

File riservato all'esclusivo/fine di studio

Il teatro delle emozioni: la paura

a cura di
Mattia De Poli

COLLEZIONE

PADOVA
UP

P A D O V A U N I V E R S I T Y P R E S S

File riservato ad esclusivo fine di studio

File riservato ad esclusivo fine di studio

Prima edizione 2018, Padova University Press

Titolo originale *Il teatro delle emozioni: la paura*

© 2018 Padova University Press

Università degli Studi di Padova

via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it

Redazione Padova University Press

Progetto grafico Padova University Press

In copertina: *Texture*, disegno di Davide Scek Osman

ISBN 978-88-6938-143-0

All rights reserved

File riservato ad esclusivo fine di studio

Il teatro delle emozioni: la paura

*Atti del 1° Convegno Internazionale di Studi
(Padova, 24-25 maggio 2018)*

a cura di
Mattia De Poli

Comitato scientifico:
Rocco Coronato, Mattia De Poli,
Anna Scannapieco, Davide Susanetti

File riservato ad esclusivo fine di studio

Indice

Prefazione 9

Tra il testo e la scena

Fear in Choral Action: Thoughts about a Dionysian Emotion
in Aeschylean Tragedy 17
Anton Bierl

The Metres of Fear in Attic Drama 41
Mattia De Poli

Paura, paranoia e panico nell'*Andromaca* di Euripide 71
Lidia Di Giuseppe

Il colore della paura e un tassiarco dal bianco volto
(Aristofane, *Pace* 1172-1178) 87
Stefano Ceccarelli

Lo sguardo che uccide: morire di paura nella tragedia romana 117
Lucia Degiovanni

Senza scena: le forme della paura nel teatro italiano 'da leggere',
fra Settecento e Ottocento 129
Francesca Favaro

L'*anagnorisis* di Agave nell'immaginario di un regista contemporaneo:
Theodoros Terzopoulos 147
Georgios Katsantonis

Che paura! Che ridere! Il lato comico della paura nel teatro di figura
da un punto di vista performativo: un caso di teatro di burattini
contemporaneo 155
Marta Collini

Individuo, società, politica

- The Fear of Pelasgus: Aeschylus' *Suppliants* 185
Davide Susanetti
- “Cose orribili a dirsi, cose orribili a vedersi”: la paura politica
nelle *Eumenidi* di Eschilo 195
Andrea Giannotti
- Paura e temporalità nella struttura drammatica dell'*Edipo re* di Sofocle 217
Sara Di Paolo
- Il prologo delle *Troiane* di Euripide: chi ha paura del naufragio dei Greci? 265
Anna Miriam Biga
- Fra ἀλήθεια e ψεύδος: la paura della scoperta nel *Fetonte* di Euripide 279
Silvia Onori
- Izobražaja Žertvu (Playing the Victim, Simulando la vittima)*
dei fratelli Presnjakovy: la paura e la “Pepsi Generation”
nel teatro russo contemporaneo 297
Dmitry Novokhatskiy – Donatella Possamai

La paura e il femminile

- Deianira, i presagi, la paura: il prologo delle *Trachinie* di Sofocle 315
Daniela Milo
- Il lato oscuro della bellezza: Elena come immagine della paura in Euripide 335
Francesco Moles
- Pavet animus, horret*: la paura nella *Medea* di Seneca 357
Chiara Battistella
- Chi ha paura di Kate? Il rovesciamento delle emozioni ne *La bisbetica domata* 381
Beatrice Righetti
- Le donne e l'esternazione della paura nei *Dialoghi delle Carmelitane*
di Georges Bernanos 397
Chiara Pasanisi

File riservato ad esclusivo fine di studio

Classici-Contemporanei: letture e materiali didattici sul filo della paura

Cantami, o Euterpe <i>Sabrina Mazzali</i>	413
Cantami, o Edipo <i>Guidalberto Gregori</i>	425
Le Erinni nell' <i>Orestea</i> di Eschilo e in <i>La riunione di famiglia</i> di T. S. Eliot: la necessità dei classici <i>Giovanni Ghiselli</i>	427

File riservato ad esclusivo fine di studio

Individuo, società, politica

File riservato ad esclusivo fine di studio

Izobražaja Žertvu (Playing the Victim, Simulando la vittima) dei fratelli Presnjakovy: la paura e la “Pepsi Generation” nel teatro russo contemporaneo

Dmitry Novokhatskiy – Donatella Possamai

ABSTRACT: The plays by Presnyakov Brothers develop problems of the present-day social crisis in Russia. The piece *Изображая жертву (Playing the Victim)* investigates the destiny of the “Pepsi generation”, or the generation of the 90s, grown up in the decade of emotional and moral degradation. The core idea of fear is enhanced by Hamletian reminiscences; the protagonist, trying to overcome his personal fear of death plays a fake victim in forensic reconstructions. Mitigating his own scares, he faces exaggerated fear and gradually his perception of reality is substituted by his acting, so finally he trespasses the law and commits a homicide himself.

Poche parole di introduzione per collocare storicamente l’opera dei fratelli Presnjakovy nel quadro del generale rinnovamento che ha avuto luogo nel teatro russo a partire dagli anni ’90. Il fenomeno che ha trasformato il teatro russo va comunemente sotto il nome di Novaja Drama (The new drama) creando un’associazione pressoché immediata con il movimento teatrale di un secolo precedente, ai confini tra XIX e XX secolo¹. In entrambi i casi assistiamo alla presa di coscienza di un esaurimento delle forme tradizionali, alla volontà di uscire dal canone consolidato e ricercare delle forme espressive nuove. L’origine del movimento Novaja Drama, ufficializzato nel 2002 con la prima edizione del festival omonimo, è in realtà, come dicevamo, da ricercarsi nei primi anni novanta, come conseguenza dei mutamenti epocali del periodo. Fu proprio la situazione in cui società e istituzioni culturali si trovarono all’indomani del crollo dell’Unione Sovietica a dare origine a un nuovo, rivoluzionario modo di vedere e di fare il teatro, che cercava di dare voce alla drammatica crisi dell’identità sociale e culturale che il paese stava attraversando una volta esaurita l’euforia

¹ Vd. MERKULOVA 2011, pp. 122-126.

dei primi tempi. Una nuova generazione di drammaturghi si andava formando ma faticava a farsi strada; incontrava la resistenza, fisiologicamente legata da un lato alla disgregazione del sistema, e dall'altro provocata, più nel dettaglio, anche dal conservatorismo di alcuni teatri che mantenevano un repertorio di tipo tradizionale, mentre altri passavano a una produzione esclusivamente di intrattenimento. Il regista Michail Ugarov, uno dei fondatori della Novaja Drama ebbe infatti a dichiarare nel 2006:

Я говорю сейчас даже не о фестивале, но о движении «новая драма». Когда все начиналось, все параметры в театральном контексте, российском были перекошены. Была абсолютно классическая пьеса и антреприза — вот и вся палитра. Современная пьеса считалась чем-то экзотическим, хотя актуальное искусство — это очень важная часть, минимум она должна занимать четверть, а то и треть всего процесса. Все это было перекошено до чудовищных размеров. Сейчас немного восстанавливаются эти параметры, все-таки современная пьеса проникает в репертуарные театры²...

Parlo non tanto del festival, quanto del movimento Novaja Drama. Quando tutto ebbe inizio i parametri del contesto teatrale russo erano stati stravolti. C'erano solo la pièce totalmente classica e le piccole compagnie e qui si esauriva la gamma. La pièce contemporanea veniva ritenuta qualcosa di esotico, anche se l'arte d'attualità è una parte molto importante del processo, e come minimo dovrebbe costituire un quarto, se non addirittura un terzo, dell'intero processo. Tutto ciò aveva subito stravolgimenti di proporzioni mostruose. Ora i parametri si stanno ristabilendo e la pièce contemporanea sta penetrando nei repertori dei teatri stabili...

