



FRANCESCA DI TONNO

IL TEATRO DELLA TAGANKA NEL XXI SECOLO. PERFORMATIVITÀ DELLA CULTURA RUSSA SULLA SCENA

The object of the paper is the latest theatrical production of one of the most influent director of XX century: Yuri Lyubimov. His provocative and innovative style is well known thanks to his performances staged in USSR and abroad, but we would to consider his productions of the last ten years. The aim of such circumscribed analysis is to demonstrate how Yuri Lyubimov has been able to connect into the performances of the Taganka Theatre all the elements of Russian Culture in a kind of global performance of them. The five representative performances, that we have submitted to analysis, are bound by the post – modern (and post – dramatic) use of literary, artistic, historical quotations in an intensive dialogue with the texts of Tradition and with the spectators of many generations.

Alla luce di quello che è possibile definire come un procedimento di performatività della cultura a teatro (dinamica che tenteremo di dimostrare attraverso gli esempi teatrali la cui analisi è posposta a questa introduzione), assume una pregnanza particolare l'irrisolto conflitto tra forma letteraria da un lato e forma teatrale dall'altro.

Il rapporto tra letteratura e teatro e la problematicità ad esso connessa ha visto, per un lungo corso di secoli, la letteratura in una posizione di privilegio rispetto al teatro. Solo in tempi recenti si è assistito a un rovesciamento di questa tendenza, grazie soprattutto, alla semiotica che, fra tutte le teorie moderne, è stata quella che più si è focalizzata sul rapporto tra letteratura e teatro. In particolare con la semiotica:

[...] si riconosce che a ridimensionare e rispecificare tale rapporto non è più sufficiente la teoria letteraria: nelle nuove prospettive metodologiche anzi la stessa letteratura [...] figura sempre più come un territorio da misurare e penetrare con metodi non tanto di natura letteraria, quanto semplicemente della conoscenza e quindi applicabili ad altri campi.¹

¹ R. SCRIVANO, *Letteratura e teatro*, Zanichelli, Bologna, 1983, p.7.



Anche Cesare Segre in un limpido saggio del 1984 ha rintracciato nella semiotica teatrale una sorta di meta-disciplina adatta a ricomporre l'apparente insanabile frattura fra letteratura e teatro:

La semiotica del teatro, come quella del cinema, ha attirato l'attenzione di numerosi studiosi [...] Il motivo è evidente: al codice verbale il teatro ne integra molti altri: gestuale, vestimentario, spaziale, fonico, ecc. Affascinante dunque il progetto di definire le modalità di produzione di significati attraverso l'intreccio di codici così eterogenei².

Proprio dalla conflittualità tra letteratura e teatro, la semiotica teatrale ha individuato sia un nuovo tipo di analisi non più basato soltanto sulle teorie letterarie, ma anche e in primo luogo un nuovo oggetto teorico: il testo spettacolare. Nel 1968 il saggio *Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle*³ dello studioso polacco Tadeusz Kowzan, segna una svolta nell'ambito degli studi del segno teatrale e del suo funzionamento. Kowzan chiarisce infatti una volta per tutte che lo spettacolo non può essere ricondotto ad una sola *langue*, poiché in realtà esso rappresenta un insieme sempre diverso di linguaggi eterogenei e che dunque il suo funzionamento non potrà mai essere spiegato in base ad un unico codice. In una pubblicazione successiva⁴ e leggermente ampliata del saggio succitato, Kowzan classifica tredici sistemi di segni che interagiscono nella rappresentazione teatrale: parola e tono, mimica, gesto e movimento, trucco, accessori, costumi, acconciature, musiche e rumori, elementi di scenografia e di illuminazione.

Successivamente, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, la semiotica teatrale inizia a svilupparsi secondo due linee differenti: una tendenza definita come *performance analysis* e una tendenza di tipo teorico inerente il funzionamento semiotico del fatto teatrale. Se la singola analisi delle singole occorrenze spettacolari utilizza un approccio descrittivo e ricostruttivo della *performance*, la seconda direttiva tende piuttosto alla messa a punto di modelli teorici utili all'analisi testuale degli spettacoli. Da metodi di studio opposti (l'uno empirico, l'altro teorico) prende forma comunque una nuova

² C. SEGRE, *Teatro e Romanzo*, Einaudi, Torino, 1984, p. 3.

³ T. KOWZAN, *Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle*, in «Diogène», n.61, 1968.

⁴ Il saggio è stato ripubblicato con alcune variazioni e qualche ritocco in T. KOWZAN, *Littérature et Spectacle*, Mouton, The Hague, 1975.



concezione dello spettacolo teatrale come testo complesso, sincretico, composto da più testi parziali, o sottotesti, di differente materia espressiva (testo verbale, gestuale, scenografico, musicale, testo delle luci, e così via) e regolato, fra l'altro, da una pluralità di codici spesso eterogenei fra loro e di diversa specificità. Si parla, in proposito, di «*texte théâtral*» (Ertel, 1977), [...], la denominazione che si impone è quella di «testo spettacolare» (proposta da Ruffini e dal sottoscritto), con il corrispettivo inglese di *performance text* (Elam, 1980)⁵.

A proposito del *performance text* pare opportuno ricorrere a due approfondimenti strettamente legati alla comunicazione teatrale: l'«ostensione» e i codici e sistemi del testo spettacolare.

Per quanto concerne la prima, basti notare che il teatro, differentemente dalle altre arti, è capace di ricorrere alla forma più primitiva di significazione, nota in filosofia come «ostensione» e secondo la quale per far riferimento o indicare un oggetto semplicemente lo si prende e lo si mostra al ricevente del messaggio in questione. Questa forma elementare di significazione appare come «l'istanza più essenziale della *performance*»⁶ proprio perché la semiotizzazione, e la *performance* in generale, implicano il mostrare oggetti e avvenimenti invece che descriverli o definirli.

Un esame della significazione teatrale non può esimersi inoltre da una considerazione approfondita del «testo» teatrale e dei sistemi di codici che producono la *performance*. A tal proposito afferma Elam:

Se fosse possibile dividere la *performance* in unità atomiche di significato, il compito di analizzare la semiosi teatrale sarebbe elementare, ma allo stesso modo la *performance* stessa sarebbe nient'altro che una parata di elementi ai quali il pubblico dovrebbe semplicemente assegnare valori fissi.⁷

Al contrario la produzione di senso sulla scena nella sua ricchezza e fluidità può essere spiegata solo da un modello che individui i repertori dei segni di ciò che può essere definito «sistema dei sistemi teatrale»⁸ che assurga al

compito di esplicazione delle relazioni interne e delle inter-relazioni fra i sistemi stessi. Volendo tracciare un modello elementare della comunicazione teatrale,

⁵ M. DE MARINIS, *Capire il teatro*, Bulzoni editore, Roma, 2008, p. 45.

⁶ U. ECO, *Semiotics of theatrical performance*, in «The Drama Review», 21, 1977, pp. 107-117.

⁷ K. ELAM, *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna, 1988, p. 36.

⁸ *Ibidem*.



si nota subito come questo tipo di comunicazione (la *performance*) determina una vera e propria moltiplicazione dei fattori comunicativi. Risulta allora possibile identificare come fonti dell'informazione teatrale elementi quali: il drammaturgo in quanto creatore di un testo drammatico che è sia un pre-testo che un elemento della *performance*, il regista, i trasmettenti (gli attori) e la forma che i loro segnali prendono; si possono poi aggiungere figure ausiliarie che influiscono sulla performance, quali lo scenografo, il tecnico delle luci, il costumista, il compositore di musiche e i tecnici stessi. Si può concludere allora affermando, con le parole del teorico della comunicazione Abraham Moles, che la performance è costituita di «messaggi multipli nei quali parecchi canali o suoi modi di utilizzazione per la comunicazione vengono impiegati simultaneamente in una sintesi estetica e percettiva»⁹.

Una volta giunti alla definizione dell'oggetto teorico di studio (il testo spettacolare), pare opportuno condurre brevemente due ulteriori riflessioni. Da una parte, va infatti preparato il lettore a quello che è un approccio multidisciplinare alla critica del testo spettacolare proprio in virtù del suo sincretismo di quest'ultimo:

Pur non sottovalutando i rischi che corre, l'analisi testuale dello spettacolo si pone, nella nostra concezione come punto d'incontro pluridisciplinare sull'oggetto-teatro, utilizzando tutti i possibili apporti, ma sulla base e all'interno di un paradigma teorico ben definito, quello della semiotica del testo e, ai fini, quindi, della costruzione di un apparato categoriale omogeneo e coerente.¹⁰

Ma d'altro canto va anche considerata un'indispensabile analisi inerente la cornice entro la quale il testo teatrale si colloca. A tal proposito sembra utile ricorrere alla sintesi di De Marinis quando ricorda come:

In un primo momento, l'approccio semiotico- testuale allo spettacolo si è collocato di preferenza in un ambito strutturalistico, producendo analisi del tutto immanenti al testo spettacolare e che assumevano quest'ultimo come un 'enunciato' concluso in se stesso, un prodotto finito, autonomo e isolato dall'esterno. In un secondo momento [...] sono cominciate a emergere le coordinate di un approccio pragmatico mirante a studiare il testo spettacolare in rapporto al contesto culturale, da un lato, e al contesto spettacolare, dall'altro.¹¹

⁹ A. MOLES, *Teoria dell'informazione e percezione estetica*, Lerici, Roma, 1969, p. 257.

¹⁰ M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano, 1982, p.15.

¹¹ M. DE MARINIS, *Capire il Teatro*, cit., p. 46.



Il contesto culturale o generale (inteso come cultura sincronica al fatto teatrale) e quello spettacolare (dato dalle circostanze di genesi, enunciazione e fruizione dello spettacolo) costituiscono le due sfere per l'indagine corretta di un fatto teatrale da un punto di vista pragma-semiotico. Sembra tuttavia opportuno evidenziare come il fatto teatrale non soltanto si collochi in un contesto culturale, ma sia in grado di agire (quindi 'performare') una cultura laddove quest'ultima sia intesa come «meccanismo semiotico unitario»¹² e, in quanto fatto globale, «dotata di un particolare sistema di memoria collettiva e di meccanismi per l'elaborazione di sempre nuovi messaggi in lingue sempre nuove, cioè di meccanismi per l'elaborazione di nuove idee»¹³. Sempre sulla scia di Lotman va inoltre rilevato come una delle proprietà della cultura considerata nel suo insieme sia il plurilinguismo. I rapporti interni che garantiscono l'unità culturale si realizzano per mezzo di comunicazioni semiotiche, cioè di lingue e ne consegue che la comunicazione segnica sia un rapporto fra due o più unità completamente autonome. Il teatro, come sistema di segni, unisce dunque organizzazioni del tutto indipendenti, capaci di esistere autonomamente, «organismi che, pur entrando a far parte di un insieme più complesso, acquistano le proprietà secondarie specifiche delle parti di un tutto, senza perdere ad un livello più basso la loro autonomia»¹⁴.

L'analisi degli spettacoli ideati da Jurij Ljubimov nell'ultimo decennio per il teatro della Taganka di Mosca, va inserita sia all'interno di un'analisi semiotica e culturologica del testo teatrale, ma anche nel contesto della riflessione sul teatro postmoderno. A proposito di quest'ultimo e volendo far propria la definizione dello studioso Lehmann, appare più opportuno parlare di teatro post-drammatico, ovvero, di quella forma di teatro inteso come «not simply a new kind of text of staging – and even less a new type of theatre text, but rather a type of sign usage in the theatre»¹⁵, una forma di teatro che, parafrasando le parole dello studioso, è più presenza che rappresentazione, più processo che prodotto e all'interno del quale l'esperienza è condivisa invece che comunicata.

¹² J. LOTMAN, *La cultura come intelletto collettivo e i problemi dell'intelligenza artificiale*, in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Laterza, Bari, 1980, p.29.

¹³ Ibidem.

¹⁴ J. LOTMAN, *La cultura come intelletto collettivo e i problemi dell'intelligenza artificiale*, in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Laterza, Bari, 1980, p.35.

¹⁵ H.- TH. LEHMANN, *Postdramatic Theatre*, Routledge, London, 2006, p. 85.



Alla luce della definizione di teatro post-drammatico quale forma di spettacolarità caratterizzata tra l'altro da caratteri di simultaneità, paratassi, densità dei segni, forte fisicità e ricorso all'elemento musicale come struttura indipendente del testo teatrale, è possibile affrontare un'analisi multidisciplinare e rinnovata del più recente repertorio del Teatro della Taganka di Mosca.

Nello specifico, la scelta ricade su testi spettacolari che, nonostante siano riconducibili al noto stile registico di Jurij Ljubimov, mostrano sia un innovativo lavoro di composizione del testo spettacolare in tutte le sue componenti e anche volutamente 'performano', mettendoli in azione, particolari aspetti della cultura russa in quell'ottica di sinestesia a cui si è precedentemente accennato.

Evgenij Onegin

Ideato e messo in scena da Jurij Ljubimov nell'anno 2000 alla Taganka di Mosca, lo spettacolo *Evgenij Onegin* è ispirato all'omonimo romanzo in versi di Aleksandr Puškin.

L'opera primaria, la cui gestazione e creazione occupò Puškin nei sette anni compresi tra il Maggio 1823 e il Settembre 1830, ruota intorno alla figura del suo protagonista Evgenij e delle relazioni che egli intrattiene con gli altri protagonisti, fra i quali, Lenskij, il suo amico poeta, e Tatjana che si innamorerà di Onegin senza essere, almeno da principio, ricambiata.

La trama del romanzo, resa celebre tra il pubblico russo prima e sovietico poi, dalla riduzione operistica di Petr Čajkovskij¹⁶ è in realtà assente dallo spettacolo andato in scena alla Taganka, i cui fattori principali sembrano invece essere la parola e il *tempo-ritmo*. Di fatto, Ljubimov smonta il romanzo di Puškin e lo ricostruisce utilizzando una costante base musicale composta, a sua volta, dalle arie dei tre compositori russi Petr Čajkovskij, Alfred Šnitke e Vladimir Martynov. Su queste musiche le parole recitate dagli attori non sono tratte dal romanzo, ma da un insieme di testi eterogenei che ruotano intorno allo stesso, come ad esempio stralci di testi critici di Nabokov e Lotman, o anche frammenti degli appunti di Puškin relativi alla stesura dell'opera. Da questo 'ri-montaggio' scaturisce ovviamente un nuovo *Onegin* sicuramente non antologico, ma che anzi rinnova la relazione fondante dell'evento teatrale, ovvero, quella tra testo spettacolare e suo pubblico. A tal proposito vale

¹⁶ L'opera composta tra il 1877 e il 1878, andò in scena per la prima volta al Malyj Teatro (Piccolo Teatro) di Mosca.



dunque la pena di rilevare come la scelta delle arie operistiche di Čajkovskij sia fondata sulla consapevolezza da parte del regista Ljubimov della vasta diffusione e conoscenza presso il pubblico russo-sovietico della riduzione operistica dell'*Onegin*.

Se da una parte il recupero di una certa tradizione di ricezione e fruizione dell'*Onegin* assicura continuità con il contesto culturale, dall'altra elementi di rottura e parodia favoriscono, da un punto di vista non accademico, un'agile rilettura di una delle opere fondanti della tradizione letteraria russa. Sono da rilevare allora elementi afferenti in particolar modo al sistema scenografico e dei costumi. Il realismo di un impianto scenografico raffigurante i luoghi del romanzo è qui sostituita da un'impalcatura in legno a due piani, una sorta di schermo dalle cui caselle sbucano di volta in volta i personaggi o le allusioni ad essi, da una di queste finestre-casella si impone poi sul palco un'enorme scultura raffigurante il riconoscibile volto di Puškin.

I costumi d'altro canto simboleggiano l'essenza del sincretismo del testo spettacolare nel suo insieme mescolando abiti odierni e ottocenteschi. Non c'è da stupirsi dunque se i protagonisti indossino sotto frac e cilindro *t-shirt* bianche con scritte da tifoseria come 'Il nostro Puškin!', 'Amiamo Puškin!'.

Teatral'nyj Roman (Romanzo Teatrale)

Lo spettacolo, andato in scena a partire dall'Aprile del 2000, è stato definito dal regista Ljubimov come «una narrazione ironica e intergenerica sul motivo del romanzo»¹⁷. L'opera omonima, da cui viene tratta la messinscena della Taganka, è il romanzo breve composto da Bulgakov tra il 1936 e il 1937 e in cui sono narrate in tono grottesco le disavventure affrontate da Bulgakov stesso all'indomani dell'adattamento teatrale del romanzo *La guardia bianca*. Ne consegue che i personaggi e gli ambienti di *Romanzo Teatrale* siano facilmente riconducibili a quelli della Mosca degli anni '20. La voce narrante è quella di un aspirante scrittore che, terminate le sue memorie, (il titolo completo del romanzo è per l'appunto *Romanzo teatrale. Memorie di un defunto*) finirà suicida.

¹⁷ In Programma di Sala *Teatral'nyj Roman*, Teatr na Taganke, Mosca, 2000.



Agli ambienti teatrali del romanzo (in particolare quello del MChAT¹⁸) si allude scenograficamente nello spettacolo della Taganka in particolare con i due pannelli laterali del palcoscenico raffiguranti i noti registi e teorici Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, ma anche con il rudimentale teatrino posto sulla scena all'inizio della rappresentazione e sul cui siparietto è distintamente tratteggiato un gabbiano (simbolo del Mchat) diviso in due dalla cesura della tendina. Il gabbiano diviso introduce sin da subito lo spettatore accorto in quello che sarà uno spettacolo allusivo ispirato a un romanzo altrettanto ironico e satirico a sua volta.

Sicuramente, infatti, quello che va in scena in questo spettacolo della durata di appena due ore non è tanto la trama dell'opera bulgakoviana quanto piuttosto un gioco di rimandi in cui si confondono le figure celebri del Teatro d'Arte e la storia e le vicissitudini più recenti del Teatro della Taganka. *Romanzo Teatrale* attinge allora la sua carica di allusività in particolare da elementi quali oggetti di scena fortemente simbolici e personificazioni ben riconoscibili di personaggi storici. Fra tutti vale allora la pena menzionare l'imponente cavallo dorato che troneggia sulla scena dal cui ventre fuoriesce il giovane narratore e altri protagonisti e l'onnipresente figura di Stalin, interpretata da un attore¹⁹ particolarmente abile nell'indossare baffoni e marcato accento georgiano. A tal proposito e in riferimento ad un'ottica di performatività del contesto culturale è possibile condurre una serie di osservazioni.

