

Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere

VIOLAZIONI
LETTERATURA, CULTURA E SOCIETÀ IN RUSSIA
DAL CROLLO DELL'URSS AI NOSTRI GIORNI

a cura di
LAURA PICCOLO



Roma Tre Press

2017

Coordinamento editoriale:
Gruppo di Lavoro Roma TrE-Press

Edizioni: Roma TrE-Press ©
Roma, dicembre 2017
ISBN: 978-88-94885-44-6

<http://romatrepress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International Licence* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricreare un prodotto commerciale.



Immagini di copertina: Pamy Blat, Prof. ssa Olga Maria BOD, foto originale di Denis Sinyakov.

Sommario

<i>Premessa</i>	5
LAURA PICCOLO, <i>Introduzione. Violazioni: uno sguardo sul panorama letterario (e non) degli ultimi venticinque anni</i>	7
DONATELLA POSSAMAI, <i>Il romanzo russo della contemporaneità: per una ridefinizione morfologica (e non solo)</i>	21
DUCCIO COLOMBO, <i>Ceci c'est la pipe: come si racconta l'assedio di Leningrado</i>	37
DMITRY NOVOKHATSKIJ, <i>Violazione dei confini del postmodernismo: Capelvenere di Michail Šiškin</i>	67
IVANA PERUŠKO, <i>L'uomo sovietico sbarcò davvero sulla luna? Le trasgressioni di Viktor Pelevin e Aleksej Fedorčenko</i>	83
PAOLA BOCALE, <i>La violazione della norma nella struttura sintattico-interpuntiva di Asan di Vladimir Makanin</i>	97
VALENTINA BENIGNI, <i>Vaghezza e approssimazione: corpus linguistics e discorso letterario</i>	115
MASSIMO MAURIZIO, <i>«Gumanitarnyj fond» e la poesia di Bonifacij (G. Lukomnikov): innovazione (anti)estetica tra URSS e Russia</i>	135
CLAUDIA OLIVIERI, <i>A teatro è diverso. La violazione della norma e della normalità sulle scene russe contemporanee</i>	153
DANIEL DI PORTO, <i>Cronaca del convegno</i>	177

Claudia Olivieri

*A teatro è diverso. La violazione della norma
e della normalità sulle scene russe contemporanee*

ABSTRACT:

Sulle scene russe di oggi sono molti i progetti di teatro 'sociale' e 'inclusivo'; ne sono un esempio gli spettacoli *Notte di maggio* del Moskovskij teatr kukol e *Toccabili* del Teatr Nacii. In essi la diversità non è solo contenuto, ma diventa strumento, per ampliare i confini 'fisici', ricettivi, drammaturgici. Nel contempo, l'attenzione alla diversità è una delle novità dell'intera dimensione sociopolitica russa odierna. L'investimento nel sociale delinea uno spazio di confronto (anche) artistico e spesso alternativo ai canali ufficiali e va pertanto approfondito, per illuminare non tanto la 'diversità', quanto la 'normalità' e per meglio comprendere la Russia e la sua attuale Cultura.

On the Russian scenes there are many social and inclusive theatre projects; examples of this are the *A night in May* of the Moscow Puppet Theatre and *Touchable*s of the Nacii Theatre. In these works, diversity is not only the topic but it also becomes a means of enlarging physical, sensory and artistic boundaries. At the same time, the attention to diversity is one of the novelties of the entire current Russian social political dimension. Investing in the social sphere gives an area for artistic and comparing and contrasting and is often an alternative to the official channels and should therefore be studied, to underscore not so much diversity as much as normality and to better understand Russia and its present day culture.

У Бога есть длинная лестница от неба до самой земли. Ее становятся перед светлым воскресением святые архангелы; и как только Бог ступит на первую ступень, все нечистые духи полетят стремглав и кучами попадают в пекло, и оттого на Христов праздник ни одного злого духа не бывает на земле.

Н. Гоголь, *Майская ночь, или Утопленница*¹

¹ «Dio ha una lunga scala che scende dal cielo fino a terra. La calano prima di Pasqua gli arcangeli santi; e non appena il Signore mette piede sul primo scalino, tutti gli spiriti impuri volano giù a capofitto e a frotte precipitano nell'inferno, e perciò per festa di Cristo sulla terra non c'è nemmeno uno spirito malvagio», N.V. GOGOL', *Notte di maggio*, in Id., *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*, trad. di E. Guercetti, BUR, Milano 1993, p. 86.

1. *Teatri diversi*

Leggevo la citazione di apertura, tratta da *Majskaja noč'* (*Notte di maggio*) di Nikolaj Gogol², su un bigliettino lasciandomi in mano alla fine di una riduzione scenica dell'opera omonima, cui ho assistito a Mosca nel settembre del 2015. Sullo scorcio dello stesso anno il portale *Colta.ru* pubblicava un 'bilancio teatrale', nel quale alcuni critici si pronunciavano sulla stagione appena passata e su quella ancora in corso³. Tra preferenze accordate all'unisono, o espresse individualmente, mancava una riflessione sui *social'nye proekty*, i «progetti sociali», che, pur generando sentimenti e pareri discordanti, sono oggi molto diffusi sulle scene e 'oltre' le stesse. Su di essi si sofferma invece Aleksej Kiselev di *Afiša-Vozduch*⁴, con un dettagliato elenco di varie esperienze di teatro 'marginale', ovvero di un teatro allestito in spazi e con attori 'eccentrici' rispetto ai palcoscenici 'tradizionali'.

Sul modello della *Class Act*, importata dal Traverse Theatre di Edimburgo, il Teatr.doc conduce in carcere e nei riformatori i laboratori *Pesni našej tjur'my* (Canzoni delle nostre prigioni) e *Moj put'* (*Il mio cammino*), nella colonia penale di Rostov viene approntato un teatro permanente e messo in scena il *Re Lear*, mentre la ex-detenuta Marina Kleščeva è ormai una *rezident* del 'Dok' e un'attrice affermata anche al cinema e in TV⁵. Sono ancora più numerose e articolate le iniziative promosse negli orfanotrofi, dove gli ospiti scrivono e interpretano le loro *pièce* sotto la supervisione di drammaturghi e attori di fama, guadagnando talvolta ribalte di grande prestigio. Nell'ottobre 2015 al Teatro Puškin di Mosca si è, ad esempio, svolto il festival *Ja ne odin* (*Io non sono solo*), nell'ambito del quale i registi Ženja Berkovič, Jurij Titov, Konstantin Koževnikov, Egor Atamancev hanno guidato i bambini in *études* plastici e vocali, esercizi di *verbatim* e improvvisazioni

² N.V. GOGOL', *Majskaja noč', ili utoplennica*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij v 14 tomach*, AN SSSR, Moskva-Leningrad 1937-1952, t. I (1940), p. 156.

³ La rassegna *Byla by svinaja golova, a teatr najdetsja* compendia le opinioni di Elena Koval'skaja, Oleg Zincev, Pavel Rudnev, Alla Šenderova, Ol'ga Fedjanina, Kristina Matvienko, Anton Chitrov, Andrej Pronin <<http://www.colta.ru/articles/theatre/7979>> (ultimo accesso 25.7.2016).

⁴ A. KISELEV, *Čto takoe social'nyj teatr* <<http://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/chto-takoe-socialnyy-teatr/>> (ultimo accesso 25.07.2016).

⁵ La Kleščeva, che al Teatr.doc si esibisce nello 'spettacolo di testimonianza' *Lir-Klešč* <<http://www.teatrdoc.ru/events.php?id=118>> (ultimo accesso 25.07.2016), lavora anche con Kirill Serebrennikov, Ksenija Sobčak, Pavel Kostomarov e Aleksandr Rostorguev.

di elevato impatto estetico e sociale. Sono infine decine gli spettacoli che vedono protagonisti i disoccupati (*501 Blues* di Bruno Lajara), gli immigrati (*Akyn-opera* di Vsevolod Lisockij), gli anziani (*Programma: vremja* del Liquid Theatre), i senzatetto (*Neprikasaemye – Gli intocabili* – di Michail Patlasov), gli ex-tossicodipendenti (*Brosit' legko – Smettere è facile* – di Ruslan Malikov e Marina Krapivina).

Una simile ondata creativa è supportata anche dalla riflessione teorica. Nel 2011 Elena Gremina sancisce il 'patto di scambio' tra artista e società con *Teatr + obščestvo*, al quale è da allora riservata una sezione critica del festival *Zolotaja maska*⁶. Dall'anno accademico 2014-2015 il Rossijskij Gosudarstvennyj Social'nyj Universitet ha avviato il corso *Social'nye proekty v teatre*, diretto da Ruslan Malikov⁷. Negli ultimi mesi si è dibattuto di *social'nyj teatr* ai *Kul'turnye Forumy* di San Pietroburgo e Mosca, al Centr sovremennogo iskusstva e al Centr Mejerchol'da⁸. È dell'estate 2016 il numero monografico della rivista «Teatr» interamente dedicato all'argomento⁹.

In questa sede mi concentrerò su alcuni progetti di teatro inclusivo, di cui sono stata testimone partecipe. Tali esperienze si sono vieppiù imposte nel panorama drammaturgico russo degli ultimi anni. Hanno (letteralmente) portato in scena i diversamente abili, aiutando i normodotati a condividere e ad immedesimarsi nella loro condizione. Simboleggiano e concretizzano, non senza conseguenze sul piano artistico, un «incontro

⁶ «*Teatr + obščestvo* ha due finalità: sostenere il teatro indipendente e 'guadagnare' alla cultura i russi avulsi da essa, [...] per essi il teatro non è eversione, ma un mezzo di integrazione e realizzazione artistico-sociale» <<http://www.teatrdoc.ru/proj.php?id=10>> (ultimo accesso 25.07.2016). Tra gli altri, alla *Zolotaja maska* hanno raccontato le loro esperienze i gruppi Šedevry literatury dlja škol'nikov, *Class Act*, *Bol'ničnye clouny* e i partecipanti al progetto del carcere minorile di Možajsk <<http://www.goldenmask.ru/spect.php?id=966>> (ultimo accesso a tutti i siti 25.07.2016).

⁷ Cfr. <http://rgsu.net/press-centre/news/news_3741.html> (ultimo accesso 25.07.2016).

⁸ Al Centro di arte contemporanea e al Mejerchol'd si sono tenute rispettivamente le lezioni *Ne tol'ko zerkalo. V poiskach social'nogo teatra* (di Florian Malzacher) e *Aktual'nye funkcii teatra. Osobyj teatr: iskusstvo, terapija ili bezbar'ernaja sreda? Inkljuzivnye teatry i social'nye proekty v Rossii i Evrope* (di Elena Koval'skaja).

⁹ Cfr. «Teatr», nn. 24-25, luglio 2016. Il numero affronta il tema sincronicamente (con una variegata panoramica dai maggiori *social'no-pedagogičeskie proekty* russi alla danza-terapia) e diacronicamente (dalle *massovye inscenirovki e agitdejstva* post-rivoluzionarie alla 'teatro-terapia' di Evreinov, ricondotta allo psicodramma), in ambito straniero (i drammi didattici di Brecht, il 'teatro dell'oppresso' di Augusto Boal, il sociodramma di Jacob Moreno) e locale (importato dall'estero, il teatro socio-pedagogico vanta precedenti sovietici e russi ed è oggi declinato in maniera originale e autonoma).

etico» con l' 'altro', nel quale ciascuno resta fedele a se stesso, «non sottomettendo, né sottomettendosi»¹⁰. Mi riferisco agli spettacoli *Prikasaemye* (*Toccabili*) e *Majskaja noč'*, citato ad apertura del presente saggio.

2. *Gogol' in 4D*

Majskaja noč' è in repertorio al Moskovskij Teatr Kukol (Il teatro delle marionette di Mosca) dalla primavera 2013 e ha avuto una *nomination* per la categoria *Ėksperiment* della *Zolotaja maska* dell'anno successivo¹¹. Il Teatr Kukol ha un cartellone rivolto ai più piccoli, apparentemente lontano dalla sperimentazione e dall'impegno sociale; la *pièce* proposta è una riduzione abbastanza fedele di una delle *povesti* del ciclo gogoliano di *Dikan'ka*, parimenti fruibile da adulti e bambini. Eppure la locandina reclamizza uno spettacolo «ad occhi chiusi», per «chi non è indifferente a nuove esperienze e non ha paura di esperimenti artistici audaci», ovvero – scoprirò in prima persona – uno spettacolo calibrato sugli ipovedenti, per equiparare la ricezione di *ipo-* e *normodotati*. La regista Karolina Žernite riesce nell'intento, rispettando la *fabula* e il *sjuzet* di Gogol', ma rivoluzionando lo spazio scenico. Gli spettatori assistono alle vicende narrate (l'amore di Levko e Anna, il terribile racconto nel racconto di streghe e *rusalki*, il lieto scioglimento) da 'diversi' punti di vista, o, in alcuni casi, 'privati' della stessa. Prima dell'inizio della rappresentazione il pubblico 'ordinario' prende infatti regolarmente posto in platea, mentre otto spettatori vengono bendati e condotti sul palco.

Nel settembre 2015 sono stata una degli otto. Al terzo campanello – l'ultimo prima dell'inizio – un attore mi ha invitato ad indossare un *cover eyes* e, dal *foyer*, mi ha condotto su quella, che si è alla fine rivelata essere la scena. Seduta su una sedia mobile, via via spostata durante la rappresentazione, ho avuto modo di esercitare tutti i sensi,

¹⁰ Cfr. K. MATVIENKO, *Čas, kogda my ne znali drug o druge prošel, Social'nyj teatr v doc-tradicii*, in «Teatr», nn. 24-25, luglio 2016, pp. 102-107.

¹¹ Gran parte delle *pièce*, cui faccio riferimento nel presente contributo, non è al momento apparsa in stampa, ma è (parzialmente) disponibile in video e in rete. Per *Notte di maggio* si vedano i materiali sul sito del teatro <<http://mospuppets.ru/performances/?performance=632>>, il promo TV <<http://www.1tv.ru/news/other/231579>> e la *nomination* alla *Zolotaja maska* 2014 <<http://www.goldenmask.ru/spect.php?id=1087>> (ultimo accesso a tutti i siti 25.07.2016).

oltre la vista. Sollecitavano l'udito le battute degli interpreti, amplificate da una serie ininterrotta di fruscii, scricchiolii, sciabordii, scoppiettii, stridii d'ogni sorta, riprodotti vicinissimo a noi spettatori sul palco. Drappi intrisi di profumo e altri accorgimenti consentivano di 'vedere' (con) gli odori, talvolta di boschi rugiadosi (quando l'azione costeggiava il fiume, dove fluttuavano le annegate), talvolta di invitanti manicaretti. L'olfatto diventava subito gusto: mentre si gozzovigliava a casa dello *starosta* del villaggio, mi veniva chiesto di impastare dei *pirožki*, poi cotti a puntino e mangiati in scena assieme a fumanti patate lesse. Le suggestioni tattili attraversavano del resto l'intero allestimento, durante il quale mi veniva offerto un fiore, o venivo sfiorata dalle fronde (i protagonisti Levko e Anna si rincorrevano nel bosco), ero ghermita da inquietanti artigli (la matrigna-strega si trasformava in un gatto assatanato), o attrezzata di un rocchetto (le *pannočki* del villaggio filavano al telaio). A rappresentazione conclusa, mi restava tra le mani il foglietto con il messaggio, riportato in epigrafe, che mi lasciava intendere, come già a Levko nella *povest'* gogoliana, di avere 'realmente' vissuto una storia nella storia¹². Realizzavo inoltre di trovarmi sulla scena, da dove ci veniva chiesto di esprimere le nostre sensazioni in merito a quanto 'visto'. Non con gli occhi, si intende.

Lo spettacolo non è inconsueto né per il Teatro delle marionette, dove Natal'ja Pachomova metterà in scena la *Skazka s zakrytymi glazami* «Ežik v tumanе» (*Fiaba ad occhi chiusi «Il riccio nella nebbia»*), né per la Žernite, che cura la regia delle *Skazki pčelki dlja šesti čuvstv* (*Fiabe dell'ape per i sei sensi*) allestite in Lituania e ad Irkutsk. E la critica non è rimasta indifferente. Irina Sirotkina sottolinea il rapporto di *Majskaja noč'* con le avanguardie teatrali di inizio '900¹³, mentre Aleksej Ušakov, direttore del Teatro sperimentale Shakespeare di Tjumen', rivendica la paternità dell'approccio 'inclusivo', non senza un certo astio nei confronti della capitale¹⁴. Al di là dei primati, mi sembra più rilevante

¹² Nell'epilogo della *povest'* Levko capisce di avere realmente vissuto una dimensione fantastica grazie a un bigliettino, lasciategli dall'*Annegata*, per averla liberata dalla strega, e rivolto al padre, affinché questi gli permetta di sposare Anna. Il bigliettino, donato agli spettatori a fine spettacolo, è pertanto un raffinato gioco citazionale (testuale, extra-testuale e para-testuale), riportando un altro passo della *povest'*, che è a sua volta una 'risposta' all'epigrafe del capitolo, in cui è contenuta.

¹³ I. SIROTKINA, *A teper' ne smotri* <<http://oteatre.info/vsemi-čuvstvami-srazu/>> (ultimo accesso 25.07.2016).

¹⁴ Ušakov commenta in questi termini l'articolo su *Notte di maggio*, pubblicato dal

che la Žernite ‘violi’ uno spazio artistico, ricettivo e percettivo. Otto spettatori seduti in scena bendati assistono a un ‘Gogol’ in 4D’, diventando parte integrante della *pièce*, mentre gli spettatori seduti in sala assistono ai fatti portati sulla scena e al coinvolgimento, o alla reazione, degli altri otto. Gli effetti sortiti sono molteplici. Osserva infatti il critico Pavel Rudnev:

«Есть и другой уровень эстетизации театральной реальности. Эта модель – модель восприятия восприятия. Мы наблюдаем за тем, как наблюдают спектакль. Мы смотрим, эмоционально воспринимаем чужое восприятие. И это становится изумительной формой диалога. [...] Здесь есть какая-то невероятная гуманистическая связь: я вижу, как другой наслаждается искусством, и это наслаждение заполняет и меня. Мы зажигаемся от эмоции другого, остро осознавая, что эта эмоция – раритетна, конечна, обострена. И случается невиданное: зритель начинает понимать человека с органиченными возможностями. [...] И наш привычный советский страх перед инвалидом, неловкость, неумелость растаивает, исчезает»¹⁵.

Parafrasando, a livello estetico si realizza una «ricezione della ricezione» assai vicina ad un «legame umano»; a livello sociale il pubblico si immedesima nel diversamente abile, riflettendo (su) una ricezione permanentemente privata della vista. Il «terrore sovietico» nei confronti dell’invalidità svanirebbe del tutto. Tornerò in seguito su quanto, se e perché esso sia pure russo.

portale dell’agenzia *Ria.ru*: «Uno spettacolo per ciechi è stato allestito per la prima volta non dal Teatro delle marionette di Mosca, ma dal Teatro sperimentale di Tjumen’! Gli allestimenti audio-tattili per ciechi e ipovedenti riscuotono a Tjumen’ un grandissimo successo già dal 2008! Non sarebbe male se i giornalisti, prima di definire una rappresentazione “sensazionale”, si informassero sull’esistenza in Russia di simili rappresentazioni», <<http://ria.ru/culture/20130424/934354225.html>> (ultimo accesso 25.07.2016).

¹⁵ Cfr. *Post* del 6.12.2013 sul *LiveJournal* di Pavel Rudnev <<http://pavelrudnev.livejournal.com/1493398.html>> (ultimo accesso 25.07.2016).

2.1 *Toccati, toccanti, Toccabili*

A differenza di *Notte di maggio*, *Toccabili* non ha un precedente letterario e non agisce sugli spettatori, 'limitandone' le percezioni, ma ribalta la situazione:

«Это первая постановка в мире, в которой одновременно задействованы и слепоглухие, и зрячеслышащие актеры. [...] Прикасаемые — это не просто театральная постановка, это попытка наладить связь между двумя мирами, выработать коммуникационную стратегию экспериментальным путем»¹⁶.

Sebbene audace, il progetto si concretizza in poco meno di un anno. Nel giugno 2014 German Gref, potente *leader* della SberBank e membro del direttivo dell'associazione a sostegno dei sordociechi So-edinenie, suggerisce al direttore artistico del Teatr Nacii Evgenij Mironov la stesura di un'opera «su chi è privato della possibilità di vedere e sentire»¹⁷. Già qualche mese dopo, al festival *Territorija* di ottobre, ne viene proposta una bozza e il 19 aprile dell'anno successivo presentata la *première* al Teatr Nacii, dove *Toccabili* è tutt'ora in repertorio, pur andando in scena anche all'Elektroteatr Stanislavskogo, o al Centr Mejerchol'da.

A lavorare ad una «strategia comunicativa sperimentale» sono il regista Ruslan Malikov e la drammaturga Marina Krapivina. La coppia non è nuova a produzioni simili, vantando al suo attivo *Brosit' legko* (2014), una *pièce* documentaria sulla tossicodipendenza, che dà voce agli stessi 'tossici', invitati a recitare assieme agli attori¹⁸. Similmente, *Toccabili* è basata sulle testimonianze e le interviste di veri sordociechi, integrati nella rappresentazione a seguito di una meticolosa fase preparatoria e con un 'gioco delle parti' intricato ed espressivo¹⁹. La

¹⁶ Cfr. il sito del Teatr Nacii: <<http://theatreofnations.ru/performances/prikasaemye>> (ultimo accesso 26.07.2016).

¹⁷ O. ALLENOVA, *Krasota na očup'*, <<http://www.kommersant.ru/doc/2584426>> (ultimo accesso 26.07.2016).

¹⁸ Cfr. il sito del Teatr Nacii: <<http://theatreofnations.ru/performances/brosit-legko>> (ultimo accesso 26.07.2016).

¹⁹ Al momento non esiste una riproduzione integrale di *Toccabili*, alcuni frammenti sono disponibili su <<https://www.youtube.com/watch?v=MN5IPIKbYLk>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=Q7fDJaCxvBQg>>. Su <<https://www.youtube.com/watch?>>

sceneggiatura, che – avverte Malikov – può mutare ogni volta, monta le storie di alcuni assistiti, di oggi e di ieri, dei centri specializzati di Pučkovo e Sergiev Posad. Le biografie sovietiche della pedagoga Ol'ga Skorochodova e del professore Aleksandr Suvorov, 'risultato dell'esperimento' di Zagorsk²⁰, si fondono con le recenti vicende della sedicenne Alena Kapust'jan, del fresatore Aleksej Gorelov, della poetessa Irina Povolockaja, dello scultore Aleksandr Sil'janov, dell'ex progettatrice Vera Lyženková, dei fidanzati Vadim Plevako e Svetlana Ščukina. Alcuni di essi, Suvorov in testa, si alternano sulla scena, delegando però il compito di raccontare e 'testimoniare' la loro vita agli attori professionisti del Teatr Nacii e ai VIP, che, siedono tra gli spettatori, assumendone il punto di vista, e sponsorizzano il progetto, avvicinandosi di volta in volta (tra gli altri: Evgenij Cyganov, Elena Morozova, Ingeborga Dapkunajte, Danila Kozlovskij, lo stesso Mironov). *Toccabili* non ha dunque una vera 'trama', ma svela frammentariamente i trascorsi e la quotidianità dei suoi protagonisti: l'epopea di Gorelov per raggiungere, da solo, il posto di lavoro, la trepidazione e la gioia per la vacanza al mare di Alena, lo smarrimento di Aleksandr alla morte del suo cane-guida Iržek, o l'esuberanza di Irina (che con i corti capelli viola e un suo sito internet è forse la più 'social' ed estroversa). Costoro dimostrano dal palcoscenico la possibilità di un sordocieco di recitare, trasformando la propria 'barriera' in uno strumento artistico e performativo.

Con l'alterazione di una dinamica teatrale 'tradizionale' l'intensità drammaturgica si ricolloca nella parola²¹ o nello spazio, e soprattutto

v=21bEEIGtZZI> è invece fruibile il finale dello spettacolo, nel video Malikov elenca i 'personaggi' e alcune particolarità compositive; in merito vedi anche la trasmissione radio *Zažda žizni* <<https://www.youtube.com/watch?v=CjjSAK8C6IE>> (ultimo accesso a tutti i siti 26.07.2016).

²⁰ Ol'ga Ivanovna Skorochodova (1911-1982), la 'Helen Keller sovietica', lavora dal 1948 all'Accademia di Scienze Pedagogiche dell'URSS, dove è la prima studiosa sordocieca ad approfondire scientificamente le patologie, di cui è affetta. Nel 1971 Aleksandr Vasil'evič Suvorov (1953) venne selezionato per un esperimento didattico-integrativo dello psicologo Aleksandr Meščerjakov, che volle l'inserimento nei corsi regolari dell'Università Statale di Mosca di quattro sordociechi (oltre Suvorov: Sergej Sirotkin, Jurij Lerner, Natal'ja Koreeva), al fine di dimostrarne e tutelarne le pari capacità e opportunità (vedi il volume *Vychod iz temnoty: istorija odnogo eksperimenta*, Èksmo, Moskva 2016). Zagorsk, cui oggi è stato restituito il nome presovietico di Sergiev Posad, è dal 1963 la sede del centro per sordociechi, inaugurato per l'appunto da Meščerjakov.

²¹ La parola è in effetti fondamentale per certo teatro russo contemporaneo; il poeta Pavel Arsen'ev e il drammaturgo Dmitrij Volkostrel'ov ne mettono in risalto la centralità

rimanda dall' 'azione' all' 'agire'. Risulta così espressivo il movimento stesso dei 'diversamente attori', un movimento compiuto, come suggerisce il titolo della *pièce* e conferma Malikov, «di contatto in contatto»²². Tale contatto diventa a sua volta soggetto, tempo e spazio della rappresentazione.

Il movimento-contatto è talmente un 'contenuto', da scandire lo svolgimento dell'opera fino al suo 'lieto fine'. I sordociechi, già in scena, quando il pubblico entra in sala, sono all'inizio esitanti e impacciati. Durante lo spettacolo, tuttavia, sondano e si 'appropriano' del palco con cautela e lentezza. I normodotati sono pertanto costretti a uno straniamento percettivo, mentre gli ipodotati acquisiranno progressivamente una sicurezza non solo 'plastica', evidente nel ballo scatenato dell'epilogo. Tutti vi prendono parte: i *toccabili*, i co-attori, i VIP e gli spettatori, invitati a battere le mani e i piedi, affinché gli applausi si possano vedere e sentire con le vibrazioni del pavimento. Nel *happy end* il toccarsi, da fisico, diviene interiore, e favorisce l'incontro di due mondi separati solo fino a prova, o a sperimentazione teatrale, contraria.

Pure spazio e scenografia, 'diversamente' subordinati al movimento, sono funzionali ed eloquenti. La scenografa Ekaterina Džagarova ha voluto un abbigliamento coloratissimo per i sordociechi e mono-tono per gli attori (all'inizio è questa l'unica differenza a consentire di distinguere gli uni dagli altri). Per quanto concerne le decorazioni, l'esiguità di precedenti drammaturgici simili a *Toccabili* ha fatto sì che molte idee fossero messe a punto, mentre si preparava lo spettacolo. Alcuni elementi di scena non sembrerebbero così motivati dal *sjuzet* (come imporrebbe Čechov in suo celebre aforisma!²³). Tuttavia l'altalena, dondolando,

nel *diskursivnyj teatr*: «Nel "teatro discorsivo" uno dei *medium* più rilevanti è la parola, laddove gli attori (spesso l'attore) si muovono su una scenografia decisamente spoglia. Pur nel suo essere a sé stante, il discorso drammatico non ipertrofizza la narrazione, ma coadiuva l'esposizione del *sjuzet* e pone l'accento sulla narrazione stessa, sulla sua capacità di *mimesis* e sul suo ritmo poetico» <<http://www.trans-lit.info/vypuski/open-call-18-translit-dramaturgiya-pisma>> (ultimo accesso 26.07.2016).

²² Istruendo i suoi attori durante le prove dello spettacolo, Malikov spiega: «Dobbiamo passare ininterrottamente da un contatto all'altro. Op! Siamo arrivati a questo contatto da un altro? Non smettiamo e ne cerchiamo ancora uno. Ma sempre di contatto in contatto» <<https://www.youtube.com/watch?v=dFGIKmdBsBs#t=41>> (ultimo accesso 26.07.2016).

²³ Per Čechov la presenza di ogni oggetto sulla scena doveva essere giustificata dall'intreccio; lo si evince da una lettera del 1.XI.1889 a A. Lazarev-Gruzinskij: «Non si può mettere in scena un fucile carico, se nessuno ha intenzione di usarlo per sparare», A.P. ČECHOV, *Pisma v 12 tomach*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*,

aiuta i sordociechi a ‘vedere’ l’aria, i grandi tubi rossi pendenti su tutto il palco rilasciano suoni e odori per orientarli, così come la pedana, che costituisce il palco stesso, è rivestita di vari materiali per agevolare chi la calpesta nel concettualizzare superficie e spostamenti. Lo spazio extra-scenico è ‘dilatato’ per contenere ed essere fruito da spettatori con abilità diverse²⁴. Il programma e il libretto dello spettacolo sono in *braille*; è talvolta prevista la presenza di interpreti LIS; ai margini del palcoscenico sono sospesi degli schermi, sui quali il testo recitato è proiettato in russo e in inglese. L’insieme, amplificato degli artifici espressivi, rallenterà, ancora una volta, la ricezione dei normodotati. A costoro, nei primissimi allestimenti, venivano persino distribuiti dei *cover eyes*, presto aboliti, giacché «non capirai mai completamente il mondo, come lo capiscono queste persone»²⁵.

L’esempio stesso di *Tocabili* sembra smentire, o ridimensionare, questa affermazione. Eppure Mironov rileva una significativa differenza fra il numero effettivo e quello dichiarato dei sordociechi in Russia, e constata che la società «li ha schiacciati in un angolo», nonostante «l’indiscusso potenziale artistico»²⁶. ‘Certi’ media parrebbero del resto assecondare la facilità, con cui l’argomento suscita sentimenti di compassione autentici, o parzialmente strumentalizzabili (basta scorrere alcuni contributi alla rassegna stampa disponibile sul sito del Teatr Nacii). Tuttavia *Tocabili* non propone una lettura pietistica e non indugia sui passaggi ‘commoventi’ della vita dei suoi protagonisti, ma ne mette in mostra piccoli e grandi successi, restando un esercizio mimetico ben distinto dalla vita, cui si mescola. Lo evidenzia Malikov in una conferenza stampa:

«Мне кажется, что процесс создания театра интересного, трогающего, живого должен быть связан с определенными сложностями. [...] В нашем спектакле с участием слепоглухих, как раз было много таких моментов. [...].

Nauka, Moskva, 1974-1983, t. 3 (1976), p. 273.

²⁴ Nell’estate 2015, al Centr Mejerchol’da è stata ad esempio allestita una versione per portatori di handicap, ciechi e/o sordi; vedi <<https://www.youtube.com/watch?v=FpLY8L-vtyE>> (ultimo accesso 26.07.2016).

²⁵ V. JAKOBIDZE, *Novaja žizn’ Prikasaemych* <<http://theatreofnations.ru/articles/novaya-zhizn-prikasaemych>> (ultimo accesso 26.07.2016).

²⁶ R. КАРПОВА, *Evgenij Mironov: slepogluhich očen’ talantlivy*, <<http://www.metronews.ru/novosti/evgenij-mironov-slepogluhie-ochen-talantlivy/Tponln---qwpINtEytuqI/>> (ultimo accesso 26.07.2016).

В профессиональном смысле это было непросто, но зато очень интересно. Работа над постановкой оказалась настолько сопряжена с реальностью, что произошло самое настоящее смешение жизни с искусством и наоборот. [...] Театр может, он способен незримыми нитями визуализировать их внутренний мир, ощутить окружающее пространство с их позиции»²⁷.

Il regista fa riferimento a correnti differenti (dal realismo, allo psicologismo), ma in ogni caso parla chiaramente di Teatro: un teatro capace di rendere l'invisibile (il «mondo interiore»), un teatro, in cui «arte e vita si confondono», un teatro «interessante e difficile». Ne risulta un dramma 'impegnato': per lo spettatore, costretto a «lavorare su se stesso»²⁸, e per gli attori, migliorati da una «esperienza umana colossale»²⁹. È ancora Malikov a notare uno «scambio culturale», un reciproco arricchimento di normodotati e sordociechi e ad aggiungere:

«Театр отталкивается от жизни и питается окружающей действительностью, но он и сам может влиять на действительность. [...] Я давно занимаюсь документальным театром, и эта работа почти всегда сходится с социальными проектами. [...] Театр вытаскивает этих людей на сцену и влияет на их судьбу. Это так называемый свидетельский театр, где не актеры, а реальные люди играют свои реальные истории. Они являются свидетелями всех этих событий. [...] Эта история вообще о ценности слова, ценности коммуникации. [...] Размышляя об этом, мы приходим к выводу, что только общение, только культурный обмен делает человека человеком. [...] Мне хочется отключить

²⁷ V. JAKOBIDZE, *Novaja žizn' Prikasaemych*, cit.

²⁸ Ne è convinta Marina Krapivina: «Non è uno spettacolo di intrattenimento; e richiede anzi allo spettatore di "lavorare su di sé". È però curioso che sia più difficile instaurare un legame tra normodotati, di quanto lo sia farlo tra una persona normale e chi ha delle limitazioni fisiche», A. PANASENKO, *Tancujuščie v temnote: v Teatre Nacii predstavjat spektakl' o poterjauščie zrenie* <<http://www.m24.ru/articles/55284>> (ultimo accesso 26.07.2016).

²⁹ È il parere dell'attrice Ekaterina Sachno: «All'inizio è stato psicologicamente difficile; mi sentivo in imbarazzo [...]. Ma già al nostro secondo incontro [...] ho capito che non sono loro ad avere possibilità limitate, ma noi, perché i nostri strumenti ricettivi ci allontanano da modi di sentire 'altri'. [...] Ho senza dubbio fatto un'esperienza umana colossale», JAKOBIDZE, *Novaja žizn' Prikasaemych*, cit.

у зрячеслышащих страх общения со слепоглухими. [...] А такое общение, в свою очередь, обогащает слепоглухих. [...] Театр должен быть разным, и его должно быть много. [...] У театра большие возможности, невероятно большой ресурс, [...] мне с помощью театра интересно разбираться с разными проблемами нашей жизни. [...] С момента своего возникновения художественный театр всегда обращался к актуальности, к каким-то проблемам и болячкам общества. [...] Зритель [...] понимает, что театр может быть разным, не только художественным и не только в театральном пространстве, он может располагаться на улице. [...] Уже никого не удивит театральной лабораторией или интерактивным спектаклем. [...] Случаются необычные вещи, когда вот, вроде бы, остросоциальная пьеса, но она так сделана, что это тебя цепляет, потому что в ней есть сочетание анализа и чувственности. [...] В этом сочетании анализа с чувственностью и есть сила и суть искусства»³⁰.

La lunga citazione offre parecchi spunti. Viene ribadito l'ampio spettro di potenzialità e la responsabilità sociale del teatro, utile «per risolvere vari problemi della nostra vita» e da sempre «rivolto alla contemporaneità» e ai suoi «malesseri». Pur con tali presupposti, questo teatro, un 'mix' di «analisi» e «sensibilità», rimane una esperienza artistica «distinta da una realtà sulla quale può però influire». *Tocabili* presenta caratteristiche precipue alla drammaturgia russa odierna. È una *pièce* documentaria in *verbatim*, basata «sull'importanza della parola», è *svidetel'skij teatr* («non sono gli attori, ma le persone reali a interpretare le loro reali storie»), «viola confini» radicati, giacché «ormai con uno spettacolo interattivo non meravigli più nessuno» e un'azione teatrale può «dispiegarsi anche in strada»³¹.

Sebbene la rivista «Teatral» segnali un precedente simile a *Prikasaemye* nel teatro israeliano Nalaagat, attivo già dal 2007³², mi sembra che esso

³⁰ O. ALLENOVA, *Kogda my načinali, oni ne verili, čto mogut tancevat'* <<http://www.kommersant.ru/doc/2584427>> (ultimo accesso 26.07.2016).

³¹ Il *verbatim*, il teatro documentario e di testimonianza sono orientamenti maturati al Teatr.doc di Mosca, nel quale non è certo un caso si sono formati sia la Krapivina, sia Malikov. Ho illustrato teorie e pratiche del Teatr.doc in C. OLIVIERI, *Sulle scene e dalle scene moscovite contemporanee*, in «Testi e linguaggi», n. 9, 2015, pp. 217-243.

³² *Slepgluchie aktery sygrajut "Prikasaemych"* <<http://www.teatral-online.ru/news/13612/>>. Sul teatro Nalaagat vedi <<http://nalaagat.org.il/en/about-us/who-are-we/>> (ultimo accesso a tutti i siti 26.07.2016).

sia un prodotto russo, originale e di una certa rilevanza. Non per nulla lo spettacolo è il frutto della sinergia di più forze e ha prodotto svariati progetti collaterali. Il Teatr Nacii ha collaborato con compagnie di danza (la Dialogue Dance di Evgenij Kulagin), università della capitale (RGSU) e associazioni *no profit* (i fondi Artist e So-edinenie) alla realizzazione di un laboratorio preparatorio, della mostra fotografica *Trogatel'noe iskusstvo* (curata dalla Scuola Rodčenko) e del film documentario *Slovo na ladoni* (girato dallo studio Ostrov).

Inserito nella *short-list* della categoria *Èksperiment* di *Zolotaja maska* 2016 (come già *Notte di maggio* nel '14), *Toccabili* non ha ottenuto alcun premio (la giuria gli ha preferito la *performance* musical-acustica di Petr Ajdu *Zvukovye landsšafty*). Eppure tra i *supporter* di So-edinenie spicca lo stesso Putin; il suo è un patrocinio solo 'dovuto', o la società non è pronta per un 'vero' esperimento?

3. «Teatr sil'no otnošenje k miru menjaet...»

«Il teatro cambia radicalmente il rapporto con il mondo» – recita il titolo del presente paragrafo, mutuato dalla rassegna stampa su *Prikasaemye*. C'è forse da chiedersi quanto il 'mondo' abbia modificato il suo approccio al teatro trattato in queste pagine. La risposta degli addetti ai lavori e del pubblico non è univoca. Alcuni accusano il teatro sociale di essere dilettantistico, 'anarchico', inconciliabile con quello 'accademico', o, ancor peggio, di porre, sgradevolmente, il dilemma tra arte e morale. Altri sembrano sinceramente sensibili a quella drammaturgia 'diversa', ufficialmente consacrata alla *Zolotaja maska* 2014 (sebbene il riconoscimento allora assegnato allo spettacolo inclusivo *Otdalennaja blizost'*³³ (*Vicinanza lontana*) fu poi 'negato' a *Toccabili* e *Notte di maggio*. Un ulteriore segnale di interesse è il diffondersi di allestimenti simili. Il progetto del pioniere Boris Juchananov *Dauny kommentirujut mir* (*I down commentano il mondo*) rimane un tentativo riuscito, ma isolato, della metà degli anni '90³⁴. Oggi al Dom

³³ *Otdalennaja blizost'* è una coproduzione russo-tedesca firmata dai registi Andrej Afonin e Gerd Hartmann con l'apporto del Centr dramaturgii i režissury, dell'Istituto Goethe di Mosca e del laboratorio Krug-II; per maggiori informazioni vedi il sito del progetto <<http://www.otdalennajablizost.ru>> (ultimo accesso 27.07.2016).

³⁴ Juchananov lavora a *Dauny* nel triennio 1994-1997, coinvolgendo persone affette dalla sindrome *down* in 'giochi teatrali' (*Pochod za zoloty pticami*) e video-film

Bulgakova di Mosca e al BDT di San Pietroburgo vanno con regolarità in scena rispettivamente *Vol'ke* (per bimbi ciechi e ipovedenti) e *Jazyk ptic* (*La lingua degli uccelli*, con attori normodotati e affetti da autismo)³⁵. Al Teatr Nacii viene offerta *Sovershenno neverojatnoe sobytie* (*Un evento del tutto incredibile*), una rivisitazione della *pièce* di Gogol' *Ženit'ba* (*Matrimonio*), con la partecipazione di diversamente abili e i costumi del famoso stilista Vjačeslav Zajcev³⁶. Al Teatro d'Arte MChAT e all'Istituto Ščukin si lavora rispettivamente a *Čajka* (*Il gabbiano*) e a *Carmen*, con Irina Povolockaja e Aleksej Gorelov nei ruoli principali³⁷.

Tali spettacoli si collocano in un contesto composito e panrusso. Nel 2016 è stata inaugurata la scuola teatrale di So-edinenie, supportata dalle massime istituzioni pedagogiche della capitale (la scuola dello MChAT e le accademie drammatiche GITIS e 'Ščuka')³⁸. Da anni vengono organizzati i festival internazionali di 'altre' scene *Nit' Ariadny* e *Proteatr*³⁹, nei registri del quale si contano una settantina di collettivi 'diversi' attenti ai sordi e alla lingua dei gesti (*Nedoslov*, *Sinematograf*, *Indingo*, *Piano*), a chi è affetto dalla sindrome *down* (*Otkrytoe Iskusstvo*, *Teatr prostodušnyh*), o a interpreti dalle «limitate possibilità di salute» (*Žest*, *Krug*, *Krug-II*).

Come già per Malikov e i suoi *Toccabili*, nel modo in cui alcune di queste compagnie si descrivono la consapevolezza di essere socialmente utili è subordinata all'essere comunque esperienze artistiche. La peculiarità di *Otkrytoe Iskusstvo* è la «combinazione di più arti (musica, coreografia, improvvisazione, poesia)»⁴⁰. *Krug* persegue «la ricerca

(*Nepravljajemyj ni dlja kogo*, 1995; *Da, dauny, ili Pochod za zolotyimi pticami*, 1997); vedi B. JUCHANANOV, *Ja ne gumanist, ja gumanoid*, in «Teatr», cit., pp. 122-127.

³⁵ *Vol'ke* (regia di E. Negruca) <<http://dombulgakova.ru/blagovoritelnij-spektakl-volka/>>; *Jazyk ptic* (regia di B. Pavlovič) <<http://bdt.spb.ru/спектакли/язык-птиц/>> (ultimo accesso a tutti i siti 27.07.2016).

³⁶ *Ženit'ba* (regia di Michail Fejgin) <<http://so-edinenie.org/infocentr/meropriyatiya/marriage>> (ultimo accesso 27.07.2016).

³⁷ La *Carmen*, con Gorelov nelle vesti di José, è ancora in fase di preparazione; il *Gabbiano*, dove la Povolockaja è Maša, verrà a breve ultimato da Dmitrij Brusnikin; cfr. M. ŠIMADINA, *Dmitrij Brusnikin: inkljuzivnaja "Čajka"*, in «Teatr», cit., pp. 134-139.

³⁸ La scuola è stata affidata a Brusnikin, con il compito di: «Fare in modo che simili allestimenti smettano di essere *una tantum* per gli invalidi e siano regolarmente presenti nei repertori dei teatri» <<https://www.teatrall.ru/post/3027-brusnikin-vozglavil-teatralnyu-shkolu-dlya-slepoluhih/>> (ultimo accesso 27.07.2016).

³⁹ La IV edizione di *Nit' Ariadny*, aperto a chi ha una «crescita psichica 'altra'», si svolgerà a Mosca nel novembre 2016. *Proteatr* si tiene una volta ogni tre anni, dal 2001; cfr. <<https://proteatr.ru>> (ultimo accesso 27.07.2016).

⁴⁰ Cfr. <<http://metopenart.com/index.html>> (ultimo accesso 27.07.2016).

di forme rinnovate e dimenticate della cultura teatrale»⁴¹. «Diventare interessante per un pubblico», al quale mostrare «la nascita di una recitazione viva»⁴² è tra gli obiettivi principali di *Krug II*. Il manifesto pubblicato sul sito del *Teatr prostodušnych* legittima teoricamente e storicamente un «dilettantismo» e una «ingenuità» pur sempre espressione d'arte:

«Здесь всё держится на пародировании устоявшихся театральных норм, создающемся тождестве комического и трагичного [...]. Непрофессионализм в искусстве имеет глубокие корни, связанные со спецификой культуры 20 века. [...] В практике *Простодушных* актуализируются пост-фольклорные и нео-архаические устремления современного искусства [...], того, что называют фольклорно-народным направлением и некоего их суррогата – пост-модернистской культуры. [...] В их наивных исполнительских усилиях проявляется новое качество искусства, устремленное к постижению границ театральной специфики. Индивидуальности этих исполнителей [...] придают их игре исключительную художественную значимость. Специалисты относят творчество *Простодушных* к направлению Арт Брют [...] – это творческий акт в наиболее чистом его проявлении, свободном от влияния установившихся традиций [...]. В этой театральной новации [...] он бросает вызов привычной для публики эстетике драматического театра. [...] И это не просто театр, а больше чем театр»⁴³.

Ciascuno con le proprie sfaccettature, gli esempi riportati configurano un genere teatrale ben preciso, riconosciuto e apprezzato dalla critica progressista. Elena Koval'skaja scrive di un «teatro sul teatro», nel quale «l'arte e il sociale non si contrappongono, ma si completano», infrangendo il «tabù dell'utilità» consolidatosi nella Russia post-sovietica⁴⁴. Mentre Rudnev conclude:

«С одной стороны, мы здесь воспринимаем театр как арт-терапию, инклюзию [...]. Что делает инклюзивный

⁴¹ Cfr. <<https://itskrug.com>> (ultimo accesso 27.07.2016).

⁴² Cfr. <<http://kroog2.ru>> (ultimo accesso 27.07.2016).

⁴³ Cfr. <http://театрпростодушных.рф/?page_id=4786> (ultimo accesso 27.07.2016).

⁴⁴ E. KOVAL'SKAJA, *Choždenie po krugu*, in «Teatr», cit., pp. 42-53.

театр именно искусством? То, что мы через контакт с людьми с совершенно другим восприятием изучаем их опыт, их художественное мышление, лишенное зачастую стереотипов “большого мира”. Неслучайно искусство последних лет очень пристально смотрит на аутизм как на социальный феномен (равным образом как и на феномен синестезии как аномального восприятия)»⁴⁵.

Il teatro inclusivo è una terapia e soprattutto un'arte; la diversità viola gli «stereotipi del mondo grande» ed è motore di una riflessione drammaturgica e «sinestetica». Di emancipazione dalla tradizione e dall'«estetica convenzionale», di un teatro spontaneo e sinestetico, incentrato su una «anomala» contaminazione dei sensi, discettava già nel secolo scorso Filippo Tommaso Marinetti. Nel gennaio 1921 il futurista italiano esponeva i principi del Tattilismo, il cui scopo è «collaborare a perfezionare le comunicazioni spirituali fra gli esseri umani, attraverso l'epidermide», anche mediante un «teatro tattile», ove «gli spettatori [...] appoggeranno le mani su dei lunghi nastri tattili che scorreranno, producendo delle sensazioni tattili con ritmi differenti»⁴⁶. Tali visioni 'rivoluzionarie' confluiranno nel 1933 in un «Teatro Totale Futurista», nel quale sono ravvisabili alcune 'trovate' di *Majskaja noč* e *Prikasaemye*:

«Le pareti offrono numerosi e movimentati schermi alle proiezioni cinematografiche e alle proiezioni di aeropittura, di aeropoesia [...]. Ogni spettatore nella sua poltrona-tavolo girevole si muove seguendo con successione veloce le diverse azioni dei diversi palcoscenici intercomunicanti [...]. Gli spettatori [...] recitando anch'essi [...] possono riprendere ognuno la loro poltrona-tavolo girevole su cui corre a portata di mano il veloce nastro tattile delle sensazioni inaspettate corretto o accentuato da un profumatoio»⁴⁷.

⁴⁵ P. RUDNEV (intervista di N. Nikolaeva), *Teatr učit ljudej umnet'* <<http://special.theoryandpractice.ru/rudnev>> (ultimo accesso 28.07.2016).

⁴⁶ F.T. MARINETTI, *Il Tattilismo*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano, pp. 166 e 164. Marinetti ampliò il manifesto letto al Théâtre de l'Œuvre di Parigi qualche anno dopo (cfr. *Tattilismo*, in *ibid.*, pp. 174-184). Sul Tattilismo vedi L. MANGO, *La scoperta di nuovi sensi. Il tattilismo futurista*, Cue Press, Imola 2015.

⁴⁷ Cito da A. D'ELIA, *L'universo futurista: una mappa, dal quadro alla cravatta*, Dedalo, Roma 1988, pp. 95-96.

Marinetti si dichiara ispirato dal pittore Boccioni e dalla poetessa Rachilde, ma non dai ‘collegli’ russi, che pure credevano fermamente in un teatro futurista. Nel 1913 Majakovskij stilava *Teatr, kinematograf, futurizm* (Teatro, cinematografo, futurismo); in seguito al *Pervyj Vserossijskij s'ezd bajačej buduščego* del luglio 1913 Kručenych, Malevič, Matjušin e Chlebnikov avviavano il teatro *Budetljanin con Pobeda nad solncem* (Vittoria sul sole); a settembre dello stesso anno Larionov inaugurava il teatro *Futu* e nell'aprile dell'anno successivo, l'immaginario V.G. Šeršenevič pubblicava sulla rivista «Nov'» la *Deklaracija o futurističeskom teatre* (Dichiarazione sul teatro futurista). I futuristi russi condividevano con gli italiani l'esaltazione del *varieté*, del *cabaret*, del *balagan* (baraccone), di un «teatro rovesciato», «dinamico e improvvisato» (Šeršenevič), che «non imita la vita», senza attori, testo, decorazioni, (Chlebnikov), opposto al prolisso, «nauseante e pedantesco psicologico» dramma classico (Marinetti). All'epoca i russi sembrano disinteressati al Tattilismo, che circola però in traduzione dal 1922, e pare essere pienamente recuperato ai giorni nostri. Oltre alle affinità tra le avanguardie storiche, è infatti impossibile non cogliere quelle con l'avanguardia contemporanea. Certo teatro russo odierno è multimediale, interattivo, polisenzionale, ‘diverso’.

Oggi l'attenzione per la diversità non è circoscritta al solo ambito drammaturgico e in Russia è estremamente vivace una *blagotvoritel'naja dejatel'nost'*, catalogata e pubblicizzata su portali approntati *ad hoc*, come *I vse za odnogo*, o *Nužna pomošč'*. La Cultura non rimane indifferente. Dall'autunno del 2016 il fondo V-A-S e i musei Manež e Vadim Sidur si spenderanno per integrare «le persone con possibilità limitate nel processo culturale contemporaneo» attraverso mostre, discussioni, tavole rotonde di portata internazionale. Per avvicinare gli ipodotati o i bambini affetti da autismo alle proprie attività, il Garaž ha predisposto i programmi *Muzej oščuščenij* e *Autizm. Druželjubnaja sreda* (quest'ultimo condiviso con il Museo Puškin), mentre la Tret'jakovskaja Galereja ha allestito la mostra *Jazyk skul'ptury po Brajlju*. Non mancano le campagne ‘sposate’ dalle librerie più ‘in’ della capitale (Falanster promette uno sconto ai donatori di sangue), le manifestazioni nei parchi (il Giardino Ermitage ha ospitato la mostra fotografica *OB"EKTIVnaja blagotvoritel'nost'*), le scuole speciali (dal 2016 l'accademia cinematografica *Bez granic* formerà portatori di handicap altamente qualificati). Ed è ampia la zona di interferenza con il teatro, in collaborazioni che vedono in prima linea attori del calibro di Konstantin Chabenskij,

Čulpan Chamatova, Maksim Matveev, Egor Beroev⁴⁸.

L'insieme di tali iniziative, più nutrito di quello sintetizzato in questa sede, sollecita qualche riflessione sul loro proliferare nella Russia odierna e su eventuali precedenti sovietici. La politica dell'URSS rispetto l'handicap merita una trattazione a sé. Lascerebbero intuire una certa 'apertura' alcuni esercizi di tutto il settantennio sovietico: l'esperimento di Zagorsk, la Rossijskaja Gosudarstvennaja Specializirovannaja Akademija Iskusstv, lo Vserossijskoe Obščestvo Gluchich, la rete di biblioteche statali per non vedenti, il Moskovskij Teatr Gluchonemych degli anni '20 e il Teatr mimiki i žesta degli anni '60, o la «Storia del movimento a sostegno dei sordociechi in Russia», schematizzata sull'*home page* dell'associazione So-edinenie⁴⁹. Si tratta di pratiche 'generose' e comunque insufficienti a spiegare l'incessante moltiplicarsi di progetti 'benefici', che costituisce a mio avviso una dinamica illuminante della contemporaneità russa. Le ragioni vanno ricercate non solo nel passato e potrebbero spaziare dal ritrovarsi in una rediviva dimensione di collettività, al cedere all'ennesima 'tendenza', specialmente se importata dall'Occidente. Nel fenomeno mi sembra inoltre sia possibile intravedere un 'doppio fondo' politico, scorto anche da attenti osservatori. L'artista Mila Bredichina si domanda se la 'moda' dell'essere una società civile «più umana» sia imputabile all'«inasprimento» degli ultimi anni⁵⁰. Pavel Rudnev correla il «rafforzamento» del potere statale a un teatro volontaristico «nuovamente necessario alla società»:

⁴⁸ Chabenskij e Chamatova si occupano entrambi di oncologia infantile, il primo con l'associazione che porta il suo nome, Fond Chabenskogo <<http://bfkh.ru>>, la seconda con Podari žizn'! <<http://podari-zhizn.ru/main/>>. Dottor clown di Matveev «ha un solo spettatore: il bambino in ospedale» <<http://doctor-clown.ru>>. Beroev (che in *Toccabili* interpreta e 'guida' sulla scena il professor Suvorov) ha fondato Ja est' <<http://yaest.ru>> a sostegno dei piccoli affetti da sindrome *down* (ultimo accesso a tutti i siti 29.07.2016).

⁴⁹ Vedi su <<http://so-edinenie.org/o-fonde/deyatelnost/>>. L'Accademia artistica specialistica (<<http://rgsai.ru/ob-akademii/istoriya-akademii/>>) è dal 1990 la prima al mondo per i diversamente abili; la Società panrussa dei sordi nasce nel 1926 (<<http://www.voginfo.ru/history.html>>); la Biblioteca statale russa per non vedenti (<<http://www.rgbs.ru>>) è tutt'ora attiva a Mosca. Il Teatro di «mimica e gesti» <<http://www.tmig.su>>, i cui 'banditeschi' trascorsi degli anni '90 hanno ispirato Todorovskij per il film *Strana gluchich* (*Il paese dei sordi*, 1997), fu fondato dal compositore Solov'ev-Sedoj nel 1962 (ultimo accesso a tutti i siti 29.07.2016).

⁵⁰ M. BREDICHINA, *Teatr osobyh utrat i vozmožnostej*, in «Teatr», nn. 24-25, luglio 2016, pp. 76-87.

«Усиление власти приведет в результате к дальнейшему огосударствлению и бюрократизации театра. Между тем важнейшее завоевание 2000-х и 2010-х — это частная инициатива вокруг театра, появление большого числа волонтеров, театральных деятелей по всей России, которые видели в театре особую форму социальной работы, коммуникации, социализации, консолидации. Эти люди, инициативы сыграли огромную роль в том, что театр стал снова нужен обществу»⁵¹.

Elena Koval'skaja teme l'intromissione dello Stato (colpevole, a suo dire, di aver rilevato e «insterilito» il fiorentе *Teatr + obščestvo*), e puntualizza:

«На волне Болотной театр начинал осознавать себя не только искусством, но и общественным форумом, гражданским институтом, социальным инструментом. Новая драма и молодая режиссура уже с десятков лет напоминали благополучным о существовании тех, кому повезло меньше. Инклюзивный театр шел дальше: он не толковал о проблемах, а решал их»⁵².

Il teatro è un «forum, un istituto, uno strumento, collettivo, civile, sociale», sviluppatosi non come semplice arte, ma a partire dalla sperimentazione artistica della Novaja drama, una delle correnti più valide e prolifiche dell'attuale drammaturgia russa. La Koval'skaja individua l'epicentro di una nuova coscienza nella Piazza Bolotnaja di Mosca, ovvero nelle proteste politiche divampate, per «elezioni oneste» e una «Russia senza Putin», nel dicembre 2011, con recrudescenze e conseguenze protrattesi fino ad oggi. Il sociologo Aleksej Levinson esamina lo spazio, non solo 'fisico', di tali proteste:

«Гражданское общество в России возникает там и тогда, где и когда государственная власть по той или иной причине отсутствует. Гражданского общества, сосуществующего с властью, у нас практически не бывает. [...] Только в каких-то самых ужасных и крайних случаях, когда собираются матери сыновей, пропавших в Чечне, или детей, умирающих от рака, такие островочки гражданского

⁵¹ Cfr. *Byla by svinaja golova, a teatr najdetsja*, cit.

⁵² E. KOVAL'SKAJA, *Osobyj teatr*, <<http://takiedela.ru/2015/10/teatr/>> (ultimo accesso 28.07.2016).

общества, основанные на отчаянии и на беде, – они могут сосуществовать с властью. Но опять-таки они возникают потому, что власть чего-то не сделала»⁵³.

In Russia la «società civile» è alternativa, se non ‘antitetica’, a un «Potere», con il quale non può «praticamente coesistere»; le «isolette» di conforto per «disperazione e sventure» compaiono «perché lo Stato non ha fatto qualcosa». Alla Bolotnaja, come in teatro. Secondo Dina Goder:

«Социальный театр [...] с новой ситуацией в России связан, с таким [...] подъемом гражданского общества, когда люди стали понимать, что не поможет государство! [...] И проектов, которые проводятся с незащищенными группами общества, именно театральных проектов, резко стало намного больше»⁵⁴.

Le considerazioni di Levinson e della Goder collimano con le parole di Chabenskij e con le scoraggianti statistiche del sito *Nužna pomošč'*, che denunciano la totale inconsistenza «di uno strutturato sistema sociale (e) di beneficenza»⁵⁵. Eppure lo Stato è bendisposto verso la filantropia. Il fondo So-edinenie, principale *sponsor* di *Prikasaemye*, nasce ad esempio in ambito governativo con il fermo appoggio di Vladimir Putin e la pronta adesione dell'*establishment* economico-politico. La generosità e le influenze di German Gref e Dmitrij Polikanov – rispettivamente presidenti del consiglio tutorio e amministrativo del fondo, nonché alte cariche di SberBank e del partito filo-putiniano *Edinaja Rossija* – hanno certo inciso sullo spessore e la ricchezza dei progetti (consulenza giuridica, diagnostica, occupazionale; *environment* tecnologico; risorse editoriali, archivistiche, formative, ricreative).

D'altra parte interferenze e dissonanze fra politica, società, beneficenza, Cultura, non sono speculazioni astratte e trovano conferma nella cronaca. Nell'aprile 2016, durante la trasmissione annuale *Prjamaja linija s Putinyem*, Chabenskij ha incalzato il Presidente su problemi inerenti la

⁵³ A. LEVINSON, *Prostranstva protesta. Moskovskie mitingi i soobščestvo gorožan*, Strelka, Moskva 2012, p. 14.

⁵⁴ Cito dalla lezione della Goder *Social'nyj i političeskij teatr v sovremennoj Rossii* <<https://www.youtube.com/watch?v=Jzs82gWvbjs#t=94>> (ultimo accesso 11.08.2016).

⁵⁵ Cfr. una recente intervista all'attore <<http://rus.rus4all.ru/interview/20150226/725736963.html>> e i dati di *Nužna pomošč'*, <<http://nuzhnapomosh.ru/about/>> (ultimo accesso a tutti i siti 29.07.2016).

sanità russa⁵⁶. Solo pochi giorni prima, l'attore si era rivolto al Capo dello Stato con una lettera, sottoscritta insieme ad altri colleghi impegnati nel sociale. I firmatari, in questo caso allarmati dall'ennesima revisione della contestata legge *O nekommerčeskich organizacijach*, chiedevano espressamente di disgiungere i concetti di *političeskaja e obščestvennaja dejatel'nost'*, paventando la sovrapposizione dei termini 'attivista politico' e 'volontario', le ingerenze dall'alto' e la perdita di preziosi (e innocui) sussidi stranieri⁵⁷. Gli esempi potrebbero continuare a ritroso fino al 2012, quando Čulpan Chamatova sosteneva in un video la terza candidatura di Putin, a detta delle malelingue, per salvaguardare il fondo di beneficenza, di cui era (ed è) a capo⁵⁸.

Putin ha lodato spesso l'abnegazione della Chamatova. Desta però perplessità che un attore debba conciliare, intercedere o discutere il servizio sanitario del paese direttamente con il Presidente, per blandirne,

⁵⁶ Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=9blZ-Ya4_KU> (ultimo accesso 29.7.2016). Nello specifico Chabenskij caldeggia una maggiore attenzione verso i parenti dei malati in rianimazione e terapia intensiva e ripropone la questione delle agevolazioni per degenza domestica, irrisolta dall'anno precedente. L'attore si era già esposto nel 2012 con la campagna *Deti vne politiki*, che polemizzava con la legge in merito alle adozioni da parte degli stranieri.

⁵⁷ Le rimostranze sulla legge *O nekommerčeskich organizacijach* risalgono al 2012, quando essa venne rivista per arginare eventuali 'pressioni' estere (vedi FZ-121, 20.7.2012, art. 2. c. 6 e ss.). Gli emendamenti comportarono l'inclusione nel registro degli «agenti stranieri» di molte *onlus* del paese (si veda il caso di Memorial), perché finanziate dall'estero e giuridicamente trattate alla stregua di «attività politiche». La legge, come novellata nel 2016 al fine di circoscrivere il concetto di «attività politica» (vedi FZ-179, 2.6.2016, art. 2 c. 6), ha «preoccupato» gli attori firmatari dell'appello, che reclamano la distinzione di attività «politica» e «sociale», perché «La definizione proposta di "attività politica" include ogni aspetto di attività sociale [...]. Qualunque opinione sulla politica statale fa sì che un'organizzazione "effettui un'attività politica". E per etichettare come "agente straniero" un'organizzazione [...] basta solo un rublo, incassato da fonti estere [...], pure se da persone fisiche», <<https://www.asi.org.ru/news/123517/>>. Per la legge FZ-7, 12.1.1996 e sue ss.mm.ii., vedi http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_8824/ (ultimo accesso a tutti i siti 29.07.2016).

⁵⁸ L'attrice verrà schernita in una graffiante video-parodia di Ksenija Sobčak, che esorta pure lei a votare per Putin, ammiccando smaccatamente alla Chamatova e screditandone la 'sincerità' politica (nel finale il promo della Sobčak si scopre girato sotto una grottesca minaccia armata). Le tensioni fra le due prime donne sono poi esplose alla cerimonia di consegna del Nika, allorché la Sobčak ha invitato la Chamatova, appena premiata per il proprio fondo, a rispondere della spontaneità del suo appoggio a Putin («Avresti sostenuto il Presidente, se non ti fossi occupata di beneficenza?»). Ritengo significativi i fischi del pubblico, l'imbarazzo e le repliche dei presenti. Vedi <http://www.youtube.com/watch?v=3EAu46nymi0> (ultimo accesso 29.07.2016).

o con alterne vicende, ‘urticarne’ la benevolenza. Leggerei in questa delicata interazione una ‘protesta possibile’, perché percorribile e accettabile da entrambe le parti, o in equilibrio fra l’opposizione aperta, in piazza, e un’adesione comoda e rassicurante al potere. In un articolo su Sergej Kapkov – allora responsabile del Dipartimento della cultura di Mosca – il giornalista Oleg Kašin gli riconosce il merito di avere ripristinato, all’inizio del nuovo millennio, il «sistema a tre piani» dell’URSS degli anni ’70:

«Именно Капков воссоздал трехэтажную советскую систему, в которой есть общепрезираемые шансонье, поющие на митингах [...], есть бесспорные нонконформисты, поющие [...] в храме – известно что – про Путина. И есть пространство между ними, в котором можно комфортно существовать, не будучи обязанным маршировать с флагом и не рискуя при этом сесть в тюрьму. Именно Капков вернул обществу «Булата Окуджаву» – не конкретного Булата Шалвовича, а <его> социальную роль»⁵⁹.

Il dialogo tra ‘partito’ e ‘*intelligencija*’ si rivela, ieri come oggi, assai complesso. Nella Russia brežneviana, tra la ‘discutibile’ cultura ufficiale e l’indisciplinato *underground*, c’era lo *chansonnier* Bulat Okudžava; essere come lui era *cool* quasi quanto essere il cantautore dissidente Galič, ma metteva al riparo da inutili rischi. *Mutatis mutandis*, nella Russia putiniana, tra i teatri sovvenzionati dallo Stato e quelli indotti a estenuanti chiusure e caparbie riaperture (è il caso del Teatr.doc), si insinuerebbe una drammaturgia comunque impegnata e diversa. Una drammaturgia forse in grado «di spezzare il feudalismo imperante sulle scene», o «di rappacificare innovatori e conservatori»⁶⁰.

Da un canto l’investimento nel sociale garantisce un confronto (anche) artistico, sovente alternativo ai canali ufficiali e andrebbe approfondito, per illuminare non tanto la ‘diversità’, quanto la ‘normalità’, e la (contro)cultura, dell’ex paese dei Soviet. Dall’altro, sulle ribalte della Russia contemporanea, l’eccentricità di Marinetti è diventata norma di un

⁵⁹ O. KAŠIN, *Sergej Kapkov i vozvraščenie Bulata Okudžavy* <https://slon.ru/russia/sergej_kapkov_i_vozvrashchenie_bulata_okudzhavy-991757.xhtml> (ultimo accesso 29.07.2016).

⁶⁰ Cfr. Lo auspicano Boris Pavlovič ed Elena Koval’skaja in «Teatr», nn. 24-25, luglio 2016, pp. 53-54.

«teatro nel quale si delinea la possibilità di vedere, ascoltare e *avvertire*»⁶¹. Opere come *Notte di maggio* e *Toccabili* oltrepassano limiti ‘tangibili’, violando il ‘tabù’ drammatico (e, talvolta, quello sovietico e politico), spingono il teatro oltre il teatro ed esemplificano soltanto una delle ‘trasgressioni’ della drammaturgia russa odierna.

Nel suo ultimo numero a stampa la rivista «Afiša» stilava un pronuario dei «30 fenomeni, che ci cambieranno nel 2016». Al 14° punto si è attestato il teatro, che «conquisterà territori insoliti»⁶², ovvero supermercati, autobus, fabbriche dismesse, persino cimiteri, nonché luoghi non solo ‘fisici’. Il *site-specific-theatre*, le *brodilki*, gli spettacoli-*promenade* (*Normansk* e *Remote Moskow*), sgretolano lo spazio scenico. Gli allestimenti senza attore (*Gorod-geroj*) e senza parole (*Molčanie na zadannuju temu*) ne contravvengono le leggi e lo stesso istituto. Il diritto di voto sul repertorio, esteso allo spettatore ammesso alle prove generali (le *Repeticii* del Teatro Taganka), ne stravolge le categorie fruibili e fittizie.

La violazione del rapporto fra realtà e rappresentazione, la teatralizzazione della vita non sono, peraltro, un privilegio esclusivo dell’arte. Con la sovrintendenza del Ministro della Cultura Vladimir Medinskij, il *Rossijskoe voenno-istoričeskoe obščestvo* gestisce, tra l’altro, una quindicina di *lager* per infanzia e adolescenza in stile militar-patriottico. All’inaugurazione di uno di essi

«подростки в солдатской форме времен Второй мировой войны стояли в карауле у входа на знаменитое поле, работала полевая кухня, на наспах сколоченной сцене оркестр МВД играл *Синий платочек*. [...] Председатель РВИО, министр культуры РФ Владимир Мединский, с удовольствием наблюдал за церемонией открытия лагеря [...], и подростки в военной форме встречали его нестройным криком: “Здравия желаю, товарищ председатель!”»⁶³.

Forse questo è il caso in cui gli ‘scenari diversi’ appaiono davvero indispensabili.

⁶¹ Cfr. <<http://www.territoryfest.ru/events/performance/prikasaemie/>> (ultimo accesso 29.07.2016).

⁶² A. ARTEMOV, *014. Teatr zachvatit neočevidnye mesta*, in «Afiša», nn. 397-389, dicembre-gennaio 2016, p. 83.

⁶³ *Rassledovanie RBK: začem Medinskomu Voenno-istoričeskoe obščestvo*, <<http://www.rbc.ru/society/13/07/2015/559e8f459a7947860ab1f73a>> (ultimo accesso 29.07.2016).