Ciò sembra confermare l'affermazione di Birgit Beumers e Mark Lipovetsky che vedono non nel periodo del conflitto, ma nel momento della stabilizzazione di un nuovo ordine sociale le maggiori possibilità di ripresa per la drammaturgia contemporanea, che investe, per così dire, proprio sui traumi di chi ha vissuto il momento del conflitto e le delusioni conseguenti:

Perhaps drama becomes the main field for literary experiments precisely when – after rough times, revolutions, upheavals and shifts – there comes a period of stabilization (stagnation, depression)? This writing reacts to the hardening of a new sociality, previously non-formalized and open to change. When drama is on the rise, it almost always focuses on unfulfilled hopes and aspirations. It is interested in those people who pay for the social shift, who receive slaps in the face, who have been pushed somewhere into the gutter or abandoned there as history toppled: in the beginning they beckoned, then they were cast aside. Drama hits head-on against the wall of this new sociality – a wall that had only recently seemed like a door to the bright future; this genre is one of hangover, breakaway, retreat³.

² SELIVANOVA 2006.

³ BEUMERS, LIPOVETSKY 2009, p. 28.

È così che intorno alla seconda metà degli anni '90 nascono molte iniziative indipendenti, da Teatr.doc a Mosca al Teatro intitolato a Kristina Orbakajte a Ekaterinburg di cui proprio i fratelli Oleg e Vladimir Presnjakovy sono rispettivamente direttore e regista. Va detto che la città degli Urali è un centro molto importante per la nuova drammaturgia, basti pensare al fatto che è la terza città dopo Mosca e Pietroburgo per quantità di teatri; proprio qui il drammaturgo e oggi anche regista Nikolaj Koljada teneva all'università i suoi famosissimi seminari teatrali. Molti sono i laboratori e i festival che in quegli anni vanno nascendo e rinascendo: il festival *Ljubimovka*, ad esempio, che deve il suo nome alla tenuta di Stanislavskij appena fuori Mosca, sede del festival nei primi anni, e che programma a tutt'oggi, in presenza di attori e registi, numerose letture di pièces contemporanee a cui fanno seguito discussioni sul valore dei testi.

Di fatto il fenomeno della *Novaja Drama* fa ancora molto discutere, sia per i confini cronologici del movimento, sia per gli autori da includervi, e ancora per le eventuali affinità o meno tra questi ultimi. Divide i critici⁴ anche la valutazione circa l'innovatività della *Novaja Drama*: le posizioni sono talmente divergenti che si va dal riconoscerle un ruolo di rinnovamento per tutto il campo letterario al rifiuto di attribuirle un qualsivoglia ruolo avanguardistico. Fuor di dubbio rimane il fatto che il movimento è stato accusato da più parti di rifarsi all'estetica della *černucha*, del *noir*, del *trash*, termine apparso ancora in epoca sovietica per indicare la rappresentazione delle manifestazioni degradate del sistema e che mantiene questo significato a tutt'oggi.

Un'importante spinta al processo di rigenerazione venne anche dal Centro di drammaturgia e regia di Mosca (*Centr dramaturgii i režissury*) fondato nel 1998 dal drammaturgo Aleksej Kazancev insieme a Michail Rošin e che per sei anni, senza un budget o un teatro propri, riuscì a produrre cinque nuovi spettacoli per stagione. Il Centro di drammaturgia e regia di Mosca ebbe un grande successo e si fece apprezzare anche dalla critica, ottenendo il supporto che il nuovo dramma non aveva avuto durante tutto il decennio; anche i teatri convenzionali cominciarono a essere interessati alla nuova drammaturgia. Fra questi lo storico Teatro d'Arte di Mosca (*MChAT*, fondato da Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko oltre un secolo prima)⁵ che cominciò a investire sulla *novaja drama*, mettendo in scena tra le altre anche *Teppopuzm*, *Terrorismo* dei fratelli Presnjakovy.

E veniamo brevemente ai nostri autori, Oleg Michajlovič e Vladimir Michajlovič Presnjakovy, piuttosto parchi nel parlare di sé e nel concedere interviste, tanto che di loro, nonostante la fama mondiale, si sa davvero molto poco. Figli

⁴ Vd. SOLOVĚVA 2013.

⁵ Il Teatro d'Arte di Mosca si divise, nel 1987, nel Teatro d'Arte intitolato a Gor'kij e nel Teatro d'Arte intitolato a Čechov; quest'ultimo è quello di nostro interesse.

di padre russo e madre iraniana, sono nati, rispettivamente nel 1969 e nel 1974, a Sverdlovsk, oggi Ekaterinburg, dove vivono tuttora, anche se in un'intervista rilasciata al famoso sito Snob, hanno dichiarato di vivere ad Arlon in Belgio. Entrambi si sono laureati all'Università degli Urali dove hanno anche insegnato; Oleg, letteratura russa del XX secolo presso la facoltà di lettere, e Vladimir pedagogia, presso la facoltà di sociologia e politologia. Il teatro Kristina Orbakajte viene fondato nel 1994 da un'equipe di studenti, docenti e dottorandi dell'Università degli Urali, tra cui i nostri fratelli. La curiosa storia legata all'intitolazione del teatro pone in luce la pratica postmodernista dell'appropriazione del capitale simbolico altrui e in generale l'impiego del paradosso che segnerà molte delle opere dei due fratelli. Kristina Orbakajte, figlia della famosa cantante pop Alla Pugačeva, all'epoca era sposata con il cantante e attore Vladimir Presnjakov, omonimo del più giovane dei nostri fratelli. La Orbakajte nega che il suo consenso sia mai stato richiesto, mentre i fratelli affermano il contrario e sostengono che la loro scelta venne fatta per attirare l'attenzione dei giovani e funzionò. I fratelli Presnjakovy hanno cominciato a scrivere insieme nel 1999 poiché, come dichiarano spesso nelle interviste:

Хотелось какой-то интересной жизни в университете, поэтому мы организовали этот театр. И постепенно стали понимать, что если по-настоящему жестко, не лукавя, говорить с аудиторией, то предложить нам ей нечего – поэтому взяли писать сами⁶.

Volevamo una vita interessante all'università, così abbiamo organizzato questo teatro. E a poco a poco abbiamo cominciato a capire che per parlare al pubblico in termini veramente duri, senza fare i furbi, non avevamo nulla da offrire, e quindi ci siamo messi a scrivere noi.

Il successo li raggiunge nel novembre del 2002 quando il festival del Nuovo teatro europeo al Teatro d'Arte di Mosca apre con la prima di *Terrorizm* per la regia di Kirill Serebrennikov⁷. L'anno seguente la pièce viene prodotta dal Royal Court Theatre a Londra e diviene ben presto un successo mondiale. La "tragifarsa", come recita il sottotitolo, apre con dei passeggeri all'aeroporto che brontolano per i ritardi a causa di un allarme bomba. Nella scena successiva il gioco di due adulteri scivola verso la violenza. Due vecchiette in un parco giochi si lamentano delle famiglie e successivamente assistiamo a scene di bullismo tra poliziotti in caserma. I passeggeri sull'aereo finalmente si preparano per il decollo. Alla fine ci rendiamo conto che queste scene apparentemente casuali sono in realtà collegate da un filo quasi invisibile, che lega anche noi ai perso-

⁶ "Vladimir i Oleg Presnjakovy", *Snob*.

⁷ *Teatral'nyj smotritel'*; in un'altra pagina dello stesso sito è presente anche una copiosa rassegna stampa sulla prima dello spettacolo, "Terrorizm. MChAT im. A. P. Čechova. Pressa o spektakle", vd. sitografia.

naggi, non a caso tutti privi di nome proprio per assumere tratti di universalità, e questa connessione è costituita proprio dal sentimento della paura collettiva che predomina nelle nostre società.

Nello stesso anno, il 2003, il Royal Court Theatre insieme alla compagnia Told by an Idiot produce anche *Izobražaja Žertvu, (Playing the Victim, Simulando la vittima)*, per la regia di Richard Wilson. La pièce viene presentata al festival di Edimburgo. Vladimir Presnjakov racconta così la genesi dell'opera:

Парень, который изображает жертв, — это наше абсолютное ноу-хау. Мы выдумали эту идею, еще ничего не было, ни одной фразы. Мы это сболтнули на одной вечеринке в Лондоне... И нам тут же один из собеседников сказал, что, если мы напишем такую пьесу, он просит, чтобы его театр был первым⁸.

L'idea del ragazzo che rappresenta le vittime [nelle ricostruzioni degli omicidi per le indagini] è un nostro know-how assoluto. Abbiamo concepito questa idea, non c'era ancora nulla, non una singola frase. Ci è sfuggito di parlarne a una festa a Londra... E immediatamente uno dei presenti ha detto che se avessimo scritto una pièce così, avrebbe chiesto che il suo teatro fosse il primo [a rappresentarla].

La prima russa al Teatro d'Arte di Mosca è del settembre, per la regia, ancora una volta, di Kirill Serebrennikov. *Simulando la vittima* è stata trasmessa anche in rete nell'autunno 2005 nell'ambito del festival on-line *Teatral'naja Pautina* (la ragnatela, o la rete, teatrale). Nel 2006 lo stesso regista trarrà dalla pièce anche il film omonimo, premiato al festival di Roma di quello stesso anno con il Marco Aurelio per il miglior film. L'anno seguente per i tipi della KoLibri esce anche il romanzo che reca lo stesso titolo. Questo navigare tra generi e media diversi, ai confini con la narrazione transmediale, è una caratteristica del lavoro dei due fratelli. Vladimir ha infatti dichiarato: Мы любим писать ремиксы своих вещей. Часто наша пьеса превращается в роман или сценарий для фильма⁹, "Ci piace scrivere remix delle nostre cose. Spesso una nostra pièce si trasforma in un romanzo o in una sceneggiatura".

Dopo questa breve introduzione possiamo ad un'analisi più ravvicinata della pièce *Simulando la vittima*.

Come è noto, il nome dell'opera d'arte suggerisce la chiave per la sua comprensione. Il titolo diventa il punto di partenza per l'interpretazione della forma e del contenuto. Spesso il nome indica solo una possibile interpretazione dell'opera, o viceversa, fornisce molte indicazioni per la decifrazione del suo significato. Il titolo dello spettacolo *Simulando la vittima* è uno di quei titoli che propongono differenti possibilità di interpretazione. "Simulando" si riferisce

⁸ "Vladimir i Oleg Presnjakovy", *Snob*.

⁹ "Vladimir i Oleg Presnjakovy", *Snob*.

all'irrealtà, alla falsità, nel senso più generico – al gioco; la parola “vittima” è associata incondizionatamente alla violenza, alla sottomissione e, naturalmente, alla paura. In effetti, la paura, pervasiva e onnipresente, determina la sostanza del dramma: quasi tutti i personaggi temono qualcosa, e la realtà rappresentata provoca paura anche nel lettore o nello spettatore. Dal punto di vista del genere, la paura spesso è associata alla tragedia o al dramma; in questo caso, essa è esplicitamente vissuta dai personaggi e dagli spettatori mentre lo sviluppo del conflitto si verifica in una situazione emotivamente grave. La tragedia classica suggerisce in anticipo l'inevitabilità di una tragica fine; per questo motivo è nato il procedimento del *deus ex machina*, che contraddice la logica del conflitto, ma permette di chiudere la narrazione con un *happy end*.

Michail Bachtin¹⁰ ha dimostrato che la cultura popolare tratta il sentimento della paura con una modalità diversa: durante il carnevale, associato al travestimento, al gioco e alla deliberata artificialità, ciò che spaventa viene deriso e la comicità diventa quindi il mezzo di superamento della paura stessa. Il genere principale del carnevale è la farsa, in cui vengono utilizzati il grottesco, l'iperbolizzazione e altri procedimenti stilistici per creare un effetto comico. Tipologicamente la tragedia e la farsa sono simili, e differiscono solo per il pathos e per il modo in cui agisce l'impatto sullo spettatore: la tragedia causa sofferenza ed empatia con gli eroi, mentre la farsa provoca il riso, e – differenza molto importante – crea distacco dai personaggi; nella farsa lo spettatore è sempre “al di qua” di ciò che sta accadendo sul palco.

Il genere di *Simulando la vittima* viene definito dagli studiosi come “commedia”, “tragicommedia”, “black comedy”. Mark Lipoveckij¹¹, analizzando la pièce nel contesto generale dell'opera dei fratelli Presnyakovy, la chiama una “farsa filosofica”. Tutte queste definizioni sono parzialmente corrette, poiché il valore assoluto del genere nel quadro postmoderno è molto relativo. In *Simulando la vittima*, come in tutta l'opera dei Presnyakovy, possiamo trovare sia nuove tendenze teatrali (ad esempio, una chiara stilistica del teatro verbatim), sia riferimenti alla cultura classica. All'inizio del dramma, con una mossa tipicamente postmoderna, il protagonista – Valja – è visitato dal fantasma di suo padre, morto improvvisamente poco prima. Il fantasma comunica di essere stato avvelenato da sua moglie e suo fratello (rispettivamente, madre e zio di Valja). I motivi dell'*Amleto* di William Shakespeare risultano evidenti e ovvi; ovvia è anche l'interpretazione postmoderna di questi motivi: suggerendo allo spettatore di associare i personaggi del loro dramma a quelli di *Amleto*, i Presnyakovy dichiarano anche la natura secondaria, derivativa, della loro opera. I loro personaggi vivono la loro vita e cercano di risolvere i loro problemi indossando allo stesso

¹⁰ BACHTIN 1965.

¹¹ LIPOVECKIJ 2005.

tempo le maschere dell'*Amleto*: Valja è Amleto stesso, sua madre è Gertrude, Ol'ga è Ofelia, lo zio Pëtr è Claudio. Le maschere costringono i personaggi ad agire in conformità ai loro prototipi shakespeariani, cioè recitare, realizzando una sceneggiatura ben nota. Si tratta del doppio codice postmoderno: il significato di ciò che sta accadendo sul palco riceve una luce diversa nel contesto dell'*Amleto*.

Larisa Vetelina nota che il nuovo dramma russo è basato [на] усиленном внимании к маргинальному и «маленькому» человеку, к социальноризовым пластам¹², “[sul] rafforzamento dell’attenzione verso gli emarginati, gli uomini ‘piccoli’, verso gli strati sociali più bassi”, ed in effetti, la galleria di personaggi rappresentati è abbastanza uniforme: gente ordinaria, senza tanti meriti e talenti, che vive una vita monotona e noiosa in cui tutti hanno paura di qualcosa. La paura motiva il comportamento dei personaggi e la loro reazione ai vari eventi che accadono sia a loro, sia agli altri. Questa paura è esplicita ed intenzionalmente dichiarata: Valja alla fine dice apertamente che ha paura della morte: Я боюсь умереть... поэтому прививаюсь, “Ho paura di morire... quindi mi sto vaccinando”¹³. Anche la madre e Ol'ga (la ragazza di Valja) non nascondono la loro paura di rimanere sole, e perciò sono alla ricerca di un uomo che le renda felici (o almeno più tranquille); “la finta giapponese” (la cameriera del ristorante giapponese, dove si consuma uno degli omicidi) ha paura di perdere il lavoro, lo zio Pëtr teme di non poter vivere con la madre di Valja e così via. Al contempo, la paura è l’unica emozione che possono esprimere dei personaggi che vivono in uno stato di morte emotiva. Non casualmente Sysoev (il primo indagato) alla domanda Вы поссорились? “Avete litigato?” risponde: Наверное, только это уже для как... не ссора... как обычно... я не знаю... так во всех семьях, “Mah, forse, solo che è già per, come... non è un litigio... come al solito... non so... è così in tutte le famiglie”.

Un comportamento di questo tipo verrebbe interpretato come anomalo e anormale in condizioni ideali, sottolineando così che nella società odierna l’anormale è diventato normale; Ol'ga dice: Я давно поняла – не обращаешь внимания, и тебя ничто не коснется, “L’ho capito da tanto tempo: se non ci fai caso, non ti succederà niente”.

Sysoev non vede nulla di sorprendente nel fatto che non parla con la propria moglie da giorni. Il protagonista Valja è odiato da sua madre, ciò in parte a causa della paura della donna di essere scoperta come omicida del marito, e in parte per il disgusto che prova verso lo stile di vita che conduce il figlio; all’inizio del dramma la madre infatti minaccia di spedire Valja in una clinica psichiatrica,

¹² VETELINA 2009, p. 110.

¹³ Qui e oltre le citazioni della pièce sono tratte da *The best. Brat'ja Presnjakovy*, (PRESNIAKOVY 2005) scaricabile dal sito *Izobražaja žertvu (p'esa)*, vedi sitografia.

visto che è tossicodipendente. Ol'ga dichiara di non lasciarlo unicamente perché per una donna sulla trentina è difficile trovare un nuovo fidanzato. Nemmeno il protagonista stesso ama qualcuno, per cui la sua vita somiglia al cinico cartone animato *Southpark*, i cui personaggi non a caso sono raffigurati sul berretto di Valja¹⁴.

Durante l'intera durata dello spettacolo l'elemento tragico si combina con quello umoristico, людей стреляют, травят и топят, а нам нисколючко не страшно и, наоборот, смешно¹⁵, "ci sono spari, avvelenamenti e annegamenti e non abbiamo affatto paura, anzi ridiamo". Il monologo del padre, con cui inizia tutto, conferma questa tesi: Valja, grazie alla visita del fantasma, conosce le vere cause della sua morte, ed in lui nasce il desiderio di vendetta, ma il contenuto tragico e patetico del monologo è screditato sia dall'aspetto del fantasma, sia dai mezzi stilistici; la lingua usata dal fantasma è troppo sofisticata, e a un certo punto, continuando ad utilizzare lo stesso stile pomposo, comincia a dire cose assurde e senza senso. L'insieme di questi elementi crea un esito umoristico e la tragedia viene percepita come una farsa. Quest'effetto è evidente, per esempio, anche nella scena della seconda ricostruzione del delitto, che fa seguito a un episodio in cui la madre chiede a Valja di comprare del pane. Qui l'artificio si basa sulla paura collettiva che i russi nutrono per i caucasici¹⁶, costantemente fomentata dai media: la madre chiede a Valja di andare al negozio, e poi la discussione verte sulla possibilità che i panifici avvelenino intenzionalmente i russi. La parola кавказец, "caucasico" o il termine creato dai media лицо кавказской национальности "soggetto di nazionalità caucasica" non sono menzionati mai, ma il tipo di pane che la madre vuole, il lavaš, è tipico delle cucine caucasiche. Così allo spettatore diventa chiaro che i possibili avvelenatori sono "caucasici", tradizionalmente disprezzati, ma da cui i russi oggi, dopo le guerre cecene e i numerosi attacchi terroristici, sono anche spaventati.

La paura viene eliminata durante ricostruzione del secondo delitto che segue subito dopo; un certo Zakirov, indubbiamente un "soggetto di nazionalità caucasica", ha affogato la sua ex-fidanzata in una piscina pubblica. In questo episodio vengono riprodotti molti stereotipi russi sui caucasici, a partire dall'aspetto esteriore (Zakirov parla un russo pieno di errori tipici dei madrelingua di origine caucasica e inoltre viene sottolineato più volte che è incredibilmente peloso) per giungere sino al suo comportamento che è comico, caratterizzato da ingenuità, quasi da stupidità: Zakirov è geloso, intemperante, permaloso. È un vero personaggio umoristico, figlio del moderno folklore urbano russo. Nella

¹⁴ ВУЧКОВА e altri vedono una chiara somiglianza tra il berretto di Valja e il cappello che Raskol'nikov indossa in *Delitto e Castigo*, vd. ВУЧКОВА 2017, p. 27.

¹⁵ СИТКОВСКИЈ 2004.

¹⁶ A questo proposito si veda l'articolo di Artur Cuciev (CUCIEV 2005) che esplora, tra l'altro, le radici delle caucasofobia nella società russa odierna.

versione cinematografica di Kirill Serebrennikov la natura comica della scena è rafforzata dalla scelta del casting: il ruolo di Zakirov è interpretato da un piccolo, gracile, irsuto attore con un caratteristico naso “caucasico”. Questi dettagli – formali – offuscano il contenuto (Zakirov infatti racