

Sulle scene e dalle scene moscovite contemporanee

di *Claudia Olivieri*

Devo confessarle un segreto: non sono affatto un artista. Avevo soltanto voglia di vedere i moscoviti in massa, e il posto più comodo per farlo è un teatro

M. A. Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*, cap. XVIII

Abstract

Starting from a wider panorama of the Russian theatrical scene, my study focuses on New Drama, Theater.doc and its recent problems, and the “Ljubimovka” Festival of Young Dramaturgy. In particular I deal with the performances *One hour and 18 minutes*, *Hurt Feelings* and *Chamsud* (all staged at the Theater.doc) and their tendency towards “theatre outside of the theatre”.

I

In scena!

La confessione di Woland ad Andrej Fokič, il barista imbroglione del buffet del teatro Variété, commenta gli avvenimenti occorsi la sera prima al medesimo teatro e narrati da Michail Bulgakov nel *Maestro e Margherita*. Nella finzione romanzesca il diavolo in persona si chiede se i moscoviti «siano effettivamente cambiati» e lo fa *su e da* un palcoscenico. Nella realtà Bulgakov ribalta la prospettiva palco-spettatore, preannunciando una tendenza molto in voga nella Russia odierna. L'ex paese dei Soviet è “performativo” sia *sulle* scene, sia *oltre* esse (penso allo show delle Pussy Riot, “teatralizzato” e spettacolare anche nella sua ripresa mediatica).

Accostarsi alla drammaturgia russa contemporanea – una drammaturgia in continuo fermento, sfaccettata, non troppo conosciuta in Italia¹ – non è semplice. Il teatro è di per sé un genere “aperto”: lo è strutturalmente, perché consta di momenti distinti (il testo, la messa in scena, le successive riletture) e lo è nella contemporaneità. Se è possibile intuire, o prevedere con un margine di approssimazione, cosa diverrà un “classico” *domani* e affinché un patrimonio *in fieri* non vada perduto, diventa importante la ricezione, critica ed emotiva, del testimone di *oggi*. Nei miei soggiorni a Mosca ho frequentato diversi tipi di teatro, da quello “tradizionale”, a quello “alternativo”, sono stata spettatrice coinvolta e appassionata di tutte le rappresentazioni di cui dirò in seguito. Come segnalerò di volta in volta alcune sono state pubblicate, altre nascono e si esauriscono sul palco, pur restando fruibili in video e in rete.

Occorre anzitutto mettere a fuoco l'oggetto: l'opera drammaturgica, il progetto teatrale. Il *corpus*, non facile da circoscrivere, si può comporre sulle piéce, a stampa, o in video, sulle riviste specializzate ("Sovremennaja dramaturgija", "Dramaturg"), online (penso a numerose biblioteche virtuali)², su *short* e *long list* di concorsi e festival. Insieme ai testi va considerata la critica, che ne "certifica" lo status e spazia dalla monografia alla stampa specialistica o di largo consumo e alla blogosfera. Lo studio del teatro contemporaneo non può, infatti, prescindere da strumenti interpretativi come blog e social network di esponenti teatrali, seguitissimi sulle loro pagine Facebook e assai generosi nel dispensare dichiarazioni di poetica, informazioni, giudizi su di sé e sui colleghi nei propri *žezė* (acronimo di *živoj žurnal*, il *LiveJournal* russo). Rimane prezioso il contributo delle riviste per addetti ai lavori (il critico Marina Davydova dirige "Teatr"), o di periodici come "Afiša" (Elena Koval'skaja, *art director* del Centr im. Mejerchol'da, ne ha curato per anni la rubrica teatrale). Riviste e periodici si prestano difatti alla lettura *diacronica* dell'evoluzione e *sincronica* delle "mode" attuali.

Nel novembre 2013 "Afiša" usciva con in copertina il primo piano del regista Kirill Serebrennikov e il titolo *Teatro: rianimazione*. I contenuti del numero illustrano l'argomento a tutto tondo. Alcuni articoli sono dedicati appunto a Serebrennikov (*Come ha fatto a diventare la persona più importante delle scene contemporanee?*), o a leve altrettanto giovani e discusse (*Come cambierà la Taganka Dmitrij Volkostrelov?*, *Chi saranno le nuove stelle del teatro?*). Altri pezzi indagano la missione del teatro oggi (*Quale può essere la funzione sociale del teatro?*) e il rapporto con quello di ieri (*Cos'è il sistema Stanislavskij?*, *Come vedono la nuova vita teatrale i patriarchi sovietici?*). Nelle pagine conclusive dello *special* appaiono le piéce scritte *ad hoc* per "Afiša" e il Parco Gor'kij dai drammaturghi Michail Durnenkov, Ljubov' Strižak, Andrej Stadnikov, Jaroslava Pulinovič³.

L'indice tocca insomma i temi "più caldi" e cruciali del teatro odierno, a cominciare dalla riflessione sul passato, sulle sue ricadute nel presente, sul rapporto fra tradizione e innovazione. È emblematica, in tal senso, la formula maggiormente ricorrente nel dibattito sulla drammaturgia contemporanea: *novaja drama*, ovvero un *dramma nuovo* rispetto ad uno preesistente. Ne elenca le peculiarità Mark Lipoveckij:

In primo luogo questo movimento ha risposto al bisogno di un *nuovo* linguaggio teatrale, necessario per la *mise en scène* di una *nuova* drammaturgia russa e straniera. [...] In secondo luogo ha stimolato il *rinnovamento* dell'intera estetica drammaturgica: della lingua scenica e della visione del conflitto drammatico, dei modi in cui un testo rappresenta la coscienza contemporanea, diventandone un importante *fatto letterario*. [...] Infine ha esplicitato una particolare congiuntura storico-culturale, ove la drammaturgia ha per un po' oscurato i leader tradizionali del processo letterario (romanzo, racconto, poesia). [...] La *novaja drama* rappresenta indubbiamente la reazione più chiara alla crisi identitaria di tutta l'epoca post-sovietica. [...] Essa si è trovata oltre i confini della critica letteraria contemporanea⁴.

Nella «crisi identitaria postsovietica» la *novaja drama* – sostiene Maksim Kuročkin – «ha spezzato un monopolio»⁵, facendo inevitabilmente scadere il confronto generazionale in scontro, polemica, *battage*. Negli ultimi tre anni il Dipartimento della cultura di Mosca, guidato dall'uscente Sergej Kapkov, ha svecchiato i vertici di alcuni teatri, con nuovi *chudruki* (ovvero *CHUDožestvennye RUKovoditeli*, direttori artistici) più versatili e giovani. Nel maggio del 2011 Mindaugas Karbauskis subentra a Sergej Arcibašev al Teatr Majakovskogo. L'ultranovantenne Jurij Ljubimov è stato «invitato» a lasciare il leggendario Taganka solo un mese dopo; gli succedono Valerij Zolotuchin, Vladimir Flejšer e, dal marzo 2015 Irina Apeksimova. Il Teatr Stanislavskogo, già retto da Aleksandr Galibin e Valerij Beljakovič, nel luglio 2013 viene affidato a Boris Juchananov, che ne pretende il *restyling* in Elektroteatr Stanislavskogo.

Si tratta di terremoti dirigenziali epocali, sebbene rimanga il dubbio di una politica culturale sapientemente ordita da un «alto» assai ingerente e tutt'altro che rivoluzionario. Ad emergere è ancora Serebrennikov, nominato il 7 agosto 2012 responsabile del Teatr Gogolja, non senza le rimostranze, la minaccia di dimissioni e un'astiosa lettera aperta della troupe a Putin e alle massime cariche della città e del paese. In essa i firmatari tacciavano di inadeguatezza il neo designato, che sconfesserebbe il metodo Stanislavskij, non possiederebbe un titolo di studio consono al suo rango e avrebbe una «mania immobiliare», motivata dall'ubicazione del Gogol'⁶. L'accusato non si è lasciato intimidire, pronunciandosi a sua volta pubblicamente nella diatriba, durata un paio di mesi, riportata sul sito del teatro⁷, e ribaltando a suo favore persino le «preferenze» per il quartiere. Nel non lontano centro di arte contemporanea Vinzavod il regista ha infatti avviato il fortunato progetto *Platforma*, un mix di teatro, musica, danza, formazione. Duplicandone il prototipo, Serebrennikov si è imposto con una concezione rivoluzionaria e «totale» del Gogol-centre, dove oggi vengono offerti spettacoli, concerti e balletti, si organizzano lezioni aperte, dibattiti e presentazioni di libri, funzionano una biblioteca, il *bookcrossing* e un caffè:

Il Gogol-centre si rifà agli spazi multiculturali della migliore tradizione europea. Non è un'istituzione con una scena e un repertorio, che apre le porte alle sette di sera, ma un luogo aperto dalla mattina alla sera; c'è sempre un'occasione di svago: il circolo di lettura, la libreria, il bar, il *wi-fi* e, ovviamente, le rappresentazioni teatrali⁸.

Il modello di teatro costruito da Serebrennikov non è l'unico a Mosca, così come la «geografia drammaturgica» della Russia si estende ben oltre i confini della capitale. Penso a città quali la Ekaterinburg di Nikolaj Koljada, la Togliatti di Vadim Levanov, la Perm' di Eduard Bojakov, la Kemerovo di Evgenij Griškovec e del teatro *Loža*, la San Pietroburgo dei teatri Osobnjak e Baltijskij dom: tutti vivaci poli di scuole, riflessione, festival. Non è questa la sede per disegnare la variegata mappa delle scene moscovite. La Gončarova-Grabovskaja avverte:

La presenza di diverse istanze estetiche, la loro coesistenza nello spazio unico della contemporaneità conferisce alla drammaturgia un carattere stilistico e di genere assai articolato, in cui si riflettono la molteplicità delle tendenze e delle correnti. Ciò consente di discernere un teatro *tradizionale e non tradizionale (sperimentale)*⁹.

La linea di demarcazione tra l'uno e l'altro teatro è abbastanza labile. Fra le esperienze "tradizionali" si possono collocare quelle di Pëtr Fomenko, Sergej Ženovač, Anatolij Vasil'ev, Dmitrij Krymov, Oleg Tabakov. Tuttavia è difficile dimenticare l'apporto da loro dato al "teatro non tradizionale". Fomenko, scomparso da poco, lascia una sua *Masterskaja* e alcuni discepoli, tra cui Ženovač, che fonda *Studija teatral'nogo iskusstva*. Vasil'ev mette in atto l'idea di teatro-laboratorio e, nel 1987, apre i battenti della propria *Škola dramatičeskogo iskusstva* con *Sei personaggi in cerca d'autore*. Nella sua "Scuola" continua a lavorare Krymov, mentre Tabakov dirige la quintessenza della "classicità" teatrale moscovita, lo *MCHAT im. Čechova*, ma è aperto agli esperimenti della *Novaja scena* del teatro e di registi "scandalosi" quali Konstantin Bogomolov. E d'altro canto come considerare la lettura "non tradizionale" di Serebrennikov dell'opera "tradizionale" *Le anime morte* in cartellone al *Gogol-centre* dal 2013? Cito solo alcuni nomi: il critico Marina Davydova, sforzandosi di «fermare l'attimo teatrale», contempla un elenco ben più lungo¹⁰.

Il teatro, su cui intendo soffermarmi, è in un certo senso "terzo" rispetto alla coppia "tradizionale – non tradizionale"; è un teatro interessato ai fenomeni sociali, *pratico e documentario*; è il teatro del Centr Dramaturgii i Režissury Alekseja Kazanceva i Michaila Roščina, del Praktika e, soprattutto del Teatr.doc. Il "Dok" – così lo chiamano gli *habitués* – non costituisce forse la tendenza più recente del settore. È però "minimo comune denominatore", fucina e crocevia, degli esempi "tradizionali" e "non tradizionali" sopra menzionati. Gran parte delle invenzioni del panorama teatrale odierno sono maturate fra le sue mura. Parecchi big della drammaturgia contemporanea (a cominciare da Serebrennikov) ne hanno calcato la piccolissima scena. E hanno protestato, tutti, contro la sua paventata chiusura, una minaccia a una «società civile reale e consapevole»¹¹.

2

Teatro.doc: protagonisti e vicende dal primo all'ultimo atto. Con un seguito

Il "Dok" apre i battenti nel febbraio 2002 a Mosca, in un seminterrato non lontano dagli Stagni del Patriarca e dal Variété di bulgakoviana memoria. I suoi interni sono spartani e ridotti, le pareti dipinte di nero; da un'anticamera, che funge da foyer, guardaroba e biglietteria, si accede alla sala con una cinquantina di posti a sedere e un palcoscenico modesto, essenziale, senza sipario. L'idea del teatro e la sua realizzazione si devono all'entusiasmo di un sempre più nutrito collettivo di collaborato-

ri, o semplici volontari: Elena Gremina e Michail Ugarov (tuttora responsabili del progetto), Ol'ga Michajlova (ne trova i locali nell'edificio, in cui abita), Maksim Kuročkin e Ivan Vyrypaev ("arredatori" della struttura)¹². Trascorsi tredici anni, il "Dok" si connota sulla propria *homepage*, come un luogo nel quale "ne igrajut", ovvero "non si scherza" e "non si recita". Il fortunato gioco di parole, e lo stesso nome del teatro, alludono alla serietà degli intenti e alla sincerità garantita dal genere praticato: il *dokumental'nyj teatr*.

Il teatro documentario non è una novità né per l'Europa, né per la Russia sovietica: sono proto-documentari il *teatr-gazeta* (teatro-giornale) degli anni Venti, come la *Sinjaja bluza* (*Blusa azzurra*) di Vladimir Majakovskij e Osip Brik, ma scompaiono entrambi assieme alle Avanguardie. È pseudo-documentaria l'opera di Nikolaj Pogodin e di Michail Šatrov, che, dal 1937 agli anni Ottanta, compongono una decina di pièce su Lenin e la Rivoluzione, senza mai accedere agli archivi. I *Desjat' dnej, kotorye potrijasli mir* (*Dieci giorni che sconvolsero il mondo*), allestiti da Ljubimov nel 1965 alla Taganka, sono un tentativo di documentarismo incisivo e tuttavia isolato. L'URSS, a parte qualche eccezione, inglobava del resto il teatro documentario nel "discorso ufficiale": l'arte era di per sé documento di una realtà vera e perfetta, «fotografia della costruzione del socialismo e della lotta per la sua vittoria»¹³.

Al Teatro.doc le cose sono diverse. Secondo la Gončarova-Grabovskaja una delle differenze rispetto al passato è l'attenzione non per il materiale storico, ma per quello attuale, quotidiano, provocatorio¹⁴. Il "Dok" è schierato, sovente all'opposizione, nel sociale e nel politico, vive in una dimensione (letteralmente!) *underground*, è un cult per i diretti interessati o per i comuni spettatori, perché vivace focolaio di creatività ed esercizio *teorico e concreto*. Il "Dok", che molto *fa parlare e scrivere di sé, parla e scrive di sé* in questi termini già nella prima versione del suo sito:

Manifesto del Teatro.doc

Obiettivi e compiti:

1. Il Teatro.doc rispecchia i forti contrasti della società contemporanea.
2. Il Teatro.doc scandaglia le zone marginali dell'esistenza umana.
3. Il Teatro.doc è a favore di una posizione conflittuale dell'autore.
4. Al Teatro.doc interessano i temi provocatori.
5. Al Teatro.doc interessa uno sguardo nuovo sui fenomeni quotidiani.
6. Al Teatro.doc interessano le tecniche innovative per la creazione dell'opera teatrale.
7. Al Teatro.doc interessano quei temi mai affrontati in teatro.
8. Per il Teatro.doc è importante la semplicità e la chiarezza dell'enunciato.
9. Per il Teatro.doc è importante l'impatto sociale di un'opera.
10. Il Teatro.doc rifiuta l'idea dell'arte per l'arte.

Estetica degli allestimenti

1. Uso minimo delle scenografie (sono bandite quelle monumentali, le scivole, le impalcature, le colonne, le scale).

2. La musica, come strumento di espressione del regista, è bandita (è concessa solo se il suo uso è concordato con l'autore nel testo della pièce e solo se eseguita dal vivo, durante la rappresentazione).
3. I balletti e/o gli stacchetti musicali, come strumento di espressione del regista, sono banditi (sono concessi solo se il loro uso è concordato con l'autore nel testo della pièce).
4. Le metafore di regia sono bandite.
5. Gli attori interpretano solo la loro età.
6. Gli attori recitano senza trucco, salvo che esso non sia un tratto distintivo o un elemento della professione del loro personaggio¹⁵.

Il «Manifesto», dal piglio futurista, è firmato dai registi Ruslan Malikov, Aleksandr Vartanov, Tat'jana Kopylova. In esso viene sottolineata la responsabilità sociale, il valore attribuito a contingenze marginali, conflittuali, comuni, eppure viste con uno «sguardo nuovo», la rilevanza della parola e il ridimensionamento di quanto possa interferire con la stessa (scenografia, trucco, costumi). Nella successiva versione del sito tali assunti sono stati sviluppati in una dichiarazione di poetica meno veemente, che tuttavia ne ha conservato l'essenza:

Il Teatro della pièce documentaria, il Teatro.doc, è [...] un progetto non statale, non commerciale, indipendente e collettivo. [...] La maggior parte degli spettacoli del Teatro.doc è riconducibile al genere del teatro documentario. Il teatro documentario, basato su testi autentici, su interviste, sulla vita delle persone reali, è un genere peculiare, che scaturisce dal sovrapporre l'arte all'osservazione dell'immanenza sociale. I gruppi artistici del teatro [...] utilizzano le testimonianze di persone vere, la tecnica del “*verbatim*”, una “improvvisazione estemporanea”, i giochi teatrali e i *training*¹⁶.

Vengono poi elencate le modalità di stesura delle pièce; tra esse è fondamentale il *verbatim*:

Il team creativo sceglie un argomento e comincia le interviste con la categoria di persone, che si è deciso di interrogare appositamente per lo spettacolo. [...] Gli attori incidono le interviste e, alle prove, ne portano la sbobinatura con le caratteristiche sceniche del personaggio. Qui inizia il lavoro sullo spettacolo e sulla pièce. Il *verbatim* autentico vuole che nemmeno una parola sia aggiunta dagli autori. [...] La tecnica del *verbatim*, una tecnica “live game” (cioè quando si improvvisa la vita dei personaggi in diretta), è un'invenzione del Teatro.doc. [...] Queste tecniche, prestate o create *ex novo* [...] sono solo uno strumento per il lavoro teatrale di stesura delle pièce e di allestimento degli spettacoli. Il teatro non si basa solo sulla rigida tecnologia del *verbatim*, anche perché quest'ultimo viene declinato [...] in una grande quantità di varianti¹⁷.

Il *verbatim* è definito una “invenzione del Teatro.doc”, ma è in realtà frutto di un innesto culturale “di ritorno”, la cui evoluzione è ricostruita un po' oltre, nella stessa pagina *web*. Nel marzo del 1999 il Royal Court Theatre di Londra partecipa al Festival *Zolotaja maska* (*Maschera d'oro*), ove l'allora *literary manager* Graham Whybrow

presenta alcuni suoi esponenti (Elysa Dogson, Stephen Doldry, James Macdonald, Ramin Gray) e il loro criterio di lavoro. Nell'impatto creativo del teatro postsovietico, le suggestioni scaturite dal confronto furono tali, da spingere gli inglesi a tornare in Russia ben due volte lo stesso anno, per approfondire il *verbatim* su esplicita richiesta dei colleghi russi. Tra luglio e novembre del 1999, nell'ambito del seminario *new writing*, una ventina di drammaturghi russi vengono guidati nella stesura di altrettanti *études* su Mosca; il risultato è la megapièce *Moskva otkrytyj gorod* (*Mosca città aperta*), rimasta in cartellone al Centr Dramaturgii i Režissury, fino ai giorni nostri¹⁸. Durante il 2000 il Royal Court si spinge oltre Mosca, a Novosibirsk; la Gremina, Ugarov e la loro cerchia si appropriano della tecnica e la rielaborano, tengono propri laboratori e, a dicembre, organizzano il "1 Festival del Teatro documentario"¹⁹. Seguiranno altri incontri, simposi, ritiri, come quello del 2001 a Gorkie Leninskie, nel corso dei quali i russi si emanciperanno dagli inglesi, che ne prenderanno le distanze, ammettendo tuttavia di essersi originariamente ispirati alla sperimentazione sovietica postrivoluzionaria. La spaccatura si apre sulla responsabilità sociale, ritenuta centrale dal Royal Court e bollata dai russi come un'inclinazione «retrograda», «propagandistica» e «sovietica», comunque secondaria alla possibilità del «rinnovamento teatrale linguistico e tematico» prospettata dal *verbatim*²⁰.

Questa spaccatura è ormai superata: negli ultimi anni la "fisionomia politica" del Teatro.doc è sempre più marcata. Ma già allora Michail Ugarov ridimensionava l'ascendente straniero (gli attori di Stanislavskij frequentano i *bassifondi* della Chitrovka di Mosca per recitare i *Bassifondi* di Gor'kij) e conveniva sulla difficoltà di usare e circoscrivere il *verbatim*. L'interpretazione critica è difatti vivace e non univoca. Parafrasando le asserzioni riportate sul sito del "Dok", per comporre una pièce in *verbatim* vengono scelti, nell'ordine: un tema, il gruppo sociale da intervistare, le domande da porre; all'atto della trascrizione queste ultime scompaiono e le risposte sono montate con svariati espedienti e da una «posizione zero»²¹, ovvero senza alcuna intromissione autoriale. Si tratta di "procedimenti", che sembrerebbero contraddire il principio di artisticità, o piuttosto coincidere con esperienze artistiche passate, come la ben più radicale e strutturata *literatura fakta*²², o il *vecchio* teatro documentario, assai diverso – a dire della Gromova – da quello *nuovo*:

La drammaturgia-*verbatim* presenta alcune specificità, che la distinguono dalle opere documentarie tradizionali, nelle quali il documento originale è subordinato a una concreta istanza artistica. [...] Nella drammaturgia-*verbatim* l'unità documentaria è l'immutabilità dell'etichetta linguistica del parlante. [...] La *pièce-verbatim* è più vicina alla vita reale per il suo ritmo temporale, che corrisponde al reale tempo di interazione tra intervistatore e intervistato²³.

È dunque fondante la *parola*, ad un tempo materia prima, *sjužet*, mitopoiesi. Ugarov spiega che *verbatim* significa "alla lettera" o, meglio, "alla parola" (*doslovno: slovo* = parola), la parola non del *pis'mennyj jazyk* (la "lingua scritta" della drammaturgia

classica), ma dell'*ustnyj jazyk* (la “lingua orale” della *novaja drama*)²⁴. Il metodo non parrebbe una novità: nel 1918 Boris Ejchenbaum ipotizzava un artificio simile nello *skaz*, uno «strumento per liberare la creazione verbale dalla scrittura», per «introdurre nella letteratura la parola, come realtà viva e vivace»²⁵. Eppure il *verbatim* non è un procedimento artistico (*chudožestvennyj priëm*), ma una «tecnica», uno «strumento per la [...] stesura delle pièce». Grazie al ritmo e ai moduli del parlato il linguaggio scenico si rinnova insieme alle storie “teatralizzabili”, ovvero ai *sjužety*. Oltre essere materia, la *lingua* porta nel teatro contesti sociali spesso marginalizzati («il *verbatim* ha successo perché rifiuta l'autorità di un punto di vista»²⁶), nonché situazioni peculiari a determinati gruppi di parlanti (Lipoveckij adopera in proposito il termine *lingvalitet*, “mentalità linguistica”)²⁷. Infine la *lingua* è mitopoietica, cioè, a sua volta, genera contenuti (è, ad esempio, il caso della produzione di Pavel Prjažko, stilizzata à la *verbatim*). La parola diviene azione ed è ancora Lipoveckij a ravvisare nel teatro contemporaneo una «performatività» contrapposta alla *mimesis* e prossima alla ritualità «magica»:

I testi più significativi della *novaja drama* non ritraggono e non riflettono la vita, ma creano (o si sforzano di creare) uno spazio magico e/o rituale di esistenza performativa e di comunicazione con il pubblico. L'ipernaturalismo acquisisce dunque il senso di un “*trompe-l'œil*”²⁸.

Nella drammaturgia-*verbatim* lo spaccato iper-naturale (o iper-reale) vira spesso nel surreale, quasi la «follia umana, come malattia sociale, trovi così un'espressione allegorica»²⁹. Tale prerogativa è facilmente riscontrabile negli esempi analizzati in seguito e in molte opere in repertorio al “Dok”, un repertorio diversificato pure perché il *verbatim* è «declinato in tante varianti» ed è «solo una delle tecniche» adottate. Del resto, secondo la Gromova, quello documentario è un genere aperto:

I drammaturghi contemporanei rigettano la classificazione di genere tradizionale, insistendo sull'individualità di ogni singola pièce. Rigettano anche lo sviluppo dell'azione scenica proprio del dramma classico (intreccio, *climax* ecc.), sperimentano con la composizione, ampliano gli espedienti per una “presenza autoriale” più marcata. Ecco perché, spesso, accanto all'etichetta “pièce”, è possibile incontrare “testo”, “progetto”, “composizione” e una moltitudine di definizioni inventate dagli autori stessi³⁰.

Basta scorrere il cartellone della stagione 2014-2015, per convincersi della fondatezza di queste affermazioni. *Ofisnoe b...stvo* (*Put...ria d'ufficio*) è un «serial teatrale», *Vjatlag* un «anti-spettacolo» (nonché uno spettacolo nello spettacolo: nella cornice dei diari di Artur Stradinyš, confinato nel lager di Vjatlag nel 1942, si inscrivono le contestazioni antiputiniane iniziate nel dicembre 2011). Il “*dokumental'nyj stand-up*” *Uzbek* e l'improvvisazione *Akyn-opera 2* riguardano il problema dell'emigrazione, così come il “*dokudrama* sentimentale” *Obnimi menja* (*Abbracciarmi*), o le pièce di Elena Isaeva *Pro moju mamu i pro menja* (*A proposito di mia madre e di me*) e *Ja bojus' ljubvi* (*Ho paura dell'amore*) sviscerano certe dinamiche affettive. *Nylka i Vylka v detskom sadu* (*Nylka*

e *Vylka all'asilo*) è una «rappresentazione per e con i bambini» del pubblico, mentre gli spettatori adulti prendono attivamente parte a *Kvantovij skáčok* (*Salto quantico*) e a *Doktor*. Ad Halloween 2014 viene organizzata «la serata di beneficenza a sostegno del teatro» *Noč' živych mertvecov v Gosdume: vyživut tol'ko ljubovniki* (*La notte dei morti viventi alla Duma: solo gli amanti sopravvivono*), uno *zombotrash*, che mixa testi di Michail Durnenkov, Maksim Kuročkin, Rodion Beleckij, Evgenij Kazačkov con il cinema horror e quello di Jim Jarmusch. Non mancano altri spettacoli a sfondo politico: lo *storytelling Istorija Gosudarstva Rossijskogo* (*Storia dello Stato russo*) si affranca da «manuali noiosi e maestri severi» e racconta «quanto non si dice a lezione». *150 pričin ne zaščičat' rodinu* (*150 motivi per non difendere la patria*) espone «la caduta di Costantinopoli e 7 strategie di sopravvivenza in un'epoca di cambiamenti» con un *verbatim* del xv secolo (la corrispondenza di un giannizzero e i versi del sultano Mehmed ül-Fâtih e del poeta turco Yunus Emre), che è allegoria dei tempi nostri. *Dvoe v tvoëm dome* (*Due in casa tua*) si trasforma in un «dramma dello spazio» sugli arresti domiciliari del giornalista bielorusso Vladimir Nekljaev. Curato da Paolo Grusovin e Svetlana Belova, *Berlusputin* è il riadattamento «in salsa russa» dell'*Anomalo bicefalo* di Dario Fo, nel quale l'ibrido di Berlusconi e Putin, sopravvissuto ad un attentato terroristico e persa la memoria, dà lo spunto per una graffiante satira sui fatti del giorno³¹.

L'imperativo sociopolitico non è l'unico: Kristina Matvienko lo giudica un «interesse per l'immanenza»³², per Bolotjan è una delle vocazioni degli ultimi anni (2009-2012), insieme al «superamento della posizione zero», che oggi rischierebbe di «essere un indicatore di indifferenza»³³. Le tre pièce che approfondisco in seguito sono tutte «politicamente orientate», giacché si imperniano su tre processi, in cui lo Stato non è affatto secondario. Dal punto di vista esegetico-letterario esse sono connotate da etichette di genere «anomale», segnano l'evoluzione dal teatro *documentario* a quello di *testimonianza*, avviano, a mio avviso, alcune tendenze, radicatesi ben oltre i confini del «Dok».

* * *

Čas 18. Dokumental'nyj spektakl' (*Un'ora e 18. Spettacolo documentario*) è fruibile anche in video³⁴. Il testo è di Elena Gremina, che tuttavia sul blog del marito (e regista) Ugarov commenta: «l'autrice» è la vita»³⁵. Sempre la Gremina ne classifica il genere: «Un processo che non c'è stato, ma che deve esserci». L'opera inscena un fatto di cronaca del novembre 2009: la morte nella prigione moscovita Matrosskaja tišina di un avvocato trentasettenne in *attesa di giudizio*. Prima dell'arresto *cautelare* Sergej Magnitskij è un legale della Firestone Duncan e un consulente di Hermitage Capital Management, un fondo di investimenti americano con sede in Russia. Con tali funzioni scopre e denuncia una serie di frodi, in cui sarebbero coinvolte alte cariche amministrative russe (tra i sospettati la *crème* della finanza e del ministero della Difesa). Incarcerato per concorso in evasione fiscale, muore per un attacco di pancreatite tra l'indifferenza delle guardie e del personale sanitario, per l'appunto in *un'ora e 18 minuti*.

Grazie al “Dok” le *probabili* cause del decesso, mai accertate processualmente, sono diventate oggetto di un accalorato dibattito e di reazioni animate fuori e *dentro* il teatro, dove, alla fine di ogni rappresentazione (e senza soluzione di continuità), gli attori esaminano il «caso Magnitskij» con il pubblico. L’interazione è reciproca: si muove dal palco alla platea e dalla platea al palco. La Gremina e Ugarov dichiareranno di avere risposto all’appello di radio “Echo Moskvj”: a pochi giorni dalla scomparsa di Magnitskij vanno infatti in onda le interviste a Dmitrij Muratov (direttore di “Novaja gazeta”) e, soprattutto, alla madre Natal’ja Magnitskaja (la cui “voce” verrà integralmente riportata in *Un’ora e 18*)³⁶. Autori, registi e documentaristi (Ekaterina Bondarenko, Anastasija Patlaj, Zosja Rodkevič) concertano nei mesi immediatamente successivi un primo reading del materiale raccolto e “montato” secondo la prassi del *dokumental’nyj teatr* (diari e lettere di Sergej e Natal’ja Magnitskie, il rapporto di Valerij Borščëv, paladino dei diritti dell’uomo, e le dichiarazioni delle persone implicate, in esso contenute). La première (4 giugno 2010), gratuita come le repliche a seguire, svolge in scena «10 punti», che tralasciano «gli aspetti fraudolenti della vicenda», per «focalizzarsi [...] sulla disumanità del sistema giudiziario e carcerario nel suo insieme»³⁷, di fatto una metonimia della Russia putiniana. Magnitskij non comparirà mai *direttamente*, avranno però diritto di parola la Madre (punto 1), il Giudice e un Altro giudice (punti 2 e 7), il Giudice istruttore (punto 3), il Medico (punto 4), la Ragazza dell’ambulanza (punto 5) e persino un «Po’ di acqua bollente» (punto 10). La ricostruzione di una lunga agonia (un anno tra reiterate omissioni di soccorso, intoppi preordinati e irrisioni burocratiche) termina nella *vera* morte dell’eroe (punto 9) in «posizione fetale» (punto 8) e nella *immaginarìa* morte di un giudice. Giunto nell’al di là, costui chiede «l’acqua bollente» realmente negata a Magnitskij (il 13.9.2009 e il 14.9.2009), per preparare da mangiare o un semplice tè; la ottiene dietro pagamento, ma non ha denaro sufficiente per un bicchiere. Il contenuto del bollitore rovente gli viene pertanto versato nelle mani. Insensatamente, ancorché crudelmente.

Nell’estate del 2011 il «caso Magnitskij» è riaperto *post mortem*, con non poche ripercussioni internazionali (dalle rimostranze di Amnesty International, all’adozione della “Legge Magnitskij” in America). La Gremina, dal canto suo, considera: «È la vita stessa a fornire spunti sbalorditivi!» e imbastisce un *sequel*³⁸. La nuova pièce, una «fantasmagoria» (processano un morto!), è presentata in occasione del terzo anniversario dalla scomparsa, il 16 novembre 2012. Al “Dok” intanto fervono altri progetti.

* * *

Oskorblënnye čuvstva. Teatral’naja akcija (Sentimenti offesi. Azione teatrale) è disponibile in video³⁹ ed è ispirata allo scalpore e alle conseguenze di due mostre, entrambe organizzate al Sacharovskij centr di Mosca: *Ostorožno, Religija! (Attenzione, Religione!, 14-18 gennaio 2003)* e *Zapretnoe iskusstvo-2006 (Arte vietata-2006, 7-31 marzo 2007)*. I fedeli ortodossi e i comuni cittadini, offesi dalle tele e dalle installazioni di Kosolapov, Kulik,

Mamyšev-Monro, Ter-Ogan'jan (2003) e Savko, Bachčanjan, Sokov, Kabakov (2007), vandalizzano i locali e le opere esibite in *Attenzione, religione!*, esigono la chiusura di *Arte vietata*, denunciano il direttore (Jurij Samodurov) e il curatore (Andrej Erofeev). Il processo per «istigazione all'odio religioso» si protrae fino all'estate del 2010, concludendosi con una condanna a cinque anni di carcere e al pagamento di un'ingente multa⁴⁰.

Il "Dok" non rimane indifferente al verdetto, visto come una minaccia per l'indipendenza della Cultura. Fal'kovskij, Bondarenko, Rodionov apprestano una pièce documentaria, inclusa nel programma della *Maschera d'oro* 2011, con la regia di Ugarov. Del progetto si occupa poi Anastasija Patlaj e nel settembre dello stesso anno "l'azione" si svolge nell'ambito del *Festival' Novoj Kul'tury (Festival della Nuova Cultura)* alla Casa centrale dell'artista di Mosca. Tra i personaggi, interpretati dagli attori, che ne leggono e/o recitano le vere dichiarazioni, compaiono Aleksandr Čuev (leader del Partito cristiano-democratico russo), Vladimir Sergeev (querelante, capo di un'associazione religiosa e tra i devastatori di *Attenzione, religione!*), Michail Nalimov (presidente della Gioventù ortodossa unita), una parrocchiana della Chiesa di San Nicola, Erofeev e Samodurov. Ne risulta un quadro composito: il versante ortodosso non è molto compatto; Erofeev e Samodurov non si parlano da tempo (l'uno invoca l'autonomia dell'arte, l'altro il «diritto di oltraggiare»); molti fedeli non hanno visitato la mostre, ma hanno sporto denunce preconfezionate. «Bisogna schierarsi», dirà Michail Nalimov (impersonato da Rustam Achmadeev), tuttavia il Teatro.doc non lo fa, pure a detta degli spettatori. La «posizione zero» è osservata totalmente, forse persino troppo⁴¹.

A fronte di *Un'ora e 18, Sentimenti offesi* sembra quasi una regressione disimpugnata. Eppure è, a mio avviso, un tassello rilevante della crescita e della costante ricerca del "Dok", specialmente se raffrontato allo stadio successivo. Ha un'etichetta di genere "atipica" ("akcija" vs "spektakl"), che porta il teatro *oltre* i suoi confini. Mette in scena testimonianze e testimoni. Concerne un preciso fatto di cronaca sulle interferenze tra arte, politica, religione: tale scelta esprime già di per sé un dissenso da un potere, ecclesiastico e laico, ogni giorno più vigile, dispotico e coercitivo. L'azione teatrale approntata per la *Maschera d'oro* e il *Festival della Nuova cultura* non è finita, la prima, prevista per l'anno seguente, verrà soverchiata da altre urgenze. Le proteste *Za čestnye vybory!* ("Per elezioni oneste!") divamperanno qualche mese dopo, non senza il supporto del Teatro.doc. Il 21 febbraio 2012 alcune ragazze incappucciate intoneranno sull'altare di una chiesa la preghiera-punk *Bogorodica, Putina progoni (Madre di Dio, Scaccia Putin)*. La reazione dell'Ortodossia e del "Dok" non tarderà ad arrivare.

* * *

Chamsud. Prodolženie. Svidetel'skij teatr (Chamsud. Il seguito. Teatro di testimonianza) proposto nell'agosto 2012 (e nel gennaio 2013), "continua" in teatro il processo inteso alle Pussy Riot Marija Alëchina, Ekaterina Samucevič e Nadežda Tolokonnikova. Il titolo è ad un tempo un acronimo di *Chamovničeskij sud* (il tribunale, "sud", della cir-

coscrizione moscovita di Chamovniki, nella quale veniva perpetrato il reato di «teppismo, aggravato dall'odio religioso») e un grottesco *calembour* (il sostantivo *cham* in russo significa “insolente”, “arrogante”, “impudente”). Il sottotitolo, *svidetel'skij teatr*, rimarca invece l'evoluzione da “spettacolo documentario” a “teatro di testimonianza”. Tra i teorici di questo nuovo orientamento, che costituisce «uno sviluppo estremo della posizione zero»⁴², Tanja Mogilëvskaja ne colloca l'origine alla fine del 2011, in concomitanza con l'ondata di proteste anti-elettorali. Tuttavia se ne possono intravedere i prodromi già in *Sentimenti offesi*, laddove alcuni testimoni fondamentali (Erofeev e Samodurov) presenziano all'evento, sebbene ai margini della scena⁴³.

Il genere sedimenta gradualmente. Il 31 dicembre 2011 il Teatro.doc ospita Il'ja Jašin, Vsevolod Černozub, Pëtr Verzilov, Pavel Elizarov, arrestati per aver preso parte ad un *meeting* contro i presunti brogli delle elezioni alla Duma. I quattro *testimoniario* le tappe di una reclusione non lunghissima, ma “illegale”, in una sala gremita di persone. Il regista Michail Ugarov, coordinatore dell'incontro insieme a Irina Vilkeva, chiarisce che si tratta di «uno spettacolo di una volta sola»: ripetendolo, «l'intensità e la freschezza delle emozioni dei suoi eroi svanirebbero»⁴⁴. Alla *Maschera d'oro* del marzo 2012 la riflessione continua con la tavola rotonda *Svidetel' na scene (Testimone in scena)*; vi intervengono esperti russi e stranieri: lo “sguardo esterno” di Tanja Mogilëvskaja, moscovita emigrata in Francia, è fondamentale per «mettere ordine in un *caos* di opinioni», definitivamente armonizzate in un laboratorio di pochi mesi dopo (18-19 luglio)⁴⁵. Incentrato sul movimento di protesta *Okkupaj Abaj*⁴⁶, il laboratorio troverà tuttavia la sua prima applicazione *pratica* e *consapevole* in *Chamsud. Il seguito*.

Anche *Chamsud* è uno «spettacolo di una volta sola»: non esiste pertanto un testo precedente, ma solo il video della pièce “realizzata”⁴⁷. L'incontro viene fissato per il 27 agosto 2012, dieci giorni dopo la condanna della Alëchina, della Samucevič e della Tolokonnikova a due anni di reclusione per «offesa premeditata ai danni della confessione ortodossa». Il “Dok” è stracolmo. Ugarov prende la parola per ricordare le “regole” del genere e pregare gli ospiti di riferire non i contenuti, ampiamente noti a tutti, ma i “dettagli”, gli “episodi”, i “rapporti interpersonali”, quanto hanno “percepito” e “fotografato”. La moderatrice Varvara Faer, esorta i testimoni a presentarsi: in scena siedono gli avvocati delle Pussy Riot Nikolaj Polozov, Violetta Volkova (Mark Fejgin sopraggiunge di lì a poco); il marito di una delle componenti del gruppo Pëtr Verzilov; i giornalisti di “Novaja gazeta” Konstantin Poleskov e Ol'ga Prosvirova. Ancora la Faer si rivolgerà al pubblico «per fare insieme» la lista dei *possibili protagonisti* dello spettacolo. L'elenco in 10 punti viene stilato tra il serio (1. Il Giudice Syrova, 4. Le Tre ragazze, 5. Le Famiglie delle processate) e il faceto (3. Il *Rottweiler*, che ha rimesso, 9. Lo Sfuggito agli OMON, 10. La Venditrice di ceri sacri Sokologorskaja), nonché trascritto col gesso sulla parete. Per ragioni di tempo ci si concentrerà solo su alcuni punti: le famiglie (dal padre di Katja alla figlioletta di Nadja), le ragazze e il loro «ritratto psicologico» (Nadja è propensa alla malinco-

nia, Maša è un'inguaribile romantica, Katja è introversa solo in apparenza), l'accusa, nelle persone di Ljubov' Sokologorskaja e Svetlana Syrova. La prima presta servizio nella Chiesa di Cristo Salvatore, dove si svolgevano i fatti ed è l'Ortodossia offesa, come già in *Arte vietata*, dal «dimenarsi indemoniato» (*besovskoe drygan'e*) delle processate. La seconda è lo Stato, una «vite» dell'ingranaggio totalitario, che prova piacere nell'esserlo ed è il ruolo agognato «da tutte le attrici di Mosca». La Giudice è fuor di luogo nel vestire e nel beffarsi del sovrappeso di Violetta Volkova, è «granitica» e «insensibile»: si cura solo delle piantine del suo ufficio, del Procuratore e di un pastore tedesco, uno dei cani presenti in aula, al guinzaglio delle guardie, cui offre un biscotto sotto gli occhi delle accusate affamate. In pieno dibattito nel teatro irrompe una squadra di ortodossi, comunque ignorata, nonostante il malcontento e lo stupore. La discussione prosegue accesa, feconda, persino spassosa, sebbene i pronostici del «cosa succederà alle condannate e a noi stessi» non siano rincuoranti. L'intervista-video dell'attrice Tat'jana Dogileva, proiettata per un paio di minuti, è forse l'epilogo immaginato dai registi. Ma ne verrà fuori un altro più ad effetto. I giovani ortodossi non hanno infatti abbandonato il teatro, anzi scalpitano, vociano, reclamano il diritto di replica. Ugarov acconsente e uno di essi ottiene un microfono: «Sono un cristiano!», ripeterà, ostinandosi a non voler dire il suo nome. Il pubblico rifiuta l'anonimato, scatta in piedi, applaude e... «cala il sipario».

* * *

Una tale unanime reazione sembra obbedire a un comando di regia e dovrebbe far riflettere sul grado di *teatralità* di *Chamsud*. La *teatralità* traspare nell'atteggiamento di Verzilov: il marito della Tolokonnikova, oggetto di curiosità mediatica e già protagonista del teatro di testimonianza, dà la sensazione di interpretare un "personaggio". La *teatralità* viene avvalorata dalle considerazioni del pubblico nel corso dello spettacolo: per una spettatrice i dialoghi degli atti del processo – apparsi stralciati in rete – sono intrinsecamente drammatici, tragicomici (le ricordano «Gogol' e Goya»), ricchi di «dettagli barocchi e grotteschi» (cita la deposizione di un giurato, che dichiara: «Stavo per andare in chiesa, ma una forza invisibile mi ha messo le scarpe e trascinato alla centrale di polizia»). La *teatralità* dell'evento è, secondo Ugarov, molteplice, perché gli spettacoli ad esso collegati sono più d'uno: quello "inscenato" dalle Pussy Riot (dalla performance in poi), quello voluto da Putin (l'*affaire* processuale), quello avvenuto in strada, in tribunale, sulla stampa e su internet (lo show giudiziario). Il vero spettacolo non è *sulla scena* (*Chamsud*), bensì *oltre essa*. Il regista dubita persino della futura realizzazione di una pièce («Me ne hanno già proposte una decina e non mi è chiara la lingua nella quale scriverle»), ma è pago della risposta, che *dal palcoscenico* (come il Woland di Bulgakov) vede nel pubblico.

Nonostante la concretezza documentaria, lo spessore politico, il reale clamore, *Chamsud* rimane, a mio parere, una prova artistica. Durante la sua esecuzione ho

personalmente assistito al trasformarsi di un episodio di cronaca in un'opera teatrale, con due registi (Ugarov e la Faer), personaggi (suggeriti dalla sala), caratteristiche di "genere" accettate sulla ribalta e in platea. È significativo che l'avvocato Polozov eluda una domanda "non consona" al teatro di testimonianza (opponendo il *teatro* all'*intervista*), o gli spettatori censurino, nell'epilogo, l'anonimato dell'attivista ortodosso (per rendere una testimonianza è indispensabile fornire le proprie generalità e il teatro per definizione esige dei protagonisti). Pure lo scioglimento di *Un'ora e 18* ne sanciva lo status di testo teatrale. Basata sul documento autentico e non manipolato, ottemperando al concreto impegno sociale del "Dok", l'azione culmina in un *coup de théâtre* fantastico (il giudice all'altro mondo), che sembra davvero mutuato dalla produzione gogoliana⁴⁸ ed è contrappasso e metafora artistica della realtà. Lo coglie una spettatrice, che annota nel suo *LiveJournal*: «Sono andata e ho visto il Teatro. Vero, vivo, interessante»⁴⁹, e lo conferma Elena Gremina: «Il teatro documentario è comunque una rappresentazione autoriale della realtà e non la realtà stessa»⁵⁰. Similmente, Anastasija Patlaj dedica il suo *Sentimenti offesi* a un attore (Nikita Emšanov, scomparso in un incidente automobilistico) e difende il medesimo principio della Gremina: «È la nostra versione dei fatti, è un diritto del teatro creare l'immagine che si preferisce».

Il "Dok" continua ad esercitare il «diritto di teatro» con altri spettacoli di testimonianza e nuove sperimentazioni. Il 4 novembre 2012 Varvara Faer e Michail Ugarov condurranno *Slučaj s moim drugom. Delo Leonida Razvožžajeva (Il caso di un mio amico. L'affare Leonid Razvožžajev)*, nel quale lo scrittore Sergej Šargunov *testimonia* la vicenda di Leonid, attivista politico rapito a Kiev in ottobre e confinato nelle carceri russe⁵¹. La Faer prepara ancora un *Chamsud* per il 9 gennaio 2013, venendo meno alla consegna dell'unicità di rappresentazione solo in apparenza: il palinsesto e gli attori-testimoni sono diversi (in scena c'è la Samucevič, la prima delle tre ragazze ad essere rilasciata). L'esito è tuttavia meno efficace del precedente e vicino ad uno spettacolo tradizionale⁵². D'altro canto il Teatro.doc non si limiterà alla poetica della testimonianza, che sarà però raccolta e ampliata da altri⁵³. Alla *Maschera d'oro* 2013 vengono tirate le somme del progetto *Teatr + obščestvo (Teatro + società)*, cui aderisce pure il "Dok". Tra i suoi presupposti vi sono l'abnegazione di drammaturghi, registi e artisti, «pronti a fare teatro» dove è inusuale farlo (riformatori, ospedali, scuole), o a integrare l'emarginazione (portatori di *handicap*, ex-alcolisti e alcolisti recidivi, figli di immigrati)⁵⁴. Restituire la propria Arte alla società è *forse* un'astratta aspirazione "romantica", che corrobora *certamente* il vincolo sociale via via più strutturale di questo teatro.

Nonostante l'impegno sociale, il "Dok" non è un teatro statale. La sua "disubbidienza" e i temi scomodi affrontati ne hanno determinato la chiusura, ma non la "sconfitta". La situazione è precipitata e ha avuto una felice e inattesa soluzione in cinque mesi esatti. Il 15 ottobre 2014 Elena Gremina divulgava con un post su Facebook un comunicato del Dipartimento della proprietà comunale, che rescindeva

il contratto di locazione prima dei termini di scadenza e senza fondata ragione, nonostante il locatore fosse in regola con i pagamenti di affitto e tasse. Nel polverone sollevatosi sui media russi e stranieri⁵⁵, spicca la petizione al sindaco di Mosca Sergej Sobjanin, promossa su internet dall'attrice Oksana Mysina, che cito per intero, giacché mi sembra un manifesto significativo. L'ultimo, si auspica, solo in ordine di tempo:

A Mosca c'è un teatro, diventato un luogo per dibattere i problemi oggi più attuali. Vi nasce un nuovo dialogo intellettuale, vi brucia sempre il fuoco dell'arte, vi si ispirano molti drammaturghi contemporanei. Questo luogo si chiama Teatro "Dok". Nel vicolo alle spalle dello Stanislavskij e dello MTJuZ, in un cortile del Trëchprudnyj, si trova un seminterrato con spoglie pareti nere e finestroni rivolti sulla strada, che ogni sera, da dodici anni, è sempre pieno. Ci si accomoda come si può sui termosifoni, ci si siede a terra sui cuscini, si ascolta, assiepati nel corridoio e sulla scala, perché i posti non bastano mai per tutti. La sala è *davvero* leggendaria. Vi si tiene la *Ljubimovka*, un festival famoso in tutto il mondo; vi è nato un genere teatrale assai di moda: il reading. I fondatori del teatro, i noti drammaturghi Michail Ugarov e Elena Gremina, un regista e una sceneggiatrice di conclamata fama, hanno coltivato in tutti questi anni lo strabiliante e fiorente laboratorio della nuova drammaturgia russa. Il "Dok" è la culla di stelle teatrali quali Maksim Kuročkin, Jurij Klavdiev, Slava e Michail Durnenkov, Elena Isaeva, Ol'ga Michajlova, Jaroslava Pulinovič, Pavel Prjažko, Vadim Levanov... e tanti tanti altri ancora. Questo teatro ha spianato la strada ai più giovani e importanti nomi dell'odierna scuola di regia russa: Jurij Muravickij, Aleksandr Vartanov, Talgat Batalov, Ruslan Malikov, Ksenija Zorina, Varvara Faer, Evgenija Berkovič, Marat Gacalov, Dmitrij Volkostrelov. Gli spettacoli di questo teatro sono spesso coraggiose denunce sociali, scaturite dalla vita e da fatti documentari e costituiscono pertanto una viva riflessione su quanto accade intorno a noi; la nuova storia della Russia viene scritta *qui*, da persone appassionate e talentuose, che sentono la verità con il cuore. Qui è nato anche un nuovo spettatore, non impregnato di polvere, naftalina e snobismo, ma capace di ascoltare e sentire, di vedere e discernere, di fare domande su questioni essenziali, pronto al dialogo costruttivo. Bisogna aiutare il Teatro "Dok", ampliarlo, creando magari le condizioni perché fondi una sua casa di produzione cinematografica. E non privarlo di quanto ha in questo momento. Per la cultura è una "Mecca teatrale", come la stessa Mosca! Sarebbe poco costruttivo sia per il buon senso più comune, sia per l'evoluzione dell'intero processo teatrale russo. Il sostegno di tutti ad un organismo come questo, gioverebbe senza dubbio a salvaguardare la reputazione della Russia, quale fonte inesauribile di una tradizione teatrale inestimabile in tutto il mondo⁵⁶.

Sebbene a condividere tali parole siano stati 7174 sostenitori (7175 con chi scrive), a fine novembre la richiesta di riesame viene definitivamente rigettata⁵⁷. Al "Dok" però non si arrendono: cambiano temporaneamente lo slogan da *teatr v kotorom ne igrajut a teatr kotoryj ne bojsja* (un teatro che non ha paura), lanciano appelli «per affittare una nuova location a un prezzo contenuto» e raccogliere i fondi necessari al trasloco⁵⁸. Il teatro al Trëchprudnyj chiude con la rappresentazione *I pagani* il 10 gennaio 2015. Sullo scorcio del 2014 fa tuttavia in tempo a presentare l'almanacco

di pièce e sketch, *Svjatki.doc*, e a predisporre la proiezione del film documentario *Stronger than Arms*, interrotta dalle forze dell'ordine per la presunta minaccia di una bomba e l'indubbio fastidio dei contenuti della pellicola (i fatti di Ucraina)⁵⁹. A gennaio parte la *Tournée moscovita del Teatro.doc* su scene di fortuna generosamente offerte da gallerie e centri d'arte, locali, teatri, persino uffici⁶⁰. Contestualmente artisti e volontari lavorano senza posa alla nuova sede, trovata su via Spartakovskaja a due passi dalla storica piazza Razgul'aj, in un palazzo d'epoca sul quale Ugarov comporrebbe volentieri una pièce⁶¹. Il "Dok" na Razgul'aj si inaugura il 14 febbraio, nel 13° anniversario del teatro, con una festa e la promessa di svariate novità, che comunque non dimenticano il passato proprio e del paese. Tra progetti "politici" (la pièce *Bolotnoe delo/Piazza Bolotnaja*), *sequel* (*Ofisnoe b...stvo, vypusk 6/Put...ria d'ufficio, sesta puntata*) e teatri di testimonianza con *ex* detenuti (*Novaja žizn' / Una vita nuova*), spiccano quattro spettacoli inediti, interattivi, *storici*. Contro la riscrittura e la falsificazione ideologica della Storia è difatti «assolutamente indispensabile immergersi nei documenti originali di altre epoche, capire quale sia realmente la nostra eredità, cosa ci ha realmente lasciato la nostra tradizione»⁶². *Spor dvuch svjatykh. Sv. Iosif Volockij VS Sv. Nil Sorskij* (*Guerra di santi. San Iosif Volockij VS San Nil Sorskij*), *Kaznit' nel'zja pomilovat'* (*Condannare, impossibile graziare*), *Car' i ego sluga. Bežat' ili ostat'sja?* (*Lo zar e il suo servo. Scappare o restare?*), *V poiskach svjatykh darov* (*Alla ricerca dei santi doni*) mostrano una Russia dove «non c'è mai stata l'Inquisizione», una Russia «che ha abolito, prima di altri paesi, la pena di morte». Una Russia "liberale", a dispetto delle apparenze e delle circostanze. Perché le pareti del nuovo "Dok" sono fatte di mattoni non intonacati, messi a nudo. E – assicura la Gremina – non saranno dipinte di nero⁶³.

3

Ljubimovka.doc

Nell'accorata petizione di Oksana Mysina, tra gli argomenti in difesa del vecchio "Dok", viene addotto anche il festival *Ljubimovka*, «un festival famoso in tutto il mondo», ma non l'unico sulle scene russe. Quasi ogni epicentro teatrale ha difatti un propria rassegna. Nella sola capitale si svolgono la *Maschera d'oro*, una manifestazione classica e innovativa; il *NET*, una «finestra teatrale sull'Europa»; lo sperimentale *Territorija* (*Territorio*) di Serebrennikov & co.; *ARTmigracija* (*ARTEmigrazione*), uno *start up* «per i giovani e per l'integrazione della provincia»; *Bol'saja peremena* (*Ricreazione*), improntata sul teatro per l'infanzia; il concorso *Dejstvujščie lica* (*Protagonisti*), che pubblica la raccolta *Lučšie p'esy* (*Le pièce migliori*). Dal 2001 al 2008 si è tenuta infine *Novaja drama* (*Nuovo dramma*)⁶⁴. Frutto della cooperazione di Eduard Bojakov ed Elena Gremina, *Novaja drama* viene poi esportata a Perm' nel 2009 a causa di dissapori nel direttivo e ha un format in parte analogo a *Ljubimovka*, che è più antica e duratura, non è una competizione, ma un luogo *fisico*, ancorché di incontro.

Il «festival della giovane drammaturgia» *Ljubimovka*, un «progetto indipendente, collettivo e non commerciale», deve il suo nome a una località *destinata* al teatro: l'omonima proprietà, a una trentina di chilometri da Mosca, di Sergej Vladimirovič Alekseev, industriale e *padre* del celebre Konstantin Stanislavskij. Il futuro regista vi debuttò da bambino, strappando poi ai genitori il consenso per allestire una «scena domestica», Čechov, tra gli ospiti più assidui insieme a Nemirovič-Dančenko, pare avervi concepito il *Giardino dei ciliegi*⁶⁵. In un certo senso culla della sperimentazione avanguardista *presovietica*, la location è l'ideale per un laboratorio creativo, che affini nuovi linguaggi e contenuti di una drammaturgia *postsovietica* in profonda crisi. Nel 1990 *Ljubimovka* viene così inaugurato a Ljubimovka da Aleksej Kazancev, Viktor Slavkin, Vladimir Gurkin, Jurij Rybakov e, soprattutto, Michail Roščin, che si ispira a una propria esperienza americana:

Un tempo ho portato io stesso quest'idea dalle rive dell'Atlantico, dallo Stato del Connecticut. Lì, nella cittadina di Waterford, dove viveva il migliore dei drammaturghi americani, Eugene Gladstone O'Neill, si tiene ogni anno il festival della nuova pièce: scelgono 14 opere, tra 600-700, per recitarle alla buona, al di fuori delle scene teatrali, e per dibatterle e vagliarle. [...] Qual è l'idea? Non è un concorso, non c'è un premio per il testo migliore, solo il lavoro con le pièce prescelte⁶⁶.

Fino all'inizio del 2000 il festival resta lì, dove è nato; dopo un intervallo (1998-1999), la gestione passa alla Gremina e a Ugarov, che dal 2001 si spostano a Mosca. La lezione del *buen retiro* extra-urbano ed extra-teatrale non viene tuttavia dimenticata e le edizioni 2005-2009 sono precedute da alcuni giorni a Jasnaja Poljana. Ugarov chiarisce lo scopo di questo «soggiorno»:

Consolidare il partenariato di chi fa lo spettacolo: il drammaturgo e il regista. Dodici attori e dodici registi cercano gli uni negli altri un alleato, che condivida idee, temi, determinazione; percorrono insieme il cammino dalla nascita del disegno testuale iniziale alla sua realizzazione teatrale o cinematografica. La conclusione del «Laboratorio» è il debutto del «tandem drammaturgo-regista». Questo genere è stato definito dai partecipanti «plastico del progetto»⁶⁷.

Il «tandem» viene riproposto al «Dok» durante il festival vero e proprio all'inizio di settembre. Geografia e generazioni sono nel frattempo mutate, a differenza dagli intenti professati nel sito ufficiale della manifestazione:

In cosa crediamo

Noi crediamo che oggi il teatro non sia solo un'Arte unica con inesauribili possibilità creative, ma sia anche un importantissimo fenomeno sociale. [...] Noi crediamo che il teatro possa e debba aiutare la società. [...] Noi crediamo che il teatro debba essere aperto e debba rinnovarsi costantemente. [...]

Cosa vogliamo

[...] Noi vogliamo che il nostro festival sia un luogo di incontro tra autori esordienti e drammaturghi affermati, tra spettatori e i professionisti del teatro, rappresentanti di generazioni e correnti diverse. Noi vogliamo dare agli autori esordienti la possibilità di trovare una propria voce e di essere ascoltati. [...] Noi vogliamo arricchire il teatro nazionale con nuove pièce di qualità, attuali per lo spettatore contemporaneo. [...]

Cosa facciamo

Ogni anno noi raccogliamo nuove pièce di autori russofoni emergenti o affermati. [...] Le pièce selezionate vengono presentate a professionisti del teatro e a tutti quelli che lo desiderano sotto forma di *čitki*, orchestrate da un regista. L'ingresso a tutte le iniziative del festival è sempre stato e sarà sempre libero. Dopo ogni reading noi invitiamo gli autori e il pubblico a commentare la pièce. [...] Noi crediamo che, grazie al dialogo aperto e alla collaborazione, si crei un sentimento di compartecipazione, che porta il teatro a un nuovo livello e sviluppa la nostra società nella sua interezza⁶⁸.

Il manifesto rispetta ed esalta i precetti di Roščin: non un «premio per il testo migliore», bensì la cernita e il «lavoro con le pièce prescelte» e quindi il reading (in russo “*čitka*”, da “*čitat*”, leggere) delle opere in programma e il confronto sulle stesse tra una platea di esperti, o semplici ascoltatori, e chi sta in scena. «Il festival è stato creato prima di tutto perché gli autori sentissero il riscontro del pubblico»⁶⁹, dichiara Michail Durnenkov in un'intervista sulla *Ljubimovka-2013*. Drammaturghi, attori e registi recepiscono, soppesano, talvolta rimbeccano e confutano le constatazioni della sala, in uno scambio, che inverte la prospettiva palco-spettatore (ancora come in Bulgakov). L'unicità della *Ljubimovka* risiede proprio in questo. Nella fascinazione di assistere alla messa a punto di un testo teatrale, corretto con i suggerimenti dei presenti e magari “promosso” al repertorio del “Dok”, e nella consapevolezza di trovarsi in una palestra di talenti, che ha forgiato svariate personalità del teatro russo contemporaneo. È complesso delinearne un canone, riporto pertanto quello sintetizzato sul sito del festival:

In qualità di autori a loro tempo hanno presentato qui le loro pièce Michail Ugarov, Aleksej Slapovskij, Ol'ga Michajlova, Elena Gremina, Ol'ga Muchina, Ivan Vyrypaev, Oleg Bogae, Vasilij Sigarev, Ksenija Dragunskaja, Elena Isaeva, Maksim Kuročkin, Ekaterina Narši, i fratelli Presnjakovy e Durnenkovy, Jurij Klavdiev, Evgenij Griškovec, Anna Jablonskaja. In anni diversi alla *Ljubimovka* sono state allestite per la prima volta le “novità” di Aleksandr Sepljarskij, Nadežda Ptuškina, Nikolaj Koljada, Marija Arbatova, Aleksandr Železov, Andrej Vyšnevskij, Vadim Levanov, Ekaterina Šagalova e altri drammaturghi cult di diverse generazioni⁷⁰.

L'elenco è lungo (e incompleto). Ad alcuni – Ugarov, la Gremina, Kuročkin, la Michajlova, l'Isaeva – si è accennato. Degli altri dirò in breve, per dimostrare quanto la drammaturgia contemporanea sia un caleidoscopio di biografie, scritti, *curricula*, che si intersecano e discostano incessantemente. Griškovec, regista, attore e autore

di una vasta produzione, si è ormai dissociato dal “nuovo dramma”, ma agli inizi del 2000 lo frequenta spesso, provandovi dei futuri *cult*, quali *Drednouty* (*Corazzate*). Vyrypaev, partecipa attivamente all’apertura del “Dok”, “sfonda” con *Kislorod* (*Ossigeno*), lavora davanti e dietro la macchina da presa, dal 2012 dirige il *Praktika*. Il celeberrimo Koljada (ne cito solo *Rogatka/La fionda*, perché tradotta in italiano) forma a Ekaterinburg i pluripremiati Bogaev, Sigarev, Oleg e Vladimir Presnjakov. Il primo esordisce nel 1997 e vince subito l’*Antibuker* per *Russkaja narodnaja počta* (*La posta nazionale russa*). Il secondo debutta al cinema con *Volčok* (*Trottola*) e al teatro con *Plastilin* (*Plastilina*), diretto da Serebrennikov, che allestisce pure le opere dei fratelli Presnjakovy, famosi, tra l’altro, per *Terrorizm* (*Terrorismo*) e *Izobražaja žertvu* (*Playing the Victim*), pièce (2003) e film (2006) insignito al I Festival del Cinema di Roma. Vjačeslav e Michail Durnenkov crescono invece a Togliatti, assieme a Jurij Klavdiev, sotto la supervisione di Vadim Levanov, prematuramente scomparso per malattia nel 2011, poco dopo l’odessita Anja Jablonskaja, morta tragicamente nell’attentato di gennaio all’aeroporto di Domodedovo. La componente femminile è sempre stata e rimane determinante per il festival: Ksenija Dragunskaja, Ol’ga Muchina, Ekaterina Narši vi intervengono sin dalle prime edizioni, rispettivamente con *Jabločnyj vor* (*Il ladro di mele*), *Tanja-Tanja, Jabloki zemli* (*Le mele della terra*).

Alterne vicende, lutti, divergenze e simpatie si rispecchiano in un altro possibile canone della *Ljubimovka*: la «Lettera aperta dei drammaturghi, cui non sono indifferenti le sorti del Teatro.doc», sottoscritta da ogni angolo della Russia e da oltre un centinaio di autori, “vecchi” e “giovani”⁷¹. Il festival è difatti *panrusso* e *transgenerazionale*. Ha portato nella capitale la “provincia” e favorito l’incremento di molteplici rassegne e scuole “lontane” da Mosca: a Ekaterinburg (*Evracija* e *Коляда-Plays*), a Togliatti (*Majskie čtenija*), a Čeljabinsk (*Masterskaja novoj p’esy Baby*), a Minsk (*Belarus Free Theatre*). Vi si succedono almeno quattro generazioni: da Slavkin, Kazancev, Petruševskaja (allievi di Aleksej Arbutov) e Roščin, a Ugarov, Gremina, Michajlova, Koljada; da questi, a Kuročkin, Dragunskaja, Levanov, poi a Durnenkovy, Klavdiev, Prjažko, fino a Pulinovič⁷².

Assistevo la prima volta alla *Ljubimovka* nel 2007. Il 5 settembre Ugarov apriva i lavori, annunciando la morte del suo maestro Kazancev, “uscito di scena” improvvisamente ed emblematicamente proprio quel giorno. Un lustro dopo – era il 2012 – sono stata testimone di un altro passaggio di consegne da Ugarov e dalla Koval’skaja a Michail Durnenkov ed Evgenij Kazačkov («È il festival della giovane drammaturgia e lo devono condurre i giovani»). Con il nuovo management, aumentano il numero dei reader, il limite di età dei concorrenti, le «cose ben fatte» (a dispetto delle «stranezze»), il coinvolgimento politico⁷³. Nel 2014 è stata celebrata la XXV edizione, della quale ci sono diversi resoconti sotto forma di diario, memorie, interviste, video, report giornalistici⁷⁴. Su “Afiša” compare il vocabolario delle parole chiave del festival (Tempo presente, Citazioni da Wikipedia, Immigrati, *Slide show*

con commento, Irrmediabilità, Politica, Misticismo, Ruoli femminili, Monospettacolo, Sceneggiatura)⁷⁵; Kristina Matvienko fa un accurato bilancio:

Quest'anno la *Ljubimovka* compie 25 anni. Un quarto di secolo cui mancheranno quelli che l'hanno inventata: Aleksej Kazancev, Vladimir Gurkin, Viktor Slavkin. Eppure il ricordo di questi pionieri non è una formalità, ma un dato di fatto: il meccanismo, avviato e alimentato [...] nel 1990, funziona ancora oggi. [...] Allora, gli adulti leggevano le pièce dei più giovani, i più famosi aiutavano i debuttanti, ricordando, probabilmente, i loro inizi difficili, quando varcare la soglia di un teatro era praticamente impossibile. [...] La situazione cambia nella metà degli anni 2000 e continua a farlo anche oggi, [...] laddove l'interesse per i nuovi autori è completamente diverso da quello di dieci anni fa; li notano, li ingaggiano, danno loro delle scene, non necessariamente statali [...]. La *Ljubimovka* è stata, e sarà sempre, il termometro degli umori sociali [...]. Se i media mentono e la televisione non è nient'altro che un simulacro, la realtà si può dedurre solo dai documenti, in parte dalla prosa, e di certo dalla drammaturgia, in quanto genere letterario più pratico e concreto. [...] Le forme della vita, fissate con acume dal drammaturgo, suggeriscono che questa nuova drammaturgia vada *oltre il genere*. Nelle tecniche mutevoli e sovente ibride si riflette la lingua di un tempo nuovo, con la sua balbuzie, la sua trivialità, la sua brutale liricità. [...] Alla *Ljubimovka-2014* ci sono un paio di opere socialmente molto dure [...] e alcuni testi di ucraini di talento⁷⁶.

