

—
SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР

33

SLAVICA TERGESTINA

European Slavic Studies Journal

VOLUME 33 (2024/II)

Trenta. Trideset. Тридцать.
Literature of Difference / Culture Translation Theater

ISSN 1592-0291 (print) & 2283-5482 (online)

WEB www.slavica-ter.org
EMAIL editors@slavica-ter.org

PUBLISHED BY **Università degli Studi di Trieste**
*Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio,
dell'Interpretazione e della Traduzione*

Universität Konstanz
Fachbereich Literaturwissenschaft

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko

EDITORIAL BOARD **Roman Bobryk** (*Siedlce University of Natural Sciences and Humanities*)
Margherita De Michiel (*University of Trieste*)
Ornella Discacciati (*University of Bergamo*)
Tomáš Glanc (*University of Zurich*)
Vladimir Feshchenko (*Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences*)
Kornelija Ičin (*University of Belgrade*)
Miha Javornik (*University of Ljubljana*)
Jurij Murašov (*University of Konstanz*)
Claudia Olivieri (*University of Catania*)
Karin Plattner (*University of Trieste*)
Blaž Podlesnik (*University of Ljubljana, TECHNICAL EDITOR*)
Ivan Verč (*University of Trieste, EDITOR IN CHIEF*)

ISSUE EDITED BY **Margherita De Michiel and Karin Plattner**

EDITORIAL
ADVISORY BOARD **Antonella D'Amelia** (*University of Salerno*)
Patrizia Deotto (*University of Trieste*)
Nikolaj Jež (*University of Ljubljana*)
Alenka Koron (*Institute of Slovenian Literature and Literary Studies*)
Đurđa Strsoglavac (*University of Ljubljana*)
Nenad Veličković (*University of Sarajevo*)
Tomo Virk (*University of Ljubljana*)
Mateo Žagar (*University of Zagreb*)
Ivana Živančević Sekeruš (*University of Novi Sad*)

DESIGN & LAYOUT **Anja Delbello, Aljaž Vesel / AA**

Copyright by Authors

Contents

- 8 **“Verifiche”**
“Verifications”
✦ MARGHERITA DE MICHIEL, KARIN PLATTNER
- 36 **Per un approccio più fruibile allo studio dei prefissi verbali russi. Il caso di u- [y-] in prospettiva traduttologica**
Towards a More Accessible Way of Studying Russian Verbal Prefixes. The Case of u- [y-] in Russian-Italian Translation
✦ FILIPPO BAZZOCCHI
- 106 **Интродукторы переданной речи в итальянском и русском художественных текстах. Сравнительно-сопоставительный аспект**
Introducers of the Reported Speech in Italian and Russian Literary Texts. The Comparative Aspect
✦ ELENA BORISOVA
- 142 **La traduzione delle canzoni di protesta nella Russia di oggi come strumento per la didattica linguistica e culturale**
Translating Contemporary Russian Protest Songs as a Language and Culture Teaching Tool
✦ EKATERINA DOKTOROVA
- 176 **Drago Ivanišević: un poeta triestino**
Drago Ivanišević: a Triestine Poet
✦ MARCO DORIGO, VESNA PIASEVOLI
- 210 **Семантика частицы «кое-» в русском языке: причины умолчания**
Semantics of the Particle “koe-” in the Russian Language: Reasons for Omission
✦ MARINA GASANOVA MIJAT
- 258 **Il volo di Medea: una tragedia e le sue traduzioni**
Medea’s Flight: A Tragedy and Its Translations
✦ LAURA GAZZANI
- 300 **ВДРУГ: de repente, Rafael Cansinos Assens; de pronto, Crimen y castigo de Dostoyevski**
ВДРУГ: Suddenly, Rafael Cansinos Assens; and All of a Sudden, Dostoyevsky’s Crime and Punishment
✦ HELENA LOZANO MIRALLES
- 330 **Il rap russo e i suoi bardi**
Russian Rap and Its Bards
✦ MARTINA NAPOLITANO
- 436 **Multimedialità e multimodalità sulle scene russe**
Multimediality and Multimodality on the Russian Stage
✦ CLAUDIA OLIVIERI
- 462 **After Čechov: una lettura ecocritica di Sachalinskaja žena di Elena Gremina**
After Chekhov: an Ecocritical Reading of The Wife of Sakhalin by Elena Gremina
✦ KARIN PLATTNER
- 508 **Rapporto tra le lingue della comunicazione scientifica e le lingue nazionali. Uno sguardo sulle riviste scientifiche**
The Relation Between the Languages of Scientific Communication and National Languages. A Look at Scientific Journals
✦ GORANKA ROCCO, ALEKSANDRA ŠČUKANEC
- 532 **Ja tebja ljublju – Je t’aime: un russo a Parigi, ovvero quando un traduttore si autoinvita al cinema**
Ja tebja ljublju – Je t’aime: a Russian in Paris, or When a Translator Goes to the Movies
✦ ANNA TROVATI
- 578 **Quel Poesjkin figlio adottivo di un ingegnere di Haarlem**
That Poesjkin, Adoptive Son of an Engineer from Haarlem
✦ AXEL FABRIZIO ZANELLA
- APPENDIX**
- 634 **S-Puškin! Ovvero: Tre traduzioni. Evgenij Onegin a teatro, in fumetto e par furlan**
S-Pushkin! Three Translations. Eugene Onegin at Theatre, in Comics and in Friulian
✦ MARGHERITA DE MICHIEL, KARIN PLATTNER, CHIARA RAINIS

Multimedialità e multimodalità sulle scene russe

Multimediality and Multimodality on the Russian Stage

✉ CLAUDIA OLIVIERI ▶ claudia.olivieri@unict.it

L'articolo propone una breve rassegna di esperienze sceniche russe che si avvalgono di pratiche e tecniche multimediali e multimodali. I due termini vengono spesso confusi: se il primo pone l'accento sul mezzo (tecnologico e digitale) di trasmissione dell'informazione, il secondo si concentra sul modo in cui l'informazione può essere trasmessa/recepita; è proprio sui diversi modi ricettivi (vista, ascolto, moto, coinvolgimento di più sensi) che si articola l'analisi.

MULTIMEDIALITÀ, MULTIMODALITÀ,
TEATRO, RUSSIA, TEATRO VIRTUALE,
TEATRO "DI MOVIMENTO",
TEATRO "DI ASCOLTO"

The article offers a brief review of Russian stage experiences that make use of multimedia and multimodal practices and techniques. The two terms are often confused: while the former emphasises the (technological and digital) means of transmitting information, the latter focuses on the way in which information can be transmitted/received; it is precisely on the different modes of reception (sight, hearing, motion, involvement of several senses) that the analysis is articulated.

MULTIMEDIALITY, MULTIMODALITY,
THEATRE, RUSSIA, VIRTUAL
THEATRE, "MOVEMENT" THEATRE,
"LISTENING" THEATRE

1

Nel suo blog Monteverdi (2016) dà però notizia dello show *Majakovskij*, presentato dalla compagnia Sila sveta al festival moscovita *Krug sveta* del 2015, e cita spesso Robert Lepage, un regista canadese molto presente sulle scene russe (v. il *Maestro e Margherita* allestito nel 2021 al *Teatr Nacij*).

2

Il *Festival' buduščego teatra* si è tenuto a Mosca il 22-29 febbraio 2020 (cfr. *Festival'*; *Mul'timedijnyj teatr 2020*). Interamente dedicato agli allestimenti in spazi 'non teatrali', il *Meždunarodnyj Letnij festival' iskusstv "Točka dostupa"* si è tenuto invece a San Pietroburgo dal 2015 al 2021 e ha interrotto le sue attività nel marzo 2022 (cfr. *Točka dostupa*). Per l'edizione 2020 di quest'ultimo festival e un bilancio della "stagione digitale" pandemica cfr. Efrementko 2020a; 2020b.

Un film si può montare, una trasmissione si può tagliare.

Con la tecnica contemporanea si può fare tutto.

L'unica cosa che non si può fare è ingannare uno spettatore a teatro.

(Faina Ranevskaja)

IL MODO E IL MEZZO. IL MODO È IL MEZZO

Con queste parole Faina Ranevskaja, diva russo-sovietica famosa anche per il suo acume e le taglienti freddure, decretava la superiorità della scena sulla avveniristica "tecnica contemporanea". L'affermazione dell'attrice permette di correlare il teatro a multimedialità e multimodalità, due concetti che si rivelano non sempre sovrapponibili.

Gli spettacoli multimediali, digitali, tecnologici sono al centro delle ricerche di Anna Maria Monteverdi (2011, 2020), che illustra e sistematizza un ampio spettro di fenomeni tecnoperformativi: eTheatre, teatro 3.0, intermediale, transmediale, schermico, algoritmico, *computer based*. Sebbene siano al di fuori dell'area geografica di indagine di Monteverdi,¹ tali pratiche godono di un'apprezzabile diffusione pure in Russia sin dagli anni '10 del nuovo millennio. Già nel 2012, sotto la supervisione del regista Andrej Mogučij, *Delitto e castigo* viene 'tradotto' nello spazio virtuale e fruito dagli spettatori su internet. Qualche anno dopo, l'epidemia COVID scatena un (non) sorprendente boom del *cifrovoj teatr* (teatro digitale): nel 2020 si svolgono il *Festival' buduščego teatra*, inteso a esplorare il rapporto fra tradizione e digitalizzazione, e *Točka dostupa*, con un "programma spontaneo" sulle potenzialità del teatro on line, in seguito acquisite dalle scene post-pandemiche.²

Come dimostra il campione analizzato nei successivi paragrafi, oggi le *new technologies* sono entrate a buon diritto nei palinsesti dei più rinomati teatri e festival russi. Esse incidono sulla fase di realizzazione

– sotto forma di descrizioni audio inclusive (vedi il tiflo-teatro), attributi scenici (dai display agli *hoverboard*), video installazioni anche 'aumentate' (cfr. Kiselëv, Pauker 2018) – e sulla fase di creazione, laddove la mediaturgia (cfr. Marranca 2010) le incorpora nel progetto narrativo (un dibattito o una chat sui *social network* sono *de facto* una pièce documentaria). L'offerta risulta estremamente composita e fluida; se è difficile applicare un'etichetta di genere al 'prodotto artistico', un elemento comune è il maggiore coinvolgimento dello spettatore *dalla e nella* rappresentazione/comunicazione multimediale.

D'altro canto – si rilevava in apertura – la *multimedialità* non per forza coincide con la *multimodalità*. Sono in tal senso illuminanti le argomentazioni di Letizia Bollini, la quale constata "una sottile ed irrisolta ambiguità racchiusa nell'uso del termine *media*", ad un tempo *strumento e modo*:

Multimodalità significa poter sfruttare e orchestrare contemporaneamente canali di comunicazione differenti e complementari nella prospettiva di poter usare tutti i sensi [...]. La definizione che ci ha portato a parlare, fino ad ora, di multimedia, corrisponde ad una concezione profondamente tecnocentrica degli strumenti di comunicazione. [...] È allora necessario un cambio di prospettiva culturale [...], che sposti l'attenzione, non tanto, o non più, sull'aspetto mediale/strumentale, ma piuttosto sulle loro caratteristiche e sulle loro modalità di comunicazione. Introdurre il concetto di comunicazione multimodale piuttosto che di (multi)media di comunicazione, per affermare la necessità di indagare non più il veicolo, o la tecnologia di trasmissione della comunicazione [...] ma il modo con cui si veicola la comunicazione, il modo in cui la si struttura rispetto all'utente, cioè il progetto. [...] Ed è sotto il progetto, che svolge un ruolo registico nei confronti di queste "modalità",

che la comunicazione si fa integrata e trova un linguaggio proprio, attinente alle potenzialità espressive del medium che le veicola (Bollini 2001: 146-148).

La studiosa si concentra non sul “veicolo tecnocentrico” ma sulla modalità con cui si accede all’informazione integrata in un “progetto registico”; “l’accento – puntualizza altrove – viene posto sulla multisensorialità, in un cambio di ottica che focalizza la propria attenzione non più sul versante tecnico-produttivo, ma su quello della lettura/ ricezione” (Bollini 2004: 63).

Il teatro sembrerebbe la scena perfetta per declinare queste considerazioni. È riferendosi al teatro greco antico che Richard Wagner concepisce il *Gesamtkunstwerk*, un’opera d’arte totale, sintesi di diverse modalità espressive. Inoltre, il teatro è costituzionalmente multimodale, in quanto genere non (solo) verbocentrico rivolto a un lettore-spettatore-interprete: il testo drammatico scritto può anche essere visualizzato con una ‘regia intrinseca’ (la proiezione scenica soggettiva) o ‘estrinseca’ (l’allestimento altrui).

Nel presente saggio intendo esaminare alcuni recenti spettacoli russi che travalicano e rinnovano tale multimodalità ‘classica’ e per i quali i *Multimodal Studies* costituiscono una plausibile chiave ermeneutica. Gli esempi proposti a seguire sperimentano l’interazione tra varie tipologie di modalità, o ne selezionano una specifica per creare significato e trasmettere (cioè rappresentare) il messaggio drammaturgico e performativo, talvolta avvalendosi del multimediale. Sotto il profilo scenico quest’ultimo può implicare o meno una ostensione multimodale (e viceversa); specialmente se, precisa Monteverdi nel “leggere uno spettacolo multimediale”, la tecnologia “non prescinde da una poetica” ed “è piegata dall’artista [teatrale] al proprio uso”:

Interpretare uno spettacolo tecnologico significa [...] trovare [...] il “nesso drammaturgico” tra media e azione scenica [...]. Siamo propensi a credere che la tecnologia guidata dal contenuto sia di certo più interessante che non il contrario. Molti esempi ci mostrano che la tecnologia possa essere utile strumento di “accompagnamento” per il teatro, quando non sia unicamente portatrice di stupore e meraviglia ma potenziale piattaforma di dialogo e di rinnovata socialità (Monteverdi 2020: 14-16).

Attenendomi alle teorie di Monteverdi e Bollini, valuterò degli allestimenti in cui la multimedialità non costituisce un mezzo per “stupire” e “meravigliare”, ma una modalità comunicativa alternativa “guidata dal contenuto” e non disgiunta dalla “poetica” di un “progetto registico”, ovvero è strutturale al linguaggio scenico e al “dialogo” multisensoriale tra spettatore e spettacolo. Per facilità di esposizione, suddividerò gli spettacoli oggetto della mia analisi in categorie individuate dal modo, o senso, prevalente nel fruirli (vista, movimento, udito). Né la ripartizione, né la trattazione ambiscono all’esaustività: le categorie sono ‘artificiali’ e non rigidamente separate tra loro, la vasta offerta teatrale vagliabile è circoscritta ai soli casi cui ho assistito – sarebbe meglio dire che ho esperito – in prima persona.

UN MODO DI VEDERE

Di per sé connaturata al teatro ‘tradizionale’, la modalità visiva è centrale nel teatro ‘esteso’ alla *Augmented Reality* (AR) o *Virtual Reality* (VR) con futuristiche *mask* e più ordinari smartphone. In tale ambito spicca il regista Maksim Didenko, che ha testato molti formati scenici ‘non lineari’ o ‘convergenti’: lo show interattivo *Asmodeus* (2018), lo spettacolo

3 I dettagli su queste e altre regie di Didenko, tutte frutto della collaborazione con Evgenij Mandel'stam, sono reperibili sul sito ufficiale del regista (cfr. Didenko). Se nello "show on line" *Asmodeus* gli spettatori potevano interagire con gli attori e influenzare il corso degli eventi, la webserie *amroN* (2020) costituisce un'ulteriore e distinta declinazione dello spettacolo *Norma*, andato in scena (2019-2022) al *Teatr na Maloj Bronnoj* e ugualmente ispirato all'omonimo romanzo di V. Sorokin.

transmediale *amroN* (2020) e, in particolare, la prima performance AR russa.³ Basata sull'omonimo trattato alchemico di Michael Maier, *Ubegajuščaja Atlanta* (*Atalanta Fugiens*, 2020) è una 'passeggiata metafisica' per uno dei quartieri più antichi e affascinanti di Mosca; ci si reca al punto di partenza, si avvia la App IMMERSE e si piomba in una dimensione parallela, enigmatica, 'aumentata', da guardare attraverso il proprio iPhone (almeno il modello 7! raccomanda la locandina; cfr. Lisin 2020).

Alcune produzioni si spingono persino oltre, entrando nella realtà virtuale che soppianta quella concreta (ove la realtà aumentata la affianca). Ne è prova lo spettacolo documentario e multimediale *Ja ubil carja* (*Ho ammazzato lo zar*, 2019) di Michail Patlasov. Per ripercorrere gli ultimi giorni dei Romanov, confinati a Ekaterinburg, nella Casa Ipat'ev, e lì giustiziati nel luglio del 1918, ci si riunisce negli scantinati del *Teatr Nacij*. Equipaggiato di visori VR e cuffie, lo spettatore è catapultato in fondo a un pozzo tappezzato di fotografie da scegliere liberamente e 'animare' con un pulsante dell'*headset*. Gli scatti ritraggono i protagonisti: tanto i membri della famiglia imperiale, quanto la controparte bolscevica; una volta opzionati, danno vita a micro-scene, in cui gli attori (ri)producono nella maschera e negli auricolari vere testimonianze (diari, lettere, dossier reperiti al Museo della Rivoluzione o all'Archivio di Stato). Man mano che la linea temporale e quindi i fatti storici si dispiegano, si risale il pozzo, fino al climax: la fucilazione, dove lo spettatore si ritrova virtualmente e fisicamente tra i condannati e il plotone. Segue la catarsi, ossia il dissepellimento dei resti e la canonizzazione dei regnanti 'martiri' nella Russia di El'cin.

La catarsi non è l'unica prerogativa teatrale della pièce, che Rudnev (2020) definisce "un nuovo genere" scenico, comunque approntato "secondo le leggi del teatro". Le unità aristoteliche si convertono

in unità di spazi: i sotterranei del teatro (luogo fisico) evocano quelli di Casa Ipat'ev (luogo dell'esecuzione reale e scenica) e si confondono con le profondità del pozzo della Storia (luogo rappresentato). I materiali autentici, pur nell'imparzialità della 'posizione zero', non giudicante ed equidistante da vittime e carnefici, trascendono il mero fatto e vengono assemblati drammaturgicamente nell'enunciato *artistico* del teatro documentario. Ne consegue che la rappresentazione ha una sua durata, fissata a un'ora e mezza, salva la discrezionalità dello spettatore di costruire il proprio percorso, selezionando le foto-scene da un repertorio ben più esteso (all'io rimanda del resto lo stesso titolo dell'opera). Il vincolo temporale sarebbe imposto dai rischi di un prolungato uso di apparecchiature VR, che – si noti bene – non costituiscono un mezzo accessorio o scenografico, ma sono subordinate a un preciso disegno registico di Patlasov:

Sono convinto che questa tragedia sia la nostra nazionale Gestalt incompiuta che dobbiamo attraversare ancora una volta, sbarazzandoci del mito e preservando solo i fatti. Anche dal titolo si intuisce che ciascuno di noi provi un inconscio senso di colpa. Una sorta di memoria genetica. E solo rivivendo questo trauma ancora una volta, venendone a capo, avendone piena coscienza, potremo costruire qualcosa di nuovo e andare oltre. È in questo che vedo la mia missione. È su questo che verte il nostro spettacolo virtuale (Ja ubil carja).⁴

Non stupisce che la psicologia della *Gestalt* sia interrelata alla nozione di *Insight* e alle percezioni visive. E basta una semplice coincidenza a dimostrare quanto la modalità visiva costituisca il significante e il significato di *Ho ammazzato lo zar*. Nel 2020 il drammaturgo Oleg Bogaev (peraltro nato nella città della tragedia, Ekaterinburg) presentava

4 Il passaggio è tratto da un'intervista a M. Patlasov riportata, insieme ad altre recensioni e alla scheda dello spettacolo, sul sito del *Teatr Nacij* (cfr. Ja ubil carja).

5 Per il testo della pièce e la discussione in merito alla sua lettura aperta cfr. Bogaev 2020.

6 Basato sulla medesima *povest'* è anche lo "spettacolo di marionette-gif" della compagnia *Taratumb* che propone "una sintesi tra teatro delle marionette e tecnologie digitali" (cfr. Gadkie lebedi).

7 Cfr. *Remote per Remote Moscow* e altre proposte in cartellone.

al festival *Ljubimovka* una "pièce post-documentaria" dall'identico titolo e intento 'terapeutico' (il lavoro con il subconscio e la memoria genetica).⁵ Poco dopo Vladimir Mirzoev ne ricavava un allestimento onirico, fantasmagorico e assolutamente 'tradizionale' (cfr. Bossart 2021).

Via le maschere ma non le cuffie: la registrazione binaurale, o in 3D, che coadiuva la virtualità di Patlasov, trova altri impieghi e combinazioni.

BY FOOT, BY CЛYX

Comuni auricolari e più sofisticati *headset* sono indispensabili per almeno due tipi di allestimenti multimediali e multimodali: il teatro 'di movimento' e 'di ascolto'. Li esamino insieme, perché spesso concomitanti.

Le *brodilki* (da *brodit'*: vagare), o spettacoli itineranti, compendiano varie modalità di trasmissione/acquisizione dell'informazione scenica: l'interazione fisica, l'immersività, ovviamente la mobilità; affrancando lo spettatore dalla usuale sedentarietà, ricorrono sovente al supporto audio, per orientarlo nella rappresentazione. In Russia, tali esibizioni-*promenade* spopolano dalla metà degli anni '10: tra i primi a guadagnare la ribalta vi è Jurij Kvjatkovskij con *Normansk* (2014), un rifacimento della *povest' I brutti cigni* (1967) dei fratelli Strugackie, letteralmente 'seguito' su e giù per tutt'e cinque i piani del Centro Mejerchol'd di Mosca (cfr. Kvjatkovskij).⁶ Lo stravagante genere vanta tuttavia numerose declinazioni e può travalicare lo spazio dell'edificio teatrale. È il caso di *Remote Moscow* (2015), un format del collettivo tedesco Rimini Protokoll, importato in Russia da Fëdor Eljutin, impresario e instancabile promotore di altre *experience* teatrali (questa consiste in una passeggiata collettiva per la capitale, trasformata in palcoscenico a cielo aperto dalle indicazioni fornite ai partecipanti in cuffia).⁷ O di un progetto interamente russo, quale MChT, il *Mobil'nyj Chudožestvennyj Teatr* di Michail

Zygar' e Aleksej Kiselëv: il loro Teatro d'Arte Mobile si gode tramite App per smartphone e, attualmente, ha in cartellone una quarantina di spettacoli, per lo più *site-specific* (l'epicentro è Mosca, ma anche San Pietroburgo, Nižnyj Novgorod, Tula, Magadan). Scaricati gratis, o a un costo simbolico, *Tolstoj. Mosca e pace; Pokrovka fino all'ultima goccia; Rock-Tverskaja*, si può compiere – quando si preferisce e in solitaria – un percorso a tappe con una drammaturgia e un commento audio d'autore. Sia o no teatro, MXT dialoga esplicitamente con il teatro 'classico' (il nome allude al Teatro d'Arte "accessibile a tutti" fondato da Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, nel 1898) e con quello contemporaneo (il primo spettacolo era un manifesto di protesta meta-teatrale, dacché invitava a fare *1000 passi con Kirill Serebrennikov*, mentre il regista era agli arresti domiciliari).⁸

È proprio al *Gogol Center* diretto da Serebrennikov che viene approntato *S.T.A.L.K.E.R.* (2014) con regia di Evgenij Grigor'ev e testo di Nina Belenickaja (cfr. Afiša 2014). Mi soffermo su questa avvincente *brodilka*, perché il movimento e, parzialmente, l'ascolto sono strutturali a *fabula* e *sjužet*. Lo spettacolo si ispira alla celebre pellicola *Stalker* (1979) di Andrej Tarkovskij, nonché ad ancora una *povest'* degli Strugackie, *Picnic sul ciglio della strada* (1972). Nonostante le differenze imputabili a una faticosa traduzione intersemiotica, film e prosa raccontano vicende analoghe: in seguito a un'incursione aliena, sulla terra è rimasta una misteriosa "Zona"; talvolta gli *stalker*, addestrati ad aggirarne le insidie, vi conducono occasionali visitatori per scovare la Sfera d'oro (Strugackie) o la Stanza (Tarkovskij), in grado di esaudire il desiderio più recondito e sincero di ciascuno. La riduzione scenica si adegua al *plot*. All'ingresso del *Gogol* gli avventurosi spettatori ricevono delle tute protettive (la 'zona-teatro' è radioattiva!) e delle cuffie; inizia poi il viaggio alle calcagna degli *stalker*-attori che si snoda per i meandri solitamente *off limits* del

8 Sul sito del *Mobil'nyj Chudožestvennyj Teatr* (cfr. MChT) è disponibile l'offerta completa, che include audiospettacoli doppiati in inglese o da "auto-allestire" in casa propria (come *9 movimenti*, lanciato durante la pandemia COVID).

9
S.T.A.L.K.E.R. è una serie di *shooter game* realmente esistenti, prodotta dalla GCS Game World e ispirata a Tarkovskij, Strugackie e al disastro di Černobyl'.

10
Cfr. Repertuar, dove sono inoltre consultabili il repertorio della *Masterskaja Brusnikina* e la storia della rinomata compagnia.

teatro (camerini, depositi, vani di servizio) e culmina sul palcoscenico, nel quale ci si intrufola dalla buca del suggeritore. Ed è davvero straniante (o bulgakoviano) guardare alla platea vuota da una prospettiva invertita. O, magari, essere costretti a esprimere il proprio desiderio.

Il movimento, dunque, non è un vezzo strabiliante ma un modo imprescindibile per la comprensione del narrato-agito. Pure il mezzo tecnologico è pienamente assimilato all'intreccio: nell'epilogo, tra l'altro, si scopre che a manovrare l'azione è in realtà un *gamer* extradiegetico impegnato nel videogioco S.T.A.L.K.E.R.⁹

La modalità-ascolto, fin qui complementare a quella motoria, diventa fondamentale nei *sekretnye spektakli* (spettacoli segreti); ne tratto due, realizzati in collaborazione con la *Masterskaja Brusnikina* in uno spazio teatrale ed extra-teatrale.

Zanos (*La sbandata*, 2019) viene inscenato dal già menzionato Kvjatkovskij al *Praktika* di Mosca; è “un’antiutopia con motivi cechoviani”,¹⁰ su un testo di Vladimir Sorokin, che mescola prosa e teatro (è l’autore stesso a qualificarlo come “qualcosa di simile a una pièce”; cfr. Sorokin 2009). Tale polimorfismo si riflette pure sull’allestimento, di fatto una *brodilka* da seduti. Prima del suo inizio, lo spettatore riceve delle cuffie in cambio delle proprie impronte digitali; si chiarirà presto che parteciperà a una sinistra inchiesta. La rappresentazione è infatti incentrata sulla *prosluška* (intercettazione): gli interpreti, ignari, sono sotto sorveglianza; al pubblico, sulla soglia della platea, viene sussurrato: “la Patria ti ascolta!”. L’azione comincia nel foyer, nel momento in cui si attivano le cuffie e si accede a tre canali audio alternabili a piacimento per tutta la durata dell’opera, nonché visibili dall’esterno grazie a led

dal colore blu (o) rosso (o) verde. Guadagnata la sala, si scorgono dei monitor e, soprattutto, ci si imbatte nella quarta parete: palcoscenico e parterre sono separati dalla vetrata di una elegante veranda di campagna. È la ‘gabbia di osservazione’, nella quale si svolgerà buona parte di una trama abbastanza complessa sia nella resa registica, sia sul piano testuale (il precedente letterario, che meriterebbe un approfondimento in altra sede). In seguito, grossomodo, i fatti.

Risplende la sala da pranzo di una lussuosa *dača* (ecco le reminiscenze cechoviane!) dell’*hinterland* da sempre più prestigioso di Mosca, la Rublëvka. I fortunati inquilini appartengono a una indolente élite altoborghese, *liberal-glam* e sostanzialmente disimpegnata. Il tempo scorre in un *party non stop*, tra grotteschi pranzi luculliani, ‘sballi’ alcolici e narcotici, disquisizioni tanto elevate, quanto vacue. Nell’epilogo granguignolesco questo piccolo mondo moderno sarà raso al suolo in un attimo (di nuovo Čechov!) e senza apparenti ragioni da non meglio precisate “forze oscure”. Vale a dire dallo spietato e antropofago Potere statale, che incombe su attori e pubblico ancor prima dell’*incipit*.

Multimedialità e multimodalità concorrono a eccedere la dimensione del testo e della performance. Esse attualizzano uno scritto di Sorokin risalente al decennio precedente e persino lo migliorano, slatentizzando le potenzialità; arricchiscono l’azione, tutto sommato asciutta, di eloquenti sfumature; ampliano lo spazio ristretto del *Praktika* (e quello teatrale in genere); chiamano gli spettatori a guardare e ascoltare in maniera diversa ed estesa. Nei monitor accanto alla scena è così possibile scrutare, in regime *reality show*, zone normalmente impenetrabili, come le altre stanze della casa o i peggiori incubi dei protagonisti; sugli stessi schermi scorrono inoltre le immagini dell’attore Askar Nigamendzjanov, il quale declama incessantemente i versi del concettualista Dmitrij Prigov, cui la pièce è dedicata. È “l’effetto intarsio”, o il “teatro-cinema”,

che – secondo Monteverdi (2020: 43) – si estrinseca in una “poetica dell’ambivalenza” e in uno *storytelling* indipendente e parallelo. Alla visione dilatata corrisponde l’ascolto moltiplicato dei tre canali ‘colorati’ disponibili in cuffia, che costituiscono nel contempo un espediente auditivo e visivo. In primo luogo, i led che li contrassegnano *all’esterno* delle cuffie, consentono agli spettatori di ispezionarsi a vicenda e di distinguere *chi* sia sintonizzato su *cosa*. Il trucco, è il caso di dirlo, è evidente e direttamente correlato all’essenza dell’opera: la *prosluška* e le sue infauste conseguenze. L’ascolto dell’altro si tramuta in ‘sguardo’ su di sé e non importa tu sia sul palco o in poltrona: tutti possono (possiamo) essere schedati con l’acquisizione delle impronte, spiati, finire sotto indagine o, insegna e mostra *La sbandata*, ancor peggio. In secondo luogo, le tre tracce audio dialogano apertamente con quanto si sbircia sulla scena e ai suoi margini. Il blu dà voce al Prigov sul monitor, il rosso amplifica gli accadimenti nell’abitazione, il verde riproduce un’intervista del regista a Sorokin su *Zanos* e la Russia odierna. Ne scaturisce un composto “audio-calco della cultura russa del nostro secolo” (Šainjan 2019), organico pur in una “frammentarietà” voluta allo scopo di

tempestare il processo di percezione con gli oggetti della percezione, affinché lo spettatore si costruisca un proprio spettacolo. La frammentazione – il vettore dominante della contemporary art già dalla fine degli anni ’60 – è finalmente approdata in teatro. Azzarderemo nel buon teatro, dove l’accelerazione della percezione è inscindibile dalla sua intensificazione. [...] Lo switch arbitrario tra gli audiocanali, i significati e le impressioni in cuffia [...] rimarca la stratificata e insospettabile profondità della percezione uditiva. In virtù dei tre podcast, allo spettacolo si può assistere tre volte, con la garanzia di percepirlo in modo sempre diverso (Lisin 2019).

La libertà di vedere di *Ho ammazzato lo zar* è qui libertà di ascoltare, comunque rappresentando(si) uno spettacolo individuale e “sempre diverso”; uno spettacolo multisensoriale nel quale modo e mezzo si inquadrano nuovamente in un “progetto registico” prestabilito e convincente.

Semën Aleksandrovskij allestisce *Vremja, kotoroe (Il tempo che, 2018)* con drammaturgia di Asija Vološina, alla biblioteca dell’STD (*Sojuz Teatral’nych Dejatelej*); la *location* non è inusuale né per il teatro in genere (si veda *The Library at Night* di Robert Lepage), né per i *brusnikincy*, che reciteranno *Pravo na otdych (Il diritto al riposo, 2019)* nella medesima cornice.¹¹

Il tempo che è un giallo storico (e) familiare nel quale si incrociano i destini di ben quattro generazioni di donne, dal 1939 al 2018. La giovane Vita è una fotografa emigrata a Praga e rientrata per qualche giorno a Mosca a causa della morte della nonna. Costei custodiva alcune pagine strappate dal diario della madre Mila. È per ricostruire le memorie di quest’ultima che la ragazza si avventura nella biblioteca-archivio dell’STD, ove sono conservate. Molti anni addietro, da neoiscritta ai corsi del prestigioso istituto teatrale GITIS, Mila era entrata pericolosamente in contatto con le teorie ‘sovversive’ di Mejerchol’d, aveva salvato, proprio alla STD, un prezioso incartamento sul regista dopo la sua fucilazione, era stata lei stessa arrestata e confinata in un lager. È questo il *coup de théâtre* o la verità taciuta per anni e disvelata dalla pièce.

La Storia del paese (le grandi Purghe) e del Teatro (Mejerchol’d) traluce dalla storia di una famiglia (la nipote Vita, la bisnonna Mila); parimenti, uno spazio pubblico si trasfigura in uno privato e intimo. È il modo-mezzo a risemantizzare un contesto ordinario: i fatti non

¹¹ Nell’ordine: cfr. Audiospektakl’ per alcuni dettagli sullo spettacolo *Vremja, kotoroe*; cfr. Lepage per la “museum-like, design-based and virtual immersion experience” curata da R. Lepage in occasione del decimo anniversario della Grande Bibliothèque di Montreal; cfr. Répertoire per la scheda dello spettacolo *Pravo na otdych* inscenato dalla *Masterskaja Brusnikina*.

vengono mostrati ma ascoltati, tutt'altro che passivamente, tramite *headphones*; il dispositivo *hi-tech* accetta le regole della biblioteca e le fa, anzi, sue.

Lo spettatore acquista il biglietto on line, si reca alla STD negli orari in cui è aperta ai visitatori, compila una normale scheda di consultazione; le (vere) impiegate gli consegnano una voluminosa carpetta con dentro delle foto, pochi ritagli di giornale e, soprattutto, un paio di cuffie; inforcatele e preso posto nella sala di lettura, la rappresentazione ha inizio. Nelle orecchie si avvicendano le voci dei protagonisti; tra le tante risuona quella del compianto Dmitrij Brusnikin, regista e fondatore della *Masterskaja* cui ha dato il nome, prematuramente scomparso a pochi mesi dalla premiere (di fatto la sua ultima 'esibizione'). L'unità di luogo (la biblioteca nella quale si tiene lo spettacolo è quella dove Mila nasconde i preziosi documenti e Vita li rinviene), l'unicità di spettatore (uno per turno: la carpetta è singola), e l'isolamento dovuto alle cuffie determinano un effetto stupefacente. "La realtà fittizia si intreccia e sincronizza con quella dell'ascoltatore-spettatore" (Koval'skaja 2018) e si verifica un'alterazione percettiva dello spazio circostante: gli arredi della stanza, a cominciare dal ritratto di Mejerchol'd che la sovrasta, diventano attributi di scena, gli altri (inconsapevoli) frequentatori della STD – personaggi della pièce. Provato per credere.

IN TUTTI I MODI

A margine di questa rapida rassegna vale la pena segnalare alcuni casi da sviluppare in future ricerche; si tratta di pratiche trasversali alla mia catalogazione, poiché adoperano simultaneamente più modalità espressivo-comunicative e sensoriali.

Penso a *Majskaja noč'* (*La notte di maggio*, 2013) di Karolina Žernite, una riduzione scenica, e in una certa misura 'inclusiva', della omonima *povest'* gogoliana. Otto spettatori condotti sul palco (non) vedono quanto vi avviene, perché bendati e sollecitati a usare tatto, udito, olfatto, gusto; i restanti, in platea, assistono a un doppio spettacolo: quello degli attori e quello dei 'ciechi'. Per tutti il risultato è una straniata ricezione della ricezione.

Pure la convergenza di teatro e museo offre proficui spunti di riflessione, allorché la distanza fra i due istituti viene accorciata da un approccio multimodale e/o multimediale. Non mi riferisco a semplici cooperazioni, come quella tra il *Praktika* e il *Muzej Moskvy*,¹² ma a quanto conclude Bollini (2009: 35) in merito all'allestimento digitale dei musei 2.0 ("non più proiettivo e metaforico ma simulativo di quello fisico [...] coordinato da un atto registico unificante"). Simmetricamente, alcune messe in scena impiegano la modalità comunicativa del museo 'tradizionale', per interagire con lo spettatore. Si prendano ad esempio *Muzej inoplanetnogo vtorženija* (*Museo dell'invasione aliena*, 2017), un *mockumentary* su un fantomatico sbarco degli extraterrestri nella regione di Tomsk, che esplicita l'idea del museo già nel titolo,¹³ o lo "spettacolo-collezione di emozioni personali" *Mam, privet* (*Ciao ma'*, 2019), con regia di Vika Privalova e drammaturgia di Evgenij Kazačkov:

Ciao ma' non è uno spettacolo nel senso tradizionale della parola. È una mostra con un'audioguida documentaria; è per questo che chiediamo ai nostri spettatori di portare con sé smartphone e auricolari. Non ci sono la platea e la scena, non ci sono poltrone e attori. Lo spazio teatrale è un labirinto di situazioni drammatiche, ricordi toccanti e confessioni sincere. Ogni partecipante sceglie il suo percorso tra i reperti

12 Le due istituzioni collaborano dall'estate 2021 (cfr. Department) per produzioni quali *Solaris*, che è contemporaneamente uno spettacolo (di D. Melkin) e una installazione multimediale (di P. Pepperštejn).

13 Lo spettacolo, realizzato dal *Teatr vzaimnykh dejstvij* (Teatro delle azioni reciproche), ha ottenuto una nomination alla *Zolotaja maska* del 2018; per una sua descrizione dettagliata cfr. Parchomovskaja 2017.

esposti, tra le sensazioni visive e tattili, tra i suoni, le parole e persino gli odori, alla ricerca di una strada possibile che lo conduca dalle offese e dallo scontro alla rappacificazione e al perdono (Mam, *privet* 2022).

“Mostra”, “audioguida” e “reperti” (un frigo con dei post-it, una toilette per il trucco...), accompagnati da debite etichette, non lascerebbero dubbi. Eppure molteplici requisiti rendono *Ciao ma’* una esperienza teatrale, che in qualche maniera riassume quelle riportate nelle pagine precedenti. Mi limito a notare l’allestimento (le didascalie dei reperti sono didascalie di scena), la documentarietà (le testimonianze raccolte da Kazačkov e diffuse negli auricolari), la compartecipazione (foto e suggestioni degli spettatori vengono condivise sui social con l’apposito *hashtag* #мам_привет), l’universalità (il rapporto con la madre), l’immedesimazione, il superamento del dramma, certamente l’adozione di un ‘sistema’ multisensoriale, multimediale, multimodale (cfr. Mam, *privet* 2019).

Se simili strategie paiono ormai familiari, il panorama che si dischiude davanti ai nostri occhi (e non solo) è foriero di sorprese. I modi potranno diversificarsi e le tecnologie progredire. Ma questa ulteriore fase del teatro, come la prossima, non sarà l’ultima. O comunque capace di ingannare lo spettatore. ♡

Bibliografia

- AFIŠA, 2014: “Afiša”: V Gogol’-centre pokažut spektakl’-brodilku S.T.A.L.K.E.R. *Moskva24*. [https://www.m24.ru/shows/1/61283?utm_source=CopyBuf].
- AMRON, 2020: amroN. *YouTube*. [https://www.youtube.com/channel/UC8fSKLYCks9KgP-LGN3HzhQ].
- AUDIOSPEKTAKL’: Audiospektakl’ “Vremja, kotoroe”. *Artmigracija*. [https://artmigration.ru/vremyakotoroe?ysclid=m4ib9ta kpp628603748].
- BOGAEV, OLEG, 2020: Ja ubil carja. *Ljubimovka*. [https://lubimovka.art/bogaev].
- BOLLINI, LETIZIA, 2001: Multimodalità vs multimedialità. *Il Verri. Nella rete* 16. 144-148.
- BOLLINI, LETIZIA, 2004: *Registica multimodale. Il design dei new media*. Milano: Clup.
- BOLLINI, LETIZIA, 2009: Dall’ipertesto alla performance multimodale: forme di rappresentazione digitale dell’allestimento. BORSOTTI M., SARTORI G. (a cura di), *Il progetto di allestimento e la sua officina*. Milano: Skira. 33-35.
- BOSSART, ALLA, 2021: Ja/my ubili carja. *Teatr*. [https://oteatre.info/ya-my-ubili-tsarya/?ysclid=le5fuqf7gj653855325].
- DEPARTAMENT: Departament kul’tury goroda Moskvyy ob’javljaet o zapuske novogo Muzejno-teatral’nogo proekta “Teatr Praktika v Muzee Moskvyy”. *Muzej Moskvyy*. [https://mosmuseum.ru/news/p/praktika/?ysclid=lsloj6asdb260756299].
- DIDENKO: Maxim Didenko. *Didenko*. Sito ufficiale del regista. [https://www.maximdidenko.com].

- EFREMENKO, OKSANA, 2020a: Onlajn-povorot: "Točka dostupa – 2020" kak forum novych formatov. *Teatr*. [https://oteatre.info/tochka-dostupa-2020/].
- EFREMENKO, OKSANA, 2020b: Onlajn-povorot: pjat' mnenij ob itogach cifrovogo sezona. *Teatr*. [https://oteatre.info/onlajn-povorot-pyat-mnenij-ob-itogah-tsifrovogo-sezona/].
- FESTIVAL': *Festival' Buduščego teatra*. [https://ru-ru.facebook.com/theatre2030/].
- GADKIE LEBEDI: Gadkie lebedi. Spektakl' s gif-kuklami. *Taratumb*. [https://taratumb.com/gadkie_lebedi].
- JA UBIL CARJA: Ja ubil carja. Spektakl' v očkach virtual'noj real'nosti. *Teatr Nacij*. [https://theatreofnations.ru/performances/ya-ubil-tsarya-spektakl-v-ochkakh-virtualnoy-realnosti?ysclid=le5ggdlx3w213884720].
- KISELĚV, ALEKSEJ, PAUKER ANASTASIJA, 2018: Technologii v teatre: ot VR-očkov do giroskuterov. *Afiša Daily*. [https://daily.afisha.ru/culture/8312-tehnologii-v-teatre-ot-vr-ochkov-do-giroskuterov/].
- KOVAL'SKAJA, ELENA, 2018: Mesto, v kotorom. *Teatr*. [https://oteatre.info/mesto-v-kotorom/?ysclid=lej357ftb945571495].
- KVJATKOVSKIJ, JURIJ: *Normansk*. Kvjatovskij. Sito ufficiale del regista. [https://kviatkovskii.com/normansk].
- LEPAGE, ROBERT: The Library at Night. *Epidemic*. [http://www.epidemic.net/en/art/lepage/proj/library_at_night.html].
- LISIN, DMITRIJ, 2019: Polkovnik, General i Deputat edjat bifšteksy iz čelovečiny i pojut chorom: kak žit' posle "Zanosa" Jurija Kvjatkovskogo. *Teatr*. [https://oteatre.info/polkovnik-general-i-deputat-edyat-bifshteksy-iz-chelovechiny-i-poyut-horom-kak-zhit-posle-zanosa-yuriya-kvyatkovskogo/?ysclid=le5icmrra5401519939].

- LISIN, DMITRIJ, 2020: Cifrovaja alchimija: na Soljanke i Chitrovka pojavilsja AR-spektakl' po srednevekovomu traktatu Michaélja Majera. *Teatr*. [https://oteatre.info/tsifrovaya-alhimiya-na-solyanke-i-hitrovke-poyavilsya-ar-spektakl-po-srednevekovomu-traktatu-mihaelya-majera/].
- MAM, PRIVET, 2019: Mam, privet. Trejler. *YouTube*. [https://www.youtube.com/watch?v=eAShI-AL8IY&t=355].
- MAM, PRIVET, 2022: Spektakl' Mam, privet. *Muzej Moskvy*. [https://mosmuseum.ru/performances/p/mam/?ysclid=le5izre9rm813490092].
- MARRANCA, BONNIE, 2010: Performance as Design. The Mediaturgy of John Jesurun's Firefall. *Performance and Design* 96, 32. 16-24.
- MCHT: *Mobil'nyj Chudožestvennyj Teatr*. [https://mobiletheater.io].
- MONTEVERDI, ANNA MARIA, 2011: *Nuovi media, nuovo teatro*. Milano: Franco Angeli.
- MONTEVERDI, ANNA MARIA, 2016: Mayakovsky 3D mapping by Sila sveta. *Annamonteverdi*. [https://www.annamonteverdi.it/digital/mayakovsky-3d-mapping-by-sila-sveta/].
- MONTEVERDI, ANNA MARIA, 2020: *Leggere uno spettacolo multimediale*. Roma: Dino Audino.
- MUL'TIMEDIJNYJ TEATR, 2020: Mul'timedijnyj teatr. Festival' Buduščego teatra. *YouTube*. [https://www.youtube.com/watch?v=s2xXXuOQlKw].
- PARCHOMOVSKAJA, NINA, 2017: Produkt broženija. *Teatr*. [https://oteatre.info/produkt-brozheniya/?ysclid=le5k3ouppz2465201927].
- REMOTE: Remote Moscow. *Impresario*. [https://wowwowwow.ru/remotemoscow/].
- REPERTUAR: Repertuar. *Masterskaja Brusnikina*. [https://masterbrus.com/performances].

- RUDNEV, PAVEL, 2020: Rudnev – Žizn' v Teatral'nych Kreslach / JA UBIL CARJA / TEATR NACIJ. Gatin. YouTube. [<https://www.youtube.com/watch?v=23P9CClgleo&t=128s>].
- ŠAINJAN, NATAL'JA, 2019: Zanos na Viraže. Peterburgskij Teatral'nyj Žurnal. [<https://ptj.spb.ru/blog/zanos-na-virazhe/?ysclid=lsbop8ego6328787179>].
- SOROKIN, VLADIMIR, 2009: Zanos. Snob. [<https://snob.ru/selected/entry/2960/?ysclid=lsbn8axpq2520442889>].
- TOČKA DOSTUPA: Točka dostupa. Meždunarodnyj letnij festival' iskusstv. [<https://tochkadostupa.spb.ru>].

Резюме

Мультимедийный и мультимодальный театр прижился в России задолго до пандемии COVID-19: как показывает анализируемая в статье выборка, новые технологии по праву вошли в репертуары самых известных отечественных театров и программы фестивалей. Следует сразу отметить, что мультимедийность не обязательно совпадает с мультимодальностью: если в первом случае акцент ставится на *средств* (технологическом и цифровом) передачи информации, то во втором – на *способе* ее передачи/восприятия.

В настоящей статье анализируются некоторые недавние российские перформансы, которые выходят за рамки «классической» мультимодальности и обновляют ее содержание. Предлагаемые образцы экспериментируют со взаимодействием между различными способами или выбирают какой-то один способ для создания смысла и передачи (т. е. репрезентации) драматургического и перформативного сообщения. Для удобства изложения спектакли, подвергшиеся анализу, будут разделены на категории, определяемые по способу, или чувству, преобладающему при их восприятии (зрение, движение, слух).

Что касается театра с преобладанием визуального восприятия, посмотрите (это действительно нужно сказать!) спектакль *Я убил Царя* (2019) М. Патласова, который прослеживает последние месяцы правления Романовых через VR-маски. Не менее интересны театр «движения» и театр «(про)слушивания», которые здесь рассматриваются вместе, поскольку они часто совпадают. Так называемые «бродилки» предлагают различные способы передачи/получения сценической информации: физическое взаимодействие, иммерсивность и, конечно же, мобильность; освобождая

зрителя от привычной «сидячести», они часто прибегают к аудиосопровождению, чтобы ориентировать его в спектакле; среди наиболее известных примеров можно назвать следующие постановки: Ю. Квятковский, *Норманск* (2014), афиша Мобильного Художественного театра М. Зыгаря и А. Киселева, и *S.T.A.L.K.E.R.* (режиссер Е. Григорьев, драматургия Н. Беленицкая), поставленный в 2014 году в тогда еще Гоголь-центре К. Серебренникова. «Слуховой режим», до тех пор дополнявший двигательный, становится основополагающим в секретных спектаклях, созданных Мастерской Брусника: *Занос* по одноименной пьесе В. Сорокина, поставленный в «Практике» Ю. Квятковским в 2019 году, а также *Время, которое...* (2018) С. Александровского (режиссура) и А. Волошиной (драматургия), поставленный в библиотеке СТД (Союза Театральных Деятелей). Последняя рассмотренная категория является сквозной по отношению к предыдущим, так как предполагает задействование нескольких коммуникативных и рецептивных чувств/модусов. Например, «спектакль-сборник личных эмоций» *Мам, привет!* (2019), режиссера В. Привалова, драматурга Е. Казачкова, – «это не спектакль в традиционном смысле слова. Это выставка с документальным аудиогидом», где «Каждый участник сам выбирает свой маршрут через объекты экспозиции, визуальные и тактильные ощущения, звуки, тексты и даже запахи и исследует возможные пути от обид и конфликтов к примирению и прощению», т. е. к *κάθαρσις*. Иными словами, новая мультимедийность и мультимодальность подтверждают конечную цель театра: вовлечение и катарсис.

Claudia Olivieri

Claudia Olivieri è professore associato (SSD SLAV-01/A, Slavistica) presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania, dove insegna lingua, traduzione e letteratura russa. Si è occupata di letteratura russa dell'800 (Dostoevskij, Somov), dei rapporti cinematografici tra Russia/URSS e Italia, sui quali ha co-curato con Olga Strada il volume Italia-Russia. Un secolo di cinema (ABCDesign, 2020), delle coproduzioni filmiche italo-sovietiche (in particolare della pellicola Italiani brava gente e del documentario Russia sotto inchiesta). Oggi si interessa di letteratura, cultura, società russa contemporanea: ha approfondito in numerosi saggi la produzione di Vladimir Sorokin, ha trattato il rapporto tra cinema e nostalgia nella monografia Cinema russo da oggi a ieri (Roma, Lithos, 2015), ha studiato il teatro russo odierno (con particolare riferimento al teatro della "diversità", al teatro "Doc", alle riscritture cechoviane), il fenomeno degli anni '90 attraverso la prosa (A. Rubanov). Dal 2014 è membro dell'Associazione Italiana Slavisti; è componente della Redazione della Collana di Studi Slavistici e di Masterskajazo, nonché delle riviste "eSamizdat", "Avtobiografija", "Fabrica Literarum"; è tra i fondatori del Centro Interuniversitario per lo Studio della Cultura e della Controcultura Postsovietica.

Claudia Olivieri is Associate Professor (SSD SLAV-01/A, Slavistics) at the Department of Humanities, University of Catania, where she teaches Russian language, translation and literature. She has been working on 19th century Russian literature (Dostoevsky, Somov), on the cinematographic relations between Russia/USSR and Italy, on which she has co-edited with Olga Strada the volume Italia-Russia. Un secolo di cinema (ABCDesign, 2020), and

on Italian-Soviet film co-productions (in particular the film Italiani brava gente and the documentary Russia sotto inchiesta). Today she is interested in contemporary Russian literature, culture and society: she has examined, in numerous essays, the production of Vladimir Sorokin, she has dealt with the relationship between cinema and nostalgia in the monograph Cinema russo da oggi a ieri (Rome, Lithos, 2015), she has studied today's Russian theatre (with particular reference to the theatre of "diversity", the "Doc" theatre, and Chekhovian rewrites), and the phenomenon of the 1990s through prose (A. Rubanov). Since 2014 she has been a member of the Italian Slavists Association; she is a member of the Editorial Board of the Series "Studi Slavistici" and "Masterskaja20", as well as of the journals "eSamizdat" "Avtobiografija", "Fabrica Literarum". She is one of the founders of the "Centro Interuniversitario per lo Studio della Cultura e della Controcultura Postsovietica" (Interuniversity Centre for the Study of Post-Soviet Culture and Counterculture).