rivolgersi al pubblico pregandolo di lasciar andar avanti la rappresentazione.

Il giorno successivo allo spettacolo, il 25 Ottobre 1963, Ljubimov ricevette una lettera dalla direzione dell'Istituto che lo informava del fatto che non ci sarebbe stata più alcuna rappresentazione del *Sezuan*, poiché il razionalismo di Brecht si mostrava inadatto alla sensibilità profonda del teatro russo. Fu l'intercessione di Kostantin Simonov²¹ e la tenacia dei giovani allievi che si rifiutarono di cambiare alcunché nello spettacolo a far calmare le acque in special modo intorno alla persona di Ljubimov. L'anno successivo infatti, nel 1964, al giovane regista venne offerta la possibilità di dirigere il Moskovskij Teatr Dramy i Komedii (Teatro Comico-Drammatico di Mosca)²² fondato nel 1945 e situato sulla piazza della Taganka a Mosca. Come ricorda Ljubimov, quel teatro aveva in città una reputazione spaventosa: cattivi attori, sale sempre vuote, direzione incompetente, il tutto si traduceva in un deficit economico e di immagine che Ljubimov e la sua *troupe* andavano ad ereditare. La “promozione” che dunque aveva un carattere

²⁰ In programma di sala *Dobryj čelovek iz Sezuana*, stampato dal Teatro Taganka nel 2009 in occasione del Quarantacinquesimo anniversario di vita del teatro. (“Un avvenimento originale e importante nel campo dell'arte”, “lo spettacolo non si limiterà alla breve vita di un lavoro di laurea.”, “è difficile credere nella causalità laddove sono evidenti i segni più importanti dell'attività artistica: una grande idea e talento”).

²¹ Kostantin Simonov, (1915-1979), scrittore e politico russo.

²² Il Teatro era stato costruito sulle fondamenta di una vecchia prigione che, nonostante fosse in rovina, non era mai stata demolita per la presenza di una targa che commemorava un discorso lì tenuto da Lenin ai tempi della Rivoluzione.

non solo artistico, ma politico e sociale al tempo stesso, non scompose Ljubimov, il quale contava pur sempre sulla sua carriera di attore come alternativa a una direzione teatrale, piuttosto che sottostare a condizioni altrui. Prima di accettare la proposta di dirigere il Teatro Comico-Drammatico, chiese infatti formalmente, in una lettera composta da tredici punti, che tra le altre cose venisse soppresso il vecchio repertorio, che i suoi allievi dell'Istituto Ščukin venissero integrati in un nuovo *ensemble* artistico, e infine, che si autorizzasse l'inaugurazione della prima stagione del teatro proprio con *L'anima buona del Sezuan*. Era il 1964, Ljubimov aveva poco più di quarantacinque anni e già all'attivo una proposta di direzione teatrale, ciononostante, poneva le sue condizioni. Infatti:

cette lettre provoqua l'indignation de mes interlocuteurs: j'osais faire la fine bouche pour une promotion à un poste de directeur, dédaigner le prestige, ne faire aucun cas de tous les avantages attachés à cette nouvelle situation [...] Comment pouvais-je laisser passer cette chance qui m'était offerte sur un plateau d'accéder au monde protégé de la Nomenklatura?²³

Al termine, buona parte delle richieste avanzate da Ljubimov furono soddisfatte, il 25 Gennaio del 1964 il Comitato esecutivo del Consiglio della città di Mosca nominò Ljubimov direttore artistico del Teatro Comico-Drammatico, dove egli giunse con dieci dei suoi allievi, sufficienti, come egli ricorda, per iniziare il ciclo di prove del *Sezuan*. Il 23 Aprile 1964 Jurij Ljubimov e la sua nuova *troupe* inaugurarono ufficialmente il Teatro sulla Taganka.

La storia della Taganka era dunque iniziata con lo scandalo della rappresentazione di un'opera di Brecht e in una cornice fortemente politicizzata. Birgit Beumers a tal proposito fa notare:

²³ Ljubimov 1985, pp. 63-64. (“Quella lettera provocò l'indignazione dei miei interlocutori: avevo osato storcere la bocca per una promozione a un posto da direttore, schernire il prestigio, non tenere in conto tutti i vantaggi connessi a quella nuova posizione [...] Come potevo lasciarmi sfuggire l'occasione che mi veniva posto su un piatto d'argento di accedere al mondo protetto della Nomenklatura?”).

l'histoire du Théâtre du Drame et de la Comédie de la place Taganka est étroitement liée à l'histoire politique de l'Union Soviétique. Créé en 1945, il fut un des nombreux théâtres à être touché par l'absence de bons auteurs dramatiques et par le nivellement des arts sous Jdanov. Il fut aussi le dernier à avoir profité sous Khrouchtchev de la période de dégel qui toucha principalement la vie culturelle.²⁴

Nel contempo il Teatro non era stato ancora ribattezzato Teatr na Taganke (Teatro sulla Taganka) e ufficialmente non lo sarebbe stato mai. Infatti, la ripetuta richiesta di cambiare il nome del Teatro, avanzata nel 1965 e ancora nel 1971 e nel 1974 non venne mai accolta²⁵. Dal suo canto Ljubimov desiderava fortemente che il suo Teatro portasse il nome del luogo in cui era situato (nel cuore di una zona proletaria di Mosca) piuttosto che quello altisonante di qualche grande autore della letteratura russa. Ufficialmente il Teatro non ha mai mutato la sua denominazione originaria, ma furono solo i successi che si susseguirono negli anni a imporre alle autorità e al pubblico il nome Taganka.

Quello intorno al nome del teatro rappresentava solo un piano del conflitto con la stampa e le autorità che già dagli inizi si andava delinendo. Oltre alle controversie ufficiali infatti, si poneva la questione del metodo, dello stile che Ljubimov, scegliendo un testo di Brecht per la prima messinscena, subito impose alla sua nuova scena.

L'incontro tra le opere di Brecht e Ljubimov, come quest'ultimo racconta, avvenne in modo quasi casuale:

я прочел в журнале перевод Юзовского и Ионовой. И мне это показалось очень интересным, трудным и странным, потому что мало знал о Брехте. Просто мало знал. Потом я, конечно стал читать, я же много ставил его. Получилось, что я поставил «Доброго человека...», «Галилея», «Турандот, или Конгресс обелителей», «Трехгрошовую» – четыре вещи.²⁶

²⁴ Beumers 1997, p. 63.

²⁵ Nel 1966 il Comitato cittadino aveva approvato il cambio di denominazione, che tuttavia venne rifiutato dalla Direzione generale del Teatro.

²⁶ Ljubimov 2001, pp. 232-233. («Avevo letto in una rivista la traduzione di Juzovskij e Ionova. E mi era sembrata un'opera molto interessante, difficile e particolare, visto e considerato che sapevo ben poco di Brecht. Semplicemente ne sapevo poco. Poi, certo, iniziai a leggerlo e misi in scena molte sue opere. Fu così che realizzai «L'anima buona...», «Galileo», «Turandot, ovvero il Congresso degli imbiancatori», «L'opera da tre soldi». In tutto quattro pièce»).

La scelta ricadde dunque sul testo brechtiano sia per motivi stilistici (fra tutti, la possibilità di rivolgersi direttamente al pubblico), sia per una precisa volontà di innovazione rispetto a una consuetudine teatrale – quella moscovita – congelata in repertori standardizzati nonché del tutto digiuna della drammaturgia di Brecht. Lo stesso Ljubimov ricorda che a Mosca Brecht era molto poco conosciuto e che lui stesso non aveva mai assistito a messinscene del Berliner Ensemble.²⁷ Ma probabilmente questa mancanza di riferimenti di partenza, ammette Ljubimov, costituì a suo tempo il presupposto per un approccio più libero, incondiziato e intuitivo all'opera di Brecht. «И потому что я не видел ничего Брехта, я был чист и получился такой русский вариант Брехта».²⁸

Successivamente all'inaugurazione della Taganka si pose il problema del repertorio, ovvero quali autori rappresentare e secondo quale criteri sceglierli. A tal proposito è sempre Ljubimov a rivelare che i primi spettacoli furono il frutto di una constatazione e al tempo stesso di un rifiuto: la letteratura drammatica contemporanea appariva negli anni '60 agli occhi di Ljubimov come mediocre, soprattutto se messa a confronto con la letteratura classica russa. Nel 1964 Ljubimov tentò subito la riduzione di *Geroj našego vremeni* (*Un eroe del nostro tempo*) dall'opera omonima di M. Lermontov²⁹, ma il lavoro si rivelò ben presto un fallimento non tanto nell'adattamento, quanto nella messinscena, un fallimento probabilmente causato dalla mancanza di tempo materiale per la sua realizzazione (la rappresentazione era stata infatti commissionata a Ljubimov per l'anniversario dei centocinquant'anni dalla nascita di Lermontov, e tra adattamento e prove il

²⁷ Teatro fondato da B. Brecht a Berlino est al suo ritorno dall'esilio nel 1949.

²⁸ Ljubimov 2001, p. 233. (“E proprio perché non avevo mai visto nulla di Brecht, non avevo preconcezioni rispetto alla sua opera tanto da poter dare una versione russa di Brecht”).

²⁹ Michail Jur'evič Lermontov, (1814-1841), scrittore russo romantico.

regista e suoi attori avevano avuto a disposizione solo un mese e mezzo di tempo). Dall'anno successivo, l'intento del giovane regista iniziò sempre più ad orientarsi verso la creazione di un repertorio che esplorasse l'universo poetico. Fu così che nel 1965, riducendo a versione teatrale i versi del poeta A.Voznesenskij, andò in scena *Antimiry (Antimondi)*³⁰, spettacolo che negli anni a venire superò le seicento repliche. La successiva composizione poetica allestita alla Taganka, *Pavšie i živie (I morti e i vivi)*,³¹ era costruita interamente su versi di poeti che erano stati in guerra: «три часа стихов (без антракта!), причем не любовных, не юмористических, не сенсационных, – строгих, скромных, фронтовых стихов»³².

Ljubimov portò avanti la sua linea di riadattamento di testi letterari ancora per molti anni: nel 1965 venne realizzato l'adattamento *Desjat' dnej, kotorye potrjasli mir (I dieci giorni che sconvolsero il mondo)*³³, mentre nel 1966 tornò al testo drammatico mettendo in scena *Žizn' Galileja (Vita di Galileo)*³⁴, dall'omonima pièce di B. Brecht.

Come fa notare Smeljanskij, questi e i futuri adattamenti, andavano a costituire un repertorio teatrale unico, in cui tutto era potenzialmente trasformabile in oggetto scenico: poesia, prosa, telegrammi, tutto tornava utile alla «création d'un théâtre unique, sans pièces»³⁵. Inoltre, proprio la mancanza di un repertorio classico (nel senso dell'utilizzo di testi drammaturgici) portava gli attori a prendere coscienza

³⁰ *Antimiry*, dai testi di A. Voznesenskij. Allestimento: J. Ljubimov. Regia: P. Fomenko. Prima: 2 Febbraio 1965.

³¹ *Pavšie i živie*. Allestimento: J. Ljubimov. Regia: P. Fomenko. Prima: 2 Aprile 1965.

³² Abeljuk, Leenson 2007, p. 35. («Tre ore di poesia (senza intervallo!), per di più non d'amore, né umoristica, né sensazionale, – severi, semplici versi dal fronte»).

³³ *Desjat' dnej, kotorye potrjasli mir*, dal testo di J. Reed. Allestimento e regia: J. Ljubimov. Prima: 2 Aprile 1965.

³⁴ *Žizn' Galileja*, dal testo di B. Brecht. Allestimento e regia: J. Ljubimov. Prima: 17 Maggio 1966.

³⁵ Smeljanskij 1997, p. 36.

dello rappresentazione nel suo insieme in qualità di co-autori che creano man mano lo spettacolo: «C'est toute l'équipe qui créait le spectacle du début jusqu'à la fin, selon une technique qui ressemblait au brainstorming et avec le soutien de ceux qui entouraient Lioubimov dans la salle, qui proposaient, ajoutaient, suggéraient, contestaient»³⁶.

Abbandonate dunque la lettura e la preparazione delle parti sceniche a tavolino (come era d'uso al MCHAT), Ljubimov dagli esordi fino ad oggi seduto al buio nella sala dirigeva e dirige le prove dei suoi spettacoli con un unico strumento: una torcia da tasca per indicare a tecnici e attori le modifiche da fare via via che la messinscena prende corpo.

Nel 1967 Ljubimov realizzò uno spettacolo dedicato a Majakovskij dal titolo *Poslušajte! Majakovskij (Ascoltate! Majakovskij)*³⁷ che, come sostiene Smeljanskij, riveste una particolare importanza poiché tratta un tema sul quale Ljubimov lavorava già da tempo: la Rivoluzione Russa. In particolare:

dans le spectacle consacré à Maïakovski, la Taganka rendait à l'image du poète la profondeur d'une tragédie réelle. Mais Lioubimov ne traitait pas le thème de la tragédie personnelle de Maïakovski, celle de sa foi en la révolution – le thème du poète qui se trompe lui-même et porte en soi sa propre mort. À la Taganka, l'accent était mis sur ses ennemis: on essayait de donner à voir les forces extérieures qui avaient causé la perte de Maïakovski.³⁸

Nello specifico gli attori durante lo spettacolo creavano delle scenette umoristiche che mostravano gli scontri che il poeta aveva avuto con i principali protagonisti del periodo rivoluzionario e postrivoluzionario. Con questo spettacolo Ljubimov per la prima volta si avvicinava a una tematica che avrebbe poi avuto a cuore fino agli anni dell'esilio: la sopravvivenza di un artista nelle condizioni mostruose di

³⁶ Smeljanskij 1997, p. 36.

³⁷ *Poslušajte! Majakovskij*. Adattamento e regia: J. Ljubimov. Prima: 16 Maggio 1967.

³⁸ Smeljanskij 1997, p. 37.

un regime burocratico. Lo spettacolo più trasparente, semplice e amaro della Taganka, rese evidente che «la brève jeunesse du théâtre prenait fin»³⁹.

L'année 1968 fut celle de l'interdiction [...] Période étrange de ma vie au théâtre de la Taganka. Chaque matin, je trouvais dans mon bureau un représentant du Parti: «Pourquoi venez-vous encore au théâtre? Me demandait-il. Ne pouvez-vous pas tomber malade et rester chez vous? Vous aggravez votre cas».⁴⁰

Ljubimov ricorda così quell'anno, il 1968, in cui iniziarono le prime pressioni da parte del Partito, soprattutto per ciò che riguardava l'interpretazione dei classici della letteratura. Le preoccupazioni delle autorità si rivolgevano in particolare alla riduzione che Ljubimov andava realizzando del *Tartufo* di Molière. Il regista della Taganka aveva intenzione di offrire un'interpretazione contemporanea di quel classico, concentrandosi in particolar modo sui problemi censori che Molière aveva dovuto egli stesso affrontare a proposito del suo *Tartufo*⁴¹. Come fa notare Beumers, Ljubimov aveva riutilizzato il dato storico che permeava la *pièce* per insinuare come dei conflitti simili continuassero ad esistere anche nella società moderna, prendendo così chiaramente posizione riguardo la situazione dell'artista nella società sovietica, accusando la censura di apporre restrizioni alla libertà intellettuale e creativa. Il *Tartufo* di Ljubimov fu severamente criticato in URSS scatenando una *querelle* simile a quella di Molière e del suo tempo. C'è da sottolineare che gli attacchi e le critiche non giunsero tanto dalle autorità quanto, come consueto, dalla stampa. Ma, come ricorda Beumers nel suo saggio sulla politica contro l'arte alla Taganka, negli anni Sessanta le messinscena dei classici

³⁹ Smeljanskij 1997, p. 38.

⁴⁰ Ljubimov 1985, p. 92. («Il 1968 fu l'anno dell'interdizione [...] Periodo strano della mia vita alla Taganka. Ogni mattina trovavo nel mio studio un rappresentante del Partito: «Perché venite ancora a teatro? – mi domandava – Non potete ammalarvi e restare a casa? Così aggravate la vostra situazione»).

⁴¹ *Il tartufo o l'impostore* è una commedia in 5 atti di Molière che venne presentata al ventiseienne re di Francia Luigi XIVe alla corte nel 1664. A causa della satira pungente che la caratterizzava, la commedia venne proibita fino al 1667 quando la compagnia di Molière la riprese con il titolo *L'impostore* e con leggeri cambi di nome dei personaggi. Anche in quel caso il divieto fu rinnovato. *Il Tartufo* riprese ad essere rappresentato solo due anni più tardi nel 1669.

potavano essere approvate dalle autorità, ma, al contempo, risultare severamente attaccate sugli organi di stampa. «Ce procédé permettait à l'appareil de bloquer un spectacle, même lorsqu'il n'y avait aucune raison "legale" pour l'interdire». ⁴²

Fatto sta che il 14 Novembre del 1968 alla Taganka si assistette alla prima del *Tartjuf* (*Tartufo*), ma non avvenne lo stesso per *Živoj* (*Vivo*), *pièce* che in quel medesimo anno Ljubimov aveva ridotto dal romanzo *Iz žizni Fedora Kuz'kina* (*Dalla vita di Fedor Kuz'kin*) di Boris Možaev⁴³. Il protagonista di *Živoj*, un contadino russo che lotta in maniera ingegnosa contro il sistema kolchoziano, era una figura completamente differente a quelle di artisti e poeti che avevano calcato fino ad allora la scena della Taganka. Ljubimov, rappresentando così per la prima volta una realtà rurale, semplice e molto simile a quella delle sue origini «attentait ici au fond génétique de la nation, et Kouz'kine était sans doute une figure d'une extrême importance»⁴⁴. Il Ministro della Cultura dell'URSS, Ekaterina Furceva, assistette in prima persona a una presentazione in anteprima dello spettacolo e sembra che durante la scena dell'angelo volteggiante nel cielo del teatro, avesse interrotto la rappresentazione e indignata avesse chiesto: «Esiste una sezione del Partito all'interno di questo teatro? Sì o no?»⁴⁵. Chiaramente, per il Ministro sovietico, la figura dell'angelo non era una trovata particolarmente felice e ideologicamente accettabile, e infatti *Živoj* venne proibito. Solo nel 1989, dopo aver conservato per ventuno anni quella messinscena e di ritorno dall'esilio, Ljubimov presentò il 23 Febbraio il suo *Živoj* al cospetto degli attori e delle celebrità degli anni Sessanta.

⁴² Beumers 1997, p. 85.

⁴³ Boris Andreevič Možaev, (1923-1996), scrittore, pubblicista, drammaturgo.

⁴⁴ Smeljanskij 1997, p. 40. ("Attingeva in tal modo alla genetica della nazione, e Kuz'kin era senza dubbio una figura di estrema importanza").

⁴⁵ Beumers 1997, p. 85.

Nel 1969, alla vigilia di un nuovo decennio, Ljubimov allestì *Mat' (La madre)*⁴⁶ dal romanzo omonimo di Gor'kij, attuando così, sotto la pressione delle circostanze, il passaggio da un teatro di tipo poetico a uno politico. Come pretesto per attuare la sua svolta, Ljubimov si servì proprio del pilastro della mitologia del realismo socialista – Gor'kij – facendo della sua messinscena uno spettacolo senza precedenti in materia di critica sociale e all'interno del quale si affrontavano tutti i temi più scottanti: l'impossibilità di continuare a vivere estraniandosi dalla realtà, l'assoluta necessità di lottare, e lo scandalo della condanna preventiva di qualsiasi tipo di resistenza⁴⁷. L'idea di base dello spettacolo era quella di un quadrato mobile di soldati all'interno del quale dovevano svolgersi tutti gli avvenimenti. Ljubimov aveva preso accordi con i militari di un reggimento e fece montare sulla scena qualche decina di giovani soldati di origine slava e asiatica. La mescolanza di questi volti provocò uno *shock* sul pubblico moscovita e quando poi, come nel testo di Gor'kij, un drappello di gente entrò sulla scena con una bandiera rossa per la sfilata del Primo Maggio e andò a riversarsi nel quadrato di soldati, gli spettatori identificarono quei manifestanti proprio con quelli che pochi giorni prima avevano visto sfilare sulla Piazza Rossa.

Agli inizi degli anni Settanta lo stile teatrale di Jurij Ljubimov andava stabilizzandosi: «la période de “Sturm und Drang” prend fin, la troupe s'est constituée, le style du Théâtre de la Taganka est défini»⁴⁸. Questa nuova condizione permetteva a Ljubimov di confrontarsi con opere di livello letterario molto elevato: parallelamente a uno spettacolo su Puškin, adatta per la scena

⁴⁶ *Mat'*, dal testo di M. Gor'kij. Adattamento e regia: J. Ljubimov. Prima: 23 Maggio 1969.

⁴⁷ All'indomani dell'invasione della Cecoslovacchia da parte dell'esercito sovietico (nella notte tra il 20 e 21 Agosto 1968) alcuni manifestanti si erano riuniti sulla Piazza Rossa per protestare, ma furono immediatamente arrestati e inviati in campi di prigionia.

⁴⁸ Smeljanskij 1997, p. 46.

Fëdor Dostoevskij e Michail Bulgakov, senza dimenticare Fëdor Abramov e Jurij Trifonov, tra i più noti prosatori dell'epoca.

Per il doppio anniversario dei sessant'anni, suoi e della Rivoluzione, nel 1977, Ljubimov mise in scena il *Master i Margarita (Il Maestro e Margherita)*,⁴⁹ quasi come fosse una sorta di spettacolo-bilancio. In effetti molti elementi della scenografia erano stati riutilizzati da allestimenti precedenti, e anche il tema era quello ricorrente dell'artista, il Maestro, e della sua opposizione a uno Stato ormai morto. Sul testo di Bulgakov, Ljubimov realizzò una vera e propria operazione di microchirurgia al fine di ricavare tutti gli elementi utili per rendere quella polifonia che pervade il romanzo originale. E infatti nella versione finale comparivano tutti i momenti salienti descritti da Bulgakov: una scena sul tema “rukopisi ne gorjat”⁵⁰, una seduta di magia nera e un ballo di Satana. Come fa notare Smeljanskij, al *Master i Margarita* era riservato in realtà un destino inaspettato: questo spettacolo modificò radicalmente la composizione del pubblico della Taganka. Probabilmente a causa della grande celebrità raggiunta dal romanzo di Bulgakov, o per via di quel passaparola tanto efficace nella società moscovita, resta il fatto «qu'à partir du Maître et Marguerite la salle fut envahie par le Moscou de la nomenclatura et du commerce, par la “bourgeoisie” et “l'aristocratie” soviétiques, y compris celle du parti. La Taganka était reconnue».⁵¹

Come sottolinea Smeljanskij, in quegli ultimi anni immediatamente precedenti l'esilio, Ljubimov si era venuto a trovare nell'ambigua condizione di essere una

⁴⁹ *Master i Margarita*, dal testo di M.Bulgakov. Allestimento e regia: J.Ljubimov. Prima: 6 Aprile 1977.

⁵⁰ “I manoscritti non bruciano”. La frase più celebre del romanzo pronunciata da Woland quando restituisce al Maestro il manoscritto che questi aveva bruciato a causa delle continue persecuzioni.

⁵¹ Smeljanskij 1997, p. 53.

sorta di «dissident domestique»⁵², costretto a lavorare su due fronti: quello del mondo esterno, e quello interno del pubblico che aveva fornito alla Taganka la reputazione di teatro politico autorizzato ufficialmente.

In particolare con *Prestuplenie i Nakazanie (Delitto e Castigo)*⁵³, Ljubimov si servì del testo di partenza riducendolo e ricollegandolo all'attualità. Ciò che maggiormente lo interessava non era infatti il dramma spirituale di Raskol'nikov o la problematica cristiana, ma piuttosto il valore dell'«intellectuel armé d'une hache»⁵⁴. Lo spettacolo cominciava con una esperienza diretta del pubblico che veniva fatto entrare da una sola porta piuttosto stretta e forzatamente condotto sull'avanscena. Lì erano distesi due cadaveri di donna sui cui volti erano state gettate delle pagine stampate e un foulard macchiato di sangue. In tal modo, il testo di partenza di Dostoevskij non solo veniva sconvolto, ma addirittura rinnegato: «C'était comme si aucun roman n'avait été écrit et que le théâtre racontait, à partir de rien, la façon dont on avait tué deux femmes qui n'étaient coupables d'aucun délit»⁵⁵.

La morte improvvisa il 25 Luglio 1980 dell'attore, cantante, poeta e amico Vladimir Vysockij⁵⁶, che in *Delitto e Castigo* aveva recitato il suo ultimo ruolo,

⁵² Smeljanskij 1997, p. 54.

⁵³ *Prestuplenie i Nakazanie*, dal testo di F. Dostoevskij. Adattamento e regia: J. Ljubimov. Prima: 12 Febbraio 1979.

⁵⁴ Smeljanskij 1997, p. 56.

⁵⁵ Smeljanskij 1997, p. 56.

⁵⁶ Vladimir Semënovič Vysockij, (1938-1980), attore, cantautore e poeta russo. Nel 1960 "grattando" la sua chitarra a sette corde, Vysockij inizia a cantare canti di prigione e di malavita. E nello stesso anno debutta in ruoli minori sia al teatro che al cinema. Già in queste prime fasi, quasi per gioco, un suo amico registra le sue canzoni e gradualmente inizia una sorta di distribuzione "porta a porta" che contraddistinguerà tutta la sua vita. Le sue canzoni cominciano a circolare, anche se il suo nome è ancora sconosciuto. Già nel 1963, a Vysockij capita di sentire alcune sue canzoni rimanipolate e cambiate nelle strade di Mosca. Ottiene nel 1964 un provino per Ljubimov, il quale, curiosamente, non è convinto delle sue doti di attore, ma lo prende con sé perché affascinato dalle sue canzoni che cominciavano ad essere già note. Ma già nel 1965 è a pieno titolo uno degli attori principali della Taganka, dove reciterà in ruoli memorabili: Kerenskij nei *Dieci giorni che sconvolsero il mondo*, e poi soprattutto *Galileo* di Brecht. Il 25 luglio 1980, mentre si stanno svolgendo le Olimpiadi di Mosca, Vladimir Vysockij muore per un arresto cardiaco. I suoi

significò per Ljubimov la fine di un'epoca: non poteva più recitare il ruolo del dissidente autorizzato, né trascurare l'idea, precedente alla morte di Vysockij, di realizzare uno spettacolo proprio su di lui. Lo spettacolo, al quale Ljubimov iniziò a lavorare pochi giorni dopo i funerali sensazionali di Vysockij e che doveva essere una sorta di composizione poetica in sua memoria, ricevette il divieto di essere rappresentato il 17 Luglio del 1981. Lo spettacolo fu poi autorizzato ad andare in scena solo in occasione del primo anniversario dalla morte di Vysockij e poi nuovamente proibito fino al 1988.

Sorte analoga toccò nel 1982 al *Boris Godunov*⁵⁷ adattato dalla *pièce* di Puškin. Lo spettacolo fu attaccato dalle autorità poiché rivelava una lettura non ortodossa del classico: Ljubimov infatti, nel suo riadattamento, si era concentrato non tanto sul valore poetico della tragedia, quanto su quello storico e politico. Infatti, come rivela lo stesso regista:

il s'agit d'un spectacle historique au sens fort du terme: notre histoire entière y est présentée sous tous ses aspects [...] Il n'y a dans le spectacle aucun sens cache, aucun allusion secrete, il est sincère et franc, comme l'est le text de Pouchine.⁵⁸

I rapporti tra Ljubimov e le autorità andavano sempre più deteriorandosi e l'interdizione di due spettacoli consecutivi ne era la riprova. Ljubimov decise così di rassegnare le dimissioni che tuttavia non furono mai accettate, come ricorda il regista stesso: «Youri Andropov ne répondit pas à ma lettre, mais le fonctionnaires du ministère de la Culture me firent savoir que ma démission était

funerali diventano una spontanea manifestazione di massa, con una fila di 9 chilometri che segue il suo feretro. Da allora la tomba di Vysockij è meta di continui pellegrinaggi.

⁵⁷ *Boris Godunov*, dal testo di A. Puškin. Adattamento e regia: J. Ljubimov. Prima: 12 Giugno 1988.

⁵⁸ Smeljanskij 1997, in Picon-Vallin 1997, p. 58.

refusée. Ma présence à Londres – ou plutôt mon absence de Moscou – fut jugée opportune»⁵⁹.

Nel 1983, giunto a Londra per mettere in scena *Delitto e Castigo*, Ljubimov in un'intervista al «Times» illustrò con trasparenza la situazione in cui versava il Teatro della Taganka. L'incompetenza delle autorità in materia artistica, le incessanti umiliazioni, le interdizioni ripetute degli spettacoli, tutto ciò che secondo Ljubimov era divenuto intollerabile e ingiusto nei confronti della suo Paese, finì nell'articolo che apparve sul «Times» il 5 Settembre del 1983.

Sempre Ljubimov ricorda: «Le soir de la première de notre spectacle, un fonctionnaire de l'ambassade soviétique à Londres s'approcha de moi pour me dire avec un sinistre sens de l'à-propos: "Vous venez de commettre le crime. Attendez-vous au châtement"».⁶⁰

Intimidazioni a parte, in realtà, erano intanto riprese le negoziazioni tra Ljubimov e Andropov, ma la morte di quest'ultimo nel 1984 significò la fine di qualsiasi trattativa tra il regista della Taganka e le autorità sovietiche. Il 13 Marzo 1984, Vladimir Šadrin, capo delle Istituzioni Culturali della città di Mosca, licenzia Ljubimov come direttore artistico della Taganka in ragione della «sua lunga assenza», e nomina Anatolji Efros al suo posto. Il 26 Luglio dello stesso anno Ljubimov viene privato della nazionalità sovietica per aver condotto attività ostili nei confronti dello Stato sovietico.

Gli anni dell'esilio, dal 1984 al 1988, vedranno Ljubimov un po' dappertutto: Bologna, Londra, Milano, Vienna, Varsavia, Bonn, Chicago, Stoccolma. Nel

⁵⁹ Ljubimov 1985, p. 185. ("Jurij Andropov non rispose mai alle mie lettere, ma un funzionario del Ministero della Cultura mi fece sapere che le mie dimissioni erano state rifiutate. La mia presenza a Londra, o per meglio dire la mia assenza da Mosca, fu allora ritenuta molto opportuna").

⁶⁰ Ljubimov 1985, p. 186. ("La sera della prima del nostro spettacolo, un funzionario dell'ambasciata sovietica a Londra mi si avvicinò per dirmi con un sinistro tempismo: «Siete venuto a commettere il crimine, ora aspettatevi il castigo»").

1987, dopo la scomparsa di Efros, alla testa della Taganka era intanto salito Nikolaj Gubenko, cineasta ed ex-attore della Taganka lui stesso. Su invito personale di quest'ultimo, Ljubimov poté rientrare a Mosca nel Maggio 1988 per mettere in scena i suoi *Boris Godunov* e *Vladimir Vysockij*. L'anno successivo, riottenuta la cittadinanza sovietica, Ljubimov torna ad essere direttore artistico della Taganka alla fine di quell'anno in cui lo stesso Gubenko era divenuto Ministro della Cultura.

Dagli anni Novanta al 2011, Ljubimov e la sua *troupe* hanno continuato a mettere in scena alla Taganka il repertorio del tutto originale che si era andato formando dagli anni Sessanta in poi. Ai vecchi spettacoli si sono aggiunte nuove riduzioni da Puškin, Dostoevskij, Bulgakov, Pasternak, Shakespeare, Kafka, Peter Weiss. Il 30 Settembre 2007, Ljubimov ha festeggiato i suoi novant'anni mettendo in scena *Gore ot uma-gore umu- gore uma (Che disgrazia l'ingegno)*, da una libera interpretazione del testo di A. Griboedov. Nel 2008 è stata la volta di *Zamok (Il castello)* dal testo di Kafka, e il 23 Aprile 2009, in occasione dei 45 anni di vita della Taganka, un infaticabile Ljubimov, guidando durante le prove i suoi giovani attori dal fondo della sala buia, ha messo in scena *Skazki (Favole)*, spettacolo tratto dai testi di Wilde, Dickens e Andersen.

Nel 2010, per i novant'anni dell'amico di sempre Tonino Guerra, Jurij Ljubimov ha realizzato un adattamento intitolato *Mëd (Il Miele)*⁶¹ dall'omonimo poema dialettale di Guerra.

⁶¹ *Mëd*, dal poema dialettale di Tonino Guerra, sceneggiatura e regia di Jurij Ljubimov, prima: 23 Aprile 2010.

Dei mirabili testi spettacolari realizzati da Ljubimov nell'ultimo ventennio di attività, dirò più approfonditamente in seguito quando tratterò del genere del *pastiche* letterario, ideato e praticato dallo stesso Ljubimov.

Occorre ora concludere questa ricostruzione storiografica relativa alle vicende di Ljubimov, ricordando i fatti del 2011, l'*annus horribilis* del Teatro della Taganka. Il 24 Maggio 2011, dopo un intenso lavoro di sceneggiatura iniziato l'Agosto precedente, e dopo lunghe sedute di prove con gli attori a partire da Febbraio, Jurij Ljubimov ha portato in scena la sua ultima produzione alla Taganka, *Maska i duša* (*La maschera e l'anima*), *pastiche* dedicato alla figura (personale e letteraria) di Anton Pavlovič Čechov. La sceneggiatura dello spettacolo è stata redatta attraverso un'opera di montaggio di testi diversi, riconducibili a Čechov stesso: suoi racconti giovanili, estratti dal romanzo *Step'* (*La steppa*), pagine di diario, dati biografici, ma anche citazioni dal poema di G. G. Byron *Cain* (*Caino*). Lo spettacolo ha ottenuto il consueto successo di pubblico, ed è entrato subito nel repertorio della Taganka.

Ljubimov a proposito del suo ultimo spettacolo aveva detto:

для меня было очень важным то, что Чехов — доктор, хотя сам он переживал, что мало сделал для медицины. А доктор ставит диагноз. Диагноз стране, в которой он живет, обществу, а сейчас мы вполне можем говорить и о чеховском диагнозе в планетарном масштабе. И — самое главное — Чехов диагностирует состояние души человека. Каково оно? И тут к нему может обратиться каждый из нас. И увидеть болезнь своей души. Увидеть, осталась ли под той маской, теми масками, которые мы вынуждены носить практически постоянно, душа.⁶²

⁶² Jurij Ljubimov sullo spettacolo *Maska i duša*, in Programma di sala dello spettacolo. ("Per me era di particolare importanza il fatto che Čechov fosse un medico, sebbene egli stesso soffrisse del fatto di dedicarsi molto poco alla medicina. Ma come medico elabora una diagnosi. La diagnosi del Paese nel quale vive, della società, tanto che oggi noi possiamo parlare a livello mondiale della visione cecoviana. E, ancora più importante, è il fatto che Čechov riesce a intuire di quale sostanza è fatta l'anima umana. Di cosa si tratta? Ed ecco che ciascuno di noi può rivolgersi a Čechov. E vedere di cosa soffre la propria anima. Osservare l'anima, nonostante essa sia sotto una maschera, sotto quelle maschere che dobbiamo indossare praticamente in continuazione").

Lo spettacolo su Čechov è stato dunque non soltanto un omaggio a un grande autore della cultura russa, ma al tempo stesso ha rappresentato il bilancio di un regista rispetto al proprio operato. Al di là dello spettacolo risiede inoltre la consapevolezza, come traspare dalle parole di Ljubimov, dell'uomo costretto a indossare perennemente una maschera per nascondere la propria anima.

Lo spettacolo *Maska i duša* è stato allora in un certo senso profetico rispetto ai fatti accaduti circa un mese dopo la prima dello spettacolo stesso.

«Я свободный человек. А Таганка кончена»⁶³, così si è espresso Jurij Ljubimov, il leggendario regista moscovita, all'indomani di un increscioso scandalo avvenuto a Praga dove si trovava insieme alla sua *troupe* in occasione di una *tournée* internazionale durante la quale, tra l'altro, è stato messa in scena *La persona buona del Sezuan*, spettacolo storico che aveva segnato la nascita del teatro nel 1964.

Il 25 giugno a Praga in occasione delle prove dello spettacolo *La persona buona del Sezuan* alla presenza di giornalisti, esperti di teatro e degli studenti delle accademie teatrali, in quella che doveva essere una sorta di *master class* del grande Maestro russo, gli attori della sua *troupe* si sono rifiutati di lavorare senza aver prima ricevuto il compenso per la *tournée*. Dinanzi ad un ultimatum tale Jurij Ljubimov ha acconsentito al pagamento anticipato della troupe, ma ormai era già scoppiato un vero e proprio scandalo teatrale internazionale, che avrebbe portato dopo pochi giorni alle dimissioni del regista dalla direzione del teatro Taganka alla fine di un connubio artistico durato quasi cinque decenni.

⁶³ (“Io sono un uomo libero e la Taganka è finita”). Da un'intervista esclusiva rilasciata da Jurij Ljubimov il 27.06.2011 all'agenzia di stampa ITAR-TASS.

L'evento che ha portato alla rottura pare definitiva tra Ljubimov e i suoi attori nasconde dietro le quinte un clima di tensione che da circa un anno pervadeva la scena della Taganka. Il pomo della discordia consisteva nel passaggio (desiderato da Ljubimov come da altri noti registi russi) a un sistema contrattuale di reclutamento degli attori che, per altro, avrebbe evitato sprechi di denaro e avrebbe portato gli attori ad assumere una maggiore consapevolezza del proprio mestiere e a non viverlo più come un semplice impiego dello Stato. La riforma verso il sistema contrattuale è tuttora un tema di stretta attualità in Russia e fa discutere ampiamente gli esperti del settore soprattutto nella capitale russa, Mosca, città in grado di vantare almeno novantatre teatri ufficiali e nella quale dunque la vita teatrale e le sue dinamiche artistiche ed economiche interessano una larga parte della società civile.

Il 30 Giugno del 2011, Jurij Ljubimov ha inoltre rilasciato una lunga intervista presso la sede moscovita dell'agenzia di stampa ITAR-TASS⁶⁴, chiarendo i motivi delle sue dimissioni, nonché la propria concezione dell'arte teatrale.

Eppure, solo nel 2009, prima che la Taganka fosse travolta dagli eventi, in un'intervista rilasciata all'agenzia di stampa Ria Novosti, Jurij Ljubimov si era espresso in questo modo:

театр, какие бы времена не были, не умрет никогда. Это форма искусства живого общения. И сегодня, когда во всем доминирует техника, живое общение будет востребовано как никогда. Что касается судьбы «Таганки», то, конечно, мне бы хотелось, чтобы дело, которому отдано столько лет жизни, не закончилось. Допустим, я уйду или умру, что неизбежно, — так вот, хотелось бы, чтобы они и потом держались, как выражаются, на плаву.⁶⁵

⁶⁴ Una registrazione dell'intera conferenza stampa è visibile on line all'indirizzo: <http://video.mail.ru/mail/atolich2/172/196.html>. Di seguito farò tuttavia riferimento a una registrazione audio-video personale.

⁶⁵ Ljubimov, intervista rilasciata a Ria Novosti. 23 Aprile 2009. Dal sito: <http://taganka.theatre.ru>. ("Il teatro, quali che siano i tempi, non morirà mai. Esso rappresenta una forma artistica di dialogo vivo. E oggi, quando su tutto domina la tecnica, il contatto reale verrà richiesto come non mai. Per quanto riguarda il destino della Taganka, certo, vorrei che ciò a cui ho dedicato tanti anni della mia

Anche se non più nel ruolo di direttore artistico del Teatro della Taganka, oggi Jurij Ljubimov continua a lavorare come regista. Infatti, già all'indomani delle vicende del Giugno 2011, Ljubimov lavorava sull'adattamento teatrale del romanzo di F. Dostoevskij *Besy (I demoni)*, andato poi in scena per la prima volta il 27 Marzo 2012 al Teatro Vachtangov di Mosca, lo stesso nel quale il giovane Ljubimov aveva debuttato come attore.

Attualmente Ljubimov sta lavorando alla riduzione operistica della commedia di Molière *L'École des femmes (La scuola delle mogli)*, la prima è prevista al teatro Novaja Opera di Mosca il prossimo Maggio 2014.

vita, non finisse. Poniamo che io me ne vada o muoia, il che è inevitabile, ecco vorrei che loro, come si dice, restassero a galla”).



Jurij Ljubimov durante la conferenza stampa del 30 Giugno 2011 presso la sede moscovita di ITAR-TASS. (Foto di F. Di Tonno, riproduzione riservata).

1.3. La prima fase: il romanzo va in scena

1.3.1. Forme e temi della drammaturgia nella prosa di F. Dostoevskij e M.

Bulgakov. Cenni

Prima di passare all'analisi delle messinscena realizzate da Jurij Ljubimov sulla base delle opere narrative *Il Maestro e Margherita* e *I fratelli Karamazov*, occorre menzionare il particolare legame che intercorre tra la biografia e le opere degli autori M. Bulgakov e F. Dostoevskij e la pratica e lo stile teatrali.

«Nuovo in senso assoluto è in Dostoevskij l'estremo avvicinamento della forma del romanzo al prototipo della tragedia»⁶⁶, così in un saggio del 1932, il poeta e studioso Viačeslav Ivanov definiva la tendenza del narratore Dostoevskij verso la forma tragica. Sempre secondo Ivanov, tenendo presente unicamente la struttura del racconto e non la forma esteriore narrativa, il romanzo di Dostoevskij si distingue dalla tragedia «soltanto per il fatto che invece delle poche semplici linee di un'azione abbiamo di fronte a noi, per così dire, una tragedia potenziata»⁶⁷. Fra tutti, il principio della catarsi aristotelica trova nella narrativa di Dostoevskij una sua applicazione pratica poiché «evoca in noi orrore e tormentosa compassione, ma essa ci conduce anche ad una commozione che eleva e libera»⁶⁸. Ecco che allora, per esempio ne *I fratelli Karamazov*, nella parte finale del romanzo, è possibile registrare una così elevata celebrazione del giovane martire tale da rendere questo passaggio una sorta di conforto che Dostoevskij rende al lettore fino ad ottenere una vera e propria catarsi, secondo Ivanov, creativamente potente e illuminante.

⁶⁶ Ivanov 1994, p. 37.

⁶⁷ Ivanov 1994, p. 40.

⁶⁸ Ivanov 1994, p. 41.

Il carattere tragico e catartico costituisce soltanto uno degli elementi eminentemente drammatici della narrativa dostoevskiana, nella quale, come osserva Pierre Pascal, «si entra subito nell'azione»⁶⁹. Benché l'unità di luogo, tipica della tragedia classica, non sempre sia rispettata nei romanzi di Dostoevskij, si riscontra in questi ultimi l'unità di azione ottenuta «grazie a un intreccio sapiente delle parti romanzesche con quelle che sono soprattutto portatrici delle idee discusse»⁷⁰ e fra l'altro, «con la presenza di un personaggio che non è solo l'eroe principale, ma qualcosa di più: il centro permanente dell'azione, l'uomo da cui tutto parte o verso cui tutto converge»⁷¹. Per ciò che concerne invece l'unità di tempo, essa «deve essere apprezzata in rapporto alla massa degli avvenimenti che si producono»⁷². Ecco allora che in molti dei romanzi di Dostoevskij le azioni si concentrano in brevi intervalli di tempo, come in *Prestuplenie i nakazanie (Delitto e Castigo)* nel quale i preparativi per l'omicidio, i colpi di scena, i vagabondaggi, e poi i giorni di incoscienza, gli interrogatori, la confessione sembrano occupare un intervallo di tempo lunghissimo, mentre in realtà il tutto accade nell'arco di quattordici giorni. Evidentemente «questa costrizione di tanti eventi drammatici in un breve intervallo di tempo accentua l'impressione tragica»⁷³. Infine, l'elemento più caratteristico dell'opera drammatica, il dialogo, occupa nei romanzi di Dostoevskij, un posto di sicuro rilievo rispetto alla narrazione. Come nota Pascal: «Si è calcolato che costituisca quasi i due terzi di tutta l'estensione dei romanzi, a partire da *Umiliati e offesi*»⁷⁴. Il dialogo sembra essere un procedimento naturale

⁶⁹ Pascal 1987, p. 306.

⁷⁰ Pascal 1987, pp. 306-307.

⁷¹ Pascal 1987, p. 307.

⁷² Pascal 1987, p. 307.

⁷³ Pascal 1987, p. 307.

⁷⁴ Pascal 1987, p. 309.

per Dostoevskij, tanto da contribuire anche all'autodefinizione del personaggio, come ha dimostrato M. Bachtin sostenendo che:

è ben chiaro che al centro del mondo artistico di Dostoevskij deve trovarsi il dialogo, e il dialogo non come mezzo, ma come fine autonomo. Il dialogo qui non è la soglia dell'azione, ma l'azione stessa. Esso non è neppure un mezzo per scoprire, per manifestare il carattere già pronto dell'uomo; no, qui l'uomo non solo si manifesta all'esterno, ma diviene per la prima volta ciò che è, ripetiamo, non solo per gli altri, ma anche per se stesso. Essere significa comunicare dialogicamente.⁷⁵

Il dialogo nella narrativa dostoevskiana non rappresenta dunque un semplice strumento stilistico, ma concede ai personaggi la possibilità di rivelarsi direttamente, senza spiegazioni né considerazioni altrui. Entra quindi a far parte di quel sistema polifonico per cui un personaggio può presentare se stesso in una conversazione con un altro personaggio, o ancora rivelare il passato e il carattere di un altro personaggio, o addirittura può contenere gli elementi che costituiranno la motivazione di un'azione ancora da svolgersi.

Anche George Steiner, in uno studio comparativo dell'estetica tolstoiana da un lato e di quella dostoevskiana dall'altro, si è soffermato sul carattere tragico della prosa di Dostoevskij in opposizione a quello più specificamente epico della prosa di L. Tolstoj. Secondo Steiner, è soprattutto "l'imponenza", ovvero la vastità di dimensione delle opere in prosa, a costituire una delle caratteristiche che accomunano Tolstoj e Dostoevskij, ancorché un punto di partenza per lo sviluppo di due estetiche opposte:

a una riflessione più attenta, diviene evidente che sia per Tolstoj che per Dostoevskij la scelta di forme ampie corrisponde a un'esigenza di libertà. [...] Tolstoj lavorava su una grande tela proporzionata all'ampiezza della sua personalità e capace di suggerire il legame tra la struttura temporale del romanzo e il fluire del tempo storico. L'imponenza dei romanzi di Dostoevskij riflette la sua fedeltà ai particolari, nel senso di una inesorabile registrazione di tutti gli innumerevoli dettagli, gesti o pensieri, che si accumulano fino al momento del dramma.⁷⁶

⁷⁵ Bachtin 2002, p. 331.

⁷⁶ Steiner 1995, p. 21.

L'attenzione per i dettagli, per la scelta dei personaggi e la cura per il dialogo fra questi, nonché l'eliminazione di «tutti gli elementi superflui della narrazione [...] in modo da rendere il conflitto tra i personaggi il più possibile spoglio ed esemplare»⁷⁷, costituiscono alcuni degli elementi principali dell'estetica dostoevskiana, così vicina alla creazione teatrale.

Lo studio delle relazioni tra la prosa di Dostoevskij e il suo tendere al teatro rappresenta d'altronde un campo di indagine ben lungi dall'esaurirsi tanto nel settore della critica storico-letteraria-filosofica⁷⁸, quanto nell'ambito della rielaborazione inter-generica dei romanzi di Dostoevskij. Un'ulteriore prova della parentela che esiste fra l'arte di Dostoevskij e quella drammatica, è costituita del resto dalla facilità con cui le sue creazioni sono state trasposte sulla scena o sullo schermo in Russia e nel mondo.

Tuttavia, Dostoevskij, al di là di alcuni tentativi mai portati a compimento, non scrisse mai testi in forma drammatica e perciò la natura del rapporto tra la sua opera e il teatro, come si è tentato di evidenziare, è specificamente estetica e trova le sue ragioni di essere nello stile drammatico che permea la prosa.

Nel caso dell'altro autore che tratteremo qui, e cioè Michail Bulgakov⁷⁹, la relazione che intercorre tra lui e il teatro è invece legata alla biografia e all'opera dello scrittore, il quale, sebbene sia maggiormente ricordato come l'autore di testi narrativi quali *Il Maestro e Margherita* o *Cuore di cane*, fu in realtà soprattutto un drammaturgo. Proprio l'esperienza di uomo di teatro è quella che segna, dal punto di vista delle tematiche, molte delle opere narrative di Bulgakov.

⁷⁷ Steiner 1995, p. 145.

⁷⁸ Un filone di indagine a tal riguardo è costituito dallo studio dei legami della filosofia di Nietzsche intorno alla nascita della tragedia e l'estetica di Dostoevskij.

⁷⁹ Michail Afanas'evič Bulgakov (Kiev, 3 Maggio 1891-Mosca, 10 Marzo 1940).

L'intera produzione teatrale di Bulgakov è costituita da opere molto diverse e destinate a teatri a loro volta assai diversi fra di loro. Alcune di esse vennero messe in scena vivente l'autore altre hanno dovuto attendere prima di essere conosciute e apprezzate dal pubblico.⁸⁰ In generale la vicenda biografica di Bulgakov appare interamente legata al teatro in una fase storica del tutto particolare:

il XIX secolo, epoca della fioritura del romanzo, e forse proprio per questo, ci ha lasciato in dote anche una pleiade di maestri della drammaturgia, degnamente conclusa da Čechov. Successivamente, nel periodo precedente la rivoluzione [...] la scena russa cominciò a svuotarsi, a disgregarsi nei palcoscenici sperimentali «di sinistra», nei «baracconi» dei simbolisti e nei chiassosi e lepidi teatrini-cabaret della parodia.⁸¹

Bulgakov adolescente fu testimone di questo lento decadimento del teatro e nella nativa Kiev aveva la possibilità di assistere agli spettacoli seri del Teatro d'Arte di Mosca, di Šaljapin e di Isadora Duncan, ma anche ai *vaudevilles* di provincia, alle commedie salottiere e alla satira di varietà. Fu lo scoppio della Prima Guerra

⁸⁰ Si riassume di seguito la produzione drammatica di Michail Bulgakov: *Dny Turbinyč (I giorni dei Turbin)*, 1925-26, adattamento teatrale dal romanzo *Belaja gvardija (La guardia bianca)*, andato in scena per la prima volta il 5 Ottobre 1926 al Teatro d'Arte di Mosca. *Zojkina Kvarтира (L'appartamento di Zoja)*, commedia redatta nell'autunno del 1925 e andata in scena per la prima volta il 28 Ottobre 1926 al Teatro Vachtangov di Mosca. *Beg (La corsa)*, dramma redatto tra il 1926-27. Nel 1928, in fase di allestimento al Teatro d'Arte di Mosca, il dramma fu censurato. Fu messo in scena per la prima volta il 29 Marzo 1957 al Teatro di Stalingrado. *Bagrovyyj ostrov (L'isola purpurea)*, commedia scritta nel 1927 e andata in scena per la prima volta l'11 Dicembre 1928 al Kamernyj Teatr di Mosca (censurata subito dopo la prima andò in scena solo fino al 1929). *Kabala svjatoš (Giogo dei bigotti)*, commedia scritta tra Ottobre e Dicembre 1929, bocciata dalla censura il 18 Marzo 1930. Messa in scena per la prima volta al Teatro d'Arte di Mosca il 16 Febbraio 1936 con il titolo *Mol'er (Molière)*. *Mertvyje duši (Le anime morte)*, adattamento dal romanzo omonimo di N. Gogol' realizzato nel 1930, lo spettacolo andò in scena il 9 Dicembre 1932 al Teatro d'Arte di Mosca. *Adam i Eva (Adamo ed Eva)*, dramma redatto tra Agosto e Settembre 1931, censurata, e mai rappresentata, fu pubblicata in Unione Sovietica nell'Ottobre 1987. *Vojna i mir (Guerra e pace)*, adattamento dal romanzo omonimo di L. Tolstoj, realizzato tra Settembre 1931 e Febbraio 1932, pubblicato per la prima volta in Unione Sovietica nel 1986. *Poloumnyj Žurden (Il folle Jourdain)*, commedia redatta nel 1932, mai rappresentata, pubblicata in Unione Sovietica nel 1965. *Blaženstvo (Beatitudine)*, commedia redatta tra il 1933 e il 1934, seconda redazione con titolo mutato in *Ivan Vasil'evič (Ivan Vasil'evič)*, censurata, pubblicata in Unione Sovietica per la prima volta nel 1965. *Aleksandr Puškin (Aleksandr Puškin)*, dramma redatto tra il 1934 e il 1935, seconda redazione dal titolo *Poslednie dni (Gli ultimi giorni)*, pubblicata in Unione Sovietica per la prima volta nel 1955. *Batum (Batum)*, dal nome della città omonima situata in Georgia), dramma redatto tra il 1936 e il 1938, censurato, pubblicato per la prima volta in Unione Sovietica nel 1988. *Don Kichot (Don Chisciotte)*, adattamento dal romanzo omonimo redatto tra il 1937 e il 1938, messo in scena per la prima volta al Teatro Ostrovskij di Kinešma, il 27 Aprile 1940, circa un mese e mezzo dopo la morte di M. Bulgakov.

⁸¹ Sacharov 1995, p. 121.

Mondiale e la rivoluzione che seguì a svuotare definitivamente il teatro. Le compagnie lasciarono i loro luoghi abituali nelle capitali e iniziarono a spostarsi verso sud, passando per Kiev:

se per un verso Bulgakov ebbe modo di imparare dalla gente di teatro, per l'altro costoro, fuggiti dalle capitali, avevano creato a Kiev una febbrile atmosfera da festino in tempo di peste, finendo così col far risaltare fino in fondo lo svuotamento delle vecchie idee e forme artistiche.⁸²

In questo contesto, il giovane medico Michail Bulgakov rinforzò il suo legame con l'arte teatrale. Fu un incontro proficuo, che lo portò ad assimilare alcune cose e a rimanere stupito dinanzi ad altre. Di fatto, molti caratteri di quel periodo gli sarebbero tornati utili in seguito in fase di stesura del romanzo *La guardia bianca*⁸³. Fu proprio un adattamento teatrale di quest'ultimo ad aprire a Bulgakov, che nel frattempo si era trasferito a Mosca, le porte del prestigioso Teatro d'Arte. La commedia *Dni Turbinych (I giorni dei Turbin)* andò in scena per la prima volta nel 1926 ottenendo un immenso successo e segnando anche una svolta nella produzione del Teatro d'Arte. Contestualmente tuttavia il romanzo fantascientifico-satirico *Sobač'e serdce (Cuore di cane)* fu vietato dalla censura e addirittura confiscato durante una perquisizione. Poco tempo dopo il divieto di pubblicare *Cuore di cane*, fu ritirata dal repertorio, e successivamente proibita, la commedia *I giorni dei Turbin*. Venne quindi rifiutata l'autorizzazione ad allestire nuove opere drammatiche di Bulgakov fino alla loro totale proibizione nel 1930; in questa atmosfera l'autore distrusse gli abbozzi di alcune opere alle quali stava lavorando tra cui il «romanzo sul diavolo», il futuro *Il Maestro e Margherita*. Nel frattempo scrisse anche molte lettere al governo sovietico chiedendo che lo

⁸² Sacharov 1995, p. 122.

⁸³ *Belaja gvardija (La guardia bianca)*, 1925-1929, è un romanzo di Bulgakov nel quale l'autore narra le vicende dei tre fratelli Turbin nella Kiev degli anni 1919-1920, durante la guerra civile russa.

lasciassero lavorare o partire per l'estero. È celebre ormai l'inaspettata telefonata di Stalin in persona che espresse a Bulgakov un'opinione favorevole a proposito de *I giorni dei Turbin*. Seguirono dei cambiamenti nella vita di Bulgakov al quale venne assegnato il ruolo di aiuto regista al Teatro d'Arte di Mosca, ma al quale tuttavia non riuscì di pubblicare nessuna nuova opera e vide tutte le commedie di cui aveva curato l'allestimento venir rifiutate o vietate poco dopo la prima rappresentazione. Di tutte le opere di Bulgakov, l'unica ad avere una sorte favorevole sulle scene fu *Mėrtvye duši* (*Le anime morte*), un adattamento del libro di Gogol' per il Teatro d'Arte di Mosca.

In generale, e come sarà possibile osservare dall'analisi delle messinscena di Ljubimov, l'influenza che l'esperienza teatrale ebbe sulla prosa di Bulgakov non è da rintracciare solo nello stile della narrativa, ma anche nelle tematiche che caratterizzano, fra tutte, le pagine de *Il Maestro e Margherita* e di *Romanzo teatrale*. In particolar modo dal rapporto che intercorse tra Bulgakov e il Teatro d'Arte di Mosca, e quindi tra lo scrittore e i registi Konstantin Stanislavskij e Vladimir Nemirovič-Dančenko⁸⁴, è possibile trarre preziosi spunti di interpretazione di molte delle vicende dei protagonisti dei romanzi bulgakoviani.

1.3.2. Il narratore sulla scena nello spettacolo *Master i Margarita*, di Jurij Ljubimov

Master i Margarita è uno spettacolo della durata di tre ore circa ideato e diretto da Jurij Ljubimov, messo in scena per la prima volta il 6 Aprile del 1977. Il romanzo omonimo era stato composto da Michail Bulgakov a cavallo tra il 1928 e il 1940, ma, a causa della censura, dovette aspettare fino al 1966 per essere pubblicato (in

⁸⁴ Fondarono insieme nel 1898 il MCHT, Moskovskij Chudožestvennyj Teatr (Teatro Artistico e Accademico di Mosca, noto più comunemente come Teatro d'Arte). Segnò il successo delle opere di Čechov e assurse ancora oggi a punto di riferimento dell'attività teatrale russa.

versione mutila) in URSS⁸⁵. Dal punto di vista storico-culturale l'adattamento del romanzo a teatro da parte di Ljubimov non soltanto costituì la prima di una lunga serie di trasposizioni teatrali e cinematografiche, ma contribuì soprattutto e notevolmente alla riabilitazione dell'autore e alla ricezione del romanzo di Bulgakov presso il pubblico sovietico.

Il romanzo *Il Maestro e Margherita* si sviluppa lungo due assi spazio-temporali destinati a ricomporsi solo al momento dell'epilogo. Il primo asse, ideato da Bulgakov sul finire degli anni Venti, ripercorre la storia dell'arrivo a Mosca del diavolo e del suo seguito; il secondo asse è costituito invece dalla storia di uno scrittore e del suo romanzo su Cristo e sulla propria amata. Questa seconda parte de *Il Maestro e Margherita* fu integrata con la prima nel corso degli anni Trenta e determinò la scelta del titolo definitivo. Tutto il romanzo è dominato da un dualismo di fondo: per quanto riguarda i riferimenti alla realtà quotidiana e alla vita letteraria della capitale russa, Mosca viene descritta ora in un'ottica relativa agli anni Venti, ora alla fine degli anni Trenta. Anche la linea narrativa dell'antichità subisce il medesimo sdoppiamento: i fatti narrati nel manoscritto del Maestro si svolgono nella Roma di Tiberio e, in corrispondenza, nella Gerusalemme all'epoca del giudizio di Cristo e nel momento della distruzione del tempio che si abbatte sulla città. Il romanzo di per se stesso, dunque, presenta una notevole complessità a causa dell'occorrenza e interconnessione di epoche,

⁸⁵ Finché M. Bulgakov fu in vita si limitò a far circolare il romanzo tra una stretta cerchia di conoscenti. Nel 1961 il filologo A.Z.Vulis (1928-1993) si mise in contatto con la vedova di Bulgakov, Elena Sergeevna Bulgakova, vedova di Bulgakov la quale gli affidò in lettura il manoscritto de *Il Maestro e Margherita*. Vulis, consigliandosi con dei conoscenti, contribuì allo spargersi della notizia del ritrovamento del manoscritto. Questo portò alla pubblicazione del romanzo sulle pagine della rivista «Moskva»: una prima parte, con cospicui tagli della censura, uscì nel 1966 (in 150.000 copie), la seconda parte seguì nel 1967. Il romanzo fu edito nella sua versione completa in russo per la prima volta in *tamizdat* a Francoforte dalla casa editrice «Posev» e in Unione Sovietica nel 1973 dalla casa editrice moscovita «Chudožestvennaja literatura». Nel 1987 fu reso accessibile il «Fondo Bulgakov» presso la «Biblioteca Lenin di Mosca» e vennero pubblicate versioni aggiornate e complete del romanzo rispettivamente nel 1989 e 1990.

dettagli, personaggi, prototipi letterari differenti, e ne risulta una struttura a molti livelli e dai molteplici significati. A tal proposito:

la critica è stata unanime nel sottolineare l'importanza della struttura temporale del *Maestro*, intimamente legata alla sua geografia narrativa, da cui derivano le due fondamentali linee d'intreccio e il tono della narrazione. Il tempo del romanzo si articola nel «tempo di Mosca», nel «tempo di Gerusalemme» e nel tempo metastorico, escatologico del finale.⁸⁶

Nello specifico, il romanzo *Master i Margarita (Il Maestro e Margherita)* è suddiviso in due parti e si compone di trentadue capitoli e un epilogo.

Il I cap. è ambientato a Mosca e narra gli eventi iniziali che si svolgono presso i *Patriaršie prudy* (Stagni del Patriarca). Il II cap., ambientato a Gerusalemme, introduce la figura di Ponzio Pilato. Dal III al V cap. la vicenda torna ad ambientarsi a Mosca con relativi accadimenti (morte di Berlioz, invasione dell'appartamento n.50 di via Sadovaja da parte di Woland e il suo seguito). I capitoli VI, VIII, XI, XIII e XV sono ambientati a Mosca, ma all'interno della clinica psichiatrica (dove viene rinchiuso Ivan Bezdomnyj ritenuto pazzo), in particolare, all'interno del XIII capitolo è narrato l'incontro tra Ivan Bezdomnyj e il Maestro che fa dunque la sua prima apparizione. I capitoli VII, IX, X, XII, XIV, XVII e XVIII, ambientati a Mosca, narrano gli esperimenti di magia nera di Woland e il suo seguito. Il XVI cap. è invece ambientato a Gerusalemme e vi viene narrato il supplizio di Jeshua Ha-Nozri (Gesù). La seconda parte del romanzo inizia dal XIX capitolo in cui viene introdotta la figura di Margherita e narrata la sua storia con il Maestro. Ha luogo inoltre l'incontro tra Margherita e Azazello, servo di Woland. Nel XX cap. Azazello consegna la crema magica a Margherita e, nel XXI, quest'ultima, vola, sotto effetto di una stregoneria, sulla Russia e su Mosca. Nel XXII cap., Margherita giunge

⁸⁶ Giuliani Di Meo 1981, p. 118.

nell'appartamento stregato e incontra Woland e nel XXIII presiede al Gran Ballo di Satana. Nel XXIV cap. si ha la liberazione del Maestro e la riconsegna allo stesso del manoscritto. Viene inoltre deciso il destino del Maestro e di Margherita. Nel XXV e XXVI cap. l'ambientazione slitta nuovamente a Gerusalemme, e viene narrato di come Pilato tenti di salvare un seguace di Gesù, Giuda di Kiriath, senza riuscirci e dunque la sepoltura di Gesù stesso. I capitoli XXVII e XXVIII sono ambientati a Mosca e narrano le ultime vicende di magia nera nella città prima che Woland e il suo seguito partano. Nel XXIX e XXX cap. viene deciso il destino del Maestro e di Margherita, gli stessi vengono avvelenati e resi così immortali. Nel XXXI e XXXII cap. Woland e il suo seguito si allontanano in volo da Mosca e accompagnano il Maestro e Margherita in un luogo remoto dove si trova anche Pilato, condannato al senso di colpa eterno. Qui, per volere del Maestro e Margherita, l'antico procuratore della Giudea viene perdonato. Nell'epilogo del romanzo, viene narrato come i protagonisti terreni del romanzo vivono all'indomani dell'invasione di Mosca da parte di Satana.

Ora, alla luce di tale complessità, a livello tematico e strutturale, del testo di partenza, sarà di particolare interesse rilevare le operazioni di adattamento compiute dal regista Ljubimov.

Jurij Ljubimov iniziò a lavorare sul testo di Bulgakov già a partire dal 1971 quando primi vani tentativi furono condotti per ottenere autorizzazioni e finanziamenti da parte dello Stato al fine di portare in scena *Il Maestro e Margherita*. Lo spettacolo fu finalmente autorizzato solo nel 1976, ma a causa del rifiuto del sostegno economico da parte del Ministero della Cultura, venne realizzato a costo zero, riutilizzando tra l'altro allestimenti e scenografie di spettacoli precedenti andati in scena alla Taganka. Lo spettacolo, dal suo esordio,

non ha mai cessato di andare in scena neppure tra il 1984 e il 1988 durante il periodo di esilio di Ljubimov all'estero, ed ancora oggi, a quasi due anni di distanza dalla fine della direzione artistica di Ljubimov della Taganka, nel Luglio 2011, continua a essere rappresentato con grande successo di pubblico.

Da un punto di vista dell'adattamento, il romanzo *Il Maestro e Margherita*, concepito da un uomo di teatro quale Bulgakov era, è ricco di dialoghi, di cambi di scena e di luci, riesce a mantenere viva l'attenzione del lettore attraverso il passaggio continuo dal registro tragico a quello comico, è inoltre ricco di elementi fantastici. Ma, come è noto: «l'adaptation est une opération de transfert (d'un genre à un autre, éventuellement d'une langue dans une autre) qui implique la reprise d'un sujet, d'un matériau [...] elle implique une lecture critique de l'œuvre de référence, elle impose des choix»⁸⁷. Il testo scenico che Ljubimov ha realizzato adattando il romanzo di Bulgakov è il risultato di una commistione di elementi narrativi ed elementi teatrali. In un contesto di quasi totale fedeltà al testo di partenza, sono state ridotte al minimo le indicazioni scenografiche relative ai luoghi e ai costumi: pochi oggetti e simboli rimandano alla funzione dei personaggi e ai loro ruoli. Il pubblico è direttamente coinvolto nello svolgimento dello spettacolo, tanto che alcune sequenze (relative alle scene della contemporaneità del romanzo) si svolgono tra palcoscenico e platea, e gli attori si rivolgono spesso direttamente agli spettatori, a volte spaventandoli o deridendoli con battute ed effetti scenici. Ma lo stile registico di Jurij Ljubimov non si distingue unicamente nella rielaborazione di alcuni dei fondamenti del teatro epico (povertà scenografica, coinvolgimento del pubblico), nello spettacolo *Il Maestro e Margherita* venne inaugurata anche la nuova suggestiva tendenza che

⁸⁷ Picon Vallin 1997, p. 215.

vede l'Autore comparire sulla scena in veste di narratore che ha il compito di connettere le vicende agite nelle diverse scene dello spettacolo. Da un punto di vista compositivo è possibile riassumere lo spettacolo *Il Maestro e Margherita* come segue.

I SCENA: auto presentazione sulla scena dei protagonisti principali.

II SCENA: il poeta Ivan Bezdomyj nella clinica psichiatrica.

Prima apparizione del narratore sulla scena, ovvero un personaggio esterno in abiti borghesi e con microfono in mano. La sua funzione è quella di commentare e connettere gli eventi agiti sulla scena. Si colloca sulla sn del palcoscenico.

III SCENA: primo incontro tra Bezdomyj, Berlioz (Presidente del Massolit) e Woland (il Diavolo) presso i *Patriaršie prudy* (Stagni del Patriarca) a Mosca.

[Figura 1 in Appendice]. Narratore sulla scena, a sinistra. Riassume i pensieri di Bezdomyj.

IV SCENA: il poeta Ivan Bezdomyj nella clinica psichiatrica.

V SCENA: prosecuzione dell'incontro tra Bezdomyj, Berlioz e Woland (il Diavolo) presso i "Patriaršie prudy" ("Stagni del Patriarca") a Mosca.

Voce fuori scena del narratore. Esprime i pensieri di Berlioz e Bezdomyj.

VI SCENA: prima scena dal romanzo del Maestro: dialogo tra Ponzio Pilato e Jeshua Ha-nozri (Gesù). [Figura 2 in Appendice].

Narratore sulla scena a destra, accanto a Pilato. Ha doppia funzione di scrivano di Pilato e pone alcune domande a Jeshua Ha-Nozri, ed esplica e commenta i pensieri di Pilato.

VII SCENA: terza e ultima parte della conversazione tra Bezdomyj, Berlioz e Woland (il Diavolo) presso gli Stagni del Patriarca a Mosca. Morte di Berlioz decapitato dal tram. Inseguimento di Bezdomyj. Sparizione di Woland.

Narratore sulla scena a sinistra. Esplica e commenta i pensieri di Berlioz.

VIII SCENA: quello che accadde presso la cosiddetta “Casa di Griboedov” (sede del Massolit) dopo la morte di Berlioz.

Narratore sulla scena a sinistra. Esplica e commenta i pensieri dei personaggi.

IX SCENA: narratore sulla scena a sinistra. Brevemente riassume il passaggio da una scena all'altra. Woland e i suoi accoliti prendono possesso dell'appartamento che era stato da Berlioz. L'ex coinquilino di quest'ultimo, Stepan Bogdanovič Lichodeev, il direttore del Teatro di Varietà di Mosca, scrittura Woland e gli altri per uno spettacolo di magia nera, ma viene spedito a Jalta con un incantesimo. [Figura 3 in Appendice].

X SCENA: prime stranezze che iniziano a capitare nell'appartamento dopo l'insediamento di Woland.

XI SCENA: notizie da Jalta da parte di Stepan Bogdanovič Lichodeev.

XII SCENA: scene dall'appartamento dove sono iniziati esperimenti di magia nera.

Narratore sulla scena a sinistra. Introduce la scena successiva dicendo: «Vot on moj geroj, bednyj Master», (“Ecco il mio protagonista principale, il povero Maestro”, trad. mia).

XIII SCENA: nella clinica psichiatrica, dove è ricoverato, Bezdomyj fa conoscenza con il Maestro, autore di un romanzo sull'incontro tra Ponzio Pilato e Gesù. Il Maestro è stato rinchiuso in manicomio in seguito a un esaurimento nervoso. [Figura 4 in Appendice].

XIV SCENA: scene dall'appartamento dove sono iniziati esperimenti di magia nera.

Narratore sulla scena a sinistra. Commenta con brevi battute gli esperimenti di magia nera.

XV SCENA: prosegue la conversazione tra il Maestro e Bezdomnyj. Apparizione di Margherita.

XVI SCENA: Margherita incontra Azazello, servo di Woland che le propone un incontro con uno sconosciuto (Woland) dal quale avrebbe potuto ricevere notizie sul suo amato (il Maestro). Azazello consegna a Margherita la crema magica con la quale Margherita ringiovanisce e si trasforma in una strega.

XVII SCENA: scene dall'appartamento dove sono iniziati esperimenti di magia nera.

XVIII SCENA: il volo di Margherita sulla Russia e sulla città. [Figura 5 in Appendice].

Narratore sulla scena a sinistra. Descrive ciò che Margherita vede dall'alto.

XIX SCENA: arrivo di Margherita nell'appartamento dove Korov'ev (maggiordomo di Woland) le propone di presiedere al ballo del plenilunio di primavera che si tiene la notte che coincide con il Venerdì santo, in veste di regina.

XX SCENA: il ballo. Margherita, al fianco di Woland, accoglie tutti i personaggi tetri ed oscuri della storia che escono dalla porta aperta dell'Inferno.

XXI SCENA: liberazione del Maestro. Riconsegna del suo manoscritto che era stato dato alle fiamme.

XXII SCENA: il destino del Maestro e Margherita viene deciso.

XXIII SCENA: ultima apparizione di Pilato che tenta di salvare Giuda di Kariat.

XIV SCENA: tornano in scena i personaggi della storia antica e si fondono con quelli della storia attuale.

XXV SCENA: tributo a M. Bulgakov.

Una volta riassunta la struttura per scene del testo spettacolare, è opportuno condurre alcune osservazioni, anzitutto sulla composizione delle scene stesse e in secondo luogo sulla figura del narratore e sulla funzione narrativa nel suo complesso.

Lo spettacolo andato in scena nel 1977 e quindi a distanza di pochi anni rispetto alla pubblicazione del romanzo di Bulgakov si caratterizza rispetto a quest'ultimo per una spiccata fedeltà relativamente a personaggi, eventi, ambientazioni e dialoghi. Jurij Ljubimov lavorava infatti in quei primi anni della sua carriera alla Taganka intorno a testi che più di altri contenessero un certo elemento di critica rispetto alla società e ai dettami culturali del realismo socialista. Con *Il Maestro e Margherita* e le potenti tematiche proprie di questo testo non sarebbe stato quindi necessario aggiungere molto per ottenere un effetto di rottura rispetto all'estetica teatrale dominante. Ciononostante, nel quadro dunque di una elevata fedeltà al testo, Ljubimov importa in questa messinscena alcuni fattori ritenuti all'epoca rivoluzionari, fra questi sicuramente una strategia di epicizzazione del fenomeno teatrale e di montaggio cinematografico degli elementi.

Fu Bertolt Brecht a teorizzare e mettere in pratica a partire dagli anni Trenta il concetto del cosiddetto "teatro epico", nato a sua volta sulla scorta del "teatro politico" elaborato da Erwin Piscator. Nello specifico, il teatro epico si contrappone all'interno della teoria brechtiana, a quello drammatico secondo una opposizione di caratteri che il drammaturgo tedesco ebbe a sintetizzare come segue:

FORMA DRAMMATICA
DEL TEATRO

Attiva
involge lo spettatore in
un'azione scenica,
e ne esaurisce l'attività
gli consente dei sentimenti
gli procura emozioni
lo spettatore viene immerso in
un'azione
viene sottoposto a suggestioni
le sensazioni vengono
conservate
l'uomo si presuppone noto
l'uomo immutabile
tensione riguardo all'esito
una scena serve l'altra
corso lineare degli accadimenti
natura non facit saltus
il mondo com'è
ciò che l'uomo deve fare
i suoi impulsi
il pensiero determina l'esistenza

FORMA
EPICA DEL TEATRO

Narrativa
fa dello spettatore un
osservatore,
però ne stimola l'attività
gli strappa delle decisioni
gli procura nozioni
viene posto di fronte a
un'azione
viene sottoposto ad argomenti
vengono spinte fino alla
consapevolezza l'uomo è
oggetto d'indagine
l'uomo mutabile e modificatore
tensione riguardo all'andamento
ogni scena sta per sé
a curve
facit saltus
il mondo come diviene
ciò che l'uomo non può fare
i suoi motivi
l'esistenza sociale determina il
pensiero.⁸⁸

Questa nuova forma di teatro pensata da Brecht ha il suo punto di forza nel rapporto innovativo che viene a creare con il pubblico, chiamato ad assumere un vero e proprio ruolo attivo nel contesto della rappresentazione. Quest'ultima infatti è costruita al fine di ottenere il cosiddetto *Verfremdungseffekt*, ovvero un effetto di straniamento rispetto agli eventi e ai personaggi sulla scena che non devono essere considerati come reali, ma tenuti sempre in conto di costruzioni fittizie. Lo spettatore del teatro epico è dunque impossibilitato alla fruizione per puro diletto dell'opera teatrale, ma rispetto ad essa e alle sue tematiche è invece chiamato ad assumere una posizione critica, disincantata (nel senso letterale della parola) e il più possibile scevra di emozioni. Jurij Ljubimov è stato il primo ad

⁸⁸ Per esigenze di spazio mi limito a riportare la sola traduzione italiana contenuta in Brecht 2001, p. 30. La versione in originale è presente in GBA, 24, pp. 78-79.

importare l'opera teatrale e teorica di Brecht in Unione Sovietica prima con *La persona buona del Sezuan* nel 1964 e poi con *Vita di Galileo*, spettacolo del 1966, ma contestualmente è possibile rintracciare gli influssi della teoria brechtiana anche negli altri spettacoli andati in scena alla Taganka e fra questi, *Il Maestro e Margherita*. Quest'ultimo è infatti costellato di elementi quali: rapporto diretto tra attori e pubblico, scenografie non realistiche, ma stilizzate e volte a richiamare l'idea di un luogo piuttosto che il luogo stesso (fra tutti si ricordi l'elemento dell'orologio a pendolo-altalena, un'asta alla cui estremità è collocato un orologio in ferro battuto con un seggiolino nella parte posteriore. L'asta-orologio è un elemento fisso durante tutto lo svolgimento dello spettacolo, pende nell'avanscena funzionando come elemento di separazione tra dentro e fuori, diventa poi la scopa su cui vola Margherita, ed è ovviamente l'elemento simbolico del trascorrere del tempo).

Ljubimov richiama poi un altro elemento fondamentale del teatro epico che è quello della segmentazione e "montaggio" delle scene in un sequenza che ne altera la consueta composizione lineare e "cronologica". Questo non comporta la disgregazione completa della coerenza narrativa che ne impedisca la ricomposizione in un tutto unico nella percezione dello spettatore. Piuttosto, Ljubimov sembra lavorare su un doppio binario di scomposizione della trama narrativa e composizione della sceneggiatura teatrale. L'operazione che compie su quest'ultima però non riguarda il contenuto delle singole scene, le quali a ben vedere enucleano molto coerentemente i singoli capitoli del romanzo di partenza. In realtà Ljubimov si concentra sui cardini di unione tra una scena e l'altra in un'ottica estremamente cinematografica del concetto di composizione, poiché, come si legge nelle *Lezioni di regia* di S.M. Ejzenštejn:

Non dimentichiamo che il significato letterale del termine «composizione» è, prima di tutto, «confronto», «collazione». Proprio da questo ristretto punto di vista esamineremo il nostro materiale per vedere come stabilire i legami e le giunture organiche tra le singole parti dell'opera, tra i singoli suoi episodi e tra i singoli elementi all'interno degli episodi.⁸⁹

A questo proposito Ljubimov crea una scena iniziale non presente nel testo di partenza che corrisponde a una sorta di auto presentazione dei protagonisti principali dell'intero romanzo e ha una doppia funzione di cornice e definizione della struttura che assumerà il testo spettacolare. Da un lato infatti i personaggi incarnano le vicende dei due piani narrativi del romanzo che si riconnetteranno nella scena XXIV, nella quale infatti coralmemente escono sulla scena i protagonisti della storia antica e di quella contemporanea, ma d'altro canto, sin dalla prima scena vengono poste le basi per i differenti filoni che seguirà la sceneggiatura. Quest'ultima è ricomponibile attraverso un primo filone concentrato sulla figura di Ivan Bezdomnyj (che domina rispettivamente le scene I, II, III, IV, V, VII, XIII, XV), funzionale a sua volta all'apparizione del Maestro e quindi di Margherita, e agli episodi di magia nera (che dominano le scene VIII, IX, X, XI, XII, XIV, XVII). Relativamente a questi ultimi due aspetti (la ricorrenza della figura di Bezdomnyj e di episodi di magia nera) e una volta chiarito lo schema compositivo adottato da Ljubimov, vicino alle teorie del teatro epico e del montaggio, è possibile giungere all'ultimo punto, quello relativo alla funzione del narratore e alla narratività stessa all'interno dello spettacolo *Il Maestro e Margherita*. Per ciò che concerne quello che è possibile definire “carattere narrativo” della messinscena in questione, è bene rilevare come la ricorrenza nello spettacolo della figura del poeta Bezdomnyj avalli un andamento diegetico nelle scene in cui è coinvolto. Che si tratti delle scene iniziali in cui insieme a Berlioz

⁸⁹ Ejzenštejn 2000, pp. 169-170.

incontra il Diavolo sotto le spoglie di Woland, o che dialoghi con il Maestro all'interno della clinica psichiatrica, le sequenze in questione contengono sempre il racconto di eventi, piuttosto che la mimesi degli stessi. In particolare le scene rispettivamente XIII e XV possono essere considerate come le più narrative dell'intera messinscena: attraverso le incalzanti domande poste da Bezdomnyj infatti, il Maestro sarà portato a raccontare la storia della sua vita, del suo manoscritto e di Margherita in una vera e propria parentesi narrativa in cui la voce è chiaramente personificata dal Maestro, il quale dal suo punto di vista, e attraverso un *flash back*, opera a sua volta un sommario della vicenda così come essa si presenta nel testo di partenza di Bulgakov. Si è dunque dinanzi a una re-iterazione a livello mimetico della *myse en abyme* presente nel capitolo intitolato "L'apparizione dell'eroe" nel romanzo *Il Maestro e Margherita*. L'effetto che si ottiene a teatro con questo fenomeno di "storia nella storia" è tuttavia di per sé piuttosto straniante, poiché la storia di secondo livello, quella narrata dal Maestro, manca di un suo termine di paragone, ovvero di una storia di primo livello che sulla scena si è in realtà decomposta nei gesti e nei dialoghi dei personaggi. La storia del Maestro può essere dunque considerata come un'abile incastonatura di una narrazione all'interno di un'unica grande azione.

Per quanto riguarda la frequente ricorrenza di scene in cui si svolgono episodi di magia nera, essi costituiscono in realtà la componente più eminentemente spettacolare dell'intera messinscena. Effetti di luce, costumi grotteschi e giochi di prestigio conferiscono alla narrazione e alla sua messinscena il ritmo incalzante che è anche del testo di partenza.

Come sottolineato fin qui, Jurij Ljubimov nella realizzazione della messinscena tratta da *Il Maestro e Margherita*, fa ricorso a una tecnica che potremmo definire

“compositoria”, ovvero ricorrendo a quella composizione delle scene teorizzata da B. Brecht, ma anche facente parte di uno stile vicino al montaggio cinematografico. Questa tendenza alla scomposizione iniziale del testo di partenza e sua ricomposizione sulla scena caratterizza la linea registica di Ljubimov dagli esordi fino alle messinscena più recenti. Quello che si va configurando è sempre più un quadro di interdisciplinarietà nello dello stile del regista della Taganka, il quale si muove abilmente tra testi non drammatici, testo spettacolare e addirittura tecniche di montaggio cinematografico. A proposito di queste ultime non è allora forse vero che Ljubimov attua a teatro quanto Ejzenštejn teorizzava per il cinema, e ovvero che esistono: « [...] caratteristiche che appartengono anche ad altre arti, ma a cui il cinema è particolarmente legato. Primo: si registrano frammenti fotografici della natura; secondo: si combinano questi frammenti in modi diversi. Nasce così l'inquadratura, nasce il montaggio»⁹⁰. Non è un caso dunque che Ljubimov tenda spesso nelle sue messinscena e sicuramente ne *Il Maestro e Margherita* a “registrare” nella scena iniziale tutti i protagonisti principali dello spettacolo per poi combinarli in scene differenti.

Questa parentesi relativa al montaggio cinematografico non sposta di molto la riflessione intorno alla narrazione e soprattutto alla figura del narratore nella messinscena di Ljubimov. Anche Seymour Chatman si era mosso dalla forma cinematografica per definire il cosiddetto “cinematic narrator” del quale ho già parlato nella seconda parte della tesi, e il cui ruolo in definitiva può essere sintetizzato in un’azione di tipo strutturante e compositiva del testo, sia esso cinematografico o spettacolare. In quest’ultimo caso è opportuno allora parlare di “narratore teatrale” intendendo con questa definizione la sottile linea rossa che

⁹⁰ Ejzenštejn 2003, p. 3.

lega tutte le componenti della messinscena e che è percepita dallo spettatore quale istanza sovra-ordinante. Si badi allora a non confondere il “narratore teatrale” con quel personaggio spesso presente nelle messinscena la cui funzione è quella di narrare o commentare alcuni passaggi tra una scena dialogata e l’altra. Questa figura costituisce solo una parte di quella funzione più generale che è il narratore teatrale.

Va da sé che in una messinscena teatrale tratta da un testo narrativo, come nel caso de *Il Maestro e Margherita*, sia presente il personaggio del narratore e che quest’ultimo svolga anche un ruolo non secondario. All’interno di numerose scene infatti (nella III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, XI, XII, XVIII), Ljubimov inserisce un personaggio esterno, un narratore extradiegetico, vestito in abiti borghesi rispetto agli attori, il quale compare ora a sinistra del palcoscenico su una sorta di piccola tribuna, ora percorre la scena, ora si colloca al di fuori di essa fra il pubblico. Questo personaggio pronuncia al microfono alcuni passaggi dal romanzo stesso di Bulgakov, a volte sono i pensieri dei protagonisti, altre volte alcune brevi descrizioni. Questo personaggio rappresenta, in un complesso di voci teatrali, la voce narrativa per eccellenza; informa infatti lo spettatore sul “chi parla” all’interno del testo bulgakoviano, ma al contempo svolge anche un prezioso ruolo di commento che a teatro era tradizionalmente affidato alla presenza di un coro.

Anche se *Il Maestro e Margherita* rappresenta uno degli esperimenti più “canonici” fra quelli realizzati da Ljubimov nell’ambito del suo lavoro sui testi narrativi a teatro, è possibile scorgervi già *in nuce* la funzione di narratore teatrale pocanzi definita. Ecco che dunque il testo di partenza con i personaggi e la voce narrante costituiscono la parte più eminentemente narrativa della messinscena, altresì la scenografia, le musiche, i costumi, i fenomeni di contatto con il

pubblico, sono il risultato di un intenso lavoro di sceneggiatura e regia realizzati da Ljubimov, come abbiamo visto, anche grazie alle teorie del montaggio. Dalla sintesi di queste due operazioni (quella narrativa di Bulgakov e quella registica di Ljubimov) scaturisce una narrazione teatrale non visibile, ma percepibile da parte del pubblico. Tale processo di sintesi non avviene ad un livello esplicito della comunicazione teatrale bensì sul piano della semiosi. Infatti, come ricorda Elam: «la prima osservazione da fare, riguardo alla comunicazione teatrale [...] è che la *performance* determina una *moltiplicazione* dei fattori comunicativi»⁹¹. Ad esempio infatti, come fonti dell'informazione teatrale, si possono identificare il drammaturgo, il regista come anche lo scenografo, il tecnico delle luci, il costumista, gli stessi attori. Questa moltiplicazione di componenti e sistemi genera la *performance* come insieme di messaggi multipli, nei quali molti canali di comunicazione vengono impiegati in una sintesi estetica e percettiva. Tuttavia, come già accennato, la trasmissione al pubblico di un così complesso messaggio non avviene in modo diretto, bensì: «la transazione attore-spettatore nel contesto *teatrale* viene mediata da un contesto *drammatico* in un cui un parlante *fictional* si rivolge ad un ascoltatore *fictional*»⁹². Vale a dire che anche nella comunicazione teatrale si instaura quel patto finzionale eminentemente narrativo tra autore/attore-lettore/spettatore nella cornice di quella che S. T. Coleridge, *suspension of disbelief*.

Questo tipo di dinamica, evidentemente, costituisce una preziosa analogia tra comunicazione narrativa e comunicazione teatrale, ma, nel caso specifico dello spettacolo *Il Maestro e Margherita*, entra in contraddizione con le tecniche di

⁹¹ Elam 1988, p. 43.

⁹² Elam 1988, p. 44.

straniamento nello stile del teatro epico, di cui si è altrove parlato, ma che di fatto impediscono qualsiasi tipo di patto finzionale tra attore e spettatore. Il teatro epico si fonda infatti sull'annullamento della quarta parete⁹³ dell'effetto di verosimiglianza e opta per una comunicazione "straniata" nella quale attore e spettatore conservino la consapevolezza di essere a teatro e non dinanzi a qualcosa di reale in cui immedesimarsi.

Lo spettacolo *Il Maestro e Margherita*, ha costituito una delle prime prove di adattamento inter-generico portate a termine da Jurij Ljubimov. Dall'analisi della messinscena ho tentato di dedurre sia un concreto e reale atteggiamento di vicinanza da parte del regista al testo di Bulgakov, sia, al tempo stesso, i primi tentativi di riscrittura del testo di partenza. Questi ultimi, si esplicano evidentemente con la parziale sintesi della struttura del romanzo (32 capitoli in 25 scene), e il montaggio delle scene stesse secondo un ordine parzialmente diverso rispetto a quello del testo di partenza. A ciò si aggiunga la figura del narratore sulla scena che Ljubimov mette in risalto già in questo spettacolo di inizio carriera. A proposito del lavoro di Ljubimov sul romanzo di Bulgakov, lo studioso Jurij Karjakin⁹⁴, all'indomani della messinscena de *Il Maestro e Margherita*, aveva affermato:

я думаю, что главный успех спектакля это — глубокое прочтение романа, без такого прочтения не поможет никакой талант, не поможет никакое мужество. Спектакль (как и роман) — в высшей степени концептуален. Любимов знает, чего он хочет. Может быть, Таганка, как никакой другой театр у нас, — родственен булгаковскому произведению.⁹⁵

⁹³ La quarta parete è un "muro" immaginario, posto di fronte al palco di un teatro, e attraverso il quale il pubblico osserva l'azione che si svolge sulla scena. L'idea che l'attore sia tenuto a immaginare un muro che lo divide dagli spettatori fu formulata per la prima volta nel corso del XVIII secolo nei saggi di L. Riccoboni, *L'arte rappresentativa*, 1728; F. Riccoboni, *L'art du théâtre*, 1750; C. Goldoni, *Il teatro comico*, 1950; D. Diderot, *De la poésie dramatique*, 1758.

⁹⁴ Jurij Fedorovič Karjakin, (1930-2011), critico letterario, scrittore e personaggio pubblico russo, autore di numerosi saggi sull'opera di F. Dostoevskij.

⁹⁵ Karjakin 1977, in *Master i Margarita*, libretto di sala, a cura dell'Archivio "Teatr na Taganke", Mosca, materiale privato. ("Ritengo che lo spettacolo debba principalmente il suo successo alla

Dunque, *Master i Margarita*, può essere considerato non soltanto come un fedele adattamento del testo di partenza, ma addirittura come una reinterpretazione dello stesso, un'opera nuova scaturita dalla lettura e penetrazione del romanzo di Bulgakov.

1.3.3. Il narratore teatrale in *Brat'ja Karamazovy*, lo spettacolo di Jurij Ljubimov
Lo spettacolo *Brat'ja Karamazovy (I fratelli Karamazov)* è stato ideato, sceneggiato e messo in scena da Jurij Ljubimov nel 1997 al Teatro Taganka. Esso rappresenta un'altra delle tappe dell'eterogeneo percorso di Ljubimov e della sua continua tendenza al lavoro su testi non specificamente drammatici, ma come in questo caso, appartenenti alla grande narrativa ottocentesca. Al tempo stesso, questo spettacolo costituisce una tappa fondamentale nel delinarsi dello stile registico che, per ammissione dello stesso Ljubimov, prende le mosse dall'estetica brechtiana, così come da quella di Dostoevskij, come si legge in un'intervista rilasciata nel 1998:

мой путь режиссерский все время идет от Брехта к Достоевскому. Федор Михайлович любил древних, любил Шекспира, Пушкина. И меня притягивает именно это театральное направление [...]В «Братьях Карамазовых» я старался передать квинтэссенцию как художественной, так и философской мысли Достоевского.⁹⁶

Lo spettacolo *I fratelli Karamazov* si colloca all'interno di una linea registica inaugurata e sperimentata da Ljubimov a partire dal lavoro su *Il Maestro e*

lettura approfondita del romanzo, senza la quale non sarebbe stato necessario il talento o il coraggio. Lo spettacolo -così come il romanzo- è concettuale al massimo grado. Ljubimov sa cosa vuole. Probabilmente lo stile della Taganka, come nessun altro teatro da noi, è quanto di più prossimo all'opera di Bulgakov").

⁹⁶ Stoljarova 1998, in <http://taganka.theatre.ru/performance/karamazovy/12729/>. ("Il mio stile di regia si basa sia su Brecht che su Dostoevskij. Fëdor Michajlovič amava i testi dell'antichità, Shakespeare e Puškin. E proprio questa vicinanza all'arte teatrale è ciò che mi attira maggiormente [...] Ne *I fratelli Karamazov* ho tentato di restituire la quintessenza del pensiero estetico e filosofico dostoevskiano").

Margherita, e al contempo, a vent'anni di distanza, rappresenta un'evoluzione rispetto a quest'ultimo.

Per quanto riguarda la struttura del testo di Dostoevskij, si tratta, come è noto, di un romanzo di notevole estensione, redatto tra il 1879 e 1880, e rappresenta «il romanzo bilancio della lunga discesa di Dostoevskij nelle profondità dell'anima e della psiche; e per l'ampiezza delle questioni sollevate, è senza dubbio anche il coronamento di tutta la sua opera»⁹⁷. Il romanzo si compone di quattro parti suddivise in dodici libri e un epilogo. L'azione ha luogo in una cittadina della provincia russa, Skotoprigon'evsk (letteralmente significa "stabbio") dove vive Fëdor Pavlovič Karamazov con i suoi tre figli legittimi e un quarto, bastardo e che gli fa da servitore. Fëdor Karamazov è un nobiluomo alcolizzato, libidinoso e dedito agli scandali e per questo i suoi figli lo temono e lo odiano; fra tutti il figlio Dmitrij si contende con il padre l'amore di una donna. A ciò si aggiunge una sordida questione di denaro, per cui tutto l'intrigo del romanzo e il processo per l'assassinio di Fëdor Karamazov ruoteranno intorno a un imbroglio di tremila rubli. Le eroine femminili sono Katerina, nobildonna amata dai due fratelli Dmitrij e Ivan, e Grušenka, amata da Dmitrij e dal vecchio Karamazov. Quando quest'ultimo viene ritrovato ucciso e contestualmente va smarrita una busta contenente tremila rubli, scoppia il dramma e il caso, ovvero la questione su chi sia veramente il colpevole. Dmitrij, il principale sospettato, viene arrestato e sottoposto a processo. Quest'ultimo riempie la terza e quarta parte del romanzo, unitamente all'analisi introspettiva e psicologica di tutti i personaggi. Fra tutti, predomina il tormento interiore di Ivan che si ritiene colpevole ideologicamente e tenta di confessare l'omicidio durante il processo, ma non

⁹⁷ Catteau 1997, p. 684.

viene creduto. Dmitrij invece è condannato ai lavori forzati. «È evidente che il romanzo lascia l'affascinante palude dell'enigma poliziesco per elevarsi alle vette grandiose degli interrogativi morali, spirituali, religiosi e anche metafisici»⁹⁸.

Il romanzo, come si evince, è dotato di una esemplare complessità strutturale e tematica e infatti lo stesso Ljubimov dichiara:

основной проблемой при адаптации было, конечно, сохранение всех отношений, всей философии. В книге полторы тысячи страниц, а в тексте адаптации — всего шестьдесят. Построить адаптацию я смог через судебный процесс — обвинение Мити в убийстве отца.⁹⁹

Con questa affermazione, Ljubimov indica la particolare strategia di ri-scrittura del testo (una sceneggiatura molto sintetica rispetto al romanzo) sulla base della messa in risalto di un episodio considerato centrale come quello del processo. Per comprendere in quale misura il romanzo dostoevskiano, in un certo senso, si ridisponga intorno al processo, qui di seguito riporto la struttura dello spettacolo, della durata di circa due ore, andato in scena alla Taganka.

I SCENA: i personaggi entrano in scena insieme a parte del pubblico. Il padre Fëdor Karamazov presenta i figli Dmitrij Karamazov e Ivan Karamazov.

II SCENA: inizia il processo a carico di Dmitrij. [Figura 8 in Appendice]

III SCENA: scena cantata: simulata la pubblica gogna ai danni di Fëdor Karamazov.

IV SCENA: riprende il processo a Dmitrij che si professa innocente.

V SCENA: dallo *starec* Zosima. Scena dell'incontro tra lo *starec* e le pie donne.

Entra in scena Aleksej Karamazov.

VI SCENA: scena cantata: Fëdor Karamazov ingiuria lo *starec* e l'igumeno.

⁹⁸ Catteau 1997, p. 685.

⁹⁹ Stoljarova 1998, in <http://taganka.theatre.ru/performance/karamazovy/12729/>. (“Il problema principale dell'adattamento è stato sicuramente quello di riuscire a conservare tutti i rapporti e la filosofia di fondo. Il libro è lungo circa millecinquecento pagine, mentre la mia sceneggiatura all'incirca sessanta. Sono riuscito a realizzare l'adattamento grazie all'episodio del processo giudiziario a carico di Dmitrij, accusato di aver ucciso il padre”).

VII SCENA: incontro nel cortile tra Aleksej e Dmitrij. Quest'ultimo racconta al fratello Aleksej la propria storia.

VIII SCENA: prosegue l'incontro tra Aleksej e Dmitrij. Vengono introdotte le figure di Katerina Ivanovna e Grušenka.

IX SCENA: Dmitrij conclude il racconto e si mostra diviso tra Katerina Ivanovna e Grušenka.

X SCENA: riprende il dialogo tra Dmitrij e Aleksej. Sullo sfondo compare il padre Fëdor Karamazov che tiene in mano la lettera spedita a Grušenka. Dmitrij in collera dichiara di poter anche uccidere il padre e fa il gesto di colpirlo con un mortaio.

XI SCENA: riprende il processo e iniziano le testimonianze. Testimoniano Aleksej Karamazov, Katerina Ivanovna, Grušenka, Ivan Karamazov.

XII SCENA: si torna a un episodio precedente, un colloquio tra Ivan e il padre sul tema dell'immortalità.

XIII SCENA: il pranzo da Fëdor Karamazov. Crisi di Aleksej. Arrivo di Dmitrij che aggredisce il padre.

XIV SCENA: riprende il processo. Testimonia Katerina Ivanovna che tenta di giustificare Dmitrij.

XV SCENA: si torna a un episodio precedente, l'incontro tra Aleksej e Fëdor all'indomani dell'aggressione da parte di Dmitrij. Il padre Fëdor confessa ad Aleksej che colui che più teme è in realtà il figlio Ivan.

XVI SCENA: Aleksej Karamazov fa visita a Katerina Ivanovna. Lì incontra per la seconda volta anche Grušenka.

Fine primo atto.

XVII SCENA: sulla scena è già posizionata la sagoma di un cadavere coperto. Rientrano i protagonisti partecipanti al processo insieme a persone del pubblico. [Figura 9 in Appendice].

Si passa alla conversazione in trattoria tra Ivan e Aleksej.

XVIII SCENA: Ivan immagina il delitto del padre.

XIX SCENA: sequenza de “Il grande inquisitore” impersonato sulla scena da un attore.

XX SCENA: prosegue il confronto tra Ivan e Aleksej. [Figura 10 in Appendice].

XXI SCENA: incontro tra Ivan e Smerdjakov dinanzi la dimora dei Karamazov.

XXII SCENA: Dmitrij appare sulla scena commentando e riassumendo la propria esistenza. Sulla scena infine Dmitrij, Ivan e Smerdjakov scrutano fra il pubblico cercando di scorgervi Grušenka.

XXIII SCENA: riprende il processo.

XXIV SCENA: Dmitrij espone alcuni fatti in difesa della sua persona.

XXV SCENA: prosegue l’interrogatorio a Dmitrij.

XXVI SCENA: tutti i personaggi tornano sulla scena.

XXVII SCENA: testimonianza del Dottor Herzentshtube.

XXVIII SCENA: arringhe finali dei due procuratori.

XXIX SCENA: confessione di Smerdjakov.

XXX SCENA: incontro tra Ivan e Smerdjakov.

XXXI SCENA: epilogo.

Come ne *Il Maestro e Margherita*, anche in occasione della trasposizione teatrale de *I fratelli Karamazov*, Jurij Ljubimov, vista l’estensione del testo di partenza, in primo luogo mette in atto una serie di elisioni e sommari nel testo spettacolare finale. In generale, come già con il romanzo bulgakoviano, il regista della

Taganka attua anche con il capolavoro dostoevskiano una strategia di scomposizione e ricomposizione della trama in un'ottica che altrove ho ricollegato allo stile del montaggio cinematografico. Una sceneggiatura che sia tratta da un testo della portata de *I fratelli Karamazov* implica delle scelte registiche obbligate, a meno di non voler dare vita a una sorta di “kolossal teatrale” che riproponga fedelmente, ma pur sempre con inevitabili lacune, la trama dell'intero romanzo¹⁰⁰. La logica sottesa allo spettacolo *I fratelli Karamazov* è rappresentata dunque dalla composizione di linee differenti incluse nella cornice teatrale, intendendo con quest'ultima, quella particolare strategia “alla Ljubimov” che prevede, nella scena iniziale, la presentazione o l'ingresso dei personaggi e nella scena finale una ricomposizione in una scena corale degli stessi. Quest'ultimo “vezzo” registico è evidentemente riconducibile alla scelta di Ljubimov di rendere la rappresentazione, in ossequio alla teatralità epica di Brecht, il più straniata e meno verosimile possibile.

In secondo luogo, per ciò che concerne le linee di andamento dello spettacolo, esse sono essenzialmente due. La prima, come dichiarato dallo stesso Ljubimov, è rappresentata dal processo a Dmitrij Karamazov e la seconda dalla sequenza di dialoghi che intercorrono fra i personaggi principali del romanzo. La scelta di Ljubimov di mettere in risalto queste due macro-strutture del testo dostoevskiano non è, come tenterò di dimostrare, del tutto casuale o quanto meno avulsa da considerazioni di ordine strettamente teatrale e spettacolare.

¹⁰⁰ Si veda a tal proposito lo spettacolo *I demoni* per la regia di Peter Stein andato in scena nel 2010. La messinscena, della durata di dodici ore, ripropone linearmente tutta la vicenda narrata nell'imponente romanzo di Dostoevskij, in un'ottica di stretta fedeltà al testo, ma peccando, evidentemente, di poca autonomia rispetto allo stesso, nonché di una debole visione registica alla base.

Il processo a Dmitrij e le relative testimonianze occupano ben undici scene dell'intero spettacolo a partire dalla seconda (considerabile in realtà come la prima), insieme alla IV, XI, XIV e dalla XXIII alla XXIX. L'evento del processo rappresenta dunque per Ljubimov uno dei cardini dell'intero spettacolo, quello che permette, per mezzo delle confessioni/testimonianze, la maggiore resa narrativa delle vicende stesse.

Infatti, a una visione attenta della messinscena è possibile rilevare come le sequenze relative al processo siano quelle in cui i protagonisti, rivolgendosi direttamente al pubblico in sala, narrano alcune vicende della trama che non vengono dunque messe in scena, ma narrate dagli attori che si trasformano in *storytellers*. Attraverso questa strategia Ljubimov supera l'*impasse* della sintesi forzata del romanzo dostoevskiano e al contempo introduce la doppia funzione dell'attore che sulla scena svolge tanto il ruolo di personaggio quanto di voce narrante.

Alla riuscita dello spettacolo contribuisce anche la forte valenza intrinseca all'evento stesso del processo. Quest'ultimo, infatti, può essere considerato di per sé stesso come una forma primordiale di spettacolo teatrale, in quanto comprende alcuni degli elementi imprescindibili a qualsiasi *performance*. Fra questi, la costruzione di una scenografia (gli stalli del giudice, della giuria e i banchi degli imputati), la partecipazione di un pubblico e infine, la costruzione su base dialogica dell'evento. A tal proposito, degna di nota è sicuramente anche la costruzione scenografica ideata da Ljubimov¹⁰¹ per questo spettacolo. Lo spazio

¹⁰¹ La scenografia è stata ideata e realizzata congiuntamente da Jurij Ljubimov e Vladimir Karaševskij.

della scena ne *I fratelli Karamazov* è evidentemente uno spazio tripartito, come dichiara Ljubimov stesso:

представьте себе три пространства на сцене, работающие одновременно. Одно — это зал. Второе пространство — длинный стол, покрытый рубероидом — стол доказательств [...] И еще одно пространство — так называемое «тенивое пространство»: ленты из рубероида, куча песка, строительная люлька, из которой льется дождик [...] Это особое пространство, в котором всегда сыро и гадко, там мокрые люди [...] и они говорят абстрактные вещи, как бы пуляя их.¹⁰²

Dunque, Ljubimov nella sceneggiatura di questo spettacolo, considera essenziali lo spazio del pubblico (quindi della ricezione), lo spazio del processo (il tavolo) che rappresenta il cuore di tutta la vicenda de *I fratelli Karamazov* (nella lettura di Ljubimov), e infine lo spazio psicologico, definito come “spazio d’ombra”, dei personaggi. Questa strategia rende l’adattamento di Ljubimov ancora più fedele al testo dostoevskiano, poiché di quest’ultimo, attraverso la tripartizione scenografica, è conservata e rimessa in gioco non solo la struttura narrativa (trama e ricezione), ma anche la profondità introspettiva dell’intera vicenda e dei suoi attori.

Dopo aver evidenziato come la prima linea compositiva (quella del processo) agevoli la narrazione della trama sotto forma di confessioni e testimonianze, e come, invece, la profondità filosofica del romanzo sia preservata per mezzo della tripartizione spaziale, illustrerò ora la seconda linea compositiva de *I fratelli Karamazov* nel lavoro di adattamento teatrale di Ljubimov. Una volta risolta la questione della resa teatrale di un testo narrativo, Ljubimov su un’ulteriore forma di riscrittura di quest’ultimo, ma stavolta attraverso la forma dialogica. Si è già

¹⁰² Ljubimov 2001, pp. 563-564. (“Immaginate tre spazi sulla scena, che funzionano contemporaneamente. Il primo è la sala. Il secondo corrisponde al lungo tavolo catramato: è il tavolo dove sono esposte le prove [...] E poi c’è un terzo spazio: è il cosiddetto «spazio d’ombra»: strisce catramate, un mucchio di sabbia, l’impalcatura dalla quale si riversa la pioggia [...] È uno spazio speciale, sempre umido e ripugnante, in cui le persone sono bagnate [...] e pronunciano discorsi astratti come se li sparassero”).

sottolineato in precedenza, il carattere intrinseco di drammaticità dei testi dostoevskiani grazie al frequente uso di dialoghi nei testi narrativi e a quella polifonia responsabile fra l'altro della definizione del personaggio. Ljubimov nelle scene dalla VII alla X e nella XII, XV, XVI, XX, XXI e XXX, restituisce proprio la quintessenza del principio dialogico dostoevskiano. Le scene sopra citate rispondono infatti a capitoli dell'opera originale, e quindi in un certo senso, data la loro forma di dialoghi, costituiscono un copione già pronto per una eventuale messinscena. In esse i protagonisti si confrontano in lunghi dialoghi che ne svelano le storie, gli ideali e i moventi.

Tuttavia, tali scene resterebbero slegate fra di loro senza quel principio compositivo che, sulla scia della definizione di *cinematic narrator* di Chatman, definisco qui "narratore teatrale", la cui funzione è quella di connessione di elementi e sequenze eterogenee per mezzo di strumenti quali la tecnica del montaggio, la ricorrenza di dinamiche compositive (come l'estensione delle sequenze dialogiche, ovvero più scene con dialoghi in sequenza), la costruzione delle scene su basi scenografiche simili (nelle scene dialoghe si danno sempre solo due personaggi e nessun riferimento a luogo e tempo), inoltre la caratterizzazione dei personaggi tramite i costumi (i personaggi sono vestiti sempre nello stesso modo per tutta la durata dello spettacolo) e la recitazione (in termini di timbro di voce e gestualità al fine di costruire dei caratteri indelebili). In ultimo si noti come unicamente nelle scene dialogiche ricorrano inserzioni musicali o cori in sottofondo atti a sottolineare determinati passaggi decisivi.

Ora, la sinergia di tutte queste dinamiche, compositive, scenografiche, prossemiche, rappresenta un passaggio obbligato nella messinscena di un testo narrativo, per sua natura unitario e non suddiviso in scene come il testo

drammatico. Allora, quel fondamentale ruolo di raccordo che in un testo narrativo è svolto dal narratore propriamente detto, nel testo spettacolare, e ancor più nel testo spettacolare adattato da un testo narrativo, ricade sotto la responsabilità del narratore teatrale. Quest'ultimo rappresenta una figura molto prossima alla figura del regista, soprattutto nella sua attività di raccordo di elementi, tuttavia, il narratore teatrale è un'entità non antropomorfica, nella quale direzione registica, recitazione attoriale e funzionamento della macchina spettacolare possono giungere a collimare.

I fratelli Karamazov di Ljubimov, oltre a costituire una eccellente prova registica nella quale non pochi interventi risultano evidenti (fra tutti la scena della confessione di Smerdjakov non presente nel romanzo), rappresenta un altro tassello nella definizione del principio di narratorialità a teatro.

Ora, sulla base degli spettacoli analizzati fin qui, quelli che ho idealmente fatto rientrare in una prima fase registica di Jurij Ljubimov, è possibile condurre due osservazioni, che valgono anche come conclusioni provvisorie.

In primo luogo, il caso degli spettacoli *Il Maestro e Margherita* e de *I fratelli Karamazov*, mostra come Ljubimov, nell'arco di un trentennio, abbia non soltanto inaugurato la tendenza alla messa in scena di testi non drammatici, ma narrativi, ma abbia anche elaborato la propria estetica dell'adattamento. Quest'ultima, infatti, da principio si è caratterizzata come un'estetica dell'adattamento quasi canonico, caratterizzata da un'evidente fedeltà al testo di partenza (*Il Maestro e Margherita*), per poi giungere a divenire una vera e propria estetica della scrittura autonoma di un testo spettacolare, complesso e sincretico, pur nel rispetto, come ne *I fratelli Karamazov*, delle linee narrative fondamentali del testo di partenza.

In secondo luogo, per ciò che concerne il concetto di narratorialità, si può rilevare un'evoluzione simile. Infatti, diversamente da quanto accadeva ne *Il Maestro e Margherita* in cui la funzione del narratore si palesava attraverso un narratore-attore sulla scena, nel caso de *I fratelli Karamazov*, è possibile affermare come Jurij Ljubimov, abbia spostato la funzione narrativa su di un piano di maggiore profondità. Ha infatti elaborato una funzione narrativa, non palese, ma complessa, in cui il narratore non è più sulla scena ove prende vita lo spettacolo, ma è all'interno dello spettacolo stesso.

1.4. La seconda fase: il *pastiche* letterario, ovvero, il narratore che si fa personaggio

Come accennato in precedenza, quella che ho definito come seconda fase della tendenza di Jurij Ljubimov alla composizione di spettacoli teatrali tratti da testi non narrativi, può essere racchiusa nel periodo compreso tra la fine degli anni Novanta sino ad oggi. Questa fase è rappresentata da un'intensa sperimentazione a livello di sceneggiatura, quindi di scelta e montaggio dei testi, ma anche di composizione della scenografia, coreografia e musiche di volta in volta fatte comporre appositamente per ciascun spettacolo. Si può affermare che le opere del XXI secolo firmate Jurij Ljubimov incarnino in pieno la tendenza postdrammatica di realizzazione dello spettacolo sulla base non più del solo testo scritto, ma in relazione a tutti gli elementi compositivi di quello che è stato definito testo spettacolare.

Relativamente a questa seconda fase dell'attività registica di Jurij Ljubimov, prenderò in esame tre spettacoli: *Teatral'nyj Roman (Romanzo teatrale)*¹⁰³, *Zamok*

¹⁰³ *Teatral'nyj Roman (Romanzo teatrale)*, andato in scena per la prima volta al Teatro Taganka il 23 Aprile 2000.

(*Il castello*)¹⁰⁴ e *Arabeski (Arabeski)*¹⁰⁵, tratti rispettivamente dalle opere omonime di Michail Bulgakov, Franz Kafka e Nikolaj Gogol'. La scelta ricade su questa triade di testi spettacolari per due ordini di motivi: anzitutto, sono entrambi basati su testi non drammatici, ma narrativi (seppure, come si vedrà, appartenenti non solo al genere romanzesco), inoltre sulla base di determinate scelte registiche (che verranno illustrate) questi tre spettacoli esplicano sia la nuova estetica del *pastiche* letterario di Ljubimov, così come la rinnovata funzione narrativa.

Come ho già ricordato, l'ultimo quindicennio di attività del regista Ljubimov si è caratterizzato per un ritmo di produzione degli spettacoli particolarmente intenso e dinamico. Dunque, prima di passare all'analisi degli spettacoli *Romanzo teatrale*, *Il castello* e *Arabeski*, varrà la pena menzionare, e brevemente illustrare, altre recenti produzioni del Maestro Ljubimov, ugualmente riconducibili al genere del *pastiche* letterario.

Lo spettacolo *Evgenij Onegin (Evgenij Onegin)*¹⁰⁶, ideato da Jurij Ljubimov e andato in scena per la prima volta il 9 Luglio 2000 alla Taganka di Mosca, è ispirato all'omonimo romanzo in versi di Aleksandr Puškin. La trama del romanzo, resa celebre per altro dalla riduzione operistica di Čajkovskij (1879), è in realtà assente dallo spettacolo andato in scena alla Taganka, i cui fattori principali sembrano invece essere: la parola e il tempo-ritmo. Di fatto, Ljubimov smonta il romanzo di Puškin e lo ricostruisce utilizzando una costante base

¹⁰⁴ *Zamok (Il castello)*, andato in scena per la prima volta al Teatro Taganka il 23 Aprile 2008.

¹⁰⁵ *Arabeski (Arabeski)* andato in scena per la prima volta al Teatro Taganka il 23 Dicembre 2009.

¹⁰⁶ Il poema romantico *Evgenij Onegin* di Aleksandr Puškin è stato da lui stesso definito "romanzo in versi". L'opera la cui gestazione e creazione occupò Puškin nei sette anni compresi tra il Maggio 1823 e il Settembre 1830, è stata definita da un critico "l'enciclopedia della vita russa". La trama, peraltro, è molto semplice e ruota intorno alla figura del suo protagonista Evgenij e delle relazioni che egli intrattiene con Lenskij, il suo amico-rivale poeta, che ucciderà in duello, e Tat'jana, che si innamorerà di Onegin senza essere, almeno da principio, ricambiata.

musicale composta, a sua volta, dalle arie dei tre compositori russi Pëtr Čajkovskij, Alfred Šnitke e Vladimir Martynov. Su queste musiche le parole recitate dagli attori non sono tratte dal romanzo, ma da un insieme di testi eterogenei che ruotano intorno allo stesso, come ad esempio stralci di testi critici di V. Nabokov e Ju. Lotman, o anche frammenti degli appunti di Puškin relativi alla stesura dell'opera. Da questo "ri-montaggio" scaturisce ovviamente un nuovo *Onegin* sicuramente non antologico, ma che anzi rinnova la relazione fondante dell'evento teatrale, ovvero, quella tra testo spettacolare e suo pubblico. A tal proposito si noti come la scelta delle arie operistiche di Čajkovskij sia fondata sulla consapevolezza da parte del regista Ljubimov della vasta diffusione e conoscenza presso il pubblico russo-sovietico della riduzione operistica dell'*Onegin*. Se da una parte il recupero di una certa tradizione di ricezione e fruizione dell'*Onegin* assicura continuità con il contesto culturale, dall'altra elementi di rottura e parodia favoriscono un'agile rilettura di una delle opere fondanti della tradizione letteraria russa da un punto di vista non accademico. Sono da rilevare allora elementi afferenti in particolar modo al sistema scenografico e dei costumi. Il realismo di un impianto scenografico raffigurante i luoghi del romanzo è qui sostituito da un'impalcatura in legno a due piani, una sorta di schermo dalle cui caselle sbucano di volta in volta i personaggi o le allusioni ad essi, da una di queste finestre-casella si impone poi sul palco un'enorme scultura raffigurante il volto di Puškin. I costumi, d'altro canto, simboleggiano l'essenza del sincretismo del testo spettacolare nel suo insieme, mescolando abiti odierni e ottocenteschi. Non c'è da stupirsi, dunque, se i protagonisti indossino sotto frac e cilindro t-shirt bianche con scritte da tifoseria come "Il nostro Puškin!", "Amiamo Puškin!".

Gli spettacoli *Do i Posle (Prima e Dopo)*¹⁰⁷, *Su(f)fle (Su(f)fle)*¹⁰⁸ *Skazki (Fiabe)*¹⁰⁹ sono andati in scena rispettivamente nel 2003, 2005 e nel 2009. Il filo conduttore che lega queste tre recenti creazioni del regista Ljubimov è senza dubbio costituito dalla cultura letteraria, non più soltanto russa, ma mondiale, e dalla sua “messa in azione” sulla scena. Veri e propri *pastiche* letterari, i tre testi spettacolari, inoltre, rivisitano e riutilizzano testi non drammatici della letteratura russa, ma anche elementi pittorici, di costume e della storia russo-sovietica. Ne derivano delle messinscena fortemente simboliche in cui ogni oggetto di scena, frammento musicale, movimento degli attori, pause ritmiche, colori dei costumi o degli elementi scenografici, non soltanto rimandano al testo di partenza, ma divengono le parti costituenti di un complesso meccanismo spettacolare multidimensionale.

Prima e dopo, definito da Ljubimov come un, “bricolage basato sui versi dei poeti del Secolo d’Argento”¹¹⁰, annovera fra i protagonisti poeti e scrittori quali A. Puškin, A. Blok, N. Gumilev, V. Majakovskij, V. Chlebnikov, M. Gor’kij, M. Cvetaeva, O. Mandel’stam, A. Belyj, A. Čechov, J. Brodskij. Il ruolo di protagonista spetta tuttavia ad una figura di donna vestita di nero, personificazione della poetessa Anna Achmatova, i cui versi tratti dal *Requiem*¹¹¹, costituiscono il *leitmotiv* dell’intero spettacolo. Se da una parte la lirica della Achmatova percorre e traccia il senso della messinscena, dall’altra una raffinata trovata scenografica

¹⁰⁷ Il titolo fa riferimento ai grandi eventi della storia russo-sovietica e a coloro che sono sopravvissuti alla Rivoluzione del 1917, così come ai terribili anni ’30 (anni di repressione di massa), o alla Seconda Guerra Mondiale. La prima dello spettacolo si è avuta il 2 Novembre 2003.

¹⁰⁸ *Su(f)fle (Su(f)fle)*, andato in scena per la prima volta al Teatro Taganka il 23 Aprile 2005.

¹⁰⁹ *Skazki (Fiabe)*, andato in scena per la prima volta al Teatro Taganka il 23 Aprile 2009.

¹¹⁰ In Programma di Sala *Do i Posle*.

¹¹¹ Il poema, scritto tra il 1935 e il 1940, fu pubblicato per la prima volta in Germania nel 1963. Anna Achmatova scrisse il poema per esprimere l’angoscia provocata dall’arresto di suo figlio Lev Gumilëv, avvenuto nel 1938, nel pieno delle purghe staliniane. Il *Requiem*, in cui la poetessa descrive la lunga fila per la consegna dei pacchi ai detenuti e il terrore suo e di altre madri, mogli, fidanzate che il pacco non venisse accettato, il che voleva dire che il proprio caro era stato giustiziato. L’angoscia e la disperazione, lungi dall’essere sentimenti individuali, diventano nel poema il lamento di un intero popolo.

circoscrive i versi e le figure, numerosissimi, che si susseguono sulla scena. Si tratta del celebre *Čěrnýj kvadrat* (*Quadrato nero*) di Kazimir Malevič, riprodotto su scala superiore all'originale e posto al centro della scena, dove costituisce l'unico elemento scenografico e viene utilizzato quasi una porta e una cornice dalla quale entrano ed escono i poeti e gli scrittori di cui Ljubimov, oltre ai versi, vuole ricordare i destini e le biografie spesso tragiche. A tal proposito come nota Elena Solov'eva:

черный квадрат Малевича – это гениальная метафора XX века [...] В нее смотрят, как в темную космическую бездонность ночного неба. Малевич изобразил этот космос, Юрий Любимов вывел его на сцену.¹¹²

Lo spettacolo risuona allora, a un livello superiore, come un requiem, un compianto per la cultura russa inghiottita, sia prima che dopo, la Rivoluzione e l'epoca staliniana in una sorta di buco (o quadrato) nero dell'epoca.

Su(f)fle è stato definito da Jurij Ljubimov come una: «Свободная фантазия на тему произведений Ф. Ницше, Ф. Кафки, С. Беккета, Д. Джойса»¹¹³. La scelta di tali autori è dettata dalla volontà del regista di concentrarsi e mettere in risalto: «то, что абсурд стал явным содержанием жизни XX века»¹¹⁴, ma anche dal desiderio di far dialogare sulla scena brani letterari con la prosa filosofica, in una continua sfida dell'adattamento da cui scaturisce quello che Ljubimov ha definito uno spettacolo simile a «кашу, взбитый десерт»¹¹⁵, da cui il titolo *Su(f)fle*, quindi rimandando, tramite la metafora culinaria, a una

¹¹² In Programma di sala *Do i Posle*. «Il *Quadrato Nero* di Malevič rappresenta una geniale metafora del XX secolo [...] È possibile guardare all'interno di esso come nell'infinito buio cosmico del cielo notturno. Malevič è riuscito a rappresentare il cosmo, Jurij Ljubimov l'ha portato sulla scena.» (trad.mia).

¹¹³ Jurij Ljubimov in Programma di sala dello spettacolo *Su(f)fle*. («Libera fantasia sul tema delle opere di F. Nietzsche, F. Kafka, S. Beckett, J. Joyce»). Le opere dei singoli autori a cui Ljubimov fa riferimento sono rispettivamente: *Der Prozess (Il Processo)* di F. Kafka, *Malone dies (Malone muore)* di S. Beckett, *Ulysses (Ulisse)* di J. Joyce

¹¹⁴ Jurij Ljubimov in Programma di sala dello spettacolo *Su(f)fle*. («Il fatto che l'assurdo è diventato la vera essenza della vita del XX secolo»).

¹¹⁵ Jurij Ljubimov in Programma di sala dello spettacolo *Su(f)fle*. («Polenta, panna montata»).

composizione finale di elementi (o ingredienti!) precedentemente montati insieme. Lo spettacolo si caratterizza per una scenografia minimale, nella quale i soli oggetti e architetture sceniche sono rappresentate da numerose sedie in legno pieghevoli che gli attori utilizzano per realizzare composizioni ad incastro che rimandino all'idea del labirinto, e da una fermata del tram nel mezzo del palco, l'unico luogo dove, idealmente, i personaggi possono fermarsi a filosofare. Anche nel caso di questa messinscena, Ljubimov non soltanto realizza un sceneggiatura *ex novo* sulla base di testi narrativo-filosofici, ma porta in scena, in modo metaforico, i temi principali di quei testi.

Anche *Fiabe* si configura come un spettacolo-collage che prende spunto dai testi rispettivamente di Andersen, Wilde e Dickens¹¹⁶ e la sua produzione e messa in scena cade nell'anno in cui Jurij Ljubimov celebra quarantacinque anni di attività alla Taganka.

Come già con lo spettacolo *Suf(f)le*, anche in questo caso Ljubimov sceglie di far riferimento a una tradizione letteraria non propriamente autoctona impegnando, inoltre, più della metà della *troupe* della Taganka in una *performance* durante la quale venticinque fra gli attori più giovani sono chiamati non soltanto a recitare, ma anche a cantare, suonare diversi strumenti e ballare. A tal proposito c'è da sottolineare come una delle caratteristiche principali di *Fiabe* sia la riuscita commistione tra teatro, letteratura e tradizione circense: l'intera messinscena si svolge infatti su un grande tappeto elastico che oltre a costituire il pezzo forte dell'impianto scenografico, costringe gli attori ad eseguire contemporaneamente

¹¹⁶ *La sirenetta* di Hans Christian Andersen, *Il principe felice* di Oscar Wilde, *Canto di Natale (in prosa)* e *Il grillo del focolare* di Charles Dickens.

difficili esercizi acrobatici e recitare sotto forma di versi, slogan o battute l'adattamento dei testi in prosa di partenza.

Come ricordato nel paragrafo relativo alla biografia e all'attività registica di Jurij Ljubimov, gli ultimi anni alla Taganka hanno visto il regista russo impegnato costantemente su *pastiche* basati su testi non drammatici di particolare complessità.

*Maska i duša (La maschera e l'anima)*¹¹⁷ è l'ultimo spettacolo che Jurij Ljubimov ha messo in scena alla Taganka. La personalità, la vita e le opere di Anton Pavlovič Čechov sono al centro di questo *pastiche* letterario¹¹⁸ ideato e sceneggiato da Ljubimov, il quale, come ha dichiarato in fase di realizzazione dello spettacolo, ha voluto mettere in risalto:

личность Чехова, его биография, его жизнь [...]Что еще кажется мне очень важным — то, что Чехов — доктор, хотя сам он переживал, что мало сделал для медицины. А доктор ставит диагноз. Диагноз стране, в которой он живет, диагноз обществу.¹¹⁹

Anche la sceneggiatura di questo spettacolo, come dei precedenti, è realizzato sotto forma di *collage*, laddove il confine tra le parole di Čechov e la scrittura di Ljubimov si fa molto sottile. *La maschera e l'anima* è uno spettacolo estremamente complesso dal punto di vista testuale e linguistico che richiede una conoscenza approfondita della lingua e cultura russe al fine di essere compreso. Rappresenta inoltre una sorta di lettura critica di Ljubimov su uno dei maestri della letteratura e drammaturgia come, appunto, Anton Pavlovič Čechov. Alcune

¹¹⁷ *Maska i duša (La maschera e l'anima)*. Prima dello spettacolo: 24 Maggio 2011.

¹¹⁸ *Maska i duša (La maschera e l'anima)* è basato su diverse opere di A. Čechov: i racconti *Maska (La maschera)*, *Živaja chronologija (Viva cronologia)*, *Meljuzga (Gentucola)*, *Svjatoju noč'ju (Nella notte santa)*, *V sude (Il processo)*, *Učitel' (Il maestro)*, *Passažir pervogo klasse (Il passeggero di prima classe)*; il racconto lungo *Step' (La steppa)*; pagine di diario dello stesso Čechov. Per la sceneggiatura dello spettacolo Ljubimov ha inoltre fatto riferimento al poema di George Byron *Cain (Caino)* e al testo *Maska i duša (La maschera e l'anima)* di Fëdor Šaljapin.

¹¹⁹ In libretto di sala dello spettacolo *Maska i duša*. (“La personalità di Čechov, la sua biografia, la sua vita [...] Ciò che mi sembra altrettanto rielvante è che Čechov fosse un medico, sebbene egli stesso soffrisse del fatto di dedicarsi poco alla medicina. Ma un medico è colui che elabora una diagnosi. La diagnosi del Paese in cui vive, la diagnosi della società”).

scene dello spettacolo sono facilmente riconducibili ai racconti da cui è tratto e rappresentano al tempo stesso dei piccoli cammei in cui i testi di Čechov sono sintetizzati in uno stile recitativo fitto e intenso. L'intero spettacolo, della durata di quasi due ore, è dominato dalla figura di Čechov, un personaggio in carne e ossa che si racconta sulla scena attraverso i suoi testi e le pagine di diario. Come già in *Evgenij Onegin*, l'autore del testo di partenza diviene personaggio, trama e narratore del testo spettacolare in un suggestivo intreccio di ruoli e in un complesso rimando agli elementi della cultura letteraria russa.

Nel 2010, Jurij Ljubimov ha inoltre realizzato un adattamento teatrale dal titolo *Měd (Il Miele)* tratto dall'omonimo poema dialettale firmato da Tonino Guerra, da lungo tempo legato al regista russo da un duraturo rapporto di amicizia. Lo spettacolo *Il Miele* nasceva dunque come omaggio al poeta e sceneggiatore italiano e cadeva nell'anno in cui quest'ultimo compiva novant'anni di età. Lo spettacolo si caratterizza per la sua brevità (1 ora e 5 minuti), la scenografia e la musicalità. Per quanto riguarda la struttura, la trama del poema è sostanzialmente rispettata benchè, rispetto all'opera in versi dialettali, Ljubimov attui la consueta strategia di smontaggio delle scene principali e successivo rimontaggio in una composizione unitaria. Nel caso dello spettacolo *Il Miele* si ha addirittura la percezione di assistere alla messa in scena di un unico racconto breve, quasi una fiaba, senza precise e invasive interruzioni di scena, né prevalenza di scene dialogiche. Infatti, i protagonisti sono quasi sempre tutti compresenti sulla scena della Taganka, e soprattutto si esprimono attraverso i versi del poema di Guerra, conferendo alla recitazione un ritmo melodioso. A ciò si aggiunga la musicalità perfusa per tutto lo svolgimento dello spettacolo. Chitarra, violino, violoncello, flauto traverso, sono solo alcuni degli strumenti musicali che gli attori della

Taganka sono chiamati a suonare sulla scena, in veri e propri intermezzi musicali o a volte per accompagnare la recitazione dei singoli attori. Una nota di particolare rilievo è costituita in questo spettacolo dall'apparato scenografico. Esso è infatti costituito dalle opere pittoriche e scultoree realizzate dallo stesso Tonino Guerra e che costituiscono in questa messinscena non tanto un rimando all'opera *Il Miele*, quanto un commento e un omaggio all'intera carriera artistica del poeta italiano.

Dopo aver brevemente introdotto alcuni dei principali spettacoli realizzati da Jurij Ljubimov negli ultimi quindici anni di attività, passerò ora all'analisi più dettagliata di quelli che ritengo come tre messinscena esemplari nella produzione contemporanea del regista russo.

1.4.1. *Teatral'nyj Roman*

Teatral'nyj roman (Romanzo teatrale), spettacolo di Jurij Ljubimov, definito dallo stesso come una «Ироническое повествование вне жанра по мотивам романа»¹²⁰, è andato in scena alla Taganka a partire dal 23 Aprile 2000, nell'anno in cui ricorrevano i 110 anni dalla nascita di Michail Bulgakov. L'opera omonima, da cui è tratta la messinscena della Taganka, è costituita dal romanzo breve incompiuto redatto da Bulgakov tra il 1936 e il 1937 in cui sono narrate in tono grottesco le disavventure affrontate dal protagonista Sergej Leont'evič Maksudov (*alter ego* di Michail Bulgakov). Quest'ultimo, in seguito alla pubblicazione di un suo romanzo, riceve la proposta da parte del *Nezavisimyj Teatr* (Teatro Indipendente), corrispondente nella realtà al Teatro d'Arte di Mosca (MChAT¹²¹)

¹²⁰ Jurij Ljubimov in Programma di sala dello spettacolo *Teatral'nyj roman (Romanzo teatrale)*. (“Narrazione ironica e extra-generica sul motivo del romanzo”).

¹²¹ Moskovskij Chudožestvennyj Akademičeskij Teatr – Teatro Artistico e Accademico di Mosca (Teatro d'Arte), fondato a Mosca nel 1898 da Konstantin Stanislavskij e Vladimir Nemirovič-

di realizzare un adattamento teatrale dal romanzo stesso (in ciò ricalcando la vicenda secondo la quale lo stesso Bulgakov adattò per il Teatro d'Arte il suo romanzo *La guardia bianca*). I personaggi e gli ambienti di *Romanzo Teatrale* sono nella quasi totalità evidentemente riconducibili a fatti e persone realmente esistiti nella Mosca degli anni '20-30¹²². Il romanzo è composto a sua volta da una prefazione e due parti distinte, la prima della quale include i primi quattordici capitoli, mentre la seconda ne comprende solo due.

Va rilevato inoltre che il romanzo, che porta come sottotitolo la dicitura *Zapiski pokojnika* (*Memorie di un defunto*), si caratterizza come un'opera di per sé stessa ibrida, che incrocia il genere finzionale della narrazione romanzesca con quello autobiografico delle memorie del protagonista. L'intrinseco carattere multigenerico del testo di partenza, fa sì che quest'ultimo si presti agevolmente anche a un'ulteriore transcodificazione, in questo caso, l'adattamento teatrale.

La struttura dello spettacolo andato in scena alla Taganka può essere riassunta come segue.

I SCENA: premessa del destinatario del manoscritto. Attore (colui che nel romanzo dichiara di aver ricevuto in consegna le memorie di Maksudov) in smoking sulla scena che recita le parole della prefazione del testo di Bulgakov mentre dei fogli cadono dal soffitto. L'attore li raccoglie e li poggia sulla scena.

II SCENA: risuona l'inno nazionale russo e compare sulla scena un grande cavallo di cartapesta dorato cavalcato da un attore con le sembianze di Stalin con

Dančenko, segnò il successo delle opere di Čechov, assurge ancora oggi a punto di riferimento dell'attività teatrale russa.

¹²²Tra le altre, le due figure dei direttori del Teatro Indipendente, Ivan Vasil'evič e Aristarch Platonovič, possono essere ricondotti rispettivamente a Konstantin Stanislavskij il primo e a Vladimir Nemirovič-Dančenko il secondo. L'eccezione è costituita dall'attore Pëtr Bombardov che non avrebbe un prototipo individuale, ma collettivo: rappresenterebbe infatti lo stesso Bulgakov e alcuni dei migliori collaboratori del Teatro d'Arte.

un grammofono aperto sulle ginocchia da cui risuona l'inno. Stalin si erge sul cavallo con l'aiuto di un attore vestito in divisa militare bianca (la guardia bianca di Bulgakov) e scopre il ventre del cavallo in cui è ritagliata una piccola finestra con una grata. [Figura 11 in Appendice]. All'interno del ventre del cavallo prende la parola il protagonista del romanzo di Bulgakov: Sergej Leont'evič Maksudov. Maksudov crede di sognare, ma Stalin lo avverte che si tratta della realtà. Dialogo tra i due (Stalin in piedi sul cavallo, Maksudov rannicchiato nel ventre del cavaliere).

III SCENA: Maksudov, attraverso la finestrella ritagliata nel ventre del cavallo, scivola fuori tenendo in mano un manoscritto e fa per uscire dalla scena, ma viene richiamato dalla voce dell'attore del Teatro Indipendente Pëtr Bombardov.

Intanto al centro della scena scompare il cavallo dorato e al suo posto viene calato un sipario con il simbolo¹²³ del Teatro d'Arte di Mosca.

Conversazione tra Maksudov e Bombardov. Bombardov introduce Maksudov nel teatro. Gli mostra la galleria di ritratti.

Compare sulla scena nuovamente il cavallo dorato cavalcato ora da Nerone e poi dal maggiore generale Klavdij Komarovskij.

INTERMEZZO: Maksudov sale sul cavallo i protagonisti del romanzo girano intorno al cavallo tenendosi per mano risuona una musica da *carillion*. Anche il cavallo ruota su se stesso grazie al movimento di una pedana. Maksudov, come nel romanzo, dichiara di aver trovato nel Teatro Indipendente il mondo che cercava.

¹²³ Il simbolo del Teatro d'Arte di Mosca è un gabbiano stilizzato, in onore alla *pièce Čajka (Il gabbiano)* di Anton Čechov, andata in scena al Teatro d'Arte nel 1898. Regia di K. Stanislavskij e V. Nemirovič-Dančenko (nel cast, tra gli altri, recitarono Ol'ga Knipper, moglie di A. Čechov, V. Mejerchol'd e lo stesso K. Stanislavskij).

IV SCENA: Bombardov al centro della scena presenta a Maksudov i direttori del Teatro Indipendente: sulla sinistra Ivan Vasil'evič Vasil'evič (Stanislavskij), sulla destra Aristarch Platonovič (Nemirovič-Dančenko). [Figura 12 in Appendice]. Escono Bombardov e Maksudov.

I due registi da un'estremità all'altra della scena iniziano un battibecco sul tema del sistema di recitazione. Ivan Vasil'evič e Aristarch Platonovič sono ora al centro della scena, il primo in abito elegante il secondo in vestaglia da camera. Mentre i due discutono su cosa rappresenti il sistema di recitazione entrano due attori e portano in scena la locandina incorniciata dello spettacolo *Dobryj čelovek iz Sezuana* (*La persona buona del Sezuan*)¹²⁴, allora, per porre termine alla discussione, Ivan Vasil'evič riferendosi alla locandina del *Dobryj čelovek* dichiara che in quello spettacolo si è realizzato il sistema che lui aveva ideato. Ivan Vasil'evič si sdraia su un sofà e conduce un monologo sullo stato di vita del teatro.

V SCENA: cavallo al centro. Personaggi intorno. Maksudov sulla destra, iniziano le prove del suo spettacolo. Questa è una scena lunga in cui Maksudov detta la regia delle prove dello spettacolo. Durante la scena per ben due volte la figura di Stalin si affaccia da un corridoio in ferro posto in secondo piano in alto sulla scena e si rivolge direttamente all'autore della *pièce* (Maksudov-Bulgakov), facendo riferimento anche alla famosa lettera che Bulgakov indirizzò a Stalin pregandolo di lasciarlo emigrare o lavorare senza dover subire censure. In questo caso, riferendosi a Maksudov-Bulgakov, Stalin pronuncia la celebre frase: «Vy

¹²⁴ Come già ricordato, si tratta del primo spettacolo andato in scena alla Taganka per la regia di Jurij Ljubimov, tratto dalla omonima parabola scenica di B. Brecht.

proizvoditeli dušu ljudej. Vy inženjeri čeloveceskich duš»¹²⁵. Stalin esce dalla scena, e segue una riflessione su tali parole da parte di Aristarch Platonovič. Stalin torna sulla scena, questa volta in alto a destra e sempre rivolgendosi a Maksudov-Bulgakov ripercorre le vicende biografiche di Bulgakov stesso.

VI SCENA: si torna all'ambientazione del Teatro Indipendente e alle vicende di trascrizione della *pièce* di Maksudov prima dell'incontro con Ivan Vasil'evič. Si noti che la dattilografa Toropeckaja è situata in alto a destra in un pertugio che è quello dove Ljubimov aveva posto altre figure femminili dei suoi spettacoli (Shen Te, Margherita).

VII SCENA: sulla scena dialogano Bombardov e Maksudov, quest'ultimo viene infine introdotto per sostenere un colloquio con Ivan Vasil'evič che è seduto su uno stallo in penombra sulla sinistra. Si svolge il colloquio tra i due e la lettura della *pièce* scritta da Maksudov. La trama della *pièce* è in parte inscenata: con attori che corrono in avanti indietro con bandiere rosse e spari che risuonano (scene dalla guerra civile).

VIII SCENA: Ivan Vasil'evič con i collaboratori del Teatro Indipendente e in presenza di Maksudov inizia a riscrivere la *pièce* di quest'ultimo. [Figura 13 in Appendice]. A tratti interviene Aristarch Platonovič con dei suggerimenti comparso sulla destra con un lenzuolo bianco addosso a simboleggiare un sari indiano, poiché nella trama del romanzo bulgakoviano egli si trova in India.

IX SCENA: Bombardov mette a parte Maksudov sui retroscena del Teatro Indipendente, come il fatto che Ivan Vasil'evič e Aristarch Platonovič non si

¹²⁵ (“Voi (riferito agli scrittori) siete i fabbricanti dell'animo della gente. Voi siete gli ingegneri dell'animo umano”). Questa espressione fu utilizzata da Stalin in una seduta con gli scrittori sovietici presso l'abitazione di Maksim Gor'kij il 26 Ottobre 1932. In realtà, l'espressione fu coniata dallo scrittore Jurij Karlovič Oleša (1899-1960).

parlano dal 1885 (chiaro riferimento all'epoca di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko). Segue il dibattito tra Ivan Vasil'evič e gli altri collaboratori e attori del Teatro Indipendente a proposito della *pièce* di Maksudov, fino a quando quest'ultimo, resosi conto che la sua *pièce* non può essere accettata, chiede indietro la propria copia. Ivan Vasil'evič cerca di convincerlo a cambiare idea. Da una finestrella sul passatoio in alto compare Stalin che intima di mettere in scena la *pièce* di Maksudov.

X SCENA: cavallo al centro con Stalin, a destra sullo stallo in penombra Ivan Vasil'evič e gli altri protagonisti sulla scena. Sull'avanscena Bombardov e Maksudov. Stalin intima ancora di mettere in scena la *pièce* di quest'ultimo, ma Bombardov dice a Maksudov che il suo dramma non verrà messo in scena. Nel frattempo due attori vestiti da becchini prendono le misure a Maksudov facendo presagire la sua morte.

XI SCENA: tutti i protagonisti sono riuniti in un gruppo compatto al centro della scena. Dinanzi a loro un telo nero dal quale fuoriesce un bagliore di fuoco. Essi vi guardano dentro come in un abisso e si sente risuonare la voce di Maksudov che pronuncia le parole: «Ja ničego ne bojus', potomu što ja uže vsë ispugal»¹²⁶. Si chiude il sipario del Teatro d'Arte e si conclude lo spettacolo.

Anzitutto, dal punto di vista dell'adattamento va notato che Jurij Ljubimov riesce a comprimere, anche in questo caso, un testo di media estensione, in una messinscena piuttosto breve, della durata di circa un'ora e quarantacinque minuti. Questo risultato è ottenuto attraverso vistosi tagli nella struttura del testo bulgakoviano. Nel dettaglio, se la prima scena corrisponde fedelmente alla premessa fatta alle memorie di Maksudov nel testo originale, la seconda scena,

¹²⁶ («Non temo nulla perché il peggio è già passato»).

pur contenendo molti elementi della trama, costituisce già una rielaborazione di Ljubimov, la terza scena poi, introduce lo spettatore in ambienti e situazioni relativi al nono capitolo del romanzo. Inoltre, in questa scena, le figure di Nerone e Komarovskij, che nel romanzo vengono solo citate poiché compaiono nella galleria di ritratti del Teatro Indipendente, nello spettacolo vengono invece personificate e la vicenda di Komarovskij, narrata da Bombardov nel romanzo, nello spettacolo è narrata da Komarovskij stesso. Si crea dunque una sorta di quadro all'interno dello spettacolo.

La quarta scena, di nuovo, non si attiene al testo originale, al quale invece si torna nelle cinque scene successive, che fanno riferimento agli eventi narrati nei capitoli del romanzo che vanno dal decimo al quattordicesimo. In generale, tuttavia, risulta compito arduo ricostruire la trama del testo bulgakoviano sulla base dello spettacolo realizzato da Jurij Ljubimov. Come già con altri spettacoli della produzione più recente, nei quali il titolo dello spettacolo stesso lascerebbe presagire l'adattamento da un unico testo (è il caso della messinscena sopra citata *Evgenij Onegin*), anche in *Romanzo teatrale* Ljubimov, in realtà, opera una vera e propria riscrittura del testo di partenza. Tale riscrittura non si estrinseca banalmente al livello di sceneggiatura del testo drammatico sulla base dell'originale: l'operazione che compie sistematicamente Ljubimov per realizzare i suoi *pastiche* letterari si basa sull'extrapolazione dal testo di partenza dei nuclei tematici fondamentali e degli oggetti narrativi (in questo caso il cavallo dorato) che possano funzionare come oggetti di scena in grado di simboleggiare il significato ultimo dello spettacolo, nonché di funzionare come grandi catalizzatori dell'attenzione del pubblico.

Romanzo teatrale rappresenta allora proprio lo spettacolo che meglio mette a fuoco questa nuova tendenza registica di Ljubimov che, in sequenza, realizzerà nuove messinscena proprio sulla base di questa modalità di adattamento di testi non drammatici.

Nel dettaglio, inoltre, le scelte registiche di Ljubimov sembrano tese alla costruzione di uno spettacolo che, adducendo come pretesto l'adattamento di *Romanzo teatrale*, si configuri poi in realtà come un'opera sull'intera vicenda della vita di Michail Bulgakov, sulla condizione della classe intellettuale nella Russia sovietica, ma anche sulla storia del teatro russo di regia nel suo complesso.

Va notato allora che proprio il modo in cui è allestita la scena dello spettacolo (due pannelli laterali del palcoscenico raffiguranti i noti registi e teorici Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, al centro il siparietto sul quale è distintamente tratteggiato un gabbiano, simbolo del MChAT, diviso in due dalla cesura della tendina) rende sin da subito lo spettatore conscio del fatto che, quello al quale sta per assistere, è uno spettacolo allusivo ispirato a un romanzo altrettanto ironico e satirico.

Infatti, quello che va in scena in questo spettacolo non è tanto la trama dell'opera bulgakoviana, quanto piuttosto un gioco di rimandi in cui si confondono le figure celebri del Teatro d'Arte e la storia e le vicissitudini più recenti del Teatro della Taganka. *Romanzo Teatrale* attinge allora la sua carica di allusività in particolare da elementi quali oggetti di scena fortemente simbolici e personificazioni ben riconoscibili di personaggi storici. Fra tutti in particolare l'imponente cavallo dorato che troneggia sulla scena e dal cui ventre fuoriescono il giovane narratore e altri protagonisti come pure l'onnipresente figura di Stalin, interpretata da un

attore¹²⁷ particolarmente abile nell'indossare i baffoni e dal marcato accento georgiano.

A tal proposito, e in riferimento ad un'ottica di performatività del contesto culturale, è possibile condurre una serie di osservazioni.

In primo luogo, va notato che la posa tenuta dal cavallo dorato sulla scena corrisponde esattamente a quella della nota statua equestre di Pietro il Grande a San Pietroburgo celebrata nel poema omonimo di Puškin *Mednyj Vsadnik (Il cavaliere di Bronzo)*¹²⁸. Tuttavia, se nell'originale il cavaliere è l'imperatore di Russia Pietro il Grande, nello spettacolo della Taganka il cavallo dorato di cartapesta è invece cavalcato da Stalin. Da una parte allora Ljubimov allude alla centralità dell'opera puškiniana nell'ambito della cultura letteraria russa, dall'altra, non manca di rimarcare l'altrettanto invadente presenza della censura nello sviluppo della cultura nella sua globalità. Si noti, a conferma di ciò, come lo Stalin della Taganka pronunci slogan tristemente celebri, fra i quali il già ricordato "Gli scrittori siano gli ingegneri dell'animo umano". In secondo luogo sono da rilevare i numerosi rimandi alla storia e al repertorio della Taganka stessa. Si notino allora particolari interventi registici più o meno manifesti come: a) il gabbiano diviso in due sulla tenda del teatrino a inizio rappresentazione, una possibile allusione alla scissione della compagnia della Taganka avvenuta negli

¹²⁷ Si fa riferimento a Timur Badalbejli, attore moscovita facente parte della *troupe* della Taganka dal 1994.

¹²⁸ La statua de *Il cavaliere di bronzo* fu voluta dall'Imperatrice Caterina II in memoria dell'Imperatore Pietro il Grande. A realizzarlo fu lo scultore Etienne-Maurice Falconet che, giunto a San Pietroburgo da Parigi nel 1766, in dieci mesi aveva fuso in proporzioni ridotte il modello del monumento, impegnandosi a finire il lavoro in otto anni. Ma in seguito a dei litigi, Falconet si rifiutò di portare a termine il lavoro, e fu sostituito da un collegio di esperti alla dipendenza dell'architetto Ju. M. Felten. Il monumento, inaugurato il 7 Agosto 1782 alla presenza dell'Imperatrice, rappresenta Pietro il Grande a cavallo con il braccio teso in direzione del fiume Neva. Il cavallo, impennando, schiaccia con una delle zampe un serpente che si snoda sulla base rocciosa. Quest'ultima, un blocco di granito tagliato in pendio riporta l'iscrizione suggerita dall'Imperatrice: «Petro Primo Catharina Secunda».

anni '90¹²⁹; b) i protagonisti Ivan Vasilevič e Aristarch Platonovič (personaggi che alludono rispettivamente di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko) recitano sulla scena accompagnando le riflessioni sull'arte teatrale con l'ostensione delle locandine degli spettacoli più celebri della Taganka.

Infine, e per tornare all'elemento narratorio, focus della mia analisi nei testi spettacolari di Ljubimov, bisogna rilevare come a partire da *Romanzo teatrale*, la funzione del narratore si trasformi radicalmente. Se infatti negli spettacoli precedentemente analizzati (*Maestro e Margherita*, *I fratelli Karamazov*), la funzione del narratore si manifestava in modo più o meno esplicito sulla scena (narratore sulla scena o narratore teatrale), nel caso degli spettacoli sul genere del *pastiche* letterario, il narratore e quindi l'autore del testo di partenza, diviene personaggio egli stesso.

Se dunque, come si è detto, il testo *Romanzo teatrale*, rappresenta un'opera con forti punti di contatto rispetto alla biografia di Bulgakov stesso, esattamente su tali concordanze Ljubimov lavora per costruire uno spettacolo che parli di Bulgakov, che lo porti in scena (anche se sotto le spoglie di Maksudov), e che ne mostri la vicenda umana e intellettuale. A tal proposito, le scene II e V dello spettacolo, attraverso differenti allusioni (il personaggio vestito da “guardia bianca” come l'omonimo romanzo di Bulgakov, il colloquio tra Stalin e Maksudov-Bulgakov a proposito dell'interdizione della *pièce* che si sta provando), riconducono la trama dello spettacolo verso la riflessione sulla vicenda storica di Michail Bulgakov. La scena finale dello spettacolo, simboleggia allora la morte di Maksudov, per forza

¹²⁹ Nel 1992, la troupe del Teatro Taganka si scisse in due parti, la prima continuò a recitare sotto la direzione di Ju. Ljubimov nella sede originaria del teatro, mentre l'altra, sotto la direzione di Nikolaj Gubenko, diede vita al *Sodružestvo aktërov Taganki* (Unione degli attori della Taganka), occupando la nuova ala del Teatro Taganka.

di cose non narrata nel romanzo, ma risuona anche, analogamente all'ultima scena dello spettacolo *Il Maestro e Margherita*, come un omaggio, o forse, un *requiem* in memoria dell'uomo Bulgakov.

1.4.2. *Zamok*. Un omaggio all'assurdo

Il 23 Aprile 2008 è andato in scena alla Taganka lo spettacolo *Zamok (Il castello)*, ideato e realizzato da Jurij Ljubimov sulla base dell'opera omonima di Franz Kafka. Pur collocandosi all'interno della produzione più recente di Ljubimov, caratterizzata da una tendenza alla realizzazione di *pastiche* teatrali piuttosto che adattamenti propriamente detti, *Il castello* è uno spettacolo dotato di una struttura meno complessa rispetto alle messinscena che Ljubimov ha realizzato nell'ultimo quindicennio di attività. Come illustrerò infatti, seppur con dovuti tagli, lo spettacolo ricalca molto fedelmente la struttura del romanzo e questo non giustificerebbe averlo incluso in quella che ho definito come seconda fase dello stile registico di Ljubimov. Pur tuttavia, e come tenterò di evidenziare, *Il castello* risulta essere un adattamento dotato di una complessità di altro tipo rispetto a quella strutturale: è una complessità tematica che scaturisce dalla trama e dal contenuto dell'opera di Kafka anche in relazione alla storia russo-sovietica.

Nel corso del 1922, Franz Kafka, già affetto da tubercolosi, iniziò la stesura del romanzo *Das Schloss (Il castello)*. A causa dell'aggravarsi delle proprie condizioni di salute (sarebbe morto nel Giugno del 1924), lo scrittore dovette tuttavia lasciare la sua opera incompiuta. Ebbe allora cura di consegnare il manoscritto a Milena Jenská, a cui era legato da un controverso rapporto affettivo, pregandola di non mostrarlo a nessuno e di consegnarlo all'amico Max Brod solo dopo che egli stesso fosse morto. Secondo le disposizioni testamentarie

di Kafka, *Il castello*, come gli altri inediti kafkiani, avrebbe dovuto essere distrutto. Max Brod salvò invece il romanzo e lo pubblicò per l'editore Kurt Wolff di Monaco nel 1926¹³⁰, una seconda edizione a cura di Max Brod e Hans Politzer seguì nel 1935, e poi altre tre edizioni brodiane si ebbero nel 1946, 1951 e 1960¹³¹. A un'edizione definitiva de *Il castello* si è giunti nel 1982 con la pubblicazione dell'opera a cura di Malcom Pasley¹³².

Il romanzo *Il castello*, «pur nella sua incompiutezza, l'opera più riccamente orchestrata ed insieme l'opera più accuratamente architettata di Kafka, la sua opera più poliedrica, ma anche più compatta»¹³³, è suddiviso in venticinque capitoli, alcuni dotati ed altri sprovvisti di titolo¹³⁴. La vicenda è relativa all'arrivo di K., un agrimensore, in un villaggio innevato sovrastato dalla sagoma di un castello. Non vengono fornite indicazioni relative al tempo e al luogo specifico in cui la vicenda si svolge, ma è dato solo sapere che K. è stato assunto dal conte del castello per svolgere dei lavori di agrimensura. In paese, in realtà, di tali lavori non vi è alcuna necessità e si scopre che l'assunzione di K. è stata probabilmente frutto di un errore amministrativo. Per tutta la durata del romanzo K. tenterà di raggiungere il castello o di venire a contatto con Klamm, un misterioso funzionario del castello per ottenere informazioni sulla propria mansione. Il legame tra K. e Klamm è anche di tipo personale, poiché già nei primi capitoli del

¹³⁰ La prima edizione non comprendeva la parte finale del manoscritto, i passi soppressi e alcune pagine non sopresse da Kafka.

¹³¹ Editore Schocken-Verlag, New York, 1946. Editore Fischer-Verlag, Frankfurt am Main, 1951 e 1960.

¹³² Editore Fischer-Verlag, Frankfurt am Main, 1982.

¹³³ Mittner 2002, vol. III.2, p. 1184.

¹³⁴ Cap. 1 "Arrivo", cap. 2 "Barnabas", cap. 3 "Frieda", cap. 4 "Prima conversazione con l'ostessa", cap. 5 "Dal sindaco", cap. 6 "La seconda conversazione con l'ostessa", cap. 7 "Il maestro", cap. 8 "Aspettando Klamm", cap. 9 "Lotta contro l'interrogatorio", cap. 10 "In strada", cap. 11 "A scuola", cap. 12 "Gli aiutanti", cap. 13 "Hans", cap. 14 "Il rimprovero di Frieda", cap. 15 "Da Amalia", cap. 16 senza titolo, cap. 17 "Il segreto di Amalia", cap. 18 "Il castigo di Amalia", cap. 19 "Suppliche", cap. 20 "I progetti di Olga", cap. 21-22-23-24-25 senza titolo.

romanzo, K. fa la conoscenza di Frieda, cameriera dell'Albergo dei Signori, (l'albergo dei funzionari del castello), e presunta amante di Klamm. Quando Frieda si fida con K. e lascia il suo lavoro di cameriera, tutti gli altri abitanti del paese, che già guardavano K. con sospetto, iniziano ad opporre varie resistenze alla coppia. Le peripezie di K. sembrano aver termine quando una notte, attardatosi nel corridoio dell'Albergo dei Signori, si introduce per errore nella stanza di un funzionario, tale Bürgel, che si propone di aiutare K.. Ma quest'ultimo durante la conversazione con Bürgel si addormenta e non riesce a sentire il consiglio del funzionario. Sorpreso in quella stanza senza permesso K. viene cacciato e si offre di aiutarlo un tale Gerstäcker che conduce K. nella propria abitazione. Il romanzo si conclude qui. La lettura critica del romanzo di Kafka ha di volta messo in risalto il legame de *Il castello*, sia con la produzione precedente, in particolare con il romanzo *Der prozess (Il processo)*¹³⁵ di cui costituirebbe non tanto la «continuazione ciclica»¹³⁶ quanto la «soluzione»¹³⁷ con le vicende biografiche dello stesso Kafka. Ma il problema principale del romanzo resta comunque quello della chiamata sulla base della quale K. giunge in paese e dà avvio a una ricerca diretta verso l'impossibile. Ecco che allora:

come nella leggenda del *Processo*, l'assunto del romanzo sembra essere pertanto l'assurdità di un destino da anticamera e da sale d'aspetto che riduce l'esistenza dell'uomo ad una sterile attesa alle soglie della verità, e, nel migliore dei casi, ad una lotta senza speranza che si esaurisce in uno squallido diagramma della delusione.¹³⁸

E, come già nella realizzazione dello spettacolo *Su(f)fle*, è stata proprio la volontà di sottolineare il senso dell'assurdo a spingere Jurij Ljubimov a mettere in scena *Il*

¹³⁵ *Der prozess (Il processo)*, 194-1915.

¹³⁶ Baioni 1997, p. 241.

¹³⁷ Baioni 1997, p. 241.

¹³⁸ Baioni 1997, pp. 244-245.

castello di Kafka. In un'intervista del Febbraio 2008, durante le prove dello spettacolo, Jurij Ljubimov aveva infatti dichiarato:

я работаю над «Замком» Франца Кафки, одного из самых прозорливых и пронзительных классиков абсурда. Таких гениальных ясновидцев, как этот писатель, немного. К сожалению, тут виновата цензура. Надо наверстывать упущенное, и соответствовать в культурном отношении современному миру. И даже дело не в том, что произведения Кафки — и «Процесс», на котором у меня строится спектакль «Суф(ф)ле», и «Замок» — оказались пророческими, наиболее созвучными нашему времени. Надо осваивать все культурное наследие.¹³⁹

Il contributo di Jurij Ljubimov al recupero della tradizione culturale, nonché alla messa in risalto del senso dell'assurdo, si concretizza nella sua riscrittura de *Il castello*. Ne risulta uno spettacolo relativamente breve (solo un'ora e trenta minuti) di cui di seguito riporto la struttura.

I SCENA: tutti i protagonisti entrano in scena danzando. La scenografia è priva di tutto e al centro della scena, in fondo e a destra e sinistra della scena vi sono solo quattro tornelli metallici. Un narratore sulla scena inizia ad introdurre la vicenda e la storia di K..Presso l'osteria. K. entra in scena e si adagia a terra a destra accanto a una mensa dove siedono i contadini (qui sembrano minatori poiché vestiti con un pastrano giallo impermeabile e un berretto con torcia incorporata). Si svolge la scena in cui K. viene svegliato dai contadini e avvisato di non poter pernottare in paese senza permesso. [Figura 14 in Appendice].

Intervento del narratore (sempre al centro della scena sul tornello) commenta ciò che fa il giovane contadino che è al telefono per informare dell'arrivo di K.. Giunge la telefonata che conferma che K. è l'agrimensore che al castello stavano

¹³⁹ Kol'dina 2008, in <http://taganka.theatre.ru/history/performance/zamok/11865/>. (“Sto lavorando a *Il castello* di Kafka, uno dei più penetranti e acuti classici dell'assurdo. Di scrittori geniali e lucidi come Kafka non se ne danno molti. E di questo è colpevole la censura. È necessario colmare questa lacuna ed entrare a contatto con la produzione culturale contemporanea. E questo non soltanto perché le opere di Kafka, come *Il processo* sul quale mi sono basato per mettere in scena *Suf(f)le*, come anche *Il castello*, si sono dimostrate profetiche, corrispondenti alla nostra epoca. Ma è necessario valorizzare l'eredità culturale nel suo complesso”).

aspettando. Entra l'ostessa e offre a K. maggiori conforti (un catino per lavarsi e un asciugamano).

Quest'ultimo passaggio è commentato dal narratore.

Segue una conversazione tra l'oste, K. e i contadini. Questi rivelano a K. l'esistenza di un fantomatico castello.

Intervento del narratore (al centro della scena sul tornello che usa come leggio per appoggiare il testo dal quale sembra leggere i suoi commenti). Cita, dal romanzo di Kafka, come K. una volta, al mattino, fuori per la strada si fosse diretto verso il castello, di come lo vedesse stagliarsi dinanzi a sé, e come la sua figura nell'aria limpida lo affascinasse sempre più man mano che procedeva nella sua direzione. Durante questo intervento del narratore K. è sulla scena spostato in avanti rispetto al narratore e mima il cammino verso il castello (è sudato e guarda in alto come in direzione del castello)

II SCENA: esce il narratore. Nel mezzo del suo cammino verso il castello K. giunge alla casa dei contadini e chiede di poter entrare. Una volta dentro scorge i contadini (gli stessi della scena iniziale) in piedi sulla sinistra del palcoscenico. Davanti a loro è seduta una donna con un lattante attaccato al seno. La scena si fa buia, i contadini con le loro torce illuminano flebilmente la scena e dispongono degli sgabelli rovesciati nell'avanscena a formare una specie di percorso ad ostacoli. Camminando con difficoltà fra gli sgabelli (come affondando i piedi nella neve), entra in scena Lasermann, il conciatore che si propone di far strada a K. che però rifiuta l'offerta.

III SCENA: entrano in scena i due aiutanti di K. e si dirigono verso l'osteria. Qui K. telefona al custode per ottenere il permesso di recarsi al castello all'indomani. Tutto si svolge a destra del palcoscenico. A questo punto, al centro della scena,

mimando una corsa e roteando sopra il tornello, appare il messaggero Barnabas, a torso nudo e con una lettera in mano. [Figura 15 in Appendice.]Un attore con voce metallica, posto in un pertugio in alto a sinistra, legge il contenuto della lettera come fosse un comunicato di polizia (si sente in sottofondo il ticchettio di una macchina da scrivere che dà il senso di tante piccole mitragliate). K. riferisce la sua risposta alla lettera a Barnabas pregandola di trasmetterla a Klamm, il caposezione che firma la lettera per K. Quando viene nominato Klamm, dal soffitto scende una sorta di cometa luminosa (una struttura realizzata appositamente) accompagnata da un sibilo. La cometa resta sospesa per tutta la durata dello spettacolo. Il sibilo di accompagnamento si ripeterà solo quando i protagonisti, guardando in alto verso la cometa, faranno riferimento a Klamm. [Figura 16 in Appendice].

Intermezzo musicale durante il quale una giovane donna (Olga, la sorella di Barnabas) accompagna e introduce K. all'Albergo dei Signori.

IV SCENA: presso l'Albergo K. fa conoscenza con la ragazza addetta alla mescita, Frieda. Quest'ultima svela di essere l'amante di Klamm e di essere costretta ad avere a che fare con gente di ogni sorta per via del suo mestiere. La scena si conclude con un'allusione all'intimità sorta tra K. e Frieda.

Sulla scena compare il narratore che commenta e riassume alcuni passaggi successivi fra i quali il fatto che Frieda si rifiuta di andare da Klamm per stare con K.. K. e Frieda sono raggiunti anche dai due aiutanti di K.

Intermezzo musicale. Escono tutti di scena con movimenti acrobatici e saltelli spostandosi dalla sinistra del palco verso il fondo dello stesso. Qui K. viene adagiato su una brandina con le rotelle e condotto sulla destra del palco. Inizia la scena successiva.

V SCENA: presso l'osteria. Nella stanza da letto di K. con Frieda e i due aiutanti seduti ai piedi della brandina. K. chiede ai due aiutanti di lasciarlo solo con Frieda. Entra in scena l'ostessa. Prima conversazione con l'ostessa. Questa, in tono adirato, chiede a K. perché voglia entrare in contatto con Klamm e K. risponde a causa di Frieda. Segue un monologo breve dell'ostessa che mette in guardia K. di non esporsi nei confronti di Klamm. K. abbandona la stanza offerta dall'ostessa. I personaggi escono di scena dal fondo. K. fa lo stesso movimento (dall'avanscena lato destro, va verso il fondo, si riporta sull'avanscena lato sinistro dove è stata collocata una porta. K. la varca e si ritrova nell'ufficio del sindaco.)

VI SCENA: dal sindaco. La stanza è arredata con un armadio con fascicoli. Siedono Mizzi, moglie del sindaco e il sindaco. Quest'ultimo è abbigliato con una divisa simile a quelle adottate nella Repubblica Popolare Cinese. Il sindaco spiega il funzionamento della burocrazia al castello e comunica a K. che, sebbene sia stato assunto, in realtà lì non c'è bisogno di un agrimensore. Dopo la conversazione con il sindaco, e mentre quest'ultimo con Mizzi esce di scena (dirigendosi di spalle dal centro verso il fondo). K. si rimette in cammino verso l'osteria (sul fondo della scena e con un bastone in mano mima una corsa).

VII SCENA: (avanscena destra) Nello stanzino dove è coricata l'ostessa. Secondo colloquio con l'ostessa che rivela a K. di essere stata, venti anni prima, l'amante di Klamm. Discutono sull'esistenza o meno di Klamm. Il cambio di scena avviene al buio.

VIII SCENA: (avanscena sinistra) Nella stanza di K. con Frieda e il maestro giunto da K. per conto del sindaco ad offrirgli un posto di lavoro come bidello. K. inizialmente rifiuta, ma Frieda lo convince ad accettare.

Sulla scena al centro sul tornello compare il narratore e commenta il passaggio da una scena all'altra. Cita la parte descrittiva che apre l'ottavo capitolo.

IX SCENA: (avanscena sinistra) K. è di nuovo all'Albergo dei Signori con l'intento di incontrare Klamm. Incontra Pepi, la ragazza che ha preso il posto di Frieda. K. le chiede dove sia Klamm e Pepi gli comunica che è appena andato via. K. corre sul centro della scena dove gli aiutanti di K. hanno arrotolato sul tornello un grande materasso, così da dare l'impressione del sedile di una slitta.

Sulla scena spostato in secondo piano a destra su un secondo tornello il narratore commenta la scena sempre con le parole tratte dal romanzo.

K. con un salto si accomoda sulla slitta. Dialogo tra K. e il cocchiere. K. beve il cognac finché un signore sconosciuto (Momus, il segretario di Klamm per il paese) viene a intimargli di seguirlo. K. si rifiuta perché vuole attendere l'arrivo di Klamm.

Il narratore commenta la fine della scena con le parole relative alla chiusura dell'ottavo capitolo del romanzo.

X SCENA: (avanscena lato sinistro) K. è di nuovo all'osteria, con l'ostessa e Momus. K. si sottrae all'interrogatorio di Momus. [Figura 17 in Appendice].

Intermezzo. Al buio. Sulla scena compaiono i contadini con dei mantelli (si intravedono a mala pena) l'unica fonte di luce è rappresentata dalle loro torce sui berretti che emettono luce blu a intermittenza. Si dispongono (nel lato destro della scena spostati leggermente verso il fondo) formando una sorta di piramide a tre file. Intonano a cappella un brano tratto dal libro della Bibbia *L'ecclesiaste* (capitolo 3) che recita: «Всему свое время, и время всякой вещи под небом. Время рождаться, и время умирать время насаждать и время вырывать

посаженное. Время убивать и время врачевать время разрушать и время строить»¹⁴⁰.

XI SCENA: la scena è vuota senza attori. Ora i tornelli sulla scena sono quattro: uno al centro in avanti e uno indietro e due sui lati destro e sinistro. Un effetto d'ombra proietta sulla parete di fondo con toni azzurrini la sagoma di un castello in stile gotico. Entrano in scena K. dalla destra e Barnabas dalla sinistra a simulare l'incontro per strada. Si appoggiano ai tornelli e Barnabas consegna a K. una seconda lettera. Un attore con voce metallica, posto in un pertugio in alto a sinistra, recita il contenuto della lettera come fosse un comunicato di polizia. K. prega Barnabas di riferire a Klamm che, contrariamente a quanto scritto nella lettera, egli non sta svolgendo alcun lavoro di agrimensura. Cambio di scena al buio. Si intravedono solo le torce accese dei contadini che nella penombra allestiscono la scenografia per la scena successiva.

XII SCENA: (avanscena destra) Nella scuola. Sono stati montati alcuni attrezzi ginnici per simboleggiare la palestra della scuola. Frieda e K., secondo le disposizioni, vivono lì. Al mattino, incontro tra K. e Gisa, la maestra della scuola. Quest'ultima non tollera che K. e Frieda non abbiano ancora provveduto a sgomberare l'aula dai loro effetti personali. Giunge anche il maestro. Segue una discussione fra i tre e il maestro decide di licenziare K. e mandarlo via. Al rifiuto di K. di lasciare la scuola, il maestro e la maestra escono minacciando provvedimenti. Entra Frieda ed esprime a K. le proprie preoccupazioni sulla loro condizione.

¹⁴⁰ ("Per tutto c'è il suo tempo, c'è il suo momento per ogni cosa sotto il cielo: un tempo per nascere e un tempo per morire; un tempo per piantare e un tempo per sradicare ciò che è piantato; un tempo per uccidere e un tempo per guarire; un tempo per demolire e un tempo per costruire" trad. in *La Bibbia concordata. Antico Testamento*, II vol., p. 267).

XIII SCENA: (al centro della scena) Frieda è al centro della scena e si affaccenda intorno agli attrezzi ginnici. K. entra e le annuncia di aver licenziato i due aiutanti. Frieda, data la situazione, consiglia a K. di partire insieme. K. si rifiuta dicendo di essere giunto in quel luogo per rimanervi.

XIV SCENA: (avanscena sinistra) K. arriva a casa di Barnabas per avere informazioni, ma non vi trova né Barnabas né la sorella Olga con la quale aveva già fatto conoscenza. Invece incontra l'altra sorella di Barnabas, Amalia, che lo invita ad entrare. Amalia esce, entra Olga e si mette a sedere su una panca accanto a K.. Olga e K. dialogano a proposito di Barnabas e del suo mestiere di messaggero.

Entra in scena il narratore che commenta

riassumendo il pensiero di Olga, ovvero, che non è dato sapere dove sia la verità se nella posizione di Klamm o di K..

XV SCENA: per strada. Incontro tra K. e l'ex aiutante Jeremias. Quest'ultimo lo informa su quanto avvenuta mentre K. era dalle sorelle di Barnabas. L'altro aiutante è tornato al castello e ha querelato K.. Frieda, sentitasi tradita da K., ha abbandonato la scuola ed è tornata a lavorare all'Albergo dei Signori. Giunge Barnabas che racconta a K. di non essere riuscito a intercedere per lui presso Klamm, ma di essere riuscito a parlare con un segretario di Klamm, Erlanger. Barnabas riferisce a K. che Erlanger lo attende per un colloquio all'Albergo dei Signori. Buio in sala.

XVI SCENA: (avanscena sinistra). All'Albergo dei Signori. Incontro tra K. e Frieda. I due tentano di spiegarsi, ma K. scopre che Frieda è ora legata a Jeremias. Frieda esce di scena. K. si sposta al centro dove nel frattempo è comparso un altro personaggio, Bürgel, segretario di Erlanger. Bürgel è a letto e da lì dichiara di

svolgere le proprie funzioni amministrative. Colloquio tra K. e Bürgel. K., durante il colloquio, resta adagiato ai piedi del letto. I due si addormentano.

Entra in scena il narratore che commenta come K., essendosi addormentato, non aveva potuto ascoltare i consigli di Bürgel. Poi giunge un uomo sulla porta (a sinistra) e chiede di K. e comunica che Erlanger lo sta aspettando. Bürgel manda K. da Erlanger con la raccomandazione di rabbonirlo. Bürgel, sul letto, viene trasportato fuori dalla scena. K. si dirige verso sinistra.

XVII SCENA: conversazione tra K. ed Erlanger. Quest'ultimo comunica a K. che sarebbe meglio che Frieda tornasse a servire al banco. Erlanger esce.

Interviene il narratore sulla scena, comunica che sono le cinque e riassume ciò che accade prima che K. venga assalito dall'oste e l'ostessa che lo subissano di rimproveri per essersi trattenuto nel corridoio dell'Albergo senza permesso.

XVIII SCENA: Pepi, in sottoveste sulla sinistra, si muove come dentro un armadio senza ante a simboleggiare la sua stanza dove con l'aiuto di due amiche confeziona l'abito nuovo per il nuovo lavoro (ha preso il posto di Frieda). Nel raccontare e commentare la storia di Frieda e come le sia succeduta interloquisce in un botta e risposta con il narratore situato al centro. Sulla destra K. con un cuscino in mano (la scena si volge che K. si è appena destato) ascolta. Pepi tenta di convincere K., rimasto senza alloggio, ad andare a stare nella sua stanza dove vive con altre due ragazze. K. rifiuta e Pepi lo accusa di essere ancora innamorato di Frieda solo perché Frieda lo ha abbandonato. Pepi esce.

XIX SCENA: irrompe nella stanza l'ostessa facendo scivolare un letto a rotelle sul quale si distende. Colloquio tra l'ostessa e K. che insinua che l'ostessa si vesta in modo inadeguato. L'ostessa controbatte mostrando un armadio stracolmo di abiti (viene fatto scivolare in scena un armadio senza ante dal quale si intravedono

i numerosi abiti). Mentre i due parlano, sul fondo della scena, nella penombra, gli altri protagonisti, dei quali si distingue solo la sagoma, si dispongono in fila issando su dei lunghi bastoni degli abiti femminili. Il gruppo si compatta e avanza in forma di processione. Nel frattempo K. e l'ostessa, discutendo, si dispongono al centro della scena. Il letto viene fatto scivolare in avanti. K. accusa l'ostessa di nascondere qualcosa. L'ostessa lo caccia via. K. esce. Si fa buio. Suono di campane.

EPILOGO: penombra. I protagonisti avanzano intonando una canzone di Bulat Okudžava *Pesenka o svobode*¹⁴¹.

Il commento a questo spettacolo può essere condotto su una duplice linea: in primo luogo è possibile leggere la dinamica di sceneggiatura adottata da Ljubimov nell'adattamento del romanzo di Kafka, in secondo luogo, è possibile mettere in risalto gli elementi che conferiscono allo spettacolo quella che, all'inizio di questo paragrafo, ho definito come complessità tematica.

Per ciò che concerne la struttura, Jurij Ljubimov, adotta per questo spettacolo una tecnica di adattamento contraddistinta da una evidente fedeltà al testo di partenza. Allontanatosi momentaneamente dal lavoro sul *pastiche* letterario, Ljubimov, come già con *I fratelli Karamazov*, anzitutto comprime in uno spettacolo breve il contenuto di un romanzo mediamente esteso. I tagli principali sono riscontrabili soprattutto nella seconda parte dello spettacolo in cui vengono omesse o condensate nei dialoghi le vicende relative ai capitoli che vanno dal XIII al XX. Tuttavia, in generale la messinscena è fedele al romanzo per quanto riguarda la disposizione degli eventi, i personaggi, il testo, le ambientazioni. Riguardo a queste ultime, Ljubimov, si avvale di una scena quasi vuota e gioca sull'effetto di

¹⁴¹ *Canzone sulla libertà* di Bulat Okudžava, 1965.

alcuni oggetti scenici quali il letto (sempre lo stesso e che accoglie di volta in volta i diversi protagonisti), gli sgabelli (che vengono utilizzati per costruire una sorta di percorso ad ostacoli, in realtà per simboleggiare la difficoltà di muoversi nella neve), i tornelli. Questa scelta di fedeltà non può essere di certo letta come un ritorno di Ljubimov alla tecnica dell'adattamento più ortodosso che lo stesso regista, come si è visto, aveva frequentato assiduamente tra gli anni Settanta e Novanta. Piuttosto, e se si fa riferimento proprio a quanto Ljubimov aveva affermato nell'intervista sopra citata, è possibile individuare in questo suo spettacolo il deliberato tentativo di introdurre l'opera e le tematiche di Kafka presso il pubblico russo. Ljubimov, come già con Brecht e Bulgakov, si carica dunque della responsabilità culturale di accelerare e agevolare la ricezione di un autore le cui opere, di fatto, sono penetrate presso il grande pubblico della Russia sovietica con estremo ritardo¹⁴².

Oltre che la fedeltà al testo di partenza, Ljubimov mostra in questo spettacolo anche la fedeltà alle proprie scelte registiche anche se appartenenti al passato. Anche ne *Il castello* è infatti presente la figura del narratore sulla scena che, in questo caso, come ne *Il Maestro e Margherita*, è un personaggio a sé stante, seppure più pervasivo ne *Il castello* rispetto all'adattamento teatrale del romanzo bulgakoviano. Il narratore sulla scena de *Il castello* interviene all'incirca dodici volte, e non soltanto svolge una fondamentale funzione di raccordo e sintesi delle vicende, ma addirittura, nella XV scena dialoga apertamente con una delle

¹⁴² È possibile suddividere la ricezione dell'opera di F. Kafka in URSS in tre periodi distinti: il primo che va dal 1964 al 1968 vede apparire le traduzioni de *Der Prozess (Il processo)* e *Brief an der Vater (Lettera al padre)*; il secondo periodo, compreso tra il 1969 e il 1985, vede apparire solo sporadiche traduzioni di traduzioni all'interno di antologie; nel periodo della perestrojka inizieranno ad apparire le prime edizioni delle opere maggiori di Kafka, tra cui *Das Schloss (Il castello)*.

protagoniste, Pepi, in un sottile gioco in cui le barriere tra finzione narrativa e realtà (sebbene quest'ultima corrisponda alla finzione teatrale) sembrano cadere.

Per ciò che concerne le tematiche del romanzo adattate alla messinscena teatrale, è possibile rilevare come l'uso di determinati accorgimenti stilistici da parte di Ljubimov, contribuisca a rendere questa messa in scena oltre che un tributo a Kafka, anche un momento di riflessione sulla storia e il destino della Russia sovietica e post-sovietica.

Di particolare interesse ai fini del mio discorso, è allora la figura di Klamm¹⁴³, un soggetto che emana potere e che è impossibile da vedere, ma dal quale si è visti, sia direttamente (infatti Ljubimov configura simbolicamente Klamm come una grande cometa che illumina la scena dall'alto) che indirettamente, attraverso, cioè, i rapporti che intercorrono tra Klamm e tutti gli altri protagonisti del romanzo e che finiscono per ostacolare in un modo o nell'altro le azioni di K..

Questa circostanza kafkiana ben si rispecchia in quel regime scopico alla sovietica in cui «l'esistenza del cittadino sovietico»¹⁴⁴ appariva «perennemente al cospetto di una tra le molte varianti dello sguardo del dittatore, reale o virtuale che fosse»¹⁴⁵. Nel regime sovietico, infatti, e in quello staliniano in particolar modo, la moltiplicazione di statue, rappresentazioni figurative, apparizioni dell'immagine del capo nelle pellicole cinematografiche, rendevano possibile la trasformazione del potere da «un apparato punitivo che si manifesta in modo episodico per colpire chi infrange la legge»¹⁴⁶ ad un «fenomeno onnipresente»¹⁴⁷.

¹⁴³ Si noti che "Klamm" in ceco si traduca con "illusione".

¹⁴⁴ Piretto 2010, p. 28.

¹⁴⁵ Piretto 2010, p. 28

¹⁴⁶ Didi-Hubermann 2005, p.153.

¹⁴⁷ Didi-Hubermann 2005, p.153.

Altro rimando alla realtà sovietica, in particolare al suo aspetto burocratico, è costituito sicuramente dalle lettere inviate da Klamm a K. e lette ad alta voce in toni perentori, quasi polizieschi. Queste lettere, seppure presenti nel testo di Kafka, non possono non ricordare, soprattutto al pubblico russo, la miriade di lettere attraverso le quali le autorità sovietiche comunicavano, in particolare con gli esponenti della classe intellettuale. Infatti, attraverso le missive indirizzate da Stalin direttamente o indirettamente a M. Gor'kij, B. Pasternak, S. Ejsenštejn, Vs. Mejerchol'd, I. Babel, è possibile tracciare e ricostruire una parte cospicua e fondamentale della storia russo-sovietica.¹⁴⁸

Ecco che allora:

трудно даже назвать новую работу Любимова спектаклем — это, скорее особая — любимовская — система театральных клипов на тему романа Кафки, который гениально предвосхитил то, чем так и сегодня «славно» любое государство в любом месте мира — строгий учет и контроль, доносы, бюрократизм, формализм, консерватизм, вязкая тяготи́на взаимоотношений с теми, кто «наверху», то бишь в Замке.¹⁴⁹

A ben vedere, dunque, *Il castello* di Ljubimov, è ben lungi dal poter essere considerato un mero adattamento teatrale. Attraverso questo spettacolo il regista aggiunge un ulteriore tassello al proprio discorso critico sulla storia e sul destino della Russia.

1.4.3. *Arabeski*

Arabeski (*Arabeschi*), andato in scena per la prima volta il 25 Dicembre 2009, è basato sull'omonima raccolta di racconti e saggi critici di Nikolaj Gogol'¹⁵⁰ ed è

¹⁴⁸ Si veda a tal proposito Clark, Dobrenko 2007.

¹⁴⁹ Švedova 2008, in <http://taganka.theatre.ru/history/performance/zamok/11860/>. (“È difficile definire la nuova opera di Ljubimov come uno spettacolo. Esso è piuttosto un particolare sistema di clip teatrali in stile Ljubimov sul tema del romanzo di Kafka, il quale ha anticipato in modo geniale ciò che oggi è normale per qualsiasi Stato in qualsiasi posto del mondo: una contabilità rigorosa e di controllo, le denunce, la burocrazia, il formalismo, il conservativismo, la vischiosità dei rapporti con coloro che stanno in alto, che vivono nel Castello”).

¹⁵⁰ *Arabeski. Raznye sočinenija* (*Arabeschi. Opere varie*) è una raccolta di piccole composizioni e presenta una struttura bipartita. Una prima parte comprende saggi e racconti di argomento storico,

stato definito dallo stesso regista come “una riflessione filosofica sulla genialità di Gogol’”¹⁵¹.

Infatti, come si vedrà, la messinscena è un vero e proprio *collage* tratto dalle opere di Gogol’, ma può essere definita anche come uno spettacolo-tributo allo scrittore. Da una parte infatti Gogol’ stesso compare sulla scena impersonato da tre attori¹⁵² in costume verde, dall’altra il copione dello spettacolo è costruito sulla base di un *collage* di innumerevoli di testi – opere di Gogol’ stesso, ma anche suoi diari e saggi critici sulle sue opere – ne consegue che risulti impresa ardua, anche per lo spettatore russo, distinguere personaggi e frammenti ben definiti e ricondurli ad un’opera o all’altra nella loro versione originale. Per comprendere appieno lo spettacolo va inoltre rilevato che per la sua realizzazione Jurij Ljubimov si è ispirato anche al racconto della scrittrice tedesca Anna Seghers¹⁵³, dal titolo *Die Reisebegegnung (Un incontro per strada)*¹⁵⁴, nel quale viene narrata un’irreale discussione, in un caffè di Praga, fra gli scrittori E. T. A. Hoffmann, F. Kafka e N. Gogol’. La conversazione fra i tre tocca temi quali il rapporto tra il realismo e il fantastico in letteratura e la responsabilità sociale dello scrittore. La

letterario, artistico: *Skul’ptura, živopis’ i muzyka (Sculptura, pittura e musica)*, *O srednykh vekach (Sul Medioevo)*, *Glava iz istoričeskogo romana (Capitolo da un romanzo storico)*, *O prepodavanii vseobščej istorii (Sull’insegnamento della storia universale)*, *Portret (Il ritratto)*, *Vzglyad na sostavlenie Malorossii (Sguardo sulla formazione della Piccola Russia)*, *Neskol’ko slov o Puškine (Qualche parola su Puškin)*, *Ob arhitekture nynišnego vremeni (Sull’architettura dei tempi contemporanei)*, *Al-Mamun (Al Mamun)*. La seconda parte include: *Žizn’ (La vita)*, *Šlezer, Miller i Gerder (Schlözer, Müller ed Herder)*, *Nevskij Prospekt (La Prospettiva Nevskij)*, *O malorossijskich pesnjach (Sui canti piccolorussi)*, *Mysli o geografii (Pensieri sulla geografia)*, *Poslednij den’ Pompei (L’ultimo giorno di Pompei)*, *Plennik (Il prigioniero)*, *O dviženii narodov v konce V veka (I movimenti dei popoli alla fine del V secolo)*, *Zapiski sumasšedšgo (Diario di un pazzo)*.

¹⁵¹ In Programma di sala *Arabeski*.

¹⁵² In *Revizkaja Skazka (Fiaba del Revisore)*, (1978), Ljubimov aveva già iniziato il lavoro di studio e riadattamento scenico dell’opera di Gogol’, ma in quello spettacolo i Gogol’ sulla scena erano due.

¹⁵³ Anna Seghers, pseudonimo di Netty Reiling, (1900-1983), scrittrice tedesca, presidente dell’ «Unione degli scrittori della Repubblica Democratica Tedesca», dal 1952 al 1978, ha cercato di promuovere il recupero di alcuni temi, come quelli legati all’immaginazione e al fantastico, all’interno della letteratura dei paesi socialisti.

¹⁵⁴ Il racconto è contenuto nella raccolta *Sonderbare Begegnungen (Strani incontri)*, 1973.

conversazione è colorita da una serie di particolari biografici sui tre autori, il che rende il tono della conversazione stessa piuttosto brillante.

Di seguito la composizione in scene dello spettacolo.

I SCENA: sulla scena entrano i tre Gogol': tre attori in frack verde smeraldo e con baffi simili a quelli di Nikolaj Gogol'. Due di questi si appendono al collo dei cartelli e si scopre che sono rispettivamente Franz Kafka ed Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. [Figura 18 in Appendice].

Intermezzo musicale.

Kafka e Hoffmann si presentano. Il terzo, senza cartello, è Gogol', tace.

Intermezzo musicale.

Gogol' prende la parola e allude alla trama di *Mertvyje duši (Le anime morte)*¹⁵⁵.

Dialogo tra Kafka, Hoffmann e Gogol' a proposito del destino delle loro opere.

Cade un cappotto dal soffitto. Hoffmann esce. Sulla scena restano Kafka e Gogol'.

Cala un pannello sull'avanscena e sul quale è disegnato¹⁵⁶ il profilo di Nikolaj Gogol'. Questo pannello è mobile e si sposterà posizionandosi ad altezze differenti durante il corso dello spettacolo. La scenografia nel suo complesso prevede inoltre tre pannelli posizionati sulla scena a creare il fondo. Su di essi sono disegnate scene allusive alle opere di Gogol'. [Figura 19 in Appendice].

Si abbassano le luci, un occhio di bue inquadra il profilo di Gogol' disegnato sul pannello. Gogol' (personaggio) raccoglie il cappotto e lo adagia sul pannello in prossimità del profilo di Gogol'.

¹⁵⁵ *Mertvyje duši (Le anime morte)*, 1835-1841, di Nikolaj Gogol'.

¹⁵⁶ Le illustrazioni della scenografia, così come i costumi, sono stati ideati da Jurij Čaryšnikov, (1947), disegnatore e pittore ucraino.

Entra Kafka e parla con Gogol' a proposito dell'opera *Šinel' (Il cappotto)*¹⁵⁷.

Entra un cameriere e serve il caffè.

II SCENA: si alza il pannello dell'avanscena, i tre scrittori si posizionano al centro della scena. A sinistra si scoprono altri attori che formano una piccola orchestra. Conversazione tra i tre a proposito de *Le anime morte*. Nella scena sono inseriti due intermezzi musicali durante i quali gli orchestranti si muovono come se fossero della marionette.

III SCENA: cala il pannello sull'avanscena. I tre autori parlano rivolgendosi direttamente al pubblico in sala. Gogol' introduce l'opera *Arabeski*, definendola come una «karmannaja enciclopedija»¹⁵⁸.

IV SCENA: si alza il pannello sull'avanscena. L'azione si sposta sulla destra dove si sono posizionati i personaggi del racconto *Starosvetskie pomeščiki (Proprietari di vecchio stampo)*¹⁵⁹, Afanasij Ivanovič e Pul'cherija Ivanovna. Va in scena il racconto. Ad un tratto, si ode un rintocco di campana e si inserisce un sottofondo musicale, Pul'cherija Ivanova legge da un diario la notizia della nascita di Nikolaj Gogol', si intuisce che ora recita la parte della madre di Gogol'. Raggiunge il centro della scena in secondo piano.

V SCENA: tornano in scena i tre autori, in primo piano, si siedono su degli sgabelli piuttosto alti. In secondo piano la madre di Gogol'. I tre autori sulla scena si muovono in modo grottesco e citano passi dai diari di Gogol'.

¹⁵⁷ *Šinel' (Il cappotto)*, 1842, racconto di Nikolaj Gogol', fa parte della raccolta di racconti *Peterburgskie povesti, (I racconti di Pietroburgo)*, 1842.

¹⁵⁸ (“Enciclopedia tascabile”).

¹⁵⁹ *Starosvetskie pomeščiki (Proprietari di vecchio stampo)*, 1835, racconto di Nikolaj Gogol' contenuto nella raccolta *Mirgorod (Mirgorod)*, 1835.

Intermezzo musicale. L'orchestrina, con piccoli balzi, esce dalla scena da sinistra verso il centro, gira intorno al pannello scenografico centrale del fondo e rientra in scena.

Hoffmann, indossa il cappotto che era caduto in precedenza dal soffitto e parla a proposito di Akakij Akakievič, il protagonista del racconto *Il cappotto*.

VI SCENA: scende nuovamente il pannello sull'avanscena. Entrano i tre autori e la madre di Gogol'. Con quest'ultima ricordano come, nella sua vita, Gogol' avesse vissuto in molti Paesi al di fuori della Russia, Kafka commenta pronunciando la frase: «Na rodinu lučše smotret' iz daleka»¹⁶⁰. A questa affermazione cambia la musica. Hoffmann appende una piccola maschera di cera al pannello orizzontale dove accanto al profilo di Gogol' è stato steso anche il cappotto.

VII SCENA: viene introdotto il racconto *Nos (Il naso)*¹⁶¹. Si alza il pannello orizzontale, i tre autori si siedono sugli sgabelli. Entra dalla sinistra l'orchestra, tutti insieme intonano un canto popolare in ucraino.

VIII SCENA: seconda e ultima parte dal racconto *Proprietari di vecchio stampo*.

IX SCENA: entra in scena l'orchestra e tornano in scena i tre autori. Scende il pannello orizzontale, i tre vi si appoggiano e guardando al profilo di Gogol' iniziano a dialogare intorno a Puškin facendo riferimento all'articolo di Gogol' *Neskol'ko slov o Puškine (Qualche parola su Puškin)*¹⁶².

X SCENA: si alza il pannello orizzontale. Sottofondo musicale molto concitato.

Sulla scena sono state installate quattro ruote di carrozza su dei paletti. I tre autori,

¹⁶⁰ (“Alla propria patria è meglio guardare da lontano”).

¹⁶¹ *Nos' (Il naso)*, 1836, racconto di Nikolaj Gogol', fa parte della raccolta di racconti *Peterburgskie povesti, (I racconti di Pietroburgo)*, 1842.

¹⁶² *Neskol'ko slov o Puškine (Qualche parola su Puškin)*, 1832, articolo di Nikolaj Gogol', fa parte della miscellanea *Arabeski*.

con l'orchestrina e altri personaggi, inscenano un *kazačok*¹⁶³. Interviene con una voce fuori scena Jurij Ljubimov e chiede «A čto eto? *Tarantas?*»¹⁶⁴, ma un'attrice gli risponde dalla scena «*Tarantas – sočinenie Solloguba. A Mertvyje duši – bol'šoj roman*»¹⁶⁵.

XI SCENA: escono i tre autori. L'azione si sposta sulla sinistra. Segue una scena tratta dal racconto *Ivan Fedorovič Špon'ka i ego tetyška (Ivan Fedorovič Špon'ka e la sua zietta)*¹⁶⁶.

XII SCENA: escono i personaggi del racconto. Al centro della scena uno dei pannelli decorativi viene tirato su come una tendina. Compiono i tre autori, avanzano sulla scena e si siedono sugli sgabelli, scende il pannello orizzontale. Gogol' e gli altri due autori in piedi si appoggiano al pannello e osservano il profilo disegnato di Gogol'. I tre autori conducono un breve dialogo sul tema dell'esistenza. Si alza il pannello orizzontale, Kafka e Hoffmann indietreggiano, Gogol' rovescia gli sgabelli a terra, si sente risuonare la voce di Ljubimov fuori scena che recita la poesia di Aleksandr Puškin *Dar naprasnyj, dar slučajnyj (Dono vano, dono casuale)*¹⁶⁷.

¹⁶³ Danza popolare russo-ucraina.

¹⁶⁴ (“Cos'è questo? *Tarantas?*”).

¹⁶⁵ (“*Tarantas* è un'opera di Sollogub. Invece *Le anime morte* è un grande romanzo”).

¹⁶⁶ *Ivan Fedorovič Špon'ka i ego tetyška (Ivan Fedorovič Špon'ka e la sua zietta)*, 1932, racconto di Nikolaj Gogol' facente parte della raccolta *Večera na chutore bliz Dikan'ki (Veglie alla fattoria presso Dikan'ka)*, 1832.

¹⁶⁷ *Dar naprasnyj, dar slučajnyj (Dono vano, dono casuale)*, 26 Maggio 1828, testo completo: «Дар напрасный, дар случайный,/Жизнь, зачем ты мне дана?/Иль зачем судьбою тайной/Ты на казнь осуждена?/Кто меня враждебной властью/Из ничтожества воззвал,/Душу мне наполнил страстью,/Ум сомненьем взволновал?../Цели нет передо мною:/Сердце пусто, празден ум,/И томит меня тоскою/Однозвучный жизни шум», (“Dono vano, dono casuale,/Vita, perché mi fosti data?/O perché da un destino misterioso/a morte fosti condannata?/Quale mai potenza ostile/Dal non essere mi chiamò./Mi colmò l'anima di passione/La mente col dubbio turbò?../Nessuna meta ho a me davanti:/Vacua è la mente, arido il cuore./e della vita mi tormenta/Questo monotono rumore.”), trad. di Giudici G., Spindel G., in Puškin 1990, p. 83.

XIII SCENA: scende di nuovo il pannello orizzontale. Tutti i personaggi sono sulla scena, dialogano a proposito della vita e infine, con la voce di Ljubimov fuori scena, intonano la poesia di Michail Lermontov, *Molitva (Preghiera)*¹⁶⁸.

Dal punto di vista della costruzione della sceneggiatura e della messinscena nel suo complesso, lo spettacolo *Arabeschi* può essere considerato come uno dei più riusciti esperimenti, da parte di Ljubimov, in relazione a quel nuovo genere che il regista è andato perfezionando negli ultimi anni, il *pastiche* letterario.

In questo vero e proprio testo spettacolare si riscontra un'alta densità di segni a livello linguistico, sonoro, visivo. Anzitutto, l'intreccio di testi e citazioni fa riferimento a una cultura letteraria, quella russa nel suo complesso, e non soltanto, come si è visto, all'opera di Nikolaj Gogol'. *Arabeski* ne risulta come uno spettacolo dall'alto valore culturale, ma non appesantito da alcun tipo di atteggiamento culturalistico da parte del regista. Infatti, il ricorso alla scenografia non realistica (come ci si sarebbe potuto aspettare in uno spettacolo tratto dalle opere di un autore classico della letteratura), ai costumi grotteschi, alla "marionettizzazione" dei movimenti degli attori, conferiscono allo spettacolo il carattere straniato e volutamente irrealista, tipico della conduzione registica di

¹⁶⁸ Michail Lermontov, *Molitva (Preghiera)*, 1829, testo originale: «Не обвиняй меня, всесильный,/И не карай меня, молю,/За то, что мрак земли могильный/С ее страстями я люблю;/За то, что редко в душу входит/Живых речей твоих струя;/За то, что в заблужденье бродит/Мой ум далеко от тебя;/За то, что лава вдохновенья/Клокочет на груди моей;/За то, что дикие волненья/Мрачат стекло моих очей;/За то, что мир земной мне тесен,/К тебе ж проникнуть я боюсь,/И часто звуком грешных песен/Я, боже, не тебе молюсь./Но угаси сей чудный пламень,/Всесожигающий костер,/Преобрати мне сердце в камень,/Останови голодный взор;/От страшной жажды песнопенья/Пускай, творец, освобожусь./Тогда на тесный путь спасенья/К тебе я снова обращусь». («Non accusarmi Creatore/ Non punirmi, ti prego/ Perché il buio tombale della terra/ Amo e le sue passioni insieme,/ perché di rado l'anima mi penetra/ Il fiotto delle Tue parole vive/ Perché smarrita la mia mente/ Erra da Te lontano/ Perché la lava dell'ispirazione/ Ribolle entro il mio petto/ Perché furiose agitazioni/ Offuscano degli occhi miei lo specchio/ E perché angusto m'è il terreno mondo/ E temo d'accostarmi a Te/ E spesso coi miei canti di peccato/ Io in Te prego, Dio./ Ma spengi questa fiamma prodigiosa/ E questo fuoco divorante/ Mutami il cuore in pietra/ L'avidò sguardo arresta;/ Dalla tremenda mia sete di canto/ Ch'io sia, Signore, liberato/ E per la stretta via della salute/ A Te mi rivolgerò di nuovo», trad. in Lermontov 1963, p.9).

Ljubimov. Il notevole apporto dell'accompagnamento musicale (canzoni popolari e frammenti tratti da arie del compositore Martynov e altre arie di Šnitke) fa sì che lo spettacolo sia letteralmente privo di cesure (la mia ripartizione in scene è perciò quanto più arbitraria), fluido e sintetico. Dunque, così come l'arabesco:

è un codice visivo, retorico, rispondente ai linguaggi dell'arte, della musica, della letteratura, ma potrebbe anche rappresentare i mondi del sogno, della fiaba, dell'irrealtà; si adegua ai capricci dell'invenzione e, raccogliendo l'eredità della linea serpentinata, offrire i più profondi deliri della foglia, del fiore, dell'onda e della fiamma.¹⁶⁹

allo stesso modo, il testo spettacolare di Ljubimov realizza la sintesi degli elementi testuali, scenografici, musicali in un'atmosfera irreal e in perfetta concordanza all'opera di Gogol' da cui lo spettacolo prende il titolo.

Infine, va notato, a proposito della funzione e figura narratoria, come gli spettacoli precedentemente citati e analizzati (relativamente alla seconda fase registica di Ljubimov), costituiscano l'elaborazione di uno stile di regia che in *Arabeski* si scopre e si fa manifesto. In questo spettacolo sulla scena appare il narratore, così come l'autore: i tre Gogol' parlano di Gogol', raccontano le sue opere in un vero e proprio gioco di *myse en abyme*, per altro reso ancora più interessante dalla triplicizzazione della figura di Gogol'. Sebbene infatti, e in riferimento al racconto di Anna Seghers, due dei personaggi principali possano essere individuati come gli scrittori Hoffmann e Kafka, essi, visti i costumi e gli inconfondibili baffi alla Gogol', costituiscono dei veri e propri cloni di Gogol'.

Dal punto di vista stilistico si ha tuttavia un ennesimo colpo di scena. Infatti, il discorso dei tre Gogol' è costantemente realizzato in terza persona singolare, la qual cosa crea, soprattutto nel pubblico, un evidente effetto di straniamento: sulla scena vi è infatti il protagonista principale dello spettacolo, per altro, moltiplicato per tre, e che parla di sé stesso come fosse fuori da sé.

¹⁶⁹ Milani 2005, p. 33.

Tale scelta registica, unitamente alle inserzioni di Ljubimov stesso con la sua voce fuori scena (scena X e scena XIII), pur lasciando la funzione narrativa all'interno dello spettacolo, spostano in realtà quella autoriale al di fuori di esso. Infatti, se la protagonista principale di *Arabeski* è la vicenda, umana e intellettuale di Nikolaj Gogol', e i narratori di tale vicenda sono i tre Gogol' in frack verde e baffi sulla scena, l'autore dello spettacolo *Arabeschi*, lo spettacolo, è inequivocabilmente Jurij Ljubimov. Quest'ultimo, infatti, fa muovere, interagire e parlare i personaggi, parla egli stesso al di là della scena e scrive un testo spettacolare in cui Gogol' si trasforma da autore a personaggio, per di più triplicato in tre ipostasi.

In conclusione a questo capitolo, e prima di passare all'analisi dei testi spettacolari dei registi Eimuntas Nekrošius e Alvis Hermanis, è possibile notare come la funzione narrativa possa essere identificata come uno degli elementi compositivi di maggiore rilevanza nell'opera di Jurij Ljubimov. Intorno ad essa ruotano infatti gli spettacoli fin qui analizzati, nei quali, di volta in volta, la figura e la funzione del narratore sono elaborate con dinamiche differenti.

Durante la prima fase della carriera e, come si è evidenziato, negli spettacoli *Il Maestro e Margherita* e *I fratelli Karamazov* Ljubimov ha adottato una linea registica di *close-reading*, smontaggio e ricomposizione dei testi di partenza: ne è risultata un'analisi che mette in risalto la struttura e le funzioni narrative che dal romanzo venivano tradotte sulla scena.

Al contrario, la seconda fase, quella dei *pastiche* letterari ideati da Ljubimov nella loro totalità, si caratterizza come un'evoluzione in senso postdrammatico del repertorio della Taganka. A tal proposito, sono stati evidenziati tutti quegli elementi relativi alla composizione del testo spettacolare (testo, scenografia,

contesto, ricezione, recitazione) nel tentativo di interpretare la vasta produzione di Ljubimov ora con gli strumenti della scienza della narrazione, ora con quelli della scienza dei segni e dello studio della tradizione culturale di un popolo.

Relativamente agli spettacoli della prima fase, la voce narrante, come si è evidenziato, è stata rappresentata in modi diversi: ora attraverso personaggi appositi sulla scena (*Maestro e Margherita*), ora attraverso la costruzione di scene narrative e principio dialogico (*Fratelli Karamazov*). Ne è emersa una funzione narratoria che è stata definita, a seconda dei casi, come “narratore sulla scena” e “narratore teatrale”.

Nella seconda fase, ovvero, in relazione alla produzione di spettacoli definibili come *pastische* letterari, la figura del narratore è andata via via svincolandosi dalla sua funzione di portavoce, divenendo da tema della messinscena e *alter ego* del protagonista (*Romanzo teatrale, Il castello*), a vero e proprio personaggio (*Arabeschi*) del nuovo testo, il testo spettacolare, redatto dal regista Ljubimov.

Più in generale, Jurij Ljubimov dagli esordi fino al XXI secolo ha delineato, in un’ottica sincretica, citazionista e di recupero della tradizione, uno stile teatrale culturale, ma non culturalistico, rinnovando e rafforzando tra l’altro la comunicazione tra scena e pubblico. Attraverso il dialogo aperto e smascherato degli attori che si rivolgono alla platea, il richiamo a una partecipazione critica dell’esperienza teatrale, nonché tramite l’utilizzo, mai ammiccante, di tanti elementi della tradizione letteraria di appartenenza, Ljubimov restituisce ai propri spettatori i presupposti basilari dell’atto ricettivo di riconoscimento e fruibilità degli elementi della cultura collettiva.

Inoltre, la fitta rete di citazioni sull’arte teatrale (come in *Romanzo teatrale*) costituisce un’importante riflessione meta-teatrale che Ljubimov conduce in un

dialogo senza tempo coi grandi maestri della regia e della drammaturgia, Stanislavskij, Nemirovič-Dančenko, Čechov e Bulgakov. In questo modo, Ljubimov ascrive il proprio stile registico e le vicende della Taganka nell'unica grande storia della tradizione teatrale russa in un discorso scevro di apologie e che, attraverso il teatro, parla del teatro da una distanza critica e di profonda onestà intellettuale.

Capitolo Secondo

Anna Karenina di Eimuntas Nekrošius e

Le signorine di Wilko di Alvis Hermanis.

Dal tempo narrativo al tempo teatrale

In quest'ultimo capitolo verranno presi in esame due recenti spettacoli ideati e realizzati dai registi Eimuntas Nekrošius e Alvis Hermanis. Entrambi, lituano il primo e lettone il secondo, appartengono, per motivi biografici e formativi, alla tradizione teatrale russa, come si evidenzierà successivamente. Essi rappresentano, inoltre, da un punto di vista cronologico, gli esponenti di due nuove generazioni di registi dell'Europa dell'Est, immediatamente successive a quella di Jurij Ljubimov.

I due spettacoli che verranno presi in esame sono tratti da testi non drammatici, ma fanno riferimento a opere narrative della tradizione russa e polacca, rispettivamente: *Anna Karenina* di Lev Tolstoj e *Panny z Wilka* di Jarosław Iwaszkiewicz. Come si vedrà, i testi di partenza delle due messinscena appartengono a due generi molto diversi, seppur entrambi narrativi. Da una parte, con Nekrošius, si assiste all'adattamento di un romanzo di ampia estensione appartenente alla cultura letteraria russa, dall'altra, invece, lo spettacolo di Hermanis fa riferimento a un racconto breve della letteratura polacca. In entrambi i casi, tuttavia, si tenterà di mettere in risalto alcuni procedimenti di sintesi, adattamento e montaggio che i registi Nekrošius ed Hermanis hanno attuato nella traduzione dei testi di partenza per la scena. Come già con le opere di Jurij Ljubimov, anche in questo caso, in primo luogo, verrà riportata la struttura degli spettacoli e la loro analisi relativa alle modalità di adattamento dal testo narrativo alla scena. In secondo luogo, ci si soffermerà sul particolare elemento del "tempo"

e, sempre in relazione alle indicazioni ed elaborazioni teoriche della prima parte di questa tesi, si evidenzierà come Nekrošius ed Hermanis abbiano concretamente tradotto il tempo narrativo in tempo teatrale.

2.1. *Anna Karenina* secondo Eimuntas Nekrošius

Eimuntas Nekrošius, regista lituano, appartiene alla generazione del secondo dopoguerra e formatasi durante il periodo del regime sovietico. Le messinscena di Nekrošius hanno ottenuto ed ottengono un grande riscontro di pubblico e critica a livello internazionale. Ludvika Popenhagen parla, a proposito della linea registica di Nekrošius, non solo come di una forma di teatro «in which a fusion of text and visual image is successfully achieved»¹, ma anche di un lavoro di direzione della *troupe* attoriale in cui «actors invent energetic movement sequences and poignant images»².

Il regista Eimuntas Nekrošius, nato il 21 Novembre del 1952 a Pažiobris in Lituania³, dopo essersi diplomato presso il Dipartimento di Teatro del Conservatorio di Vilnius, nel 1975, ha intrapreso il corso di regia presso il GITIS⁴ di Mosca, la più antica accademia teatrale russa, fondata nel 1878. Al GITIS

¹ Popenhagen 1999, p. 1.

² Popenhagen 1999, p. 1.

³ Nel 1940, durante la seconda guerra mondiale, la Lituania, in base al patto Molotov-Ribbentrop del 1939, fu assegnata alla sfera d'influenza tedesca, ma dopo pochi mesi, in cambio di una maggior porzione del territorio della Polonia occupata dall'Unione Sovietica, la Lituania fu annessa dall'Unione Sovietica, che occupò il paese, fondando la Repubblica socialista sovietica lituana. Furono istituite nuove strutture politiche ed economiche secondo il modello comunista, affidate a un partito comunista lituano sottoposto al controllo di Mosca. Con l'inizio della *glasnost* l'11 marzo 1990, la RSS Lituana fu la prima repubblica baltica, occupata dai sovietici, a ritornare indipendente. Le truppe sovietiche tentarono di reprimere la ribellione, ma alla fine dovettero cedere. L'indipendenza lituana non venne ufficialmente riconosciuta sino al settembre 1991 (dopo il fallito colpo di stato di Mosca). L'ultimo battaglione sovietico lasciò il Paese nel 1993.

⁴ GITIS, *Rossijskij Universitet Teatral'nogo Iskusstva* ("Accademia russa per le arti teatrali"), fondata il 22 Settembre 1878, e nota, nel periodo sovietico (1934-1991) come *Rossijskij Universitet Teatral'nogo Iskusstva imena Lunačarskogo* ("Accademia russa per le arti teatrali Lunačarskij"), dal nome di Anatolij Vasil'evič Lunačarskij, commissario del popolo all'istruzione nel periodo compreso tra il 1917 e il 1929. Presso il GITIS di Mosca, oltre Nekrošius, si sono formati registi celebri come i registi russi Georgij Tovstonogov (1915-1989) e Anatolij Vasil'ev (1942) e il polacco Jerzy Grotowski (1933-1999).

Nekrošius, completa la propria formazione sotto l'egida di Andrej Aleksandrovič Gončarov (1918-2001), regista e pedagogo russo-sovietico e si diploma nel 1978. Il 22 Febbraio 1977, intanto, era andato in scena presso lo Jaunimo Teatras (Teatro giovanile) di Vilnius il primo spettacolo firmato dalla regia di Nekrošius, *Medaus Skonis (Sapore di miele)* dall'omonima *pièce* del britannico Shelagh Delaney. Rientrato stabilmente in Lituania, Nekrošius lavora presso il Kauno Dramos Teatras (Teatro Drammatico di Kaunas), mettendo in scena, nel 1978, *Ivanovas (Ivanov)* dall'omonimo dramma di Anton Čechov, e poi presso lo Jaunimo Teatras (Teatro Giovanile) di Vilnius, dove mette in scena numerosi spettacoli. Sono del 1980, *Katė už durų (La gatta dietro la porta)*, dal racconto omonimo degli scrittori ebrei lituani G. Kanovičs e S. Šaltenis, e *Kvadratas (Il quadrato)* dal racconto di Vladimir Eliseev *A bylo tak ("Ma è andata così")*. Nel 1981 va in scena lo spettacolo *Pirosmani, Pirosmani (Pirosmani, Pirosmani)*⁵ tratto dalla *pièce* di Vadim Korostyl'ev *Prazdnik odinočestva (La festa della solitudine)*. È del 1986, invece, *Dėdė Vanja (Lo zio Vanja)* dall'omonima *pièce* di Anton Čechov e del 1991, *Nosis (Il naso)* dal racconto di Nikolaj Gogol'. Nel corso degli anni Novanta, Eimuntas Nekrošius è direttore del Festival Internazionale «Life», per il quale produce nel 1994 *Mozartas ir Salieris. Don Jauanas. Maras. (Mozart e Salieri. Don Giovanni. La peste)*, dai testi drammatici omonimi di Aleksandr Puškin; nel 1995 è la volta di *Trys Seserys (Le tre sorelle)* dalla *pièce* cecoviana; ed infine, nel 1997, *Hamletas (Amleto)* dal dramma di William Shakespeare.

Nel 1998 Nekrošius fonda a Vilnius il teatro-studio Meno Fortas (Il Forte dell'Arte), mettendo in scena con la propria compagnia numerosi spettacoli: nel

⁵ Niko Pirozmanashvili, conosciuto come Niko Pirosmani, (1862-1918), pittore georgiano.

1999, va in scena *Faustas (Il Faust)* dall'opera omonima di Johann Wolfgang von Goethe; con gli spettacoli *Makbetas (Macbeth)* e *Otelas (Otello)* andati in scena nel 1999 e nel 2000, viene completata la triade drammatica tratta da Shakespeare; il 2003 è la volta degli spettacoli *Metai. Pavasario linksmybės (Le Stagioni. Gioie della primavera)* e *Metai. Rudens gėrybės (Le stagioni. Ricchezza d'autunno)* entrambi tratti dal poema di Kristijonas Donelaitis⁶. *Idiotas (L'idiota)* dal romanzo di Fëdor Dostoevkiĵ va in scena nel 2009 e infine, *Dieviškoji komedija (La Divina commedia)*, spettacolo tratto dal poema di Dante Alighieri viene presentato nel 2012 ed è attualmente in tournée in tutto il mondo. Oltre alle produzioni realizzate con la *troupe* del suo teatro Meno Fortas, sotto la direzione di Eimuntas Nekrošius sono stati realizzati importanti progetti di cooperazione internazionale che hanno dato vita, nel 2003, alle opere liriche *Mackbetas (Macbeth)* dall'opera lirica di Giuseppe Verdi (Teatro Massimo di Palermo), e nel 2005 *Rozentalio vaikai (I bambini di Rosenthal)* tratto dall'opera omonima di Leonid Desjatnikov e realizzato in collaborazione con il Bol'šoj Teatr di Mosca. Nel 2008, lo spettacolo *Anna Karenina* è stato inoltre prodotto da ERT-Emilia Romagna Teatro, Teatro Biondo di Palermo e dall'organizzazione Aldo Miguel Grompone, e nel 2011 *Kaligula (Caligola)* dalla *pièce* omonima di Albert Camus è stato prodotto in collaborazione con il Gosudarstvennyĵ Teatr Nacij (Teatro Statale delle Nazioni) di Mosca.

La produzione registica di Eimuntas Nekrošius si è dunque caratterizzata, fino ad oggi, per una scelta dei testi su basi non esclusivamente drammaturgiche, ma

⁶ Kristijonas Donelaitis, (1714-1780), pastore luterano e poeta lituano, autore del primo poema in lingua lituana *Metai (Le stagioni)*, 1765-1775.

secondo una linea di inclusione di differenti generi letterari e, come fa notare la studiosa italiana Valentina Valentini, il teatro di Nekrošius rappresenta:

[...] un esempio di come sia possibile coniugare il moderno con il classico, i valori del teatro del personaggio e del testo (quello drammatico-aristotelico) con i valori di astrazione portati dalle avanguardie storiche e dalle neo-avanguardie, evitando di cadere nel formalismo o di regredire verso la messinscena del testo.⁷

Sulla strada del recupero della tradizione letteraria, si colloca anche lo spettacolo *Anna Karenina* per la regia di Eimuntas Nekrošius, andato in scena per la prima volta il 12 Gennaio 2008 al Teatro Storchi di Modena. La messinscena, nata dalla collaborazione tra il regista lituano ed ERT-Emilia Romagna Teatro Fondazione e Teatro Biondo di Palermo, dà vita a una produzione letteralmente di carattere internazionale nella quale la regia lituana si confronta con un testo russo e con una macchina produttiva, nonché con una *troupe* attoriale italiana⁸.

Il testo di partenza per la messinscena di Nekrošius è costituito dal romanzo *Anna Karenina*, redatto da Lev Tolstoj tra il 1873 e il 1877⁹, opera dalla notevole portata e nella quale la descrizione della vita familiare e interiore è affidata a due individui non legati tra di loro: Anna Karenina e Konstantin Levin. Questi ultimi danno vita a due linee di narrazione lungo le quali si snoda l'intero romanzo. Le due linee, esternamente, quasi non si intersecano, ma coesistono per via di una motivazione interna, infatti:

in Anna e in Levin ci sono la stessa forza e la stessa tensione nel vivere la propria esistenza, la stessa sincerità, la stessa coerenza e lo stesso coraggio nel porre domande che riguardano principi fondamentali della vita.¹⁰

⁷ Valentini 1999, p. 21.

⁸ Scene di Marius Nekrošius, costumi di Nadežda Gultiajeva, luci di Audrius Jankauskas, musiche di Taraus Čižas.

⁹ Il romanzo uscì dapprima a puntate tra il 1873 e il 1877 sulla rivista «Russkij vestnik» («Il messaggero russo»), e fu poi edito in volume nella sua versione integrale nel 1878. In effetti, il direttore di «Russkij vestnik», si era rifiutato di pubblicare l'ultima parte del romanzo, quella successiva alla morte di Anna, in quanto contenente delle considerazioni negative sull'intervento militare dei volontari in Serbia.

¹⁰ Pljuchanova 1997, p. 712.

Per ciò che concerne la prima linea interna al romanzo, quella relativa alla figura di Anna, va sottolineato come, diversamente da quanto realizzato in *Vojna i mir* (*Guerra e pace*)¹¹, opera nella quale «i personaggi si muovevano sulla strada dell'acquisizione di se stessi, della liberazione della propria sostanza autenticamente buona da stratificazioni false di vario genere»¹², in *Anna Karenina*, l'itinerario dei personaggi non può considerarsi altrettanto unidirezionale. Infatti, nonostante il reciproco perdono e aprirsi di Vronskij e Karenin dinanzi al capezzale di Anna, poi, in realtà, tutti e tre conosceranno una sorte nuova e avversa: Karenin tornerà a una vita bigotta e formale, Vronskij andrà in guerra per cercare morte, Anna la troverà, terribilmente, sotto le ruote di un treno.

La seconda linea interna nella trama del romanzo è rappresentata dalla descrizione dei pensieri e delle ricerche spirituali di Levin. A quest'ultimo Lev Tolstoj trasmette tutte l'esperienza di vita acquisita durante la stesura del romanzo. Da un punto di vista cronologico, il racconto si sviluppa riproducendo la successione delle idee che Tolstoj andava elaborando nel corso degli anni Sessanta e Settanta. Alle due linee principali del romanzo sono poi strettamente connesse altre linee secondarie, come quelle relative alle esperienze di Kitty e Dolly.

Con il suo intersecarsi di linee narrative *Anna Karenina* ripropone dunque quello che George Steiner ha definito come «un problema classico della teoria delle forme letterarie: quella dell'intreccio multiplo o centro diviso»¹³, per cui il doppio intreccio del romanzo tolstojano agisce in vari modi. Infatti, secondo Steiner, esso viene utilizzato per generalizzare un'idea particolare, per trasmettere l'universalità

¹¹ *Vojna i mir* (*Guerra e pace*), di Lev Tolstoj, 1863-1869.

¹² Pljuchanova 1997, p. 711.

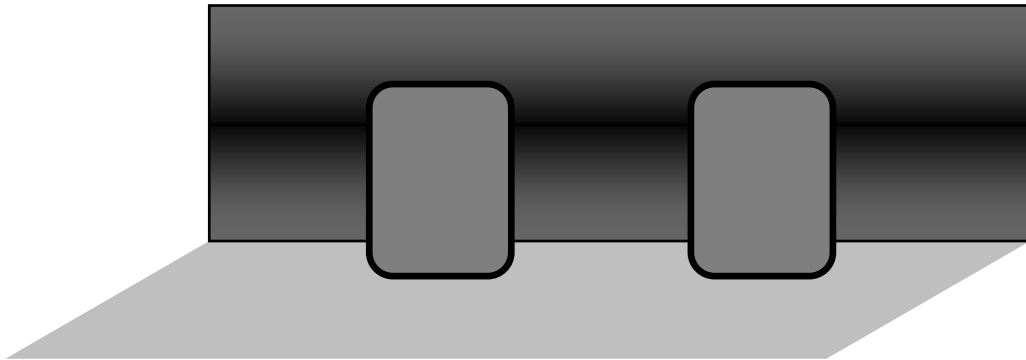
¹³ Steiner 1995, p. 97.

dell'orrore, come della lussuria e del tradimento, ma il doppio intreccio può avere anche la funzione di riprodurre la realtà nella sua articolata complessità:

il doppio intreccio di *Anna Karenina* agisce in tutte queste direzioni. [...] Il confronto delle due coppie, Anna-Vronskij e Kitty-Levin, è il procedimento fondamentale con cui Tolstoj ci trasmette il suo pensiero. Il senso del contrasto, l'accostamento delle due storie, concentra la moralità della parabola.¹⁴

Lo spettacolo di Eimuntas Nekrošius, andato in scena nel 2008, dura cinque ore circa e si focalizza, come si evincerà dalla struttura stessa della messinscena, proprio sull'intersecarsi delle differenti linee della trama di *Anna Karenina*. Di seguito viene riportata la composizione dello spettacolo nelle singole scene¹⁵ in modo abbastanza dettagliato al fine di evidenziare la struttura stessa dello spettacolo e le scelte registiche soprattutto per quanto riguarda l'organizzazione del tempo e dello spazio.

I SCENA: si alza il sipario, scena semivuota, il fondale è completamente nero e vi sono ricavate due aperture ad arco, che serviranno per l'entrata e uscita dalla scena dei personaggi, (come nell'immagine sotto).



Vi è un albero di Natale stilizzato. Casa Oblonskij, Dolly indaffarata. Entra la governante dei bambini, e racconta ciò che sta avvenendo (il presunto tradimento di Stiva Oblonskij). La *babuška* indaffarata. I quattro personaggi improvvisano un

¹⁴ Steiner 1995, p. 99.

¹⁵ Sono indicati, di volta in volta, anche i capitoli del romanzo di Tolstoj ai quali le scene fanno riferimento.

girotondo intorno all'albero di Natale (come dei bambini). Stiva, Dolly e la *babuška* preparano il catino con l'acqua per il bagnetto (di un figlio), Stiva porge a Dolly alternatamente l'acqua fredda e quella calda. Stiva annuncia che quel giorno arriverà Anna, i due dialogano urlando, seduti a terra come due bambini. Segue una scena di disperazione e litigio: Dolly in piedi a sinistra e Stiva a destra in ginocchio. Il palco è vuoto. Il pavimento è fortemente illuminato, la luce sala dal pavimento verso l'alto. Stiva raccoglie con le mani le lacrime dal volto di Dolly e le spazza via dal pavimento con soffi e un forte scalpiccio. Stiva esce resta Dolly in lacrime. Rientra Stiva da destra trascinando uno slittino. (Si è ancora in una metafora infantile). Stiva cerca di consolare Dolly. Stiva pone Dolly sulla piccola slitta, la *babuška* le pone un cappotto sulle spalle e Stiva la trascina fuori scena seguiti anche dalla *babuška*. Chiuso/aperto. P.v. interno.

II SCENA: da una porta non illuminata sul fondo, (sinistra), compare un personaggio che lascia cadere un paravento e si intravedono due figure, un uomo e una donna. Vengono posizionate due sedie sulla scena al centro e l'uomo e la donna si siedono. Il personaggio mette nelle loro mani un pattino ciascuno e una lama per affilarli. In sottofondo inizia una musica (walzer) i due cominciano ad affilare la lama dei pattini a ritmo di musica, mimando il gesto di suonare uno strumento. Entra una giovane donna che inizia a mimare l'atto di pattinare. Dialoga con il personaggio di cui sopra e si intuisce che essi sono Levin e Kitty che pattinano insieme sul ghiaccio e che i personaggi alle loro spalle sono il padre e la madre di Kitty, il principe Ščerbackij e la consorte (cap. 9, pt.1). I quattro personaggi hanno lo sguardo diretto verso l'orizzonte, (verso la platea), come se fossero all'aperto.

III SCENA: Levin si dichiara a Kitty la quale sorpresa cade, il padre e la madre fanno per aiutarla. Si spostano sulla sinistra. La scena ora si svolge all'interno dell'abitazione di Kitty. I due si guardano frontalmente, a simboleggiare lo spazio chiuso in cui si trovano. I genitori di Kitty alle spalle, in penombra simboleggiano la dimensione della casa genitoriale. (cap. 8 e 9 pt.1). Levin chiede la mano a Kitty. Torna in scena la governante e narra i sentimenti di Kitty. Al rifiuto di Kitty, i genitori di Kitty e Kitty escono. Levin esce dalla destra.

IV SCENA: cambio di luci, da quelle gialle (interno abitazione) si passa a un freddo azzurrino. Un uomo entra al centro della scena, si sente uno scampanello simile a quello nelle stazioni quando è in arrivo un treno. Alle spalle dell'uomo sulla scena, da sinistra, dalle quinte viene fatto rotolare un cilindro bianco e schiacciato (simboleggia una ruota). La ruota viene fatta rotolare da un lato all'altro della scena, e il personaggio rischia di esserne investito. La ruota viene girata e si scopre essere un orologio, il personaggio (aiutante di scena che simboleggia una locomotiva) sposta le lancette e le posiziona sulle ore undici. (cap. 17 pt. 1). Vari personaggi, fra cui Stiva e i principi Ščerbackij corrono da una parte all'altra affrettandosi. Sulla destra viene posto un grande pannello nero e la principessa Ščerbackaja vi fissa sopra due cuscini rossi, a simboleggiare i fari della locomotiva del treno. Stiva scorge un personaggio che si scopre essere l'ufficiale Akeksej Kirillovič Vronskij. I due rispettivamente sono in attesa della sorella Anna, il primo, e della madre, il secondo.

V SCENA: Stiva fa sapere urlano che è in arrivo il treno, viene spostato il pannello simboleggiante il muso della locomotiva, sulla scena resta l'orologio e i personaggi ne fanno rotolare, dalle quinte, altre quattro, come fossero le ruote del treno. La luce si fa ancora più scura (interno della stazione). Rumori fuori scena:

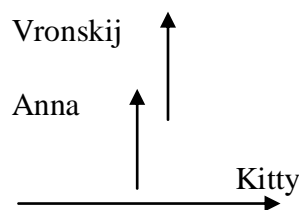
treno in arrivo e fischio del capostazione. I cinque orologi vengono allineati a simboleggiare che il treno è fermo. [Figura 21 in Appendice]. Da una porta sul fondo esce la contessa Vronskaja, il figlio Vronskij la prende fra le braccia ed escono di scena

VI SCENA: cambio di luci (gialle), due degli orologi vengono spostati e da dietro si intravede una donna seduta su uno sgabello basso che avanza stando seduta, si sporge nel varco creato tra gli orologi rimossi e saluta guardando all'orizzonte (come fosse dentro la carrozza e salutasse fuori). È Anna Karenina. Anna si alza raccoglie un cartello stradale da terra e lo fissa sul pavimento, ma è girato (come se lei lo vedesse da dentro il treno), lo gira e sul cartello è segnalato il “pericolo di neve”, lei vi si appoggia e con lo sguardo si guarda intorno e in alto. [Figura 22 in Appendice]. Si intende che è uscita dalla stazione. Incontro tra Vronskij e Anna. Giunge Stiva che annuncia che un uomo è morto schiacciato dalla locomotiva. (Cap. 17 e 18 pt.1).

VII SCENA: le luci (gialle) si fanno più cupe. Da destra entra un corteo funebre. Le campane suonano a morto. Vengono spostati i grandi orologi, escono tutti di scena, si intravede sulla destra il cadavere di un uomo che viene trascinato via dal fondo. Sulla scena resta Anna al centro e Stiva che cerca di spazzare qualcosa (non c'è nulla) dal pavimento con le mani. Fa lo stesso anche Anna. Stiva posiziona una sedia sulla sinistra e toglie ad Anna il cappotto dalle spalle. Si è all'interno dell'abitazione Oblonskij. (cap. 9 pt.1). Esce Stiva. Sul fondo la *babuška* e Dolly giocano come due bambine con le spalle voltate. Dolly si accorge di Anna. Conversazione fra le due. Le due, nel parlare, sono una di fronte all'altra.

VIII SCENA: escono dalle porte sul fondo. La luce giunge dalle due porte, la scena è in penombra. La principessa Ščerbackaja ed altre protagoniste, nella

penombra, allestiscono lo spazio con un tavolo e delle sedie. La musica si fa più alta, a destra si riunisce il gruppo degli uomini, a destra le donne. È il ballo presso gli Ščerbackije (cap. 22 pt. 1). I protagonisti fanno ampi movimenti con i piedi a simboleggiare le danze. Escono tutti, resta in scena solo Kitty che riassume l'episodio del ballo narrato nel romanzo e dell'incontro tra Vronskij e Anna. Kitty si stende a terra sul centro della scena, giunge Anna che senza guardarla prova ad oltrepassarla, ma Kitty non glielo permette. Alle spalle di Anna compare Vronskij che poggia una mano sulla spalla di Anna. Kitty a terra si tende in una smorfia di dolore e sofferenza. La scena è costruita sul doppio asse orizzontale (Kitty distesa) e verticale (Anna e Vronskij).



Kitty si alza in ginocchio, alle sue spalle Vronskij e Anna si rincorrono, come a simboleggiare un corteggiamento. Viene posizionato un leggio al centro della scena. Kitty esce.

IX SCENA: scena buia, un solo fascio di luce azzurrina taglia la scena a metà. Entrano Dolly e Kitty (questa ancora vestita come al ballo), (cap. 3 pt. 2). Colloquio tra le due. Si guardano e si consolano a vicenda. Tengono le mani e le braccia indietro, come immobilizzate, si toccano solo con i visi. Si voltano verso la platea, scuotono ripetutamente la testa in avanti. Sembrano due marionette. [Figura 23 in Appendice]. Alle loro spalle un personaggio trasporta uno dei grandi cilindri-orologio. Le due si ridispongono una dinanzi all'altra. P.v. interno.

X SCENA: viene trasportato sulla scena un altro cilindro-orologio. Kitty e Dolly escono correndo. Kitty, Anna e Stiva entrano. Al centro della scena Anna

riappacifica i due, prendendo le mani di entrambi (Dolly a sinistra, Stiva a destra) e congiungendole. (cap. 28 pt. 1). Anna rivela di partire in anticipo per evitare che Kitty sia gelosa di lei.

XI SCENA: Kitty esce, Anna seduta fra i due cilindri-orologio che l'aiutante di scena muove come fossero ruote del treno. Scena di Anna sul treno diretto verso Mosca. Una voce metallica fuori scena dà voce ai pensieri di Anna come sono descritti nel capitolo del romanzo (cap. 29 pt. 1).

XII SCENA: scena buia tagliata a metà dal fascio di luce azzurrina. Aiutante di scena corre sul fondo brandendo il cappello di Anna su un'asta, come se fosse trasportato dal vento. Anna si alza per rincorrerlo. Fuori nella tempesta avviene l'incontro tra Anna e Vronskij. (cap. 30 pt. 1). Entrambi sono seduti sui due cilindri-orologi. Vronskij di spalle e Anna voltata verso la scena. Anna narra dell'incontro tra i due con le parole tratte dal romanzo. Dunque dialoga con Vronskij. In sottofondo un rumore simile a un battito cardiaco accelerato. I due uno dinanzi all'altra. Vronskij rimane immobile, Anna si muove allontanandosi e avvicinandosi a Vronski, fino a un abbraccio finale. Vronskij solleva Anna e la tiene fra le braccia per diversi secondi.

XIII SCENA: Anna arriva a Mosca e incontra il marito Aleksej Aleksandrovič Karenin. Presenta il marito a Vronskij. (cap. 31 pt. 1). Fine primo atto.

Secondo atto

XIV SCENA: Scena illuminata (bianco). Al centro un sofà sul quale è disteso Nikolaj Levin, (fratello di Kostantin Levin) ricoperto con un lenzuolo rosso. Dalla sinistra entra Kostantin Levin i due si salutano, Nikolaj, sempre adagiato, quasi immobilizzato, urla a gran voce le proprie opinioni socialiste (cap. 24 e 25 pt.1).
Discussione tra i due. Escono da sinistra.

XV SCENA: aiutante di scena ridispone gli arredi presenti. Toglie il sofà e dispone ad arco una lunga fila di sedie in fondo a destra e sinistra. Luce gialla. Ricevimento presso la Principessa Betsy. Entrano Anna e Vronsky. (cap. 7 pt. 2). Discutono della condotta di Vronskij nei riguardi di Kitty. Vronskij dice ad Anna che il loro destino è quello di essere felici o infelici, ma non tranquilli. Si muovono sulla scena utilizzando come oggetto simbolico una sedia posta al centro della scena, sulla quale ora si siede Vronski, ora Anna, ora quest'ultima vi ci si contorce sopra, come a porsi in posizione fetale. I due escono.

XVI SCENA: entra Aleksej Aleksandrovič Karenin e muovendosi in modo concitato per la scena recita il testo del romanzo, relativo alla sua sfiducia nei confronti della moglie. (cap. 9 pt. 2).

XVII SCENA: Anna al centro della scena in piedi, entra il marito dalla sinistra e inizia a parlarle del suo disappunto riguardo al colloquio in società avvenuto tra Anna e Vronskij. Nel parlarle Karenin corre in modo concitato da un lato all'altro della scena. Karenin dichiara ad Anna di amarla, ma Anna ribatte di non aver nulla da dire e che ormai è tardi. Lei cade a terra, resta seduta con le gambe incrociate, Karenin esce da una delle porte di fondo piegato in due. Anna si rannicchia sulla *chaise longue* che era stata spostata sul fondo in penombra.

XVIII SCENA: dalla fondo emerge Vronskij, la luce cambia si fa più bianca, si intravede Vronskij avanzare sulla scena con un fagotto fra le braccia: è Anna raggomitolata. La adagia sulla scena a sinistra, poi la raccoglie e la adagia a destra. Poi di nuovo a sinistra. Poi al centro. Rappresenta la scena in cui Anna, dopo l'adulterio, mostra sensi di colpa. (cap.9 pt. 2). Vronskij dichiara, come nel testo, recitando dunque in terza persona, che il proprio desiderio di felicità era

stato soddisfatto. Anna si alza da terra e prega Vronskij di tacere. Escono da sinistra.

XIX SCENA: (luce gialla, soffusa, un solo cerchio di luce al centro della scena, dove si posizionano gli attori). Entrano in scena Kitty un'altra donna (si scoprirà essere, dai discorsi Varen'ka, ragazza russa che accompagnava alle terme la signora Štal), (cap. 30-31-32 pt. 2). Dialogo tra le due a proposito delle rispettive esperienze sentimentali. Le due escono correndo, entra Anna si siede al centro della scena sulla sedia.

XX SCENA: Anna seduta al centro. Entra Vronskij da destra. Anna gli rivela di essere incinta. (cap. 22 pt. 2). Vronskij cammina muovendosi da destra a sinistra. I due immaginano una soluzione per cambiare la loro situazione. Durante la conversazione Vronskij tiene la mano appoggiata sulla spalla di Anna, la quale a sua volta vi appoggia la guancia. Si addormenta in questa posizione, in piedi. Vronskij esce da destra.

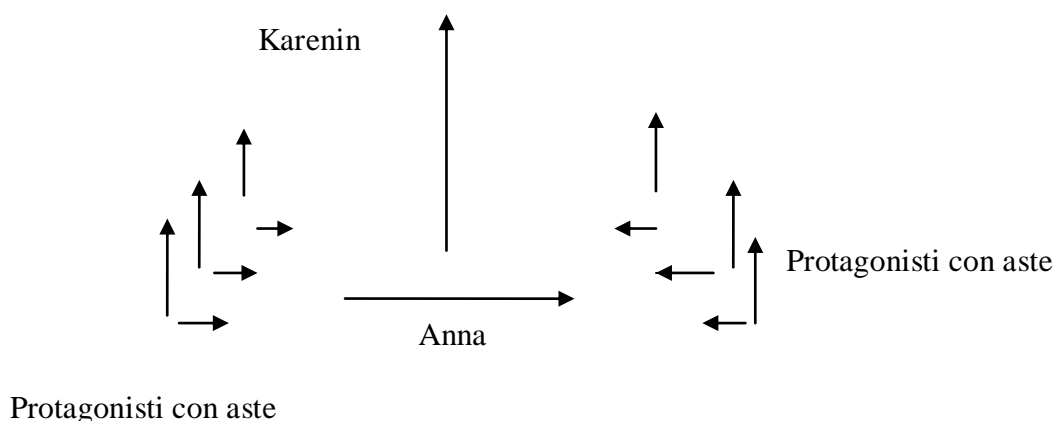
XXI SCENA: Anna al centro che dorme in piedi con il capo reclinato sulla propria spalla. Entrano da destra due aiutanti di scena, uno con un *gong*, dà un paio di colpi per tentare di svegliarla. Un altro entra lasciando rotolare dinanzi a sé uno dei cilindri-orologio (dal lato bianco della sfera, quindi non si vedono le lancette). Lo gira e inizia a batterci sopra come a simboleggiare il trascorrere del tempo.

XXII SCENA: Anna si desta, alle sue spalle è comparso un gruppo formato dai protagonisti principali, un rumore fuori scena riproduce il galoppo dei cavalli: si è alle corse. (cap. 28 pt. 2). Anna si unisce al gruppo. Tutti guardano verso la platea come se stessero osservando le corse. Al rumore di una caduta di un fantino Anna

si precipita in avanti, il marito la blocca esterrefatto. I protagonisti scommettono sui vari fantini poi escono.

XXIII SCENA: luce gialla ma più fosca. Al centro della scena un fantino ferito Anna lo osserva terrorizzata. Il marito Karenin cerca di condurla via offrendole il braccio tre volte. Anna si rifiuta. Karenin esce. Anna si sposta sulla sinistra. Ha luogo la corsa, simboleggiata nel seguente modo: i protagonisti principali, tra i quali Vronskij, entrano dal fondo della scena, la percorrono da destra verso il centro con in mano delle aste con dei cerchi di stoffa bianchi. Dunque si compattano sul fondo della scena di spalle alla platea e muovono le aste con i berretti come se fossero i fantini visti in lontananza. Anna cerca di abbracciare Vronskij di spalle.

XXIV SCENA: tutti i protagonisti con le aste in mano si dispongono sui due lati e agitano le aste (come se fossero le malelingue di cui parla Karenin). Anna a terra distesa al centro, entra Karenin da sinistra e ha luogo il dialogo in cui Karenin la accusa di essersi comportata sconvenientemente alle corse e Anna confessa di essere l'amante di Vronskij. (cap. 29 pt. 2). Interno carrozza. Di nuovo gli attori sono posizionati in modo orizzontale e verticale:



XXV SCENA: luce gialla soffusa illumina il centro della scena. Anna e Karenin si siedono ai due lati opposti della scena. Karenin legge ad alta voce la lettera (cap. 13-14 pt.3) nella quale dichiara di non voler concedere il divorzio ad Anna. Alla lettera Karenin acclude del denaro per Anna. La *babuška* li consegna ad Anna sempre seduta sulla sinistra, distante. Anna (cap. 14-15 pt. 3) in un monologo esprime la propria volontà di abbandonare la casa coniugale. Escono.

XXVI SCENA: entrano Anna e Vronskij. Anna si siede sulla destra. Dialogo tra i due. Anna accusa Vronskij di averla lasciata sola per troppo tempo (cap. 1-2 pt. 4). Anna si nasconde sotto una mantella. Man mano che parla Vronskij cerca di guardarla in viso muovendosi intorno ad Anna. Vronskij le toglie la mantella di dosso con violenza. Anna in piedi al centro della scena, come in *trance*, racconta il sogno che ha fatto in cui un uomo sconosciuto le rivelava che sarebbe morta di parto. Vronskij fuori di sé inizia a correre per la scena urlando che quel sogno rappresenta un'assurdità. (cap. 3 pt. 4).

XXVII SCENA: esce Vronskij. Entra Karenin (cap. 4 pt. 4), in un attacco d'ira per aver trovato Vronskij nell'abitazione di Anna. Annuncia di partire per Mosca e di trasferire il figlio presso la sorella. Anna lo supplica di lasciarle il figlio. Karenin senza dir nulla esce dal fondo. Esce anche Anna.

XXVIII SCENA: diversi personaggi sulla scena. Si staccano dal gruppo Levin a sinistra e Stiva e Kitty sulla destra. (cap. 8 e 11 pt. 4). Restano soli Levin e Kitty che si fidanzano. Entrano i genitori di Kitty e girano tutt'intorno a Kitty e Levin annunciando il matrimonio. Numerosi personaggi sulla scena alle spalle di Kitty e Levin in circolo come indaffarati nei preparativi del matrimonio. Risuona un coro ecclesiastico. Varen'ka e Dolly pongono sul capo di Kitty un velo da sposa. [Figura 24 in Appendice]. Kitty e Levin guardano in avanti verso l'orizzonte,

risuonano le campane, gli altri personaggi si spostano sul fondo. (cap. 5-6 pt. 5). Kitty inizia a mimare il movimento del pattinaggio roteando per tutta la lunghezza della scena, seguita poi da Levin e dagli altri personaggi. Tutta la scena simboleggia la gioia di Kitty con riferimento al primo incontro con Levin. Sulla scena nella penombra sono state sistemate delle sedie e sulla sinistra un piedistallo con sopra un recipiente metallico per l'acqua. I personaggi escono.

XXIX SCENA: entra Anna incedendo lentamente, in camicia da notte e con il suo abito in mano. Si accascia a terra, si rialza fa per andare verso destra e si accascia di nuovo. Intanto a sinistra entra Karenin, si corcia le maniche e fa per lavarsi le mani nel recipiente con l'acqua, entra Vronskij dal fondo. Karenin si informa della salute della partoriente, Vronskij riferisce che ella sta morendo e che i dottori dicono non esserci alcuna speranza. Anna è sulla scena, seduta a destra. Vronskij e Karenin sono a sinistra. Vronskij si prostra ai piedi di Karenin, supplicando Karenin di lasciarlo rimanere. Karenin si siede al centro, Anna chiede di Vronskij e perché non sia ancora arrivato. Karenin allora lascia passare Vronskij che si siede al centro (cap. 17 pt. 4). Qualcuno annuncia che Anna è morta, lei continua a parlare sulla scena implorando Karenin di perdonarla e di perdonare Vronskij. I due si spostano nei pressi di Anna e si danno la mano sul capo di lei. Restano così per alcuni minuti. Anna si alza e corre per la scena. Vronskij e Karenin parlano tenendosi per mano, Karenin dichiara di voler restare al fianco della moglie e manda via Vronskij.

XXIX SCENA: Vronskij solo sulla scena, nella disperazione tenta il suicidio. Sparo sulla scena, Vronskij fallisce il colpo. (cap. 18, pt. 4).

Fine secondo atto.

XXX SCENA: luce azzurrina che taglia la scena in due, un rudere di scalinata sulla destra, due sedie al centro. Entrano Kitty e Levin giocherellando, Levin annuncia di dover partire poiché il fratello Nikolaj è moribondo. (cap. 15-16 pt.5).

XXXI SCENA: Kitty e Levin spostano le sedie indietro. Due personaggi simbolici (uno che fa *jogging*-il viaggio, un altro che lascia rotolare uno dei cilindri-orologio dinanzi a sé-il treno) invadono la scena. Kitty e Levin chiedono ad entrambi di indicar loro la strada per l'albergo della cittadina di provincia (dove si trova il fratello di Levin). Si è dunque per strada. Kitty sulla sinistra si china a terra e dà dei colpi al pavimento come se stesse bussando ad una porta. Levin a destra si china guardando in avanti e dice "Levin non si aspettava per nulla quello che vide e sentì dal fratello", questa espressione fa capire che si è all'interno della stanza dove si trova Nikolaj Levin. Levin riporta il suo sgomento con le parole del romanzo (cap. 17 pt. 5).

XXXII SCENA: Nikolaj Levin si è nel frattempo accovacciato alle spalle di Levin (Kostantin). Quest'ultimo si volta e vede il fratello seduto, raggomitolato su uno dei gradini di quel rudere di scala che è sulla scena a destra. Dialogo tra Kitty, Nikolaj e Kostantin, quest'ultimo, prega Dio di guarire il fratello, Kitty si sposta a sinistra, poi si avvicina a Nikolaj e sente che le sue mani sono fredde. Nikolaj dice "Vado via", e Kitty e Kostantin, per comunicare con Nikolaj, iniziano ad urlare come se lo stesso fosse molto lontano. Non si guardano in volto, ma sono tutti e tre rivolti verso la scena. A un tratto, Kitty, a voce bassa, annuncia che Nikolaj è spirato. Escono. Kostantin Levin prima di uscire esprime i propri sentimenti a proposito della morte con le parole del romanzo. Annuncia che Kitty è incinta.

XXXIII SCENA: scena vuota. Luce rossiccia che illumina un covone di paglia sul fondo al centro. Entra Vronskij da sinistra che raccoglie da terra un'ampia

cornice. Entra Anna dal fondo e si affaccia dentro la cornice che Vronskij tiene sollevata. (cap. 32 pt. 5). La cornice viene utilizzata di volta in volta da entrambi come uno specchio dove ora Vronskij ora Anna sembrano osservarsi. Sono di nuovo a San Pietroburgo, Anna vuole riprendere la vita di società e andare a teatro, ma Vronskij la prega di non andare. Vronski esce dal fondo. Anna si accomoda su una sedia al centro della scena indossando un elegante cappello.

XXXIV SCENA: luce più tenue, quasi buio. Entrano altri personaggi con dei candelabri in mano, al centro della scena, alle spalle di Anna, uno dei personaggi sorregge un grande specchio nel quale gli altri si specchiano. Una delle protagoniste femminili cita l'episodio dell'offesa arrecata da Madame Kartasova ad Anna, mentre questa si trovava a teatro. (cap. 33 pt. 5). Anna si mostra disperata. Gli altri escono. Vronskij entra da sinistra trascinandosi dietro la tenda del sipario del teatro (simboleggia il luogo dove Anna si trovava nella finzione narrativa). Si è ora nella loro stanza. Dialogo tra i due.

XXXV SCENA: entra Stiva correndo da destra, caccia via con la forza Vronskij, entra Karenin da destra e Anna esce. Stiva prega Karenin di riconsiderare la sua decisione di non concedere il divorzio alla sorella Anna (cap. 22 pt. 4). Mentre Stiva parla, Anna entra da sinistra e si nasconde dietro una sedia alle spalle di Stiva. Stiva e Karenin escono quest'ultimo promettendo di comunicare la sua decisione definitiva all'indomani.

XXXVI SCENA: (Cap. 32 pt. 6) Anna seduta a terra mima l'atto di scrivere sulla sedia. Alle sue spalle Vronski fa lo stesso gesto sulla parete del fondo. Mimano il movimento dello scrivere la lettera che Anna aveva inviato a Vronskij pregandolo di venire da lei (Cap. 31 pt. 6). Discussione fra i due. Entra Levin, escono Anna e Vronskij.

XXXVII SCENA: entra Stiva e annuncia a Levin di volergli far conoscere la sorella Anna. Entra Anna correndo da destra. (Cap. 9 pt. 7). Incontro tra Levin e Anna (a Mosca).

XXXVIII SCENA: escono Stiva e Anna. Levin al centro, entra Kitty e alle sue spalle i genitori. Kitty scopre che il marito ha conosciuto Anna, e in un attacco di gelosia, se ne dispera. Il padre la solleva e la trascina da una parte all'altra della scena. Inizia il parto di Kitty.

XXXIX SCENA: il parto di Kitty. Entrano i genitori di Kitty e personaggi secondari. Si affaccendano su e giù per la scena. Kitty a sinistra con un abito rosso con gambe e braccia divaricate, Levin a destra nella stessa posizione. Kitty simula un parto (pur rimanendo in piedi), poi una lunga corda viene tesa da due personaggi da un lato all'altro della scena (cordone ombelicale) e Levin viene esortato a reciderlo. Levin esprime i suoi pensieri come nel romanzo (cap. 13 pt. 7). Simulata la gioia: tutti i protagonisti escono di scena danzando.

XL SCENA: entra Anna con un fagotto sulle spalle. Lo poggia a terra a destra e vi si siede accanto su una sedia. Anna si è risolta a partire. Entra Vronskij, si siede sull'avanscena, su un gradino, visibilmente annoiato (è in ombra). Anna si muove agitata da un lato all'altro della scena. (cap. 23-24 pt. 7). Anna, disperata a causa del rifiuto di Vronskij di partire immediatamente, si getta a terra nascondendo il volto tra le lacrime, Vronskij la raggiunge. Anna spintono continuamente Vronskij, egli si sposta di volta in volta sulla scena. Al termine della discussione Vronskij urla "ci sono dei limiti alla pazienza!" e si stende a terra supino. Da destra entra un aiutante di scena facendo rotolare uno dei cilindri-orologio (simboleggia il Tempo). Rumore fuori scena: colpi di tamburo cadenzati. Anna controlla l'ora nel cilindro-orologio. L'aiutante di scena esce. Vronskij si alza di

scatto e acconsente a partire. (cap. 25 pt. 7). Continua la lite. Si baciano con un cuscino frapposto fra i loro visi. Lite irrisolta. Vronskij esce. Anna resta sola sulla scena, racconta ciò che accadde dopo (cap. 26 pt. 7).

XLII SCENA: Anna sull'avanscena, su un gradino. In penombra, arranca, cerca di salire sul palcoscenico. Mostra disperazione per essere stata abbandonata da Vronskij. Un aiutante di scena la solleva e le porge un cappotto. Entrano dal fondo Kitty e Dolly.

XLIII SCENA: dialogo tra le tre donne (cap. 28 pt. 7). Riappacificazione tra Kitty e Anna. Anna saluta le due donne. Kitty e Dolly escono.

XLIV SCENA: Anna sulla scena (luce azzurrina che taglia la scena a metà). Anna in penombra è salita su un predellino e fatica a restare in equilibrio. Scende dal predellino e cammina con le braccia divaricate come se procedesse su un filo, in equilibrio. Riceve il biglietto di Vronskij che dice di non rientrare per tempo (cap. 29 pt. 7).

XLV SCENA: la scena è immutata, Anna tenta sempre di mantenere l'equilibrio sul predellino e alla notizia che Vronskij non rientrerà dichiara che l'unica cosa che resta da fare è recarsi in stazione. Si odono degli scampanelli, Anna si guarda intorno come fosse in uno spazio vasto. Scende dal predellino si dirige verso l'apertura di fondo (sinistra) dove si intravedono gli altri protagonisti in fila. Anna li appella dicendo "Qui non c'è più nulla da guardare", torna sul predellino. L'aiutante di scena (il treno) si affianca ad Anna che scende dal predellino, si volta verso di lui, poi di nuovo, con il capo verso la platea e dice "Signore perdonami tutto!", dunque si volta verso l'uomo che l'accoglie nel suo mantello come in un abbraccio. Entrano tutti gli altri protagonisti mimando l'atto di camminare su una corda in bilico, come in un corteo funebre.

La struttura dello spettacolo *Anna Karenina* di Nekrošius rivela anzitutto un dato incontrovertibile: l'ampia portata di una messinscena che, nei fatti, presenta una durata di cinque ore. E proprio su questo dato la critica è parsa soffermarsi maggiormente all'indomani del debutto tutto italiano di *Anna Karenina*. È stato infatti rilevato come:

cinque ore sono senza dubbio molte, ma non eccessive: la grandezza della regia sta nel saper armonizzare la polivalente scena di Marius Nekrošius e il sapiente lavoro illuminotecnico di Audrius Jankauskas in uno spettacolo che rappresenta un continuo e a tratti abbacinante gioco scenico.¹⁶

O ancora:

il treno del tempo corre come le lancette, cinque ore sono tante, ma se si riesce ad abbandonarsi al ritmo e a farsi cullare dall'onnipresente musica l'orologio sparisce, il flusso si fa incosciente, le emozioni superano la quarta parete e ci si ritrova magicamente proiettati nel mondo di un regista che dialoga con i suoi miti, ne interpreta i messaggi e prova a tradurli cercando un linguaggio universale che non fa sconti, non rassicura, non ammicca perché non ha nessuna volontà di compiacere.¹⁷

Ma dello spettacolo di Nekrošius si è anche scritto come di un «tedioso non-stop di cinque ore»¹⁸ o di una riduzione talmente fedele «che potrebbe essere detta televisiva o da fotoromanzo»¹⁹.

Nell'adattamento di Nekrošius dal romanzo di Tolstoj la questione della temporalità si presenta sin da subito come uno dei nodi principali da sciogliere. Esteriormente, si ha il tempo inteso come durata dello spettacolo. In questo senso, è forse vero che la durata temporale di uno spettacolo teatrale, laddove sia superiore a quella canonica di circa tre ore, possa inficiare la riuscita della messinscena stessa, non tanto dal punto di vista produttivo, quanto ricettivo. E, in effetti, le recensioni dello spettacolo sopra citate in tutti i casi non mancano di sottolineare tale aspetto. Tuttavia, ad una analisi più approfondita, è possibile

¹⁶ Vazzaz 2008, in <http://www.loschermo.it/articoli/view/6154>.

¹⁷ Monti 2008, in http://www.teatroteatro.it/recensioni_dettaglio.aspx?uart=888.

¹⁸ Groppali 2008, in <http://www.ilgiornale.it/news/povera-karenina-dramma-diventa-circo-equestre.html>.

¹⁹ Cordelli 2008, in <http://www.sipario.it/recensioniprosaa/1629-anna-karenina.html>.

rilevare, in riferimento all'aspetto della temporalità, alcuni dati di particolare interesse e che illustrano motivazioni e conseguenze della scelta registica di Nekrošius. Nello specifico, alla definizione degli aspetti temporali in *Anna Karenina* di Nekrošius, contribuiscono elementi estrinseci ed intrinseci all'opera.

Per ciò che concerne i primi, è opportuno rilevare che lo stile registico di Nekrošius si caratterizza, fra l'altro, proprio per la frequente realizzazione di spettacoli dalla lunga durata. Il regista lituano, infatti, sin dagli anni Novanta, periodo in cui ha fondato il teatro-studio Meno Fortas, ha sempre messo in scena spettacoli caratterizzati da una durata superiore alla media: *Amleto* è una *performance* in tre atti della durata di tre ore e trenta minuti, *Macbeth*, sempre in tre atti, si estende per quasi quattro ore, *Otello* è uno spettacolo in tre atti della durata di quattro ore e quindici minuti, *Faust* ha un'estensione di quattro ore, *L'idiota*, cinque ore, *La Divina commedia* quattro ore e venti minuti.

Specificamente in *Anna Karenina*, e qui si viene agli elementi temporali intrinseci all'opera, si riscontra l'elaborazione di un tempo teatrale sulla base del rapporto tra quelli che, nella parte teorico-metodologica, sono stati definiti come tempo della rappresentazione e tempo finzionale. A tal proposito, c'è da notare che Nekrošius, nell'elaborazione del tempo teatrale di *Anna Karenina*, lo spettacolo, si muove su un duplice binario di fedeltà e stravolgimento del tempo narrativo del romanzo tolstoiano.

Se infatti, come ricordato, il tempo narrativo è dato dal rapporto tra tempo del discorso e tempo della storia, Nekrošius opera rispetto al primo tutta una serie di tagli, riduzioni e, soprattutto, simbolizzazioni, mentre, rispetto al secondo si accosta, molto fedelmente al modo in cui, lo stesso tempo della storia è elaborato nel romanzo di Tolstoj.

Il tempo del discorso, ovvero, il tempo necessario per la rappresentazione di situazioni ed eventi, data la mole del romanzo *Anna Karenina*, viene ridotto nello spettacolo tramite numerosi tagli rispetto alla trama originale (più di tutte, viene ridotta la parte del romanzo dedicata a Levin). Per quanto, come si è già accennato in precedenza, nello spettacolo di Nekrošius viene mantenuta quella partizione fra due linee essenziali che fungono da guida al romanzo stesso. Vi è dunque da una parte la storia di Anna e dall'altra quella di Levin, sebbene il ruolo di quest'ultimo, nello spettacolo, sia rilevante dal punto di vista qualitativo, anziché quantitativo. Appare infatti notevolmente sbilanciato il conto delle scene dedicate ad Anna piuttosto che a Levin, ma, le sequenze in cui quest'ultimo prende la parola (tra tutte la II, la III e la XXVIII) sono, oltre che piuttosto estese, anche da considerarsi come dotate di maggiore intensità. Sicuramente, a tal proposito, non è trascurabile un'evidente superiorità recitativa da parte di Paolo Pierobon (nel ruolo di Konstantin Levin) rispetto alla pur sapiente interpretazione, fra le altre, di Mascia Musy (nel ruolo di Anna Karenina).

Molto più interessante risulta invece il modo in cui nello spettacolo di Nekrošius viene elaborato il tempo della storia, ovvero, la durata temporale del *plot* del testo. Quest'ultima, che copre un arco di alcuni anni, è sintetizzata dal regista lituano attraverso una vera e propria resa metaforica degli eventi e, nello specifico, per mezzo della scenografia, attraverso la fisicizzazione degli eventi e la simbolizzazione degli stessi attraverso gli oggetti scenici.

In primo luogo, per quanto riguarda la scenografia, si notino come una scena povera sulla quale dominano solo le due porte ad arco sul fondo e il gioco di luci, siano in grado di restituire al pubblico lo svolgersi dei numerosi eventi narrati nel romanzo con la comparsa e scomparsa di personaggi diversi e il succedersi delle

giornate, dei mesi e degli anni. Le luci e la scena sono inoltre alla base della simbolizzazione dello spazio del romanzo, con il suo alternarsi tra spazio aperto e spazio chiuso. Ecco che allora, sulla scena compaiono scarni elementi di arredo e una luce gialla quando l'azione si svolge all'interno, invece, quando l'azione si sposta all'esterno, è frequente il ricorso a una luce più fredda, azzurrina, e la scena si presenta del tutto vuota di oggetti d'arredo.

In secondo luogo, relativamente alla resa fisica e tramite oggetti degli eventi di scena, si può notare come gli accadimenti di maggiore risalto nella trama del romanzo *Anna Karenina*, vengano, molto spesso, non agiti sulla scena, ma resi simbolicamente. L'incontro tra Kitty e Levin sulla pista di pattinaggio viene simbolizzato attraverso il movimento, quasi esasperato, dei due che mimano l'atto del pattinare, l'ambientazione è inoltre restituita dal rumore prodotto dai genitori di Kitty che con delle lame affilano dei pattini. Altrettanto simbolica appare la posizione fetale di Anna nella scena XV dello spettacolo: in tale posizione, e senza che questo traspaia dalle azioni o dalle parole dei personaggi sulla scena (Anna e Vronskij), Anna stessa rimane incinta. Anche la gravidanza di Kitty, nella scena XXXIX è risolta simbolicamente da Nekrošius. In questa sequenza, infatti, con un evidente richiamo alla iconografia rinascimentale²⁰, ha luogo il parto di Kitty che, in piedi sulla scena, simula il travaglio attraverso lo strumento vocale e per il resto si limita a divaricare le gambe e i lembi destro e sinistro della cintura del suo abito, non a caso, di colore rosso a richiamare l'elemento ematico.

²⁰ Si notino a tal proposito le affinità di postura e abbigliamento di Kitty con *La Madonna del parto*, affresco databile al 1455-1465, realizzato da Piero della Francesca per la cappella di Santa Maria di Momentana, ora conservato a Monterchi. L'opera è ben nota nei Paesi di lingua russa, tra l'altro, per essere stata citata e riproposta nel film *Nostalgija* (1983) del regista russo Andrej Tarkovskij.

In ultimo, si noti come l'intera parte del romanzo relativa agli ultimi istanti di vita di Anna, venga letteralmente ridotta in un'operazione di sintesi e non di elisione. Infatti, nelle scene finali dello spettacolo (XLIII-XLIV), relative al ventinovesimo capitolo della settima parte del romanzo, ha luogo l'arrivo di Anna alla stazione e il suo suicidio. L'atmosfera delle due scene è quasi irrealistica e vi dominano l'effetto di luce azzurrina e il consueto *walzer* di sottofondo. A quest'ultimo si aggiungono rumori quali lontani fischi di capotreno e scampanelli di treni in partenza. Il tempo della storia in cui Anna si aggira per la stazione fissando i volti dei passanti, incredula, fino all'ultimo istante, riguardo la propria tragica decisione, è sintetizzato e simbolizzato per mezzo di effetti gestuali e cinestetici propri del teatro. Anna si aggira sul palcoscenico camminando come su un filo, o, meglio, un binario molto stretto, le braccia divaricate a cercare un equilibrio che definitivamente perde cadendo nell'abbraccio della locomotiva. Quest'ultima è personificata dall'aiutante di scena, che di volta in volta, nel corso dello spettacolo, ha simbolizzato, di volta in volta, ora lo scorrere del tempo (spostando i grandi orologi), ora il destino ineluttabile (posizionando il cadavere dell'uomo morto sotto le rotaie), ora il treno stesso, quest'ultimo, motivo ricorrente nel romanzo e reso centrale nello spettacolo di Nekrošius.

La dimensione temporale nello spettacolo *Anna Karenina*, come si è evidenziato, costituisce un problema dalle molte sfumature e probabilmente non del tutto risolto dallo stesso Nekrošius.

Destano anzitutto dei dubbi la scelta registica di produrre uno spettacolo della durata di oltre cinque ore. Il tempo della rappresentazione sembra infatti essere eccessivo, sia dal punto di vista della produzione, che della ricezione dello spettacolo. Infatti, per ciò che concerne la produzione, si riscontra un'evidente

stanchezza della recitazione da parte della *troupe* italiana nel terzo atto dello spettacolo (la recitazione si fa più “urlata” e il ritmo risente di accelerazioni e rallentamenti). In secondo luogo, resta il dubbio di quanto uno spettacolo così ampio nella sua durata possa inficiare l’atto ricettivo di un pubblico, quello italiano, non dotato di una conoscenza approfondita del testo di partenza e non avvezzo, nella media, a *performance* di durata non superiore alle tre ore. Sicuramente, lo spettacolo di Nekrošius, con la sua fedeltà al testo di partenza, può funzionare come una valida alternativa alla lettura del romanzo di Tolstoj, ma c’è da chiedersi comunque se lo spettacolo non avrebbe potuto essere ridotto come è avvenuto nei numerosi adattamenti cinematografici di *Anna Karenina*.

Di certo, per realizzare uno spettacolo più breve, Nekrošius avrebbe dovuto attuare delle scelte registiche più sostanziali e marcate andando ad agire proprio sul rapporto tra il tempo del discorso narrativo e il tempo della storia. Avrebbe dovuto dunque, in fase di sceneggiatura, operare non tanto ulteriori tagli ed elisioni, quanto una scelta riconoscibile di una propria linea autoriale-registica conferendo allo spettacolo un carattere innovativo rispetto al romanzo.

Traspare invece una evidente difficoltà nella messa a fuoco degli eventi, dei protagonisti e delle informazioni fondamentali del romanzo i quali, spesso ridotti a simboli o stilizzati in affascinanti trovate registiche e scenografiche, sembrano annegare nel vasto mare del tempo della storia. Quest’ultimo, sulla scena, si trasforma in un tempo teatrale eccessivamente dilatato e di difficile gestione sia registica che attoriale. Sembra allora che Nekrošius in *Anna Karenina* abbia perso di vista quel lavoro di smontaggio e rimontaggio del testo di partenza. Tale strategia, come si è evidenziato, tipica dello stile registico di Jurij Ljubimov, qualora fosse stata messa in atto, avrebbe reso evidente la visione e maestria

registica di Nekrošius, qui non in discussione, ma che in *Anna Karenina*, sembrano essere scivolte in un pigro e compiaciuto adattamento teatrale piuttosto canonico.

2.2. *Le signorine di Wilko*, lo spettacolo di Alvis Hermanis

Alvis Hermanis, regista lettone, è nato nel 1965 e, dopo essersi diplomato al Conservatorio di Stato di Riga nel 1988 ha lavorato come attore di cinema e di teatro. Ha iniziato a dedicarsi interamente alla regia a partire dal 1997 quando è divenuto direttore artistico dello Jaunais Rīgas Teātris (Nuovo Teatro di Riga), dove ha messo in scena numerosi spettacoli. Fra gli altri, ha ideato e diretto, nel 2002, *Revidents* (Il revisore) dall'opera omonima di Nikolaj Gogol', nel 2004, *Latviešu stāsti* (*Storie lettoni*) da una sceneggiatura di Hermanis stesso, nel 2006 è stata la volta di *Sonja* (*Sonja*) dal racconto omonimo di Tat'jana Tolstaja, nel 2008, invece, è andato in scena *Idiots* (*L'idiota*) dal romanzo di Dostoevskij. Nel 2011 sono stati prodotti *Platonovs* (*Platonov*) dal dramma omonimo di Anton Čechov e *Oblomovs* (*Oblomov*) dal romanzo di Ivan Gončarov. Nel 2012, infine, Hermanis, si è misurato con uno spettacolo dal titolo *Oņegins. Komentāri* (*Onegin. Commento*) tratto dal romanzo in versi di Aleksandr Puškin e dal commento di Jurij Lotman al romanzo stesso.

Vincitore di numerosi premi internazionali, tra i quali il Premio Montblanc «Young Directors Project» nel 2003 e il Premio Europa Nuove Realtà Teatrali nel 2007, Alvis Hermanis non soltanto dirige i suoi spettacoli, ma ne cura contestualmente anche la sceneggiatura e la scenografia. È inoltre propenso a lavorare con *troupe* di attori internazionali che recitano nella loro lingua madre.

Le signorine di Wilko è uno spettacolo realizzato tramite la cooperazione tra ERT-Emilia Romagna Teatro Fondazione, Teatro Stabile di Napoli, Arena del Sole Nuova Scena di Bologna. Lo spettacolo, andato in scena per la prima volta il 27 Gennaio 2010 al Teatro Storchi di Modena, e recitato da una *troupe* italiana sotto la direzione di Alvis Hermanis²¹, è tratto dal racconto lungo omonimo²² dello scrittore polacco Jarosław Iwaszkiewicz, (1894-1980). Quest'ultimo rappresenta una delle figure centrali della letteratura polacca del Novecento, grazie, oltre che alle opere liriche e drammatiche, in particolar modo alle opere in prosa. Il suo testo più celebre è costituito dal romanzo epico *Sława i chwala (La gloria e la fama)*, redatto tra il 1956 e il 1962 e ispirato alle vicende della società polacca durante il periodo della Prima Guerra Mondiale.

Nel racconto *Panny z Wilka (Le signorine di Wilko)*, è narrata la vicenda di Wiktor Rubens che, dopo quindici anni di assenza, fa ritorno nei luoghi dove aveva trascorso alcune estati quando era uno studente universitario e faceva visita agli zii. La modesta abitazione di questi era poco distante da Wilko, una fattoria con podere di proprietà di una famiglia aristocratica. Nonostante fosse di estrazione sociale inferiore, Wiktor vi si recava spesso per far visita alle sei giovani figlie dei proprietari, le signorine. Wiktor, alle ragazze più giovani, faceva da insegnante dando ripetizioni di latino, mentre, con le più grandi intratteneva rapporti di amicizia. Con ciascuna delle signorine aveva instaurato un legame unico: con Julcia aveva un'intesa intellettuale, con Jola faceva lunghe passeggiate a cavallo e la considerava come una sorella, con Kazia intratteneva lunghi discorsi

²¹ Coreografia di Alla Sigalova, scene di Andris Freibergs, costumi di Gianluca Sbicca, luci di Paolo Pollo Rodighiero.

²² *Panny z Wilka (Le signorine di Wilko)*, 1933. Il racconto è stato adattato per il cinema dal regista polacco Andrzej Wajda che ha realizzato nel 1979 la pellicola *Le signorine di Wilko* candidata all'Oscar come miglior film straniero.

dai toni esistenziali. Tutte le signorine subivano il fascino di Wiktor il quale, non essendo stato in grado di scegliere verso chi indirizzare le proprie attenzioni, aveva lasciato i propri sentimenti in sospeso. Nei quindici anni passati lontano dagli zii e da Wilko, Wiktor è diventato definitivamente adulto. Ha preso parte alla Grande Guerra e poi, da civile, ha dovuto adeguarsi a una vita ordinaria, soffocando, così, le ambizioni giovanili. Il nuovo soggiorno a Wilko lo obbliga a fare i conti con il passato. Lì il tempo sembra essersi fermato, anche se tutte le signorine sono oramai sposate e una di esse, Fela, è morta di febbre spagnola proprio all'indomani della partenza di Wiktor quindici anni prima. Nel racconto, in terza persona, si alternano i ricordi rivissuti da Wiktor e dalle signorine, ai dialoghi brevi e serrati tra l'unico protagonista maschile e le donne di Wilko.

Da questa trama, Hermanis ha ricavato la sceneggiatura per uno spettacolo della durata di circa due ore e di cui, come sempre, riporto la struttura in scene.

I SCENA: interno, si vede un uomo che dorme su un letto. Tutta la scena è buia, è illuminato soltanto l'angolo del letto dove Wiktor molto lentamente si sveglia, si desta e si veste lentamente. Inizia a parlare della propria vita all'indomani della Guerra. Infilava cuscino e lenzuola in una valigia. La scena si fa leggermente più luminosa. Si intravede una paretina con piccoli poster e una panca foderata prima adibita a letto. Wiktor sposta la parete e si siede su una sedia accanto al letto, dove si intravede un armadio a due ante. Mentre Wiktor inizia a descrivere le sensazioni provate durante il viaggio, dall'armadio provengono voci femminili e poi, una dopo l'altra, iniziano ad uscire, dall'armadio, le signorine di Wilko: Tunja, Zosja, Fela, Kazia, Jola e Julcia. Buio. [Figura 25].

II SCENA: interno, molto illuminato. Sala da pranzo. Le signorine di Wilko affaccendate in lavori domestici. Si sente bussare e da una porta sul fondo entra

Wiktor. Viene fatto accomodare a tavola. Wiktor è seduto al centro e ai suoi lati sono sedute le signorine. Wiktor chiede di una di loro Fela, la signorina che non è seduta a tavola ma cammina alle spalle dei commensali. Quando Wiktor chiede di Fela, lei scappa fuori. Zosja dice a Wiktor che Fela è morta da quindici anni. Viene fatto accomodare a terra su dei cuscini e si raccontano a vicenda le esperienze degli ultimi quindici anni dall'ultima volta che si sono visti.

III SCENA: le signorine sedute in circolo a sinistra bevono il vino. Julcia fa entrare da destra una grande teca di vetro. Vi entra dentro e inizia a muoversi come una bambola intrappolata. Wiktor racconta del suo rapporto con Julcia in terza persona. Julcia esce dalla teca, Wiktor la trascina sinistra. Le altre signorine si spostano verso il grande tavolo a sinistra. Wiktor e Jola iniziano a narrare i loro incontri passati e man mano che raccontano, quando prendono la parola, a turno, salgono dentro la teca di vetro. Buio.

IV SCENA: le signorine su una panca a sinistra sedute di spalle. Al centro Julcia su un letto. Wiktor entra e inizia a narrare l'episodio di tanti anni prima quando per errore si era coricato accanto a Julcia. Wiktor si stende accanto a Julcia. Le signorine spostano la panca davanti al letto si siedono e tenendo gli occhi chiusi narrano quell'episodio di anni prima.

V SCENA: le signorine spostano gli arredi. A sinistra un armadio con degli abiti femminili in vista. Al centro della scena vengono posizionate due teche di vetro vuote e una terza contenente numerosi barattoli di confetture. Parla il fantasma di Fela che racconta la mattina all'indomani dell'arrivo di Wiktor alla fattoria di Wilko. Alcune delle signorine, in sottoveste, iniziano a vestirsi sulla scena. Wiktor e le altre si affaccendano con delle stoviglie in mano. Al centro su una panca dialogo tra Kazia e Wiktor. Kazia racconta a Wiktor della morte di Fela. Intanto

Fela sale dentro la teca di destra e si muove con movimenti lenti per poi iniziare quasi a tremare e battere con le mani contro il vetro. Esce Kacia. Wiktor rimane solo al centro della scena. Da sinistra entrano in fila tutte le signorine che a turno simulando uno svenimento si lasciano soccorrere da Wiktor. La scena si ripete in modo concitato più e più volte. Al termine Wiktor esausto si nasconde dentro l'armadio. Tunja lo tira fuori e si siedono su un gradino del palcoscenico.

VI SCENA: dialogo tra Tunja e Wiktor. Decidono di andare al cimitero. Sulla scena, a sinistra le signorine stese a terra con il volto verso la platea, su una sedia Tunja e Wiktor, al centro Fela che narra della propria morte. Fela si stende a terra, supina e le altre sorelle la coprono con stoviglie e coperchi, poi Wiktor le adagia addosso la teca di vetro. [Figura 27 in Appendice]. Ora sulla scena vi sono solo la salma di Fela, Tunja e Wiktor. Tunja descrive la scena del cimitero. Dialogo tra Wiktor e Tunja. Fela si muove da dentro la teca come se volesse uscire facendo molto rumore a causa delle stoviglie. Poi si placa e Wiktor ricorda in terza persona quando una volta l'aveva intravista nuda che prendeva un bagno al tramonto. Immagina di come sarebbe stata Fela dopo quindici anni se non fosse morta. Cambio di scena improvviso. I protagonisti sistemano la scena molto rapidamente.

V SCENA: sono seduti su una panca al centro. Giocano a nascondere un sassolino fra le mani, scena concitata. Le signorine si siedono e narrano di come Wiktor avesse deciso di restare ancora non per riordinare le idee, ma per far chiarezza nei propri sentimenti. Si alzano. Wiktor seduto al centro. La luce si fa soffusa. Tutte le signorine sollevano una sedia ciascuna e costruiscono una specie di gabbia attorno a Wiktor. Jola si inginocchia accanto a Wiktor. Dialogo tra i due. Jola

dichiara a Wiktor di non essere stata innamorata di lui, come egli aveva creduto per tanti anni.

VI SCENA: Tunja spinge sulla scena una delle teche che è stata colmata di scarpe da donna. Wiktor sul fondo della scena su un covone di paglia. Dialogo tra Tunja e Zosja. Quest'ultima rassicura la sorella di non essere innamorata di Wiktor. Entra Wiktor, bendato, apre a tentoni la teca e rovescia fuori le decine di paia di scarpe. Si siede nella teca sempre bendato. [Figura 26 in Appendice.] Kacia gli si affianca. Dialogo tra i due. Le altre a destra preparano i barattoli di confetture di frutti di bosco. Kacia rivela a Wiktor di essere stata innamorata di lui. Giocherella con un barattolo di confettura. Ne prende una piccola quantità con le dita e sporca una delle vetrine della bacheca di vetro.

VII SCENA: cambio di scena. Le signorine sgomberano rapidamente il tavolo dalle marmellate. Kacia e Wiktor spostano con le mani le decine di paia di scarpe verso l'avanscena. La luce si fa soffusa. Jola entra nella teca e le altre sorelle prendono a farla ruotare lentamente. Wiktor afferra del fieno dalle balle sul fondo e le rovescia dentro la teca in quantità. Le signorine iniziano a contorcersi e rotolarsi impigliate nel fieno. Wiktor racconta della nottata di anni prima passata insonne fra la febbre e la decisione all'indomani di andare a caccia di anatre.

VIII SCENA: le signorine sedute su una panca a destra leggermente spostate sul fondo. Su un'altra panca Tunja e Wiktor simulano la gita in barca. Wiktor utilizza un fucile come un remo. Tunja, Wiktor e Zosja si alternano nel narrare in terza persona ciò che accadde durante quella gita: il bacio tra Wiktor e Tunja. Alle spalle di Tunja vi è il fantasma di Fela che mima gli stessi movimenti di Tunja. Wiktor e Tunja infine, in piedi sulla panca, si baciano. Le altre sorelle si alzano e mimando il verso dei corvi ruotano intorno ai due.

IX SCENA: cambio di scena. Le sorelle sedute al tavolo con delle stoviglie in mano. Wiktor si affianca al tavolo canticchiando. Le signorine si alzano, Tunja e Julcja sono sedute su due sedie e le loro sorelle alle spalle. Queste ultime raccontano del tragitto in carrozza quando Wiktor aveva preso a confrontare Julcia e Tunja, notando come la prima gli fosse divenuta indifferente.

X SCENA: cambio di scena. Wiktor a sinistra dorme su un letto. Tunja lo sveglia e lo fa accomodare su una sedia. Le signorine gli ruotano intorno, scena di diversi minuti in silenzio. Non c'è musica. Tunja afferra Wiktor e iniziano a ballare al centro della scena. Tunja rivela a Wiktor di voler diventare sua moglie. Al rifiuto di Wiktor, Tunja si stende sul letto in lacrime, le altre si fanno intorno a Wiktor. Entra Kazia indossando un abito da sposa. Tutte le altre entrano in una teca di vetro a destra. Kazia ne trascina altre tre da sinistra e le spinge accostandole a quella dove sono le sorelle. Entrano tutte dentro le teche di vetro. Wiktor vi gira intorno correndo, cerca di baciarle tutte attraverso il vetro. Entra in ciascuna teca e mima un ballo con ogni sorella. Le signorine escono dalle teche. Wiktor dall'interno dell'ultima teca a destra, batte le mani contro il vetro come se volesse uscire. [Figura 28 in Appendice].

XI SCENA: escono tutte. Wiktor e Zosja al centro. Dialogo tra i due. Wiktor annuncia la propria partenza da Wilko. Ripercorrono eventi del passato.

XII SCENA: buio. Wiktor dorme sul letto a sinistra. Le signorine sulla destra narrano in terza persona lo svolgersi degli ultimi giorni di soggiorno di Wiktor a Wilko. Wiktor si sveglia, le signorine lo afferrano e lo fanno entrare dentro una delle teche, lo bendano e a turno entrano e lo baciano giocando a far sì che Wiktor, da un bacio, le riconosca. Escono tutte, Wiktor resta solo in scena.

XIII SCENA: Wiktor seduto sul letto guardando verso la platea racconta in terza persona le proprie sensazioni relative all'ultimo pomeriggio a Wilko. Le signorine entrano, raccolgono il fieno da terra e lo nascondono sotto gli abiti simulando tutte una gravidanza. Wiktor continua il monologo e poi si addormenta. Tutte le signorine simulano un parto sulla scena. Escono, cullandolo come fosse un neonato, il mucchietto di fieno con il quale avevano simulato ciascuno la propria gravidanza. Si siedono sul tavolo a destra girate di spalle. Wiktor si sveglia e resta in piedi sulla scena insieme a Jola. I due, alternandosi, narrano in terza persona la loro ultima passeggiata a cavallo. I due alternano parti dialogate a parte narrative. Utilizzano una panca cavalcandola alternativamente come fosse un cavallo. Narrano come dopo un bacio fosse seguita una notte d'amore tra i due. I due mimano un amplesso dentro una teca di vetro al centro.

XIV SCENA: cambio di scena. Luce azzurrina molto soffusa. Le signorine e Wiktor allestiscono rapidamente la scena. Il tavolo viene apparecchiato e piatti e bicchieri vengono riempiti di fieno. Le signorine si siedono a tavola. Wiktor è a fianco del tavolo con la valigia in mano e alle sue spalle si muove il fantasma di Fela. Guardando verso la platea Wiktor annuncia a Jola di voler partire quanto prima. Fela inizia a raccontare il tragitto di Wiktor mentre si allontanava da Wilko. Intanto Tunja si alza ed entra nell'armadio a sinistra. Wiktor saluta le signorine ed esce da destra. Le signorine si chiedono dove sia Tunja, si alzano, aprono l'armadio e subito lo richiudono. Dentro vi è Tunja suicidatasi impiccandosi. Buio.

La struttura dello spettacolo *Le signorine di Wilko*, come si vede, è dominata da una tendenza da parte del regista alla scomposizione del racconto di Jarosław Iwaszkiewicz e successiva ricomposizione sulla base di due linee narrative

costituite da un lato, dal rapporto tra l'unico personaggio maschile e i sei personaggi femminili e, dall'altro, dal tema predominante del tempo inteso come tempo della memoria.

La prima linea narrativa (la relazione tra Wiktor e le signorine di Wilko) è stata estrapolata da Hermanis direttamente dal testo di partenza, ma rispetto a quest'ultimo, i personaggi stessi assumono una maggiore incisività una volta che si trasformano in personaggi scenici. I rapporti, passati e presenti, che Wiktor intrattiene alternativamente con le signorine, nel racconto emergono come corollario al tema principale rappresentato dalla crisi esistenziale del protagonista principale, Wiktor, e del rapporto di quest'ultimo con il proprio passato. Sulla scena, invece, il protagonista centrale è costituito dal gruppo delle sei signorine di Wilko le quali, pur mantenendo intatta ciascuna la propria individualità, costituiscono un elemento corale in grado di spingere Wiktor a una serie di azioni durante il soggiorno di quest'ultimo a Wilko. Questa sensazione di un corpo unico ed estremamente potente (le signorine) che travolge Wiktor, in grado di opporre una resistenza soltanto passiva (e che in effetti si risolve in una partenza/fuga), viene trasmessa sulla scena attraverso gli elementi di recitazione attoriale e della scenografia. Le signorine di Wilko sulla scena non sono allora quelle figure lievemente sbiadite del romanzo, ma diventano dei personaggi dotati di una prorompente fisicità: i costumi fedeli alla moda dei primi decenni del Novecento, le folte capigliature, la sensualità del gesto recitativo, l'erotismo intrinseco ad alcune scene, conferiscono alle signorine il ruolo guida nell'andamento della messinscena. Al contrario, Wiktor è un personaggio scenico esile e dalla postura e atteggiamento dimessi: basti notare, a tal proposito, come egli sulla scena sia spesso seduto o coricato, laddove, al contrario, le signorine sono quasi sempre in

movimento e quando sono sedute (al tavolo, sulla panca) si distinguono per una postura eretta, quasi esasperata nella sua tensione.

Oltre agli elementi recitativo-attoriali, anche la scenografia e l'utilizzo degli oggetti scenici contribuiscono a rendere lo spettacolo di Hermanis come un testo a sé stante rispetto al racconto di partenza. In particolare, un'ambientazione apparentemente realistica (i covoni di paglia, gli armadi, il tavolo) collide con elementi scenografici quasi surreali (le teche di vetro, le numerose paia di scarpe ammassate sul pavimento, l'armadio con la decina di barattoli di confettura dal colore rosso). Quella che ne risulta è un'ambientazione in cui gli oggetti di scena sembrano contribuire ad avviluppare Wiktor nelle maglie di un universo femminile con i suoi segreti e le sue tragedie nascosti dietro la facciata di scarpe, bustini e confetture.

La seconda linea narrativa intrinseca allo spettacolo è costituita dal tema del temporalità intesa come luogo della memoria. Va notato, anzitutto, che da un punto di vista della tecnica registica, Hermanis riesce a trasformare in uno spettacolo della durata di circa due ore, un racconto di poche decine di pagine, sviullupandone temi, luoghi e, come si è visto, caratteri e personaggi. Contrariamente a quanto avveniva in *Anna Karenina* di Nekrošius, nello spettacolo di Hermanis il tempo del discorso narrativo è inferiore al tempo della rappresentazione teatrale. Anche il tempo della storia sembra dilatarsi sulla scena trasformandosi in un tempo finzionale in cui, oltre agli elementi propri del *plot* del racconto, vengono inserite alcune sequenze assenti nel testo di partenza. In particolare, nelle scene III, IV e XIII, gli attori agiscono i differenti episodi relativi all'intimità tra Wiktor e le signorine e che nel racconto sono solamente accennati nel dialogo fra i protagonisti. L'ultima scena, addirittura, riporta un

evento (suicidio di Tunja) assente nel racconto di Iwaszkiewicz. Sul tema delle variazioni registiche «anche la decisione di portare in scena il personaggio di Fela è una novità che Hermanis introduce per accentuare quel gioco temporale tra presente e passato proposto nella scrittura di Iwaszkiewicz»²³.

In effetti, il tempo ne *Le signorine di Wilko* rappresenta anche un luogo simbolico nel quale il passato e il presente rimandano al dissidio, evidentemente cecoviano, tra l'immagine che i protagonisti si sono formati del mondo e ciò che effettivamente esso è. Ecco che allora le teche di vetro sulla scena, altro non rappresentano che vetrine all'interno delle quali le signorine e Wiktor recitano ruoli che non gli appartengono. Infatti, quando le signorine sono dentro le teche si muovono come delle bambole prive di vita e Wiktor stesso, quando è dentro le teche, recita il ruolo dell'unica figura maschile nella vita delle signorine di Wilko, e per ciò, costretto ad amarle tutte senza potersi decidere per l'una o per l'altra (in effetti, Wiktor è nella teca quando gioca a baciarle tutte, a danzare con tutte o quando si consuma l'amplesso con Jola).

Appare dunque abbastanza evidente come Hermanis, a differenza di Nekrošius, tenda a narrativizzare gli elementi del testo di partenza, sviluppandoli sulla scena invece di renderli elementi simbolici. Come nei testi spettacolari realizzati da Jurij Ljubimov, anche ne *Le signorine di Wilko*, la fedeltà al testo di partenza non implica che quest'ultimo sia tradotto sulla scena indipendentemente da un'azione registica forte e pervasiva, che annulli il testo di partenza per poi ricomporlo in un testo altro, sincretico e complesso.

²³ Mauro 2010 (a cura di), p. 47.

Parte Quarta. Conclusioni

*“Ma il significato del teatro risiede davvero
nel fatto di interpretare fedelmente un’opera?
No,
invece il compito del teatro è immenso e autonomo.
Esso deve,
con l’impiego dell’opera in corrispondenza dei suoi propri intenti scenici,
creare un’opera nuova e autonoma.”*
A.Tairov
(Il teatro liberato)

1.1 Il ritorno (per altre vie) delle grandi narrazioni.

Il teatro come luogo della memoria

Nel suo saggio del 1979, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Jean-François Lyotard, scrivendo di «postmoderna incredulità nei confronti delle metanarrazioni»¹ e di «funzione narrativa» che «perde i suoi funtori, i grandi eroi, i grandi pericoli, i grandi peripli ed i grandi fini»², sintetizzò una tendenza che andava sviluppandosi già dagli anni Cinquanta nella sfera del sapere e dell’estetica della postmodernità.

Remo Ceserani, nel suo saggio del 1997, *Raccontare il postmoderno*, distingue nella storia del postmoderno cinque fasi distinte. La prima, iniziata sul finire degli anni Cinquanta, registrava «un senso abbastanza diffuso di stanchezza, ripiegamento, esaurimento delle forme espressive della modernità»³. La seconda fase, coincisa con gli anni Sessanta, fu caratterizzata da quell’ondata di novità che investì tanto la letteratura e le arti, quanto il costume e i gusti, a partire dagli Stati

¹ Lyotard 1993, p. 6.

² Lyotard 1993, p. 6.

³ Ceserani 1997, p. 30.

Uniti. Dalla *pop art* alla poesia *beat*, dai saggi di McLuhan agli esperimenti musicali di John Cage, dai film di Antonioni, Godard, della *nouvelle vague* a quelli di Woody Allen, si andava sviluppando «un piacere quasi erotico di immergersi nelle forme e negli stili, di mescolare nei testi letterari, nelle costruzioni architettoniche, nei pezzi musicali e filmici generi e modi, di incorporare il Kitsch, le immagini, le movenze della cultura popolare»⁴

Durante la terza fase, che Ceserani colloca a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, il dibattito intorno al postmoderno venne a dotarsi anche di una nuova terminologia: «apertura» dei testi, «opere aperte» senza confini, rifiuto della trama come elemento obbligatorio, «disintegrazione» del soggetto e del mondo. Nel corso degli anni Settanta, ovvero nella quarta fase del postmoderno, si iniziò a parlare sempre più del postmoderno in accezioni molto diverse fra loro e iniziarono a verificarsi convergenze disciplinari e di esperienze. Gli anni Ottanta, infine, hanno costituito l'ultima fase del postmoderno, quella in cui, l'uso del termine si è fatto sempre più dilagante, tanto da subire un vero e proprio processo di inflazione. Infatti, sulla scia del postmoderno si è assistito all'apposizione del prefisso «post» alle discipline e tendenze più disparate: poststrutturalismo, postmarxismo, postfordismo, postcontemporaneo, solo per citare alcuni esempi.

Eppure, le posizioni di Lyotard e Ceserani, per quanto imprescindibili laddove si affronti il tema della postmodernità, presentano una prospettiva del problema focalizzata sulle occorrenze e dinamiche occidentali, rischiando di appiattare il discorso intorno a un fenomeno che, in modalità diverse, ha riguardato e riguarda anche culture nazionali differenti rispetto a quella occidentale in senso lato. La

⁴ Ceserani 1997, p. 31.

cultura russo-sovietica, che in questa tesi costituisce il fulcro del mio interesse, ha tra le altre sviluppato una vasta letteratura critica intorno al fenomeno del postmodernismo russo, frequentemente abbinato al Concettualismo moscovita, tendenza emersa in letteratura già negli anni Settanta, ma che solo negli anni Novanta ha iniziato ad assurgere a movimento postmodernista russo. Ma, al di là della ricostruzione storico-filologica della tendenza postmodernista in Russia e in generale nel mondo sovietico, va sottolineato come:

Il postmoderno russo viene considerato non come un insieme di pratiche corrispondenti a ben determinati fenomeni occidentali, ma come un discorso intellettuale di opposizione ad alcuni insiemi di procedimenti tematizzabili in concetti altrettanto imprecisi quali “il moderno”, “il realismo socialista” e così via.⁵

Dunque, se il postmodernismo in Occidente aveva funzionato come rottura rispetto alle forme programmatiche dell'estetica modernista, in Russia, il postmodernismo si caratterizzò per il suo ruolo di opposizione rispetto alla gabbia estetica del realismo socialista. Quest'ultimo può essere definito proprio come «grande narrazione»⁶ o meta racconto, ovvero, «a global or totalizing cultural narrative schema which orders and explains knowledge and experience»⁷.

Ecco che allora, proprio questa differenza sostanziale relativa a una realtà come quella del postmoderno, può rappresentare la chiave di lettura del fenomeno di mio interesse. Infatti, a partire dagli anni Cinquanta-Sessanta, con le messinscena del regista Georgij Tovstonogov⁸ e di Jurij Ljubimov e poi via via con sempre maggiore frequenza sino ai nostri giorni, si è assistito nel mondo culturale russo-

⁵ Berg 2000, p. 8.

⁶ Lyotard 1993, p. 6.

⁷ Stephens 1998, p. 6.

⁸ Georgij Tovstonogov, (1915-1989), di origini georgiane, fu un regista russo-sovietico di fama mondiale, tra i primi a portare sulla scena i testi di F. Dostoevskij, autore che, in epoca staliniana, era di fatto escluso dal canone ufficiale. Nel 1956, l'anno in cui ebbe inizio il breve disgelo della cultura sovietica, mise in scena al Teatro Leninskij Komsomol dell'allora Leningrado, *Unižennye i oskorblennye (Umiliati e offesi)*. Nel 1957, passato alla direzione artistica del Bol'shoj Dramatičeskij Teatr Maksim Gor'kij portò in scena *Idiot (L'idiota)*.

sovietico a una vera e propria rivalsa delle grandi narrazioni ottocentesche. Il fenomeno di riabilitazione dei testi narrativi del “canone” letterario russo prerivoluzionario, muovendosi tra le fitte maglie della censura del realismo socialista, ha trovato un luogo di elezione proprio sulla scena teatrale.

Tale processo di “riabilitazione” coinvolse inoltre anche alcuni autori dell’epoca sovietica a lungo esclusi dalla scena letteraria ufficiale, come nel caso, ad esempio, di Michail Bulgakov. Jurij Ljubimov con il suo spettacolo omonimo tratto dal romanzo *Master i Margarita*, non soltanto promosse l’adattamento della forma narrativa a teatro, ma contribuì in modo sostanziale alla diffusione stessa presso il pubblico dei lettori russo-sovietici del romanzo di Bulgakov, a lungo rimasto sepolto nel “cassetto” della censura.

Quella che negli anni Settanta si era configurata come una scelta d’avanguardia da parte di Ljubimov, se si vuole persino “postmoderna” con tutte le specifiche del caso, a distanza di decenni, per i registi delle nuove generazioni rappresenta una modalità registica consueta o, comunque, praticata con frequenza.

Infatti, anche registi di fama internazionale quali Eimuntas Nekrošius e Alvis Hermanis, appartenenti a generazioni successive a quella di Jurij Ljubimov, ma formati nella medesima episteme culturale e tradizione teatrale di quest’ultimo, producono messinscena quasi unicamente basate su testi non drammatici. E non rappresentano un caso isolato. Infatti, negli ultimi vent’anni, in Russia, il romanzo messo in scena a teatro si è trasformato ad un tratto, da tendenza particolare a vero e proprio fenomeno di massa. Basta scorrere i cartelloni delle stagioni teatrali della maggior parte dei palcoscenici di Mosca e San Pietroburgo per notare come consolidati Maestri del teatro, così come i registi più giovani, si misurino

costantemente con la fortunata pratica dell'adattamento dal testo narrativo per la scena.⁹

Suggestiva appare a tal proposito la teoria bachtiniana della «romanizzazione dei generi letterari»¹⁰, per cui «nelle epoche di dominio del romanzo quasi tutti gli altri generi letterari si “romanizzano”: si romanizza il dramma [...], il poema [...], persino la lirica»¹¹. La visione bachtiniana certo lascerebbe supporre, almeno nel contesto culturale sovietico e post-sovietico, una rinnovata fortuna del genere romanzesco. Ma sembra che le motivazioni della tendenza alla messinscena di testi narrativi a teatro siano da ricercare altrove.

Infatti, nel periodo compreso tra il disgelo¹² e la *perestrojka* il ricorso del genere narrativo sulla scena ha costituito una vera e propria dinamica postmodernista in senso russo, poiché ha permesso, sia ad opere non appartenenti all'estetica

⁹ Nel 1991 vanno in scena rispettivamente *Besy (I demoni)* per la regia di Lev Dodin e, sulla base del romanzo *Idiot (L'idiota)*, lo spettacolo *Besnovataja (La posseduta)* firmato da Valerij Fokin. Quest'ultimo tornerà sull'opera dostoevskiana con la messinscena *Karamazovy i ad (I Karamazov e l'inferno)* andata in scena nel 1996. È del 1997 *Varvar i eretik (Il barbaro e l'eretico)*, spettacolo tratto da *Igrok (Il giocatore)* di Dostoevskij e firmato dal regista Mark Zacharov. Anche il regista Sergej Ženovač concentra, nella seconda metà degli anni '90, un'ampia attività di rilettura della narrativa ottocentesca: è del 1995 la sua trilogia basata sul romanzo *Idiot (L'idiota)*, nel 1998 firmerà poi lo spettacolo *Noč' pered roždestvom (La notte prima di Natale)* tratto dall'omonimo racconto di N. Gogol'. Sempre nel 1998 anche Pëtr Fomenko aveva realizzato, sulla base del celebre romanzo di N. Gogol', la messinscena dal titolo *Čičikov. Mertvyje duši. Tom vtoroj (Čičikov. Le anime morte, volume secondo)*. Infine nel 1999 il regista Aleksandr Marin aveva firmato la sua rilettura *Idiot (L'idiota)*.

A partire dal 2000 si contano numerosi adattamenti da opere narrative: da L. Tolstoj, Pëtr Fomenko realizza gli spettacoli *Semejnoe sčastie (Felicità familiare)* (2000), e *Vojna i mir. Načala romana. Sceny (Guerra e Pace. Scene dall'inizio del romanzo)* (2001); Nikolaj Druček realizza *Belye noči (Le notti bianche)* (2003); Sergej Ženovač realizza *Belaja gvardija (La guardia bianca)* da M. Bulgakov (2004); Lev Dodin porta invece in scena il colossale *Žizn' i sud'ba (Vita e destino)* (2007) tratto dall'omonimo romanzo di V. Grossman. Negli ultimi due anni si registrano infine: *Djadjuškij son (Il sogno dello zio)* (2011) della regista Ekaterina Granitova, *Besy (I demoni)* (2011) messo in scena da Sergej Golomazov e Oleg Larčenko, *Vojna i mir (Guerra e Pace)* (2011) per la firma di Mattias Hartmann, *Krotkaja (La mite)* (2011) di Irina Keručenko dal racconto di Dostoevskij, e ancora *Anna Karenina* (2012) di Anželika Kolina, *Besy (I demoni)* (2012) di Jurij Ljubimov, *Teatral'nyj roman (Romanzo teatrale)* (2012) di Pëtr Fomenko.

¹⁰ Bachtin 2001, p. 448.

¹¹ Bachtin 2001, pp. 447-448.

¹² “Disgelo”, periodo della storia sovietica successivo alla morte di Stalin nel 1953, e segnato da una breve liberalizzazione nel mondo culturale e politico. Il periodo prende il nome dal titolo del romanzo *Ottepel' (Il disgelo)*, 1954, di Il'ja Erenburg.

socialista che a registi teatrali che si ponevano al di fuori della stessa, di sopravvivere ed opporsi alla grande narrazione imposta dal realismo socialista.

Nel panorama contemporaneo russo, la fortunata pratica dei classici della letteratura adattati per la scena è ascrivibile al ruolo che il teatro sembra assumere nella sfera post-sovietica, come luogo della memoria culturale. Come ricordato all'inizio di questa tesi, la forma espressiva teatrale deriva dalle più antiche forme rituali di racconto dei miti, e allora si può essere d'accordo con Marvin Carlson quando afferma nel suo saggio *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, come «all theatrical cultures have recognized, in some form or another, this ghostly quality, this sense of something coming back in the theatre»¹³. Ne consegue che il legame tra la memoria culturale e teatro si fa sempre più profondo.

I testi spettacolari di Jurij Ljubimov, siano essi gli adattamenti della prima fase o i geniali *pastiche* realizzati negli ultimi quindici anni, rappresentano esattamente una macchina della memoria collettiva. Riportando sulla scena i testi della tradizione letteraria russa, le biografie degli autori fondamentali (Puškin, Gogol', Čechov), la miriade di citazioni intratestuali riferite alla cultura musicale, iconografica, teatrale e persino culinaria (*Su(f)fle*) della Russia in ogni sua fase storica, Ljubimov ha realizzato l'idea di un teatro quale «simulacrum of the cultural and historical process itself»¹⁴, ma anche come «repository of cultural memory»¹⁵.

Mettere a confronto l'ampia produzione di Jurij Ljubimov con alcune delle produzioni dei registi Eimuntas Nekrošius e Alvis Hermanis è servito ad

¹³ Carlson 2003, p. 2.

¹⁴ Carlson 2003, p. 2.

¹⁵ Carlson 2003, p. 2.

evidenziare come la linea registica di Ljubimov stesso vada influenzando anche i direttori più giovani. Lo si è riscontrato da un punto di vista tematico e strutturale poiché sia Nekrošius che Hermanis scelgono molto spesso di mettere in scena testi non drammatici, ma piuttosto testi narrativi dotati di una certa complessità. Su questi ultimi, i registi lavorano con la ormai consueta tecnica “alla Ljubimov” di smontaggio del testo in sequenze temporali, spaziali e tematiche poi rimontate sulla scena a formare un testo nuovo.

In generale, sembra che tutta la sfera culturale post-sovietica, nata dal crollo dei muri e delle cortine, stia cercando nuove forme di espressione culturale, percorsi di intermedialità che vedono il genere narrativo permeare l'estetica teatrale, forse in modo più produttivo rispetto a quanto in Occidente avvenga attraverso la pervasività dello *storytelling* in altri campi dell'agire umano.

Nella Russia neocapitalista e putiniana, il teatro, forma artistica da sempre privilegiata nella storia culturale russa, continua a giocare un ruolo fondamentale nella costruzione di un'alternativa estetica e di libero pensiero rispetto alle rappresentazioni e agli schemi ufficiali. Questi ultimi, provenendo da pervasivi fenomeni pubblicitari, televisivi e in generale dei *mass media*, contribuiscono sempre più all'instaurarsi di una nuova illusoria meta-narrazione, quella di un popolo e di un Paese soddisfatto di sé e nuovamente *Leader* mondiale.

BIBLIOGRAFIA

LETTERATURA PRIMARIA

- ARISTOTELE, 2008, *Poetica*, (trad. e cura di Donini P.), Einaudi, Torino.
- BULGAKOV M., 1992, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Chudožestvennaja Literatura, Moskva.
- CALVINO I., 1994, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano.
- DOSTOEVSKIJ F., 1991, *Sobranie sočinenij v pjatnadcati tomach*, Nauka, Leningrad.
- GBA - BRECHT B., 1994, *Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, (Bände 1-10 Stücke, 1-15 Gedichte, 16-20 Prosa, 21-25 Schriften, 26-27 Journale, 28-29 Briefe, 30 Register).
- GOGOL' N., 2003, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvacati trech tomach*; Nauka, Moskva.
- IWASZKIEWICZ J., 1961, *Le signorine di Wilko*, (trad. di Wars F.), Garzanti, Milano.
- LERMONTOV M., 1963, *Liriche e poemi*, (a cura di Ripellino A. M., trad. di Landolfi T.), Einaudi, Torino.
- LJUBIMOV JU., 1985, *Le feu sacré. Souvenirs d'une vie de théâtre*, Fayard, Paris.
- LJUBIMOV JU., 2001, *Rasskazy starogo trepača*, Novosti, Moskva.
- PLATONE, 1990, *La Repubblica*, (trad. di Gabrieli F., cura di Adorno F.), Rizzoli, Milano.

PUŠKIN A., 1990, *Opere*, (trad. e cura di Bazzarelli E., Giudici G., Spindel G.), Mondadori, Milano.

SOCIETÀ BIBLICA DI RAVENNA, (a cura di), 1982, *La Bibbia concordata*, 3 vol., Mondadori, Milano.

TOLSTOJ L., 1967, *Anna Karenina. Roman v vosmi častjach*, Chudožestvennaja Literatura, Leningrad.

LETTERATURA CRITICA

ABRAMS M. H., 1958, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Norton Library, New York.

ALLEGRI L., 1993, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Laterza, Bari.

ALLEGRI L., 2005, *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*, Carocci, Roma.

BACHTIN M., 1988, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, (a cura di Strada Janovič C.), Einaudi, Torino; [ed. originale: Bachtin M., 1979, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Iskusstvo, Moskva].

BACHTIN M., 1988, *Dagli appunti del 1970-71*, in BACHTIN M., 2001, (prima ed. it. 1979), *Estetica e Romanzo*, (trad. di Strada Janovič C.), Einaudi, Torino, pp. 349-374.

BACHTIN M., 2001, (prima ed. it. 1979), *Estetica e Romanzo*, (trad. di Strada Janovič C.), Einaudi, Torino; [ed. originale: Bachtin M., 1975, *Voprosy literatury i estetiki*, Chudožestvennaja Literatura, Moskva].

BACHTIN M., 2002, (prima ed. it. 1963, ampliata 1968), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, (trad. di Garritano G.), Einaudi, Torino; [ed. originale: Bachtin M., 1929, *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Leningrad].

- BAIONI G., 1997, (prima ed. 1962), *Kafka. Romanzo e parabola*, Feltrinelli, Milano.
- BANFIELD A., 1982, *Unspeakable sentences. Narration and representation in the language of fiction*, Routledge & Kegan Paul, Boston, London, Melbourne, Henley.
- BARBA E., 1993, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna.
- BARTHES R., 1969, *L'analisi strutturale del racconto*, in AA. VV., 1969, *L'analisi del racconto*, (trad. di Del Grosso Destreri L., Fabbri P.), Bompiani, Milano; [ed. originale: Barthes R., 1966, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in «Communications», 8, Éditions du Seuil, Paris], pp. 5-46.
- BARTHES R., 1973, *S/Z*, (trad. di Lonzi L.), Einaudi, Torino; [ed. originale: Barthes R., 1970, *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris].
- BARTHES R., 1994, *Miti d'oggi*, (trad. di Lonzi L.), Einaudi, Torino; [ed. originale: Barthes R., 1970, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris].
- BENJAMIN W., 1995, (prima ed. it. 1962), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, (a cura di Solmi R.), Einaudi, Torino; [ed. originale: Benjamin W., 1955, *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main].
- BENJAMIN W., 2008, *Opere complete. Vol. I*, (a cura di Ganni E.), Einaudi, Torino; [ed. originale: Benjamin W., 1972-89, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main].
- BENJAMIN W., 2008, (prima ed. ted. 1916), *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, (trad. di Bortoli S.), in BENJAMIN W., 2008, *Opere complete. Vol. I*, (a cura di Ganni E.), Einaudi, Torino, pp. 281-295.

- BERG M., 2000, *Prefazione*, in POSSAMAI D., 2000, *Che cos'è il postmodernismo russo. Cinque percorsi interpretativi*, Il Poligrafo, Padova, pp. 7-15.
- BIGNAMI P., 2009, (prima ed. 2005), *Storia del costume teatrale. Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, Carocci, Roma.
- BLUMENBERG H., 1991, *Elaborazione del mito*, (trad. di Argenton B.), Il Mulino, Bologna; [ed. originale: Blumenberg H., 1979, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt am Main].
- BOGATYRĚV P., 1976, (prima ed. 1936), *Costume as a Sign*, in MATEJKA L., TITUNIK R. (a cura di), 1976, *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, MIT Press, Cambridge, Mass, pp. 11-20.
- BOGDANOVA P., 2010, *Režissery-šestidesjatniki*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva.
- BORGATO R., VERGNANI P., 2007, *Teatro d'impresa. Il teatro nella formazione: dalla teoria alla pratica*, Franco Angeli, Milano.
- BOTTIROLI G., 2006, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino.
- BRECHT B., 2001, *Scritti teatrali*, (trad. di Castellani E., Fertoni R., Mertens R.), Einaudi, Torino; [ed. originale: Brecht B., 1969, *Schriften zum Theater*, Suhrkamp, Frankfurt am Main].
- BREMOND C., 1969, *La logica dei possibili narrativi*, in AA. VV., 1969, *L'analisi del racconto*, (trad. di Del Grosso Destrieri L., Fabbri P.), Bompiani, Milano; [ed. originale: Bremond C., 1966, *La Logique des possibles narratifs*, in «Communication», n.8, pp. 60-76], pp. 97-123.

- BROOKS P., 2004, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, (trad. di Fink D.), Einaudi, Torino; [ed. originale: Brooks P., 1984, *Reading for the plot: design and intention in narrative*, Claredon Press, Oxford].
- CALABRESE S., 2005, *Www.letteratura.global*, Einaudi, Torino.
- CALABRESE S., 2010, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Bruno Mondadori, Milano.
- CANEVACCI M., dE TORO A., (a cura di), 1993, *La comunicazione teatrale*, Seam, Roma.
- CARLSON M., 2003, (prima ed. 2001), *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- CATTEAU J., 1997, *Dostoevskij*, in COLUCCI M., PICCHIO R., (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, UTET, Torino, pp. 666-689.
- CERIANI G., 2003, *Il senso del ritmo. Pregnanza e regolazione di un dispositivo fondamentale*, Meltemi, Roma.
- CESERANI R., 1997, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino.
- CHATMAN S., 1990, *Coming to Terms. The Rethoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca e London.
- CHATMAN S., 2003, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, (trad. di E. Graziosi), Il Saggiatore, Milano; [ed. originale: Chatman S., 1978, *Story and Discourse: narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca-London].
- CLARK K., DOBRENKO E., 2007, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917, 1953*, Yale University Press, New Haven&London.

- CORNOG E., 2004, *The Power and the Story. How the Crafted Presidential Narrative has Determined Political Success from George Washington to George W. Bush*, The Penguin Press, New York.
- CRAIG E. G., 1971, *Il mio teatro*, (a cura di Marotti F.), Feltrinelli, Milano; [ed. originale: Craig E. G., 1912, *On the Art of the Theatre*, William Heinemann, London].
- DE JONG I., 1991, *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech*, E.J.Brill, Leiden.
- DE MARINIS M., 1984, *L'esperienza dello spettatore. Fondamenti per una semiotica della ricezione teatrale*, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Università degli Studi di Urbino.
- DE MARINIS M., 1987, *Il nuovo teatro, 1947-1970*, Bompiani, Milano.
- DE MARINIS M., 1992, *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano.
- DE MARINIS M., 2008, *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma.
- DE MARINIS M., 2011, (prima ed. 2004), *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Laterza, Bari.
- DE VINCENTI G., 2002, *Un falso problema: «la fedeltà»*, in PERNIOLA I., (a cura di), 2002, *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marsilio, Venezia, pp. 103-112.
- DETIENNE M., 1980, *Mito/rito*, voce dell'Enciclopedia Einaudi, 1980, Einaudi, Torino, pp. 348-363.

- DIDI-HUBERMANN G., 2005, *Immagini malgrado tutto*, (trad. di Cortina R.), Raffaello Cortina Editore, Milano; [ed. originale: Didi-Huberman G., 2003, *Images malgré tout*, Édition de Minuit, Paris].
- DOLEŽEL L., 1999, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, (trad. di Botto M.), Bompiani, Milano; [ed. originale: Doležel L., 1998, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore].
- DONINI P., 2008, *Introduzione*, in ARISTOTELE, 2008, Einaudi, Torino, pp. VII-CLXXXII.
- DUMÉZIL G., 1995, (prima ed. 1973), *Mythe et épopée*, Gallimard, Paris.
- DUMUR G., (a cura di), 1965, *Histoire des spectacles*, Gallimard, Paris.
- DYER R., 2007, *Pastiche*, Routledge, New York.
- EBERLE O., 1966, *Cenalora. Vita, religione, danza, teatro dei popoli primitivi*, (trad. di Montesi G.), Il Saggiatore, Milano; [ed. originale: Eberle O., 1954, *Cenalora: Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker*, Walter Verlag, Freiburg].
- ECO U., 1979, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.
- ECO U., 2011, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano; [ed. originale: Eco U., 1994, *Six Walks in the Fictional Woods*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)].
- EJZENŠTEJN S.M., 1986, *Montaggio 1938*, in Id., *Opere scelte di Sergej M. Ejzenštejn*, (a cura di Montani P.), vol. IV, tomo II, *Il Montaggio*, Marsilio, Venezia.
- EJZENŠTEJN S.M., 2000, (prima ed. it. 1964), *Lezioni di regia*, (trad. di Gobetti P.), Einaudi, Torino; [ed. originale: Ejzenštejn S.M., 1958, *Na urokach režissury S. Ejzenštejna*, Iskusstvo, Moskva].

- ELAM K., 1988, *Semiotica del teatro*, (trad. di Cioni F.), Il Mulino, Bologna; [ed. originale: Elam K., 1980, *The semiotics of theatre and drama*, Methuen, New York].
- ERTEL E., 1977, *Eléments pour une sémiologie du theater*, in «Travail théâtral», 28/29, pp. 121-150.
- FOUCAULT M., 1971, (prima ed. it. 1969), *L'archeologia del sapere*, (trad. di Bogliolo G.), Rizzoli, Milano; [ed. originale: Foucault M., 1969, *L'archeologie du savoir*, Gallimard, Paris].
- FRYE N., 1973, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton.
- FUBINI M., 1966, *Critica e poesia. Saggi e discorsi di teoria letteraria*, Laterza, Bari.
- FUCHS G., 1959, *Revolution in the Theatre: Conclusions concerning the Munich Artists Theatre*, Cornell University Press, Ithaca, New York.
- FUSILLO M., 2009, *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna.
- GAVRILOVICH D., 2011, *Nel segno del colore e del corpo. Il regista scenografo Aleksandr Golovin. Sperimentazione e riforma nella scena russa dal 1878 al 1917*, UniversItalia, Roma.
- GENETTE G., 1981, *Introduzione all'architetto*, (trad. di Marchi A.), Pratiche Editrice, Parma; [ed. originale: Genette G., 1979, *Introduction a l'architexte*, Éditions du Seuil, Paris].
- GENETTE G., 1987, *Nuovo discorso del racconto*, (trad. di Zecchi L.), Einaudi, Torino; [ed. originale: Genette G., 1983, *Nouveau discours du récit*, Éditions du Seuil, Paris].

GENETTE G., 1997, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, (trad. di Novità R.), Einaudi, Torino; [ed. originale: Genette G., 1982, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris].

GENETTE G., 2006, (prima ed. it. 1976), *Figure III. Discorso del racconto*, (trad. di Zecchi L.), Einaudi, Torino; [ed. originale: Genette G., 1972, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris].

GHIARONI R., 1979, *Teatro e pubblico. Forme e tecniche della comunicazione teatrale*, (2 vv.), Loescher, Torino.

GIULIANI DI MEO R., 1981, *Michail Bulgakov*, La nuova Italia, Firenze.

GODIN S., 2006, *Tutte le palle del marketing*, (trad. di Bertoncini S.), Sperling & Kupfer, Milano; [ed. originale: Godin S., 2005, *All Marketers are liars*, Penguin, London].

GRAZIOLI C., 2008, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Laterza, Bari.

GREIMAS A. J., 1968, *La semantica strutturale. Ricerca di metodo*, (trad. Di Sordi I.), Rizzoli, Milano; [ed. originale: Greimas A. J., 1966, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris].

GUILLÉN C., 1971, *Literature as system : essays toward the theory of literary history*, Princeton University Press, Princeton.

GUILLÉN C., 2008, (prima ed. it. 1992), *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, (trad. di Gargano A.), Il Mulino, Bologna; [ed. originale: Guillén C., 1985, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Tusquets Editores, Barcelona].

HELBO A., (a cura di), 1979, *Semiologia della rappresentazione. Teatro/televisione/fumetto*, (trad. di Sgrilli P.), Liguori, Napoli; [ed. originale:

Helbo A., (a cura di), 1975, *Sémiologie de la représentation. Theatre, Television, Bande Dessinée*, Les Editions Complexe, Bruxelles].

HERMAN D., 2002, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, University of Nebraska Press, Lincoln e London.

HERNADI P., 1972, *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*, Cornell University Press, Ithaca.

HONZL J., 1976, (prima ed. 1940), *Dynamics of the Sign in the Theater*, in MATEJKA L., TITUNIK R. (a cura di), 1976, *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, MIT Press, Cambridge, Mass, pp. 74-94.

HÜHN P. (et al.), (a cura di), 2009, *Point of View, Perspective and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, Walter de Gruyter, Berlin, New York.

HUTCHEON L., 2013, (prima ed. 1985), *A Theory of Adaptation*, Routledge, London-New York.

IVANOV V., 1994, *Dostoevskij. Tragedia, mito, mistica*, (trad. di Lo Gatto E.), Il Mulino, Bologna; [ed. originale: Ivanov V., 1932, *Dostojewskij: Tragödie-Mythos-Mystik*, J.C.B. Mohr, Tübingen].

JAHN M., 2001, *Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama*, in «New Literary History», n. 32.3, pp. 659-679.

JAHN M., 2009, *Focalization*, in HERMAN D., 2009, *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 94-108.

JAKOBSON R., 1985, (trad. di vari, scritti già pubblicati), *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Einaudi, Torino.

JAKOBSON R., 2010, (prima ed. it. 1966), *Saggi di linguistica generale*, (trad. di Heilmann L., Grassi L.), Feltrinelli, Milano; [ed. originale: Jakobson R., 1963, *Essais de linguistique générale*, Les Éditions de Minuit, Paris].

JAMES H., 1998, *Teoria del punto di vista*, (trad. di Meneghelli D.), La nuova Italia, Firenze, in MENEGHELLI D., (a cura di), 1998, *Teorie del punto di vista*, La nuova Italia, Firenze, pp. 9-37.

JAUSS H.R., 1967, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanzer Universitätsreden, Konstanz.

JAUSS H.R., 1988, *Estetica della ricezione*, (trad. di Giugliano A.), Guida editori, Napoli; [ed. originale: Jauss H.R., 1987, *Die Theorie der Rezeption*, Universitäts-Verlag, Konstanz].

JEVREINOV N., 1929, *Il teatro nella vita*, (a cura di D'Amico S.), Teatrangolo, Milano; [ed. originale: Evreinov N., 1927, *The Theatre in Life*, Harrap, London].

JÜRS-MUNBY K., 2006, *Introduction*, in LEHMANN H.-T., 2006, *Postdramatic Theatre*, (trad. di Jürs-Munby K.), Routledge, London and New York, pp. 1-15.

KLEIN N., 2007, *No Logo. Economia globale e nuova contestazione*, (trad. di Trading E., Borgo S., Dornetti E.), Baldini Castoldi Dalai, Milano; [ed. originale: Klein N., 1999, *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*, Knopf Canada, Picador].

KOWZAN T., 1992, *Sémiologie du théâtre*, Nathan, Paris.

KRISTEVA J., 1978, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, (trad. di Ricci P.), Feltrinelli, Milano; [ed. originale: Kristeva J., 1969, *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris].

LEHMANN H.-T., 2006, *Postdramatic Theatre*, (trad. di Jürs-Munby K.), Routledge, London and New York; [ed. originale: Lehmann H.-T., 1999, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main].

LENZI M., 2004, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, Testo&Immagine, Torino.

LÉVI-STRAUSS C., 2003, (prima ed. it. 1964), *Il pensiero selvaggio. Alla scoperta della saggezza perduta*, (trad. di Caruso P.), Il Saggiatore, Milano; [ed. originale: Lévi-Strauss C., 1962, *La pensée sauvage*, Plon, Paris].

LONGHI C., 1999, *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Pacini, Pisa.

LONGHI C., 2001, *Tra moderno e postmoderno: la drammaturgia del Novecento*, Pacini, Pisa.

LOTMAN JU. M., 1972, *La struttura del testo poetico*, (trad. di Bazzarelli E., Klein E., Schiaffino G.), Mursia, Milano; [ed. originale: Lotman Ju. M., 1970, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Iskusstvo, Sankt Peterburg].

LOTMAN JU. M., 1985, *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, (trad. e cura di Salvestroni S.), (raccolta di scritti già pubblicati), Marsilio, Venezia.

LOTMAN JU. M., 1998, *Il punto di vista del testo*, (trad. di Dvizova I., Parenti A.), in MENEGHELLI D., (a cura di), 1998, *Teorie del punto di vista*, La nuova Italia, Firenze; [ed. originale: Lotman Ju. M., 1970, *Točka zrenija teksta*, in *Struktura chudožestvennogo teksta*, Isskustvo, Moskva, pp. 320-335], pp. 227-247.

LUBBOCK P., 1998, *Il problema del punto di vista*, (trad. di Meneghelli D.), in MENEGHELLI D., (a cura di), 1998, *Teorie del punto di vista*, La nuova Italia, Firenze, pp. 55-65.

LYOTARD J.-F., 1993, (prima ed. 1981), *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, (trad. di Formenti C.), Feltrinelli, Milano; [ed. originale: Lyotard J.-F., 1979, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Les editions de minuit, Paris].

- MALCOVATI F., 2004, *Dai velluti imperiali agli stracci proletari*, in MEJERCHOL'D V., 2004, *1918: Lezioni di teatro*, (trad. di Moroni C.), Ubulibri, Milano, pp. 9-17.
- MARGOLIN U., 2009, *Character*, in HERMAN D., 2009, *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 66-80.
- MATEJKA L., TITUNIK R. (a cura di), 1976, *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, MIT Press, Cambridge, Mass.
- MEJERCHOL'D V., 2004, *1918: Lezioni di teatro*, (trad. di Moroni C.), Ubulibri, Milano.
- MENEGHELLI D., 1998, *Introduzione*, in Meneghelli D., (a cura di), 1998, *Teorie del punto di vista*, La nuova Italia, Firenze, pp. IX – XXXIV.
- MENEGHELLI D., (a cura di), 1998, *Teorie del punto di vista*, La nuova Italia, Firenze.
- MILANI R., 2005, *Elogio dell'arabesco: l'opera dell'arte e il tema della corrispondenza sensoriale*, in Alberto Caprioli, (a cura di), 2005, *Poesia e musica romantica*, BUP, Bologna, pp. 29-34.
- MUKAŘOVSKÝ J., *Art as Semiotic Fact*, 1976, (prima ed. 1934), in MATEJKA L., TITUNIK R. (a cura di), 1976, *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, MIT Press, Cambridge, Mass., pp. 3-20.
- MÜLLER G., 1968, *Morphologische Poetik*, Niemeyer, Tübingen.
- MÜLLER F.M., 1977, *Comparative Mythology*, Arno, New York.
- PASCAL P., 1987, *Dostoevskij: l'uomo e l'opera*, (trad. di Marietti A. M.), Einaudi, Torino; [ed. originale: Pascal P., 1970, *Dostoïevski: l'homme et l'œuvre*, L'Âge d'homme, Lausanne].
- PAVIS P., 1978, *Intervento*, in «Versus», n.21, pp. 44-55.

- PAVIS P., 1996, *L'analyse des spectacles*, Nathan, Paris.
- PERNIOLA I., (a cura di), 2002, *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marsilio, Venezia.
- PETERSEN J., 1939, *Die Wissenschaft von der Dichtung. System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft*, Junker und Dünnhaupt, Berlin.
- PHELAN J., 2005, *Living to tell about it. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Cornell University Press, Ithaca.
- PIRETTO G. P., 2010, *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- PIVA F., (a cura di), 2005, *Il romanzo a teatro: atti del Convegno internazionale della Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese (SUSLLF): Verona, 11-13 novembre 2004*, Schena, Fasano.
- PLJUCHANOVA M., 1997, *Tolstoj*, in COLUCCI M., PICCHIO R., (a cura di), 1997, *Storia della civiltà letteraria russa*, (3 vol.), UTET, Torino, pp. 654-665.
- POLJAKOV M. JA., 2000, *O teatre. Poetika, semiotika, teorija dramy*, A. D. Teatr, Moskva.
- POLJAKOVA E. A., 2002, *Poetika dramy i estetika teatra v romane. "Idiot" i "Anna Karenina"*, RGGU, Moskva.
- POLLETTA F., 2006, *It Was like a Fever. Storytelling in Protest and Politics*, The University of Chicago Press, Chicago.
- POSSAMAI D., 2000, *Che cos'è il postmodernismo russo. Cinque percorsi interpretativi*, Il Poligrafo, Padova.
- PRINCE G., 1984, *Narratologia. La forma e il funzionamento della narrativa*, (trad. di Salvadori M.), Pratiche Editrice, Parma; [ed. originale: Prince G., 1982, *Narratology: the Form and Functioning of Narrative*, Mouton, Berlin].

- PRINCE G., 1990, *Dizionario di narratologia*, (trad. di Casabianca I.), Sansoni, Firenze; [ed. originale: Prince G., 1987, *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln].
- PROPP V., 2000, (prima ed. it. 1966), *Morfologia della fiaba*, (trad. di Bravo G. L.), Einaudi, Torino; [ed. originale: Propp V., 1928, *Morfologija skazki*, Akademia, Leningrad].
- PROPP V., 2003, *La trasformazione delle favole di magia*, (trad. di Bravo G. L.), in TODOROV 2003, Einaudi, Torino, in TODOROV C., (a cura di), 2003, (prima ed. it. 1968), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, (trad. di vari), Einaudi, Torino; [ed. originale: Todorov C., 1965, *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Éditions du Seuil, Paris], pp. 275 – 304.
- RICHARDSON B., 1987, *Time is Out of Joint. Narrative Models and the Temporality of the Drama*, in «Poetics Today», v. 8, n. 2, pp. 299-309.
- RICHARDSON B., 2001, *Voice and Narration in Postmodern Drama*, in «New Literary History», n. 32.3, pp. 681-694.
- RICŒUR P., 1986, *Tempo e racconto*, vol. I, (trad. di Grampa G.), Jaca Book, Milano; [ed. originale: Ricœur P., 1983, *Temps et récit. Tome I: l'intrigue et le récit historique*, Éditions du Seuil, Paris].
- RIPELLINO A.M., 1965, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino.
- RYAN W., 2003, *Why Narrative Marketing?*, dalla pagina del blog Techtransform: <http://www.techtransform.com/id359.htm>; ultima consultazione Marzo 2013.
- RUDNICKIJ K., 1981, *Proza i scena*, Znanie, Moskva.

- RUDNITSKY K., 1988, *Russian and Soviet Theatre. Tradition and the Avant-Garde*, Thames and Hudson, London.
- RUDNICKIJ K., 1990, *Teatral'nye sjužety*, Iskusstvo, Moskva.
- SACHAROV V., 1995, *L'addio e il volo. Biografia letteraria di Michail Bulgakov*, (trad. di Magnanini E.), Il cardo editore, Venezia; [ed. originale: Sacharov V., 1995, *Proščanie i polet. Literaturnaja biografija Michaila Bulgakova*]
- SALMON C., 2008, *Storytelling. La fabbrica delle storie*, (trad. di Gasparri G.), Fazi Editore, Roma; [ed. originale: Salmon C., 2007, *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, La Découverte, Paris].
- SEGRE C., 1984, *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino.
- SEGRE C., 1999, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino.
- SCHOLES R., KELLOG R., 1970, *La natura della narrativa*, (trad. di Zelocchi R.), Il Mulino, Bologna; [ed. originale: Scholes R., Kellog R., 1968, *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, London].
- ŠENTALINSKIJ V., 1994, *I manoscritti non bruciano. Gli archivi letterari del KGB*, (trad. dal manoscritto russo di Moroni C.), Garzanti, Milano.
- SLAWINSKA I., 1978, *La semiotica del teatro in statu nascendi: Praga 1931-1941*, «Biblioteca teatrale», 20, Bulzoni, Roma.
- SOKUROVA O. B., 2003, *Bol'saja proza i russkij teatr*, S. Peterburskogo Gosudarstvennogo Universiteta, Sankt Peterburg.
- SOMMER R., 2005, *Drama and Narrative*, in HERMAN D., JAHN M., RYAN M.-L., (a cura di), 2005, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London-New York, pp. 119-124.

STEINER G., 1995, (prima ed. it. 1965), *Tolstoj o Dostoevskij*, (trad. di Moroni C.), Garzanti, Milano; [ed. originale: Steiner G., 1959, *Tolstoy or Dostoevsky*, A. A. Knopf, New York].

SOUILLER D., TROUBETZKOY W., 1997, *Littérature comparée*, PUF, Paris.

STEPHENS J., 1998, *Retelling Stories. Framing Culture*, Routledge, London.

STRADA V., 1988, *Introduzione*, in BACHTIN 2000, Einaudi, Torino, pp. VII-XIII.

STRANO G., 2004, *Gogol': ironia, polemica, parodia (1830-1836)*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

SUCHY P.A., 1991, *When Words Collide: The Stage Direction as Utterance*, «Journal of Dramatic Theory and Criticism», n. 6.1, pp. 69-82.

TAIROV A., 1987, *Il teatro liberato. Annotazioni di un regista*, (trad. di Ciaccio M.), QuattroVenti, Urbino; [ed. originale: Tairov A., 1927; *Das Entfesselte Theater*, Kiepenheuer, Postdam].

TEATRO APERTO, (a cura di), 2005, *Il teatro nascosto nel romanzo: atti del Convegno Walkie-Talkie 2004*, Il principe costante, Milano.

TYNJANOV JU., 2003, *L'evoluzione letteraria*, in TODOROV C., (a cura di), 2003, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino, pp. 125-145.

TODOROV C., 1969, *Grammaire du "Décameron"*, The Hague, Paris.

TODOROV C., 1995, (prima ed. 1990), *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, (trad. di Ceciarelli E.), Bompiani, Milano; [ed. originale: Todorov C., 1971, *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, Paris].

TODOROV C., (a cura di), 2003, (prima ed. it. 1968), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, (trad. di vari), Einaudi, Torino; [ed. originale:

Todorov C., 1965, *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Éditions du Seuil, Paris].

TOMAŠEVSKIJ B., 2003, *La costruzione dell'intreccio*, (trad. di Bravo G. L.), in TODOROV C., (a cura di), 2003, (prima ed. it. 1968), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, (trad. di vari), Einaudi, Torino, pp. 305-350,

UBERSFELD A., 2008, *Leggere lo spettacolo*, (trad. di Marchetti M.), Carocci, Roma; [ed. originale: Ubersfeld A., 1996, *L'école du spectateur*, Editions Belin, Paris].

VALENTINI V., 2007, *Mondi, corpi, materie: teatri del secondo Novecento*, B. Mondadori, Milano.

VANHAESEBROUCK K., 2004, *Towards a Theatrical Narratology*, in «Image and Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative», n.9, in <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/performance/performance.htm>, ultima consultazione Marzo 2013.

VARLAMOV A., 2008, *Michail Bulgakov*, Molodaja Gvardija, Moskva.

VISLOVA A.V., 2009, *Russkij teatr na slome epoch. Rubež XX-XXI vekov*, Universitetskaja Kniga, Moskva.

WARREN A., WELLEK R., 1966, (prima ed. 1949), *Theory of Literature*, Penguin Books, London.

WEIDLE R., 2009, *Organizing the Perspectives: Focalization and the Superordinate Narrative System in Drama and Theater*, in HÜHN P. (et al.), (a cura di), 2009, *Point of View, Perspective and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, Walter de Gruyter, Berlin, New York, pp. 221-242.

WHITE H., 2010, *The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature and Theory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

ZICH O., 1931, *Estetika dramatickeho umeni. Teoreticka dramaturgie*, Melantrich, Praga.

LETTERATURA CRITICA SUI SINGOLI REGISTI

Su Alvis Hermanis

AA.VV., 2010, *Il teatro di Alvis Hermanis*, in:

<http://www.teatrodiroma.net/adon.pl?act=doc&doc=785>; ultima consultazione Marzo 2013.

COPEK K., 2010, *Hermanis rivive il passato delle signorine di Wilko*, in:

<http://www.klpteatro.it/le-signorine-di-wilko-hermanis-recensione>;ultima consultazione Marzo 2013.

GNESI P., 2007, *Cammeo del mondo russo: Alvis Hermanis mette in scena Sonja*,

in:<http://www.altrevelocita.it/incursioni/3/vie-scena-contemporanea/3/2007/3/recensioni-e-approfondimenti/13/cammeo-del-mondo-russo-alvis-hermanis-mette-in-scena-sonja.html>; ultima consultazione Marzo 2013.

MANZELLA G., 2010, *Le sorelle irretite nell'armadio di casa*, in:

<http://www.sipario.it/recensioniprosas/1261-signorine-di-wilko-le.html>;ultima consultazione Marzo 2013.

MAURO M., (a cura di e con la supervisione di LONGHI C.), 2010, *Le signorine di Wilko o come rendere visibile la poesia. Diario di una messa in scena*, Ponte Sisto, Roma.

Su Jurij Ljubimov

- AA. VV., 2004, *O spektakljach Jurija Ljubimova*, GITIS, Moskva.
- ABELJUK E., LEENSON E., 2007, *Taganka: ličnoe delo odnogo teatra*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva.
- BEUMERS B., 1997, *La politique contre l'art à la Taganka*, in PICON VALLIN B., 1997, *Lioubimov. La Taganka*, serie Le voies de la la création théâtrale. 20., Paris, CNRS, pp. 63-95.
- KARJAKIN JU., 1977, *Vystuplenie po spektaklju «Master i Margarita»*, in *Master i Margarita*, libretto di sala, a cura dell'Archivio "Teatr na Taganke", Mosca, materiale privato, pp. 14-15.
- KOL'DINA A., 2008, *Юрий Любимов ставит спектакль «Замок»*, «Moi Sobytiya», 16.02.2008, in:
<http://taganka.theatre.ru/history/performance/zamok/11865/>; ultima consultazione Marzo 2013.
- MAL'CEVA O.N., 1999, *Poetičeskij teatr Jurija Ljubimova*, Rossijskij Institut Istorii Iskusstv, Sankt Peterburg.
- MAL'CEVA O.N., 2004, *Ljubimov. Taganka vek XXI*, s.e., Sankt Peterburg.
- PICON VALLIN BÉATRICE, 1997, *Lioubimov. La Taganka*, Parigi, CNRS.
- PICON VALLIN B., 1997, *Lioubimov. La Taganka*, serie Le voies de la la création théâtrale. 20., Paris, CNRS.
- PICON VALLIN B., 2005, *Sorokaletie Taganki v kontekste istorii evropejskogo teatra*, in AA.VV., 2005, *Teatr v knižnoj i elektronnoj srede*, Fair Press, Moskva, pp. 285-292.

SMELJANSKIJ A., 1997, «*Le Chêne et le Veau*». *Iouri Lioubimov et la société soviétique*, in PICON VALLIN B., 1997, *Lioubimov. La Taganka*, serie Le voies de la la création théâtrale. 20., Paris, CNRS, pp. 31-63.

STOLJAROVA G., 1998, *Jurij Ljubimov: moj put' ot Brechta k Dostoevskomy*, «Nevskoe Vremja», n. 19, in:

<http://taganka.theatre.ru/performance/karamazovy/12729/>, ultima consultazione Marzo 2013.

ŠVEDOVA I., 2008, *Ach svoboda, ach svoboda. U tebjja svoja pogoda...*, «Moskovskaja Pravda», 29.04.2008, in:

<http://taganka.theatre.ru/history/performance/zamok/11860/>, ultima consultazione Marzo 2013.

Su Eimuntas Nekrošius

CORDELLI F., 2008, *Nekrošius. Tolstoj in 29 scene*, in:

<http://www.sipario.it/recensioniprosaa/1629-anna-karenina.html>, ultima consultazione Marzo 2013.

GROPALI E., 2008, *Povera «Karenina». Il dramma diventa un circo equestre*, in:

<http://www.ilgiornale.it/news/povera-karenina-dramma-diventa-circo-equestre.html>, ultima consultazione Marzo 2013.

MONTI A., 2008, *Anna Karenina*, in

http://www.teatroteatro.it/recensioni_dettaglio.aspx?uart=888, ultima consultazione Marzo 2013.

POPENHAGEN L., 1999, *Nekrošius and Lithuanian Theater*, Peter Lang, New York.

QUADRI F., 1999, (a cura di), *Heiner Müller riscrivere il teatro. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro. Con una sezione dedicata a G. Corsetti, Els Comediants, E. Nekrošius*, Ubulibri, Milano.

QUADRI F., NANNI A., (a cura di), 2001, *1998-1999: Matthias Langhoff, Eimuntas Nekrošius, Massimo Castri, Jacques Lassalle*, fa parte di Quadri F., Nanni A., (a cura di), *L'ecole des maîtres. Libri di regia 1995-1999*, Ubulibri, Milano.

VALENTINI V., 1999, *Eimuntas Nekrošius*, Rubbettino, Roma.

VAZZAZ I., 2008, *L'abisso teatrale di Anna Karenina*, in <http://www.loschermo.it/articoli/view/6154>, ultima consultazione Marzo 2013.

OPERE DI CARATTERE GENERALE

ALONGE R., DAVICO BONINO G., (a cura di), 2001, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, (5 vol.), Einaudi, Torino.

COLUCCI M., PICCHIO R., (a cura di), 1997, *Storia della civiltà letteraria russa*, (3 vol.), UTET, Torino.

ETKIND E., NIVAT G., SERMAN I., STRADA V., (a cura di), 1990, *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, (3 vol.), Einaudi, Torino.

HERMAN D., JAHN M., RYAN M.-L., (a cura di), 2005, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London-New York.

LO GATTO E., 1952, *Storia del teatro russo*, Sansoni, Firenze.

MARINELLI L., (a cura di), 2004, *Storia della letteratura polacca*, Einaudi, Torino.

MITTNER L., 2002, (prima ed. 1977), *Storia della letteratura tedesca*, (4 vol. 10 tomi), Einaudi, Torino.

PAVIS P., 1998, *Dizionario del teatro*, (a cura di Bosisio P.), Zanichelli, Bologna;
[ed. originale: Pavis P., 1980, *Dictionnaire du théâtre*, Editions sociales, Paris].

SITOGRAFIA

www.bulgakov.ru, sito che raccoglie biografia, opere e critica su Michail Bulkakov.

www.emiliaromagnateatro.com, sito ufficiale della Fondazione Emilia Romagna Teatro, Modena (Italia).

www.hystrio.it, sito ufficiale della rivista trimestrale di teatro e spettacolo.

www.jrt.lv, sito ufficiale del Teatro del Nuovo Teatro di Riga (Lettonia).

www.kafka.ru, sito russo sull'opera e ricezione dello scrittore tedesco in Russia.

www.magazines.russ.ru, sito che raccoglie le pubblicazioni delle principali riviste scientifiche russe in campo umanistico.

www.menofortas.lt, sito ufficiale del Teatro Meno Fortas di Vilnius (Lituania).

www.sipario.it, sito ufficiale del portale dello spettacolo "Sipario".

www.taganka.theatre.ru, sito ufficiale del Teatro Taganka di Mosca (Russia).

MATERIALI AUDIO-VISIVI

HERMANIS A., (versione del 27/02/10), *Le signorine di Wilko*, documento video, materiale privato.

LJUBIMOV J.P., 30/06/11, *Conferenza stampa presso ITAR-TASS*, documento video, materiale privato.

LJUBIMOV J. P., (versione del 10/03/07), *Teatral'nyj roman*, documento video, materiale privato.

LJUBIMOV J. P., (versione del 23/04/08), *Zamok*, documento video, materiale privato.

LJUBIMOV J. P., (versione del 27/06/08), *Master i Margarita*, documento video, materiale privato.

LJUBIMOV J. P., (versione del 25/05/10), *Brat'ja Karamazovy*, documento video, materiale privato.

NEKROŠIUS E., (versione del 20/01/08), *Anna Karenina*, documento video, materiale privato.

ALTRO MATERIALE DI CONSULTAZIONE

Anna Karenina, 2008, libretto di sala, a cura di ERT-Emilia Romagna Teatro Fondazione, Modena, materiale privato.

Arabeski, 2009, libretto di sala, a cura dell'Archivio Teatr na Taganke, Mosca, materiale privato.

Do i posle, 2003, libretto di sala, a cura dell'Archivio Teatr na Taganke, Mosca, materiale privato.

Dobryj čelovek iz Sezuana, 2009, libretto di sala, a cura dell'Archivio Teatr na Taganke, Mosca, materiale privato.

Evgenij Onegin, 2000, libretto di sala, a cura dell'Archivio Teatr na Taganke, Mosca, materiale privato.

Le signorine di Wilko, 2010, libretto di sala, a cura di ERT-Emilia Romagna Teatro Fondazione, Modena, materiale privato.

Maska i duša, 2011, libretto di sala, a cura dell'Archivio Teatr na Taganke, Mosca, materiale privato.

Master i Margarita, 1977, libretto di sala, a cura dell'Archivio Teatr na Taganke, Mosca, materiale privato.

Skazki, 2009, libretto di sala, a cura dell'Archivio Teatr na Taganke, Mosca, materiale privato.

Suf(f)le, 2005, libretto di sala, a cura dell'Archivio Teatr na Taganke, Mosca, materiale privato.

Teatral'nyj roman, 2000, libretto di sala, a cura dell'Archivio Teatr na Taganke, Mosca, materiale privato.

Zamok, 2008, libretto di sala, a cura dell'Archivio Teatr na Taganke, Mosca, materiale privato.

Appendice. Tavole iconografiche

Su *Master i Margarita*¹

Figura 1. Berlioz, Woland e il poeta Bezdomnyj durante il loro primo incontro presso gli Stagni del Patriarca.



¹ Foto relative allo spettacolo del 6 Dicembre 2005. Materiale privato. Rip. riservata.



Figura 2. Jeshua Ha-Nozri, Ponzio Pilato, il narratore sulla scena (qui in funzione anche di scrivano).

Figura 3. Esperimenti di magia nera nell'appartamento stregato. Al centro, Lichodeev sull'orologio/altalena che funge da divisorio tra scena e platea per tutta la durata dello spettacolo.



Figura 4. Ivan Bezdomnyj e il Maestro nella clinica psichiatrica.





Figura 5. Il volo di Margherita. Il grande orologio si trasforma in altalena e Margherita dondola con energia tra la scena e la platea.



Figura 6. Il Gran Ballo di Satana, presieduto da Margherita. Il grande orologio si è trasformato in un candelabro.



Figura 7. Tributo finale a Michail Bulgakov.

Su *Brat'ja Karamazovy*¹



Figura 8. Una scena iniziale del processo. Sulla destra Fëdor Karamazov tiene tra le mani il capo del figlio Ivan.

¹ Foto relative allo spettacolo del 29 Marzo 2006. Materiale privato. Rip. riservata.



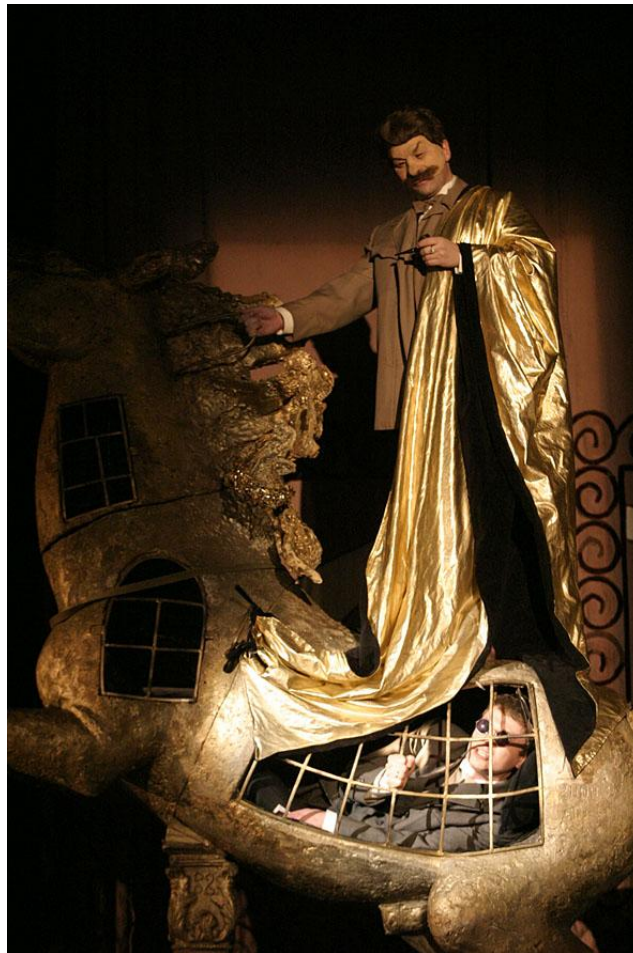
Figura 9. Il cadavere coperto sulla scena. Sullo sfondo Ivan e gli altri protagonisti. In primo piano sulla destra Aleksej.

Figura 10. Una scena dalla lunga sequenza dialogica tra Aleksej e Ivan.



Su *Teatral'nyj roman*²

Figura 11. Stalin in piedi sul cavallo dorato, nel cui ventre si intravede Maksudov.



² Foto relative allo spettacolo del 15 Gennaio 2006. Materiale privato. Rip. riservata.



Figura 12. Aristarch Platonovič (V. Nemirovič-Dančenko) e Ivan Vasil'evič (K. Stanislavskij). Alle loro spalle il sipario del Teatro Indipendente (Teatro d'Arte di Mosca).

Figura 13. Durante le prove dello spettacolo tratto dalla *pièce* di Maksudov (in basso a destra). Al centro Ivan Vasil'evič circondato dalla troupe del Teatro Indipendente. Il cartello (originale del Teatro la Taganka, riporta la dicitura: «Si prega di fare silenzio. Sono in corso le prove dello spettacolo»).



Su Zamok³



Figura 14. All'osteria. I contadini e il sindaco subito dopo l'arrivo di K..



Figura 15. Barnabas che arriva per la seconda volta. Sul fondo il narratore che esce di scena. Sulla parete la silhouette del castello. In primo piano gli sgabelli rovesciati.

³ Foto relative allo spettacolo andato in scena il 23 Aprile 2008. Foto di A. Sternin. Rip. riservata.

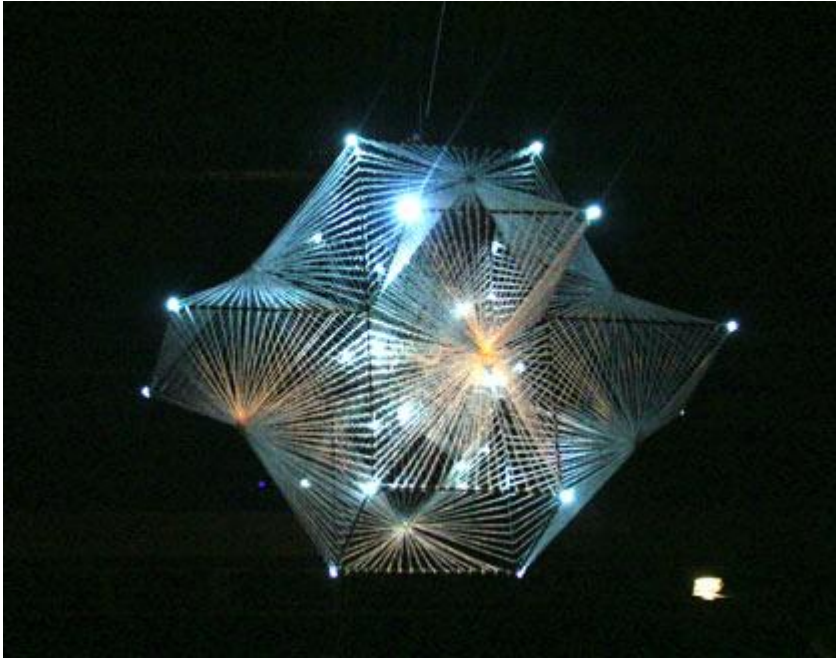


Figura 16. La cometa luminosa che simboleggia Klamm.



Figura 17. L'ostessa e K. presso l'Albergo dei Signori.

Su Arabeski⁴

Figura 18. I tre Gogol' (Kafka, Gogol', Hoffmann) in frack verde



Figura 19. Una scena dello spettacolo. Si notino i pannelli scenografici sul fondo.

Figura 20. Una scena dallo spettacolo.



⁴ Foto relative allo spettacolo andato in scena il 25 Dicembre 2009. Materiale privato. Rip. riservata.

*Su Anna Karenina*⁵



Figura 21. I grandi orologi che simboleggiano il treno in arrivo.

⁵ Foto relative allo spettacolo del 20 Gennaio 2008. Foto di Marco Caselli (Nirmal). Rip. riservata.



Figura 22. Vronskij e Anna. L'arrivo in stazione.



Figura 23. Dolly e Kitty. (sopra).

Figura 24. Il matrimonio di Kitty e Levin. (sotto).



*Su Le signorine di Wilko*⁶



Figura 25. L'arrivo di Wiktor a Wilko. Le signorine iniziano ad uscire dall'armadio.

⁶ Foto relative allo spettacolo del 27 Febbraio 2010. Materiale privato. Rip. riservata.



Figura 26. Wiktor sommerso dalle scarpe femminili. (sopra).

Figura 27. Il fantasma di Fela nella teca. (sotto).



Figura 28. Wiktor e le signorine nelle teche di vetro.