L'accondiscendenza verso i giovani, l'altruismo, i valori e i principi rimangono invariati dal 1990, mentre le pièce in cartellone sono più esplicite e "concrete". Tale concretezza è tradotta visivamente dal design del logo del festival sulle locandine: il cuore di *LJUBImovka* (*LJUBIt'* è "amare"). Dopo essere stato di carta (2008, 2013) e "tecnologico" (nel 2012 è l'obiettivo di un iPhone), nel 2014 il cuore è un organo, di cui si riconoscono ventricoli, atri, arterie. Similmente, in quasi tutti i testi letti e discussi quest'anno, è possibile individuare riferimenti alla situazione delineatasi in Ucraina e oggetto della cronaca internazionale (le rivolte al Majdan di Kiev, l'annessione della Crimea, le sanzioni e l'embargo alimentare). In questa sede, tuttavia, non commenterò le opere, disponibili online, bensì alcune sezioni del programma, ancora più fitto, nonostante il taglio dei finanziamenti abbia reso indispensabile il *crowdfunding*. Dei 745 dattiloscritti inoltrati sono state selezionate 35 pièce, di cui 7 dei big (Prjažko, Pulinovič, Klavdiev, Vyrypaev); ad esse si sono aggiunte 5 *master class* del ciclo *Drammaturgo + (teatro, artista, compositore, regista, coreografo)* e 2 «appuntamenti serali», sui quali intendo soffermarmi: *Diagnostika* (*Diagnostica*) e *Pervaja četvert'* (*Primo quarto*)⁷⁷. Di essi non esiste, al momento attuale, un testo, né a stampa, né in video, mi baserò dunque sulla mia osservazione diretta.

Lo spettacolo di testimonianza *Diagnostica* ha avuto luogo il 12 settembre al Centr im. Mejerchol'da. La scena-ring, voluta dai registi Vsevolod Lisovskij e Andrej Stadnikov, è occupata da quattro attori, che declamano stralci di opere teatrali consacrate dalla *Ljubimovka*. La "testimonianza" è invece resa dai suoi protagonisti, seduti tra il pubblico e inquadrati a turno da una telecamera, per dire, in due minu-

ti esatti (pena l'oscuramento), qualunque cosa volessero sul festival. Agli interpreti sul ring e alle diapositive proiettate alle pareti ho visto alternarsi Aleksandr Juško, entusiasta della sua prima volta alla *Ljubimovka* e agli Stagni del Patriarca; il direttore tecnico Stas Gubin, che farfugliava per la timidezza; un esagerato e alticcio Jurij Klavdiev; Svetlana Novikova-Galenina, commossa al ricordo della prima *Ljubimovka* con il padre; Oleg Šiškin, che ha schernito la rassegna e chi vi è «invecchiato»; Ivan Vyrypaev, grato per esservi tornato dopo molti anni; Aleksandr Železov, per il quale la *Ljubimovka* è «un festino in tempo di peste» e la «peste peggiore» è quella di oggi. Il 14 settembre *Primo quarto* ha invece chiuso i lavori del festival al club Masterskaja. Mi aspettavo «la presentazione della antologia di novelle» di alcuni protagonisti dei trascorsi venticinque anni, pubblicizzata nell'annuncio della serata. Ho però assistito ad una sorta di cabaret, con la regia di Talgat Batalov. I *ljubimovcy* hanno svelato quanto successo dietro le scene, «parlando» e scherzando fra loro, parodiando i propri tic creativi e comportamentali, rammentando episodi realmente accaduti, o congetturati per il futuro: quando la *Ljubimovka* sarà meta di pellegrinaggi e i drammaturghi saranno, a loro dire, «santi canonizzati».

Decisamente autoreferenziali – come del resto indicano i titoli – entrambi i recital sono tuttavia in linea con una tendenza palesatasi da qualche anno: il “Dok” fuori dal “Dok”, il teatro *oltre* il teatro. Tale slogan è da leggere in almeno due sensi. Primo: i “fuoriusciti” della *Ljubimovka* e del Teatro.doc hanno conquistato ribalte meno di nicchia; a parte quelle la cui direzione è stata assegnata ai contestatissimi *chudruki*, cui si accennava all'inizio, mi riferisco allo MChAT im. Čechova (Ugarov, Presnjakov, Miša Durnenkov, Sigarev, Jablonskaja), alla Masterskaja Fomenko (Muchina), al Teatr Nacii (Krapivina, Malikov, Pulinovič), al Moloděžnyj Teatr (Levanov), al Teatr Sfera (Sigarev). Secondo: lo sviluppo di una “performatività extra-scenica”. Nel presente saggio ho evidenziato come al “Dok” il “documento”, la “realtà” irrompesero sul palco; si riscontra ora il fenomeno inverso: il palco di *Sentimenti offesi* si prolunga nella “vita reale” della Casa centrale dell'artista, *Berlusputin* diventa una recita al boulevard dei Čistye prudy. Autenticità, testimonianza, interazione dinamica *del e con* il pubblico vanno in scena al “Dok” e su altri palchi meno usuali. Lo staff di *Otkrytaja scena* (*Scena aperta*) ha allestito in diverse biblioteche *Publičnoe čtenie* (*Lettura pubblica*), su testo di Valerij Pečejkin e regia di Denis Azarov⁷⁸. Andrej Stadnikov ultimerà entro marzo 2015 un'opera in due atti sui circoli drammatico-ricreativi nei GULAG, ma sulla location «sa solo una cosa: non sarà un teatro»⁷⁹. La moda degli spettacoli-*brodilki*, come *S.T.A.L.K.E.R.* al Gogol-centre e *Dekalog na Sretenke* (*Decalogo sulla Sretenka*) al Teatr Majakovskogo, impone agli spettatori di “girovagare” dietro gli attori, per i meandri del teatro, generalmente inaccessibili al pubblico (camerini, depositi, retroscena)⁸⁰.

Una decina di anni fa il regista-drammaturgo Aleksandr Vartanov profetizzava con un sorriso: «Il nuovo dramma crescerà e fiorirà con l'umanità progressista. Vivranno felici e contenti. E moriranno lo stesso giorno»⁸¹. Oggi *Diagnostica e Pri-*

mo quarto mi hanno congedato con una sensazione strana: gli stessi protagonisti propongono un loro canone, *narrano* una storia, tirano quasi le somme. O forse la *Ljubimovka* e il Teatro.doc non smettono di evolversi. Il passaggio del testimone dalla vecchia alla giovane generazione al festival del 2012 e le vicissitudini del “Dok”, che, dettate ad altri le “sue” regole, è stato costretto a trasferirsi, lascerebbero presagire nuovi scenari. Non per forza quelli “tragici” immaginati da Vartanov. Chissà se prima di abbassare le luci si pregheranno ancora gli spettatori di spegnere i propri cellulari. Ma Mosca *sulle scene e dalle scene* teatrali sarà sempre ben visibile.

Note

1. Segnalo solo le traduzioni di *Teatro della perestrojka*, a cura di G. Gandolfo, Costa & Nolan, Genova 1991. (contiene pièce di A. Gel'man, N. Koljada, L. Petruševskaja, L. Razumovskaja) e *Reperti (Pezzi da Museo)* di Vjačeslav Durnenkov, curata da S. Mazzanti per Gian Maria Cervo (Teatro Franco Parenti di Milano, luglio 2014). Sono recenti e pregevoli i numeri monografici di “Hystrio”, 4, 2012 (Dossier teatro russo 2.0, a cura di R. Arcelloni e F. Malcovati, pp. 31-60) e “Prove di drammaturgia”, 2, 2012 (a cura di G. Guccini e E. Faccioli).
2. Cfr. *Teatral'naja biblioteka Sergeja Efimova*, <http://www.theatre-library.ru>, o i progetti <http://drama.ptj.spb.ru> e <http://ищупьесу.рф>.
3. Cfr. “Afiša”, 355 (21.10-3.11.2013). Le pièce sono *Vylazka* (Durnenkov), *Purpur* (Strizak), *SLON* (Stadnikov), *Park Gor'kogo* (Pulinovič).
4. M. Lipoveckij, B. Bojmers, *Performansy nasilija: literaturnye i teatral'nye eksperimenty “Novoj dramy”*, NLO, Moskva 2012, pp. 12, 14, 22; (ed. inglese B. Beumers, M. Lipoveckij, *Performing Violence. Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*, Intellect, Chicago 2009).
5. K. Matvienko, *Novaja drama: pobeda bez triumfa*, in “Iskusstvo kino”, 3, 2014, p. 106, <http://kinoart.ru/archive/2014/03/novaya-drama-pobeda-bez-triumfa>.
6. *Otkrytoe pis'mo kollektiva Moskovskogo Dramatičeskogo Teatra im. N. V. Gogolja*, <http://www.onlinepetition.ru/openletter/petition.html>.
7. Cfr. <http://gogolcenter.com/media/>.
8. *Teatr imeni Centra*, in “Dosug v Moskve”, 14-28 agosto 2014, p. 9.
9. S. Ja. Gončarova-Grabovskaja, *Komedija v russskoj dramaturgii konca XX-načala XXI veka*, Flinta-Nauka, Moskva 2006, p. 18.
10. M. Davydova, *Konec teatral'noj epochi*, OGI, Moskva 2005; il suo elenco include: Andrej Mogučij, Lev Dodin, Jurij Pogrebničko, Valerij Fokin, Vladimir Mirzoev, Jurij Butusov e molti altri ancora. Per comporre un canone è altrettanto utile la rassegna *Lučšij iz mirov: istorija teatra, rasskazannaja im samim*, impreziosita da video, ritratti, opinioni, citazioni degli ultimi venti anni e disponibile su <http://theatretimes.ru>.
11. I. Vyrypaev, *Teatr.doc: nadežda na žizn*, <http://www.colta.ru/news/5216>.
12. Cfr. il blog di Michail Ugarov del 15.2.2012, <http://m-u.livejournal.com/594570.html>.
13. M. I. Gromova, *Russkaja dramaturgija konca XX-načala XXI veka*, Flinta-Nauka, Moskva 2006, p. 320. Pogodin dedica a Lenin una trilogia: *Čelovek s ružem* (*L'uomo armato*, 1937), *Kreml'evskie kuranty* (*Le lancette del Cremlino*, 1940 e 1956), *Tret'ja patetičeskaja* (*La terza patetica*, 1958); Šatrov compone tra l'altro *Imenem revoljucii* (*In nome della Rivoluzione*, 1957), *Bol'seviki* (1968), *Diktatura sovesti* (*La dittatura della coscienza*, 1986). Sul teatro documentario, da Majakovskij a Ljubimov, vedi anche K. Mamadnazarbekova, *Istorija fakta: istoki i vechi dokumental'nogo teatra*, in “Teatr”, 2, 2011, p. 113.
14. «Ai drammaturghi interessano quei temi provocatori, che prima non venivano mai affrontati, ma che hanno una rilevanza sociale», Gončarova-Grabovskaja, *Komedija v russskoj dramaturgii konca XX-načala XXI veka*, cit., p. 9.
15. Il manifesto è scomparso dalla nuova versione del sito, ma è riportato da I. Bolotjan, *O drame v sovremennom teatre: verbatim*, in “Voprosy literatury”, 5, 2004, pp. 23-42, <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/5/bolo2.html>.
16. “Teatr.doc”, <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=about>.

17. *Čto takoe verbatim?*, <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim>. Cfr. anche il seminario di Aleksandr Rodionov e Michail Durnenkov su https://www.youtube.com/watch?v=4SYsn-n_ZBY&index=12&list=PL6CD95AA28573733D.

18. Le micropièce selezionate furono otto: *Nostal'gija* (*Nostalgia*, R. Beleckij), *Glotok kokca-koly* (*Un sorso di coca e cola*, E. Narši), *V metro* (*In metro*, E. Isaeva), *Moskva-Sortirovočnaja* (*La Mosca dei cessi*, O. Michajlova), *Moskausee* (*Mare-Mosca*, A. Višnevskij), *Dialogi o životnyh* (*Dialoghi sugli animali*, A. Železov), *Bablo pobeždaet zlo e Glaz* (*La grana sconfigge il male e Occhio*, M. Kuročkin). Cfr. A. V. Vislova, *Russkij teatr na slome epoch (rubež XX-XXI vekov)*, Universitetskaja kniga, Moskva 2009, pp. 40 e 265.

19. *Naročno ne pridumaes'.* *Zavtra v Moskve otkryvaetsja festival' Dokumental'nyj teatr*, http://www.newdrama.ru/press/art_915/.

20. Le differenze di approccio sono oggetto di due contributi di Il'mira Bolotjan e Lucie Kempf. La prima asserisce: «La variante russa del teatro documentario [...] inizialmente si concentra [...] sul rinnovamento del linguaggio e dei temi» (I. Bolotjan, *Dokumental'naja dramaturgija verbatim segodnja: sociokul'turnyj aspekt*, in "Sovremennaja dramaturgija", 4, 2013, p. 203, http://teatr-lib.ru/Library/Modern_drama/2013_4/#_Toc378852023). La seconda controbatte: «L'incomprensione tra i drammaturghi inglesi e russi è stata inevitabile: l'impegno "politico" che per i britannici era una questione scontata [...], era al contrario considerato dai russi una posizione retrograda, che rinviava alle tecniche della propaganda sovietica» (L. Kempf, *Dal Royal Court al TEATR.DOC: il Verbatim russo, storia di un innesto culturale*, in "Prove di dramaturgia", cit., p. 14).

21. È una formulazione di Ugarov del 2006. Cfr. K. Šavlovskij, *Točka nerazrešimosti*, in "Seans", 29-30, 2006, pp. 252-5, <http://seance.ru/n/29-30/perekryostok-novaya-drama/tochka-nerazreshimosti/>.

22. La "letteratura del fatto", o "fattografia", viene propagandata dal "Novyj LEF" nel 1928; nel 1929 esce la raccolta *Literatura fakta*, curata da N. Čužak. Essa «rigetta il codice di narritività» e recupera «generi secondari, quali diari, biografie, corrispondenze, reportage» (M. Zalambani, *Literatura fakta. Ot avangarda k sočrealizmu*, Akademičeskij Proekt, Sankt-Peterburg 2006, p. 11). Le affinità con il *verbatim* parrebbero numerose (la vicinanza al cinema, le fonti, persino i "rimproveri" della critica). Tuttavia sono maggiormente significative le differenze di genere (prosa *vs* teatro) e di presupposti ideologici e letterari: il *verbatim* non intende rifiutare la *factio*, è solo una tecnica compositiva e di rinnovamento.

23. Gromova, *Russkaja dramaturgija konca XX-načala XXI veka*, cit., p. 323.

24. M. Ugarov, A. Banasjukevič: «Perché questa tecnica è preziosa per un attore e il teatro? La lingua orale fa molti *lapsus*, errori, correzioni, che spesso vengono cassati nel russo scritto e che di fatto sono la cosa più importante, perché dicono molto della condizione psicologica di una persona», <http://os.colta.ru/theatre/events/details/33925/>

25. B. Ejchenbaum, *Illjuzija skaza*, in Id., *Skvoz' literaturu*, Leningrad 1924. Il critico puntualizza la definizione di *skaz* nel 1919 («La base del testo gogoliano è lo *skaz*. I suoi testi sono composti da vive rappresentazioni, da emozioni discorsive. [...] Questo *skaz* ha la tendenza [...] ad articolare, a riprodurre con la mimica la parola») e nel 1927 («Per *skaz* intendo una forma di prosa narrativa, che nel lessico, nella sintassi, nella scelta delle intonazioni dimostra un'attitudine al discorso orale. [...] Non è importante lo *skaz* in sé e per sé, ma l'attitudine alla parola»); cfr. B. Ejchenbaum, *Kak sdelana "Šinel" Gogolja e Leskov i sovremennaja proza*, in Id., *Literatura. Teorija, kritika, polemika*, Leningrad 1927. Anche Tynjanov (1924), Vinogradov (1926) e Bachtin (1929) interverranno sull'argomento; sebbene sussista qualche discrepanza tra le loro interpretazioni, tutti gli studiosi convengono sull'*oralità* e la *teatralità* dello *skaz*; cfr. Ju. Tynjanov, *Poetika. Teorija literatury. Kino*, Moskva 1977, V. Vinogradov, *O jazyke chudožestvennoj prozy*, Moskva 1980, M. Bachtin, *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Moskva 1994.

26. È quanto assicura Ugarov, il 20 settembre 2008, nel proprio intervento di apertura del festival *Novaja drama*.

27. «Non è di fondamentale importanza se l'immagine di una lingua si crei mediante la cernita del materiale documentario, o mediante la condensazione delle particolarità linguistiche di una cerchia ben precisa; è più importante [...] quanto efficacemente la creazione di una proiezione verbale permetta non solo di *conoscere* una sfera linguistica, ma soprattutto di *capirla*. [...] La funzione analitica dell'immagine di una lingua può essere realizzata, sviluppando un motivo drammatico dentro un *lingvalitet* (*lingvističeskij mentalitet*), ricostruito, o modellizzato», Lipoveckij, Bojmers, *Performansy nasilija: literaturnye i teatralnye eksperimenty "Novoj dramy"*, cit., p. 170.

28. Ivi, p. 27. Lipoveckij adatta alla drammaturgia russa la teoria del “teatro della crudeltà” di Jacques Derrida e Antonin Artaud.

29. Gončarova-Grabovskaja, *Komedija v ruskoj dramaturgii konca XX-načala XXI veka*, cit., p. 17.

30. Gromova, *Russkaja dramaturgija konca XX-načala XXI veka*, cit., p. 229.

31. Ecco l'elenco completo delle opere in repertorio in ordine alfabetico (come nel sito): *150 pričín ne zaščičat' rodinu* (E. Gremina); *9 mesjacev / 40 nedel' (9 mesi / 40 settimane*, A. Kuličkov, S. Ševčenko); *Akyn-opera 2* (A. Čakoboev); *Aljaska* (Gibrán Ramírez Portela); *Berluspudin. L'anomalo bicefalo* (D. Fo); *Vyključatel' (L'interruttore*, M. Kuročkin, D. Brusnikin); *Vjatlag* (B. Pavlovič, E. Tarasova); *Gogol': domašnee zadanie (Gogol': compiti per casa*, O. Bogačuk); *Dvoe v tvoem dome* (E. Gremina, M. Ugarov); *Dok.tor* (E. Isaeva, SounDrama); *Zažgi moj ogon' (Light my Fire*, S. Denisova); *Istorija Gosudarstva Rossijskogo* (E. Novikova); *Kasting* (G. Grekov, Ju. Muravickij); *Kvantovij skačok* (A. Rozin); *Lavata* (S. Filippov); *Medovij vkus plodov (Il gusto mielato dei frutti*, T. Prijatkina, S. Ljubašina); *Nositel': izbrannoe (Portatore: scelta*, A. Judnikov); *Nylka i Vylka v detskom sadu* (E. Gremina); *Obnimi menja* (A. Bogačuk, K. Koževnikov); *Ofisnoe b...stvo; Pro moju mamu i pro menja* (E. Isaeva); *Prošu slovo (Chiedo di intervenire*, G. Čerepanov, K. Malinina); *Soldat (Soldato*, P. Prjažko); *Tolstoj – Stolypin. Častnaja perepiska (Tolstoj – Stolypin. Corrispondenza*, O. Michajlova); *Uzbek* (T. Batalov); *Ja bojus' ljubvi* (E. Isaeva); *Jazyčniki (I pagani*, A. Jablonskaja), <http://www.teatrdoc.ru/events.php?type=1> (ultimo accesso al repertorio il 30.4.2015). V. T. Mogilëvskaja, *Le fonti documentarie e la loro trasformazione nelle creazioni del TEATR.DOC*, in “Prove di drammaturgia», cit., pp. 7-11 (ove la critica esamina *Dok.tor* e alcuni *must* delle stagioni precedenti, quali *Settembre.doc*, *Le mele della terra*, *Il gran pastone*); il film documentario del canale “Kul'tura”, *Teatr, v kotorom ne igrajut. Teatr.doc* (http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/39226) e quello di G. Morel, *Teatr.doc Moscou. Dieci anni di teatro documentario in Russia* (<http://www.theatre-russe.info/pages/etudes/chargement/tdocfilm101.pdf>).

32. Matvienko, *Novaja drama: pobeda bez trjumfa*, cit., p. 101.

33. Oltre la linea sociopolitica Bolotjan segnala quella “biografica” di *Light my Fire e 89-93 (Skvoty) (89-93 (Squat)*, N. Grinštejn). Cfr. Bolotjan, *Dokumental'naja dramaturgija verbatim segodnja: sociokul'turnyj aspekt*, cit., pp. 205 ss.

34. *Cas voemnadcat'. Dokumental'nyj spektakl'*, <https://vimeo.com/16885733>. Dello spettacolo esistono anche il video del *work in progress (1.18 – Sud, kotorogo ne bylo*, https://www.youtube.com/watch?v=eOy7-VLTZgo&feature=youtu.be_gdata) e una selezione di stralci del testo – Presentazione, Premesse, Cinque scene – commentati dalla Mogilëvskaja e tradotti in italiano da Erica Faccioli, *T. Mogilëvskaja, Verso una riformulazione politica della “posizione zero”: da Un'ora e diciotto minuti al “testimone reale”*, in “Prove di drammaturgia”, cit., pp. 23-8).

35. Cfr. *pecheykin*: «chi è l'autore del testo?», *lena_gre*: «la vita. lo spettacolo è su testimonianze documentarie» (21.1.2010), <http://m-u.livejournal.com/378605.html>.

36. Cito dall'intervista alla madre: «Penso che abbiano perseguitato una persona con cinismo e accanimento. Non cercavano la verità. [...] Non c'erano prove della sua colpevolezza. Magari al Processo sarebbe potuto esserci un giudice corretto, o corrispondenti che avrebbero sentito quello che *lui* aveva da dire. Lo avrebbero dovuto processare. Ma non hanno permesso a questa persona di deporre». Audio e testo su <http://echo.msk.ru/programs/personalno/636390-echo/> (N. Magnitskaja, 23.11.2009). Sullo stesso sito l'intervento di D. Muratov del 19.11.2009: <http://echo.msk.ru/programs/personalno/634992-echo/>.

37. Mogilëvskaja, *Verso una riformulazione politica della “posizione zero”: da Un'ora e diciotto minuti al “testimone reale”*, cit., p. 21.

38. E. Gremina, *Komu mstit'-to? Oni pobedili*, in “Bol'šoj gorod”, 302, 11.7.2012, p. 12. Su <http://www.youtube.com/watch?v=IKbwl1gCB9w> il video della serata, curato da “Novaja gazeta”.

39. *Oskorblënnye čuvstva*, <http://www.youtube.com/watch?v=3GvmUTQCNGQ>.

40. Per maggiori informazioni sulle mostre si rimanda a http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion_notabene/ (*Attenzione, religione!*) e a <http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/forbidden-art/> (*Arte vietata-2006*). Durante il processo ad *Arte vietata* vengono disegnate delle vignette (anch'esse “documentarie”), poi raccolte in V. Lomasko, *Zapretnoe iskusstvo*, Bumkniga, Sankt-Peterburg 2011.

41. Saša Denisova (regista e autrice di pièce, cresciuta al “Dok”) nota sul suo blog: «Nel progetto sul processo ad *Arte vietata* mancano probabilmente il teatro e proprio quei “sentimenti offesi”. Gli autori li hanno attraversati, senza assumere nessuna delle due posizioni antitetiche e senza dimostrare l'esistenza di una terza», <http://www.rusrep.ru/article/2011/10/03/oskorblenie>

42. Mogilëvskaia, *Verso una riformulazione politica della "posizione zero": da Un'ora e diciotto minuti al "testimone reale"*, cit., pp. 21-3. L. Kempf, T. Moguilevskaia, *Le théâtre neo-documentaire – Résurgence ou réinvention?*, Presses Universitaires, Nancy 2013.

43. È Ugarov stesso a dichiarare in un'intervista: «Il teatro di testimonianza è una varietà di teatro documentario, che porta in scena le vere persone, i testimoni di questo o quell'avvenimento, di cui si parla. *Possono essere attori, o possono non esserlo*», http://www.gazeta.ru/culture/2012/07/24/a_4691369.shtml.

44. *Rasskaz sidevšich na Simferopol'koj*, <https://www.youtube.com/watch?v=F4zRuFV62F8> (parte 1^a e ss.). Sulla serata cfr. N. Zotova, *Pjatnadcat' sutok v Teatre.doc*, <http://www.novayagazeta.ru/politics/50338.html> e il blog di Il'ja Jašin, <http://yashin.livejournal.com/2011/12/31/>.

45. Il programma e i partecipanti a entrambi gli eventi sono pubblicizzati su <http://teatrdoc.ru/proj.php?nid=7>. Sugli esiti della *Maschera d'oro* 2012 cfr. l'intervista di Varja Kobyšča a Matvienko, Vislov, Ugarov, <http://maskbook.ru/2012/letter.php?id=116>.

46. Divampata nel maggio 2012, in seguito all'inizio del terzo mandato di Putin, questa protesta prende il nome dall'*hashtag* #ОкупайАбай, una fusione di *Occupy Wall-Street* e di Abaj Kunanbaev. Per circa una settimana i manifestanti hanno "occupato" lo slargo antistante il monumento a Kunanbaev ai Čistye prudy di Mosca, dove peraltro il 14 maggio il "Dok" ha allestito un'affollatissima rappresentazione all'aperto di *Berlusputin*.

47. *Chamsud. Prodolženie*, <http://www.youtube.com/watch?v=r9LL2E5lyFo>.

48. Si veda l'epilogo "inaspettatamente fantastico" della *Mantella* e l'ultima scena "muta" e "impietrita" dell'*Ispettore generale*.

49. Cito per intero un post del 4 giugno 2011 della user "xild": «Ne avevo solo sentito parlare. Pensavo fosse come scrivono un po' tutti: gli attori non recitano, i fatti e i protagonisti sono veri, come i nomi delle istituzioni coinvolte. Sulla scena ci sono persone comuni (come se non ne vedessi abbastanza ogni giorno). Sono andata senza particolari aspettative, più che altro per curiosità. *Sono andata e ho visto il Teatro. Vero, vivo, interessante. Forse non è bello dirlo proprio di questo spettacolo (vuoi o non vuoi riguarda un essere umano e la sua morte), ma mi è piaciuto*. Mi aspettavo qualcosa (si: in realtà qualcosa me la aspettavo) del tipo la scuola naturale di *Fisiologia di Pietroburgo* [i.e. raccolta del 1845, curata da N. A. Nekrasov], o il processo ad un eroe letterario. Non era né l'uno, né l'altro. I ritratti fatti nello spettacolo – dei giudici, del medico carcerario, della ragazza dell'ambulanza – non sono fotografie; se è documentarismo, lo è solo di nome. Gli attori ovviamente recitano, permettendosi (o, viceversa, non permettendosi) cose non del tutto comuni in teatro», <http://teatr-live.ru/event/809/>.

50. Gremina, *Komu mstit'-to? Oni pobedili*, cit., p. 13.

51. *Slučaj s moim drugom. Delo Leonida Razvožzaeva*, parte 1^a (<https://www.youtube.com/watch?v=3wY9VzZbjPk#t=12>) e 2^a (<https://www.youtube.com/watch?v=SiooJKJd9C4>).

52. Anche di questo spettacolo esiste solo la versione video (*Pussy Riot. Prodolženie*, <http://www.youtube.com/watch?v=VkgFOL8lpL4>). La "rappresentazione" verte prevalentemente sulla vita delle ragazze dopo la carcerazione, riferita dagli amici, che hanno fatto loro visita (Tasja Krugovych, Anton Nikolaev, Seroe Fioletovoe, Roma Prijatkin, Dima Kuminov, Nastja Kirilenko e, in sala, il padre di Nadja e la madre di Maša). La Faer proietta numerosi materiali, commenta performance passate della Samucevič e, con i testimoni, fa un identikit psicoattitudinale delle Pussy Riot, da utilizzare in eventuali riduzioni teatrali e cinematografiche ad esse ispirate. Katja Samucevič è stata rimessa in libertà nell'ottobre 2012, Nadja Tolokonnikova e Marija Alëchina sono state graziolate da Putin nel dicembre 2013.

53. Ancora al Centro Sacharov, dal 1° al 3 marzo 2013, il regista svizzero Milo Rau "riapre" i *Moskovskie processy* (*Processi di Mosca*) per *Attenzione, religione!*, *Arte vietata-2006* e la preghiera *punk* delle Pussy Riot. Vi partecipano diversi attori-testimoni (dalla blasfema Ekaterina Samucevič, all'attivista ortodosso Vladimir Sergeev), figure direttamente coinvolte (gli avvocati Anita Soboleva e Anna Stavickaja), rappresentanti del mondo culturale (Marat Gel'man, Ekaterina Degot'). Il verdetto, emesso «senza la pressione del Potere», viene affidato a una giuria popolare scelta casualmente. Il 3 marzo lo spettacolo è stato interrotto da un distacco di cosacchi (!), "offesi" dall'argomento trattato; cfr. il blog del direttore del Centro Sacharov Michail Kalužskij, <http://archives.colta.ru/docs/15358>.

54. Sul sito della *Maschera d'oro* vengono riportate le considerazioni di alcuni attori: «Volevi diventare artista perché ti serviva. Lo sei diventato e allora? Invece puoi essere un artista utile a qualcuno, a qualcuno a cui serve molto. Fai quasi una magia. Ci siamo sentite persone, che possono cambiare qualcosa», <http://www.goldenmask.ru/spect.php?id=966>. Il progetto è stato portato avanti per tutto il 2012 in diverse città

russe (Vjatka, Rostov, Mosca, Komsomol'sk-na-Amure, Kostroma, Čeljabinsk, San Pietroburgo) con la partecipazione di svariate associazioni teatrali e sociali.

55. E. Gremina, *Neožidanno Moskva*, <https://www.facebook.com/elena.gremina/posts/10204053482651469>. In italiano cfr. L. Cohen, *Lo zar vede B. e censura* Berlusconi, in "Il fatto quotidiano", 19.10.2014.

56. Ho sottoscritto la petizione il 18.10.2014 su <http://www.change.org/p/мэру-москвы-сегрею-собянину-поддержите-театр-док>; essa è apparsa anche in italiano su <http://www.interkavkaz.it/news/lettera-aperta-al-sindaco-di-mosca--sergej-sobjanin--in-sostegno-di-teatr-doc#.VEYtYb3sto0.facebook>).

57. Commenta Elena Gremina: «Corrono voci che sia una decisione politica. Avete voluto *Un'ora e 18 e Berlusconi*? Avete letto i diari del Majdan? Siete stati a *Occupy Abaj*? Avete partecipato al *meeting* per la liberazione dei prigionieri del 6 maggio? Avete organizzato il reading di pièce proibite dal Ministero della Cultura? Dobbiamo continuare? Mi hanno detto, in gran segreto, che sono terribilmente scontente di noi persone terribilmente influenti», <http://www.teatrdoc.ru/news.php?nid=446>.

58. Su *Planeta.ru*, la maggiore piattaforma russa di *crowdfunding*, viene promosso il progetto *Teatro.doc. Una nuova vita*, che nel solo primo giorno raccoglie oltre 100.000 rubli (un quinto dell'occorrente), distribuendo, a fronte delle offerte, vari gadget (cartoline, affiche autografate, DVD con gli spettacoli e i dietro le quinte, tessere di spettatore onorario, cuscini o posti "personalizzati" con il proprio nome), <http://planeta.ru/campaigns/7976>.

59. Le due iniziative si sono svolte rispettivamente il 29 e il 30 dicembre. Le *Svjatki* sono le "festività natalizie"; credenza vuole che in tale periodo si potessero fare i pronostici per l'anno successivo. Sul sito del "Dok" si legge: «La parola *Svjatki* viene usata proprio con l'accezione "di confine", o "di passaggio". Le *Svjatki* sono una sorta di confine tra il vecchio e il nuovo anno, tra le tenebre [...] e la luce», <http://www.teatrdoc.ru/news.php?nid=449>. La proiezione del film, *Sil'niše, niž zbroja*, realizzato dal gruppo #BABYLON'13, è stata interrotta al 4° minuto per ragioni mai chiaramente esposte in un verbale (la presenza di un ordigno esplosivo, un paventato "estremismo" politico, la mancanza di licenza). La BBC informa che Elena Gremina è stata convocata al ministero della Cultura per fornire spiegazioni sulla lesione dei diritti d'autore, il tecnico Stas Gubin e i drammaturghi Kuročkin e Lisovskij sono stati trattenuti dalla polizia per favoreggiamento, i locali del teatro sono stati perquisiti e il suo ingresso sprangato. http://www.bbc.co.uk/russian/russia/2014/12/141231_moscow_theat_doc_police.

60. Si tratta della Galleria JUVS, del Centro di arte contemporanea "Zverevskij", del *Coworking* "Stile libero", dell'atelier di Petljura, del club Masterskaja, del Gogol-centre; <http://www.teatral-online.ru/news/13073/>.

61. Cito dalla pagina Facebook di Michail Ugarov: «L'edificio ha resistito agli incendi di Napoleone. È una dépendance della casa del governatore generale di Mosca, Zakrevskij, un despota e un tiranno. Sua moglie – Agrafena Zakrevskaja – era una delle bellezze dell'epoca. È l'eroina del *Ballo* di Baratynskij, dei versi di Vjazemskij e del *Ritratto* di Puškin. Ma scriviamola almeno una pièce su quanto è successo tra queste mura!» <https://www.prod.facebook.com/photo.php?fbid=10203353018368748&set=a.1566074714346.2078019.1309744566&type=1&fref=nf>. Piazza Razgul'aj si trova nel quartiere Basmannyj, nelle adiacenze del "Gogol"; vi si affacciava la famigerata bettola *Razgul'aj*, menzionata anche da Giljarovskij e vi abitavano Jakov Brjusov e Musin-Puškin.

62. Cfr. <http://planeta.ru/campaigns/7976>.

63. Al momento di licenziare questo articolo il "Dok" è stato costretto a trasferirsi ancora una volta al Mal'j Kazënnij pereulok 12, dove, il 23 giugno 2015, ha ripreso la sua attività; cfr. <http://www.teatrdoc.ru/news.php?nid=480>. A questo e ad altri argomenti sin qui trattati è dedicato il numero monografico della rivista "Teatr", 19, 2015, uscito in contemporanea con il presente contributo.

64. *Zolotaja maska* (dal 1993) è gestito dal ministero della Cultura russo, dall'Unione teatrale e dal governo di Mosca; comprende balletto, prosa, opera lirica e le sezioni *Novaja pièce*, *Maska+* e *Russian case* (<http://www.goldenmask.ru>). *NET* (dal 1998), ovvero *Novyj Evropejskij Teatr* (*Nuovo Teatro Europeo*), è finanziato dal Fondo Prochorov e diretto da Marina Davydova (<http://netfest.ru/home>). A *Territorija* (dal 2006) collaborano Ministero e Dipartimento della Cultura della Russia e di Mosca, nonché gli artisti Serebrennikov, Mironov, Chamatova; la manifestazione è attenta alla sperimentazione "non ordinaria" e ai generi attigui e/o mescolati alle arti sceniche (<http://www.territoryfest.ru>). *ARTmigracija* (dal 2013) è organizzato dall'Unione teatrale (<http://start-std.ru/ru/>). *Bol'saja peremena* (dal 2007) è un'idea di Eduard Bojakov, attuata tra Perm', Voronež e Mosca (<http://bigbreakfest.ru>). *Dejstvujuščie lica* (dal 2003) è una iniziativa della *Škola sovremennoj*

p'esy di Isosif Rajchel'gauz (<http://www.neglinka29.ru/dir/1/>), le antologie dei vincitori sono un buon compendio della drammaturgia russa degli ultimi anni. È facile confondere *Novaja drama* (<http://www.newdramafest.ru>) con *Ljubimovka* per l'originaria unità di intenti, i protagonisti, il periodo, il nome (che coincide con quello dell'intero movimento) e la produzione (cfr. la raccolta *Novaja drama*, Seans-Amfora, Sankt-Peterburg 2008, con prefazione di E. Koval'skaja, appendice di E. Bondarenko e opere di N. Vorozbit, I. Vyrypaev, E. Gremina, E. Griškovec, Durnenkovy, Ju. Klavdiev, M. Kuročkin, O. Muchina, P. Prjažko, V. Sigarev). L'elenco completo dei festival teatrali russi è consultabile sul sito www.rtlb.ru (anche in inglese). Sull'argomento: I. Gremizzi, *È sempre giorno di festival* e M. Dmitrevskaja, *Tutta la Russia è il nostro laboratorio*, in "Hystrio", n. 4, ottobre dicembre 2012, pp. 45 e 56-7.

65. K. S. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, a cura di F. Malcovati, trad. di R. Vassena, La Casa Usher, Milano 2009; A. P. Čechov, Lettera a Stanislavskij del 18 luglio 1902, in *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, Nauka, Moskva 1974-1983, t. 11, pp. 10-1.

66. M. Roščin, *Spešite delat' žurnal*, in "Dramaturg", 1, 1993, p. 8, http://www.theatre.ru/drama/v_dram.html.

67. Cfr. il blog di Michail Ugarov del 27.7.2007, <http://m-u.livejournal.com/2007/07/27/>.

68. <http://lubimovka.ru/o-festivale>.

69. <http://lubimovka.ru/lenta/23-stati/28-intervyu-mikhaila-durnenkova>.

70. <http://lubimovka.ru/o-festivale>.

71. Cfr. <http://lubimovka.ru/lenta/17-novosti/85-otkrytoe-pismo-dramaturgov-v-podderzhku-teatra-doc>. Margarita Gromova definisce «figli della *Ljubimovka*» Gremina, Ugarov, Michajlova, Isaeva, Levonov, Dragunskaja, Kuročkin, Muchina, Bogaev, Vyrypaev, Sigarev, Presnjakovy (Gromova, *Russkaja dramaturgija konca XX-načala XXI veka*, cit., pp. 246-317). La raccolta *Kul'turnyj sloj*, Materik, Moskva 2005, edita dagli stessi partecipanti, può costituire la base per il "canone" di *Ljubimovka* e contiene testi di Durnenkovy, Vladimir Zabaluev e Aleksej Zenzinov, Kuročkin, Natal'ja Vorozbit, Isaeva, Narši, Aleksandr Chromov, Evgenija Palechova. Cfr. anche *Dokumental'nyj teatr. P'esy*, Tri kvadrata, Moskva 2004.

72. La periodizzazione non è rigida e univoca; mi rifaccio, con qualche aggiustamento, a quella emersa nella discussione conclusiva di *Novaja drama* 2008, *Otcy i deti: tri pokolenija novoj dramy*, <http://teatr-live.ru/2008/09/page/2/>. M. I. Gromova, *Russkaja sovremennaja dramaturgija*, Flinta-Nauka, Moskva 2003, suddivide l'epoca tardo-sovietica, nella quale si forma la prima generazione di *Ljubimovka*, negli anni Settanta-Ottanta (Vampilov, Rozov, Arbutov) e Ottanta-Novanta (Petruševskaja, Venedikt Erofeev).

73. <http://lubimovka.ru/component/tags/tag/3-lyubimovka-2013>; A. Banasjukič, *Vsë men'she stranogo, vsë bol'she chorošo sdelannogo*, in "Sovremennaja dramaturgija", 1, 2014, pp. 182-4, http://teatr-lib.ru/Library/Modern_drama/2014_1/#_tfo060001.

74. Si rimanda ai tag "lenta", "25 let festivalju" e "Ljubimovka-2014" di <http://lubimovka.ru/lenta>.

75. A. Kisel'ev, *Gastarbajter, Vikipediya, bezyschodnost': kak ustroena sovremennaja p'esa*, <http://vozduh.afisha.ru/art/gastarbajter-vikipediya-bezyschodnost-kak-ustroena-sovremennaya-pesa/>.

76. K. Matvienko, *Govorjat i pokazyvajut*, in "Ekran i scena", 17.9.2014, <http://screenstage.ru/?p=1849>.

77. Vedi il programma completo su: <http://lubimovka.ru/lyubimovka-god>.

78. Finanziato dal Dipartimento della Cultura di Mosca, il progetto *Scena aperta* nasce nel 2005 per sviluppare «diversi ambiti dell'arte scenica», <http://www.o-stage.ru>. Pečejkina ha composto *Lettura pubblica* appositamente per le sale di lettura; la pièce è stata rappresentata tra l'altro, alla Biblioteca Nazionale Lenin, cfr. il video su <http://www.m24.ru/videos/67699?attempt=1>.

79. «Il maestro del *post-verbatim* Andrej Stadnikov sta preparando con gli studenti della classe di Dmitrij Brusnikin uno spettacolo in due atti sui teatri nei GULAG. La prima parte è la *ricostruzione*, la seconda – la riflessione. Si tratta di un collage illustrato di citazioni letterarie e cinematografiche riguardanti l'epoca del Grande terrore», "Afiša", 375 (25.8-7.9.2014).

80. La *brodilka* (da "brodit", girare, vagare) ha numerose varianti: "spettacolo interattivo", "spettacolo-viaggio", "spettacolo-promenade", "escursione teatrale", "spettacolo-quest" (dall'inglese *quest, adventure game*). S.T.A.L.K.E.R. e *Dekalog na Sretenke*, realizzati rispettivamente da Belenickaja – Grigor'ev e Saša Denisova, coincidono l'uno con l'imminente chiusura per restauro del Teatr Gogolja, l'altro con la riapertura di una filiale del Teatr Majakovskogo, quasi ad essere l'ultimo o il primo saluto ai due edifici. Per una panoramica su allestimenti simili cfr. <http://vozduh.afisha.ru/art/10-luchshih-spektaklykvestov/>.

81. *Kul'turnyj sloj*, cit., p. 499.