In primo luogo, va notato che la posa tenuta dal cavallo dorato sulla scena corrisponde esattamente a quella di una nota statua equestre di San Pietroburgo celebrata dal poema omonimo di Puškin *Mednyj Vsadnik (Il cavaliere di Bronzo)*, tuttavia, se nell'originale a cavalcarla è l'imperatore di Russia Pietro il Grande, nello spettacolo della Taganka il cavaliere del cavallo dorato di cartapesta è invece Stalin stesso. Se da una parte allora Ljubimov allude alla centralità dell'opera puškiniana nell'ambito della cultura letteraria russa, d'altro canto, non manca di rimarcare l'altrettanto invadente presenza della censura nello sviluppo della cultura nella sua globalità. Si noti, a conferma di ciò, come lo Stalin della Taganka pronunci slogan tristemente celebri, fra i quali, 'Gli scrittori siano gli ingegneri dell'animo umano'.

In secondo luogo sono da rilevare i numerosi rimandi alla storia e al repertorio della Taganka stessa. Si notino allora particolari interventi registici più o meno

¹⁸ Moskovskij Chudožestvennyj Akademičeskij Teatr – Teatro Artistico e Accademico di Mosca (Teatro d'Arte), fondato a Mosca nel 1898 da K. Stanislavskij e V. Nemirovič-Dančenko, segnò il successo delle opere di Čechov, assurge ancora oggi a punto di riferimento dell'attività teatrale russa.

¹⁹ Si fa riferimento a Timur Badalbejli, attore moscovita facente parte della troupe della Taganka dal 1994.



manifesti come: a) il gabbiano diviso in due sulla tenda del teatrino a inizio rappresentazione, una possibile allusione alla scissione della compagnia della Taganka avvenuta negli anni '80; b) i protagonisti Ivan Vasil'evič e Aristarch Platonovič (personaggi che alludono rispettivamente a Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko) recitano sulla scena accompagnando le riflessioni sull'arte teatrale con l'ostensione delle locandine degli spettacoli più celebri della Taganka; c. Ljubimov stesso, attraverso un megafono, fa risuonare la sua voce con interventi fuori dalla scena.

«Ironia tragica sotto forma di collage»²⁰, così il critico Aleksandr Abramov definisce, in una recensione, l'essenza di uno spettacolo denso che riporta ancora una volta Ljubimov sulle orme di Bulgakov e quindi di una secolare riflessione sul rapporto tra intellettuali e potere.

Do i Posle, Skazki, Arabeski
(Prima e Dopo, Fiabe, Arabeski)

Raggruppiamo qui, in un'ipotetica trilogia, gli spettacoli *Do i Posle (Prima e Dopo)*²¹, *Skazki (Fiabe)*, *Arabeski*, andati in scena rispettivamente, il primo nel 2003 e i restanti due nel 2009. Il filo conduttore che lega, fra tutti, questi tre recenti creazioni del regista Ljubimov è senza dubbio costituito dalla cultura letteraria, non più soltanto russa, ma mondiale, e dalla sua 'messa in azione' sulla scena. Veri e propri *pastiche* letterari, i tre testi spettacolari rivisitano e riutilizzano testi non drammaturgici della letteratura russa, ma anche elementi pittorici, di costume e della storia russo-sovietica. Ne derivano delle messinscena fortemente simboliche in cui ogni oggetto di scena, frammento musicale, movimento degli attori sulla scena, pause ritmiche, colori dei costumi o degli elementi scenografici, non soltanto rimandano al testo di partenza, ma divengono le parti costituenti di un complesso meccanismo spettacolare multidimensionale.

Do i Posle, (Prima e Dopo) definito da Ljubimov come un, «bricolage basato sui versi dei poeti del Secolo d'Argento»²², annovera fra i protagonisti poeti e scrittori quali A. Puškin, A. Blok, N. Gumilev, V. Majakovskij, V. Chlebnikov, M. Gor'kij,

²⁰ A. ABRAMOV, in <http://taganka.theatre.ru/performance/roman/14991/>.

²¹ Il titolo fa riferimento ai grandi eventi della storia russo-sovietica e a coloro che sono sopravvissuti alla Rivoluzione del 1917, così come ai terribili anni '30 (anni di repressione di massa), o alla Seconda Guerra Mondiale.

²² In Programma di Sala *Do i Posle*, Teatr na Taganke, Mosca, 2003.



M. Cvetaeva, O. Mandel'stam, A. Belyj, A. Čechov, J. Brodskij. Fra tutti il ruolo di protagonista spetta tuttavia ad una figura di donna vestita di nero, personificazione della poetessa Anna Achmatova, i cui versi tratti dal *Requiem*²³, costituiscono il *leitmotiv* dell'intero spettacolo. Se da una parte la lirica della Achmatova percorre e traccia il senso della messinscena, d'altro canto una raffinata trovata scenografica circoscrive i versi e le figure, numerosissimi, che si susseguono sulla scena. Il *Čjornyj kvadrat (Quadrato nero)* di Kazimir Malevič riprodotto su scala superiore all'originale costituisce l'intera scenografia e collocato al centro della scena diviene quasi una porta e una cornice dal quale entrano ed escono i poeti e gli scrittori di cui Ljubimov, oltre ai versi, vuole ricordare i destini e le biografie spesso tragiche. Lo spettacolo al di là del tono spesso giocoso, con i personaggi truccati e vestiti alla Arlecchino o alla Pierrot, risuona allora, a un livello superiore, come un *requiem*, un compianto per la cultura russa inghiottita, sia prima che dopo, in una sorta di buco (o quadrato) nero dell'epoca.

Anche *Skazki (Fiabe)* si configura come un spettacolo *collage* che prende spunto dai testi rispettivamente di Andersen, Wilde e Dickens²⁴. In questo caso, dunque, Ljubimov sceglie di far riferimento a una tradizione letteraria non propriamente autoctona impegnando, inoltre, più della metà della troupe della Taganka in uno spettacolo in cui oltre venticinque fra gli attori più giovani sono chiamati non soltanto a recitare, ma anche a cantare, suonare diversi strumenti e ballare. A tal proposito c'è da rilevare come una delle caratteristiche principali di *Fiabe* è la riuscita commistione tra teatro, letteratura e tradizione circense: l'intera messinscena si svolge infatti su un grande tappeto elastico che oltre a costituire il pezzo forte dell'impianto scenografico, costringe gli attori ad eseguire contemporaneamente difficili esercizi acrobatici e recitare sotto forma di versi, slogan o battute l'adattamento dei testi in prosa di partenza.

²³ Il poema, scritto tra il 1935 e il 1940, fu pubblicato per la prima volta in Germania nel 1963. Anna Achmatova scrisse il poema per esprimere l'angoscia provocata dall'arresto di suo figlio Lev Gumilëv, avvenuto nel 1938, nel pieno delle persecuzioni staliniane. Il *Requiem*, in cui la poetessa descrive la lunga fila per la consegna dei pacchi ai detenuti e il terrore suo e di altre madri, mogli, fidanzate che il pacco non venisse accettato, il che voleva dire che il proprio caro era stato giustiziato. L'angoscia e la disperazione, lungi dall'essere sentimenti individuali, diventano nel poema il lamento di un intero popolo.

²⁴ *La sirenetta* di Hans Christian Andersen, *Il principe felice* di Oscar Wilde, *Canto di Natale (in prosa)* e *Il grillo del focolare* di Charles Dickens.



Arabeski, basato sull'omonima raccolta di racconti e saggi critici di Nikolaj Gogol'²⁵ è stato definito da Ljubimov come «una riflessione filosofica sulla genialità di Gogol'»²⁶. Ciononostante, la messinscena non può essere definita né come uno spettacolo sullo scrittore né tantomeno come uno spettacolo tratto dalle opere dello scrittore. Da una parte infatti Gogol' stesso compare sulla scena impersonato da tre attori²⁷ in costume verde, dall'altra il copione dello spettacolo è costruito da Ljubimov sulla base di un insieme innumerevoli di testi di Gogol', fra cui anche pagine dei suoi diari e di opere critiche sulle sue opere; ne consegue che risulti impresa ardua, anche per lo spettatore russo, distinguere personaggi e frammenti ben definiti e ricondurli ad un'opera o all'altra nella loro versione originale. *Arabeski* si caratterizza allora volutamente come uno spettacolo enciclopedico in cui viene performata la personalità di Gogol' in un cambio rapidissimo di atmosfere grottesche, tragiche, tristi o concitate, portando sulla scena un Gogol' contemporaneo che si rivolge direttamente al pubblico in sala e lasciando che i divertenti bozzetti del disegnatore Čaryšnikov, posti sull'avanscena, ammicchino e alludano allo scrittore nell'immagine originale tramandata dalla tradizione.

In *Arabeski* va inoltre rilevata una presenza rilevante dell'accompagnamento musicale: si contano infatti tre canzoni popolari russe, tre frammenti tratte da arie del compositore Martynov e altre arie di Šnitke. Lo spettacolo può considerarsi quindi totalmente immerso nella musica russa in questo caso direttamente performata sulla scena dagli stessi attori e artisti della *troupe* della Taganka.

Conclusioni

Partendo da una riflessione multidisciplinare che abbracciasse tanto la semiotica del teatro, le teorie del post drammatico e degli studi culturali, si è tentata una sommaria delimitazione del campo di ricerca e dell'oggetto teorico da prendere in esame. Onde evitare di incorrere in un eclettismo disciplinare, sempre 'in agguato' quando si effettua lo studio dell'oggetto spettacolare, si è volutamente ristretto il campo di

²⁵ *Arabeski* è una raccolta di racconti e saggi critici scritta da Nikolaj Gogol' (autorizzata dalla censura nel 1834 e pubblicata nel 1835) e comprende, fra gli altri, i racconti *Portret (Il Ritratto)*, *Nevskij Prospekt (La prospettiva Nevskij)* e *Zapiski sumasšedšego (Memorie di un pazzo)*.

²⁶ In Programma di Sala *Arabeski*, Teatr na Taganke, Mosca, 2009.

²⁷ In *Revizkaja Skazka (Fiaba del Revisore)*, (1978), Ljubimov aveva già iniziato il lavoro di studio e riadattamento scenico dell'opera di Gogol', ma in quello spettacolo i Gogol' sulla scena erano due.



ricerca all'interno di una definizione di testo teatrale, nell'ormai consolidata accezione di tipo semiotico teatrale. Sulla base, inoltre, del filo conduttore di questa tavola rotonda, la performatività sulla scena, è stato portata ad esempio ed analizzata una parte delle produzioni teatrali del regista russo Jurij Ljubimov e in particolare, cinque spettacoli di recente creazione e perciò segnati da un marchio registico nuovo che caratterizza in particolar modo la produzione della Taganka del XXI secolo.

L'analisi degli spettacoli ha tentato di focalizzare, di volta in volta, quegli elementi di performatività della cultura russa sulla scena tramite la scelta dei testi, delle musiche, gli oggetti e i simboli scenografici, nonché tramite il richiamo alla tradizione letteraria e alle biografie dei più celebri poeti russi del XX secolo. Non va inoltre trascurato il recupero, in toni grotteschi o di parodia, dei costumi otto- e novecenteschi e la commistione tra recitazione teatrale e plastica circense.

La pratica registica di Jurij Ljubimov ha ideato soluzioni innovative per la scena della Taganka del XXI secolo eseguendo, in un'ottica sincretica, di recupero della tradizione e citazionista, i fattori della cultura di appartenenza. Dal tentativo di creare uno stile teatrale culturale, ma non culturalistico, risulta inoltre rinnovato e rafforzato il dialogo essenziale tra scena e pubblico al quale Ljubimov restituisce i presupposti basilari dell'atto ricettivo di riconoscimento e fruibilità degli elementi della cultura collettiva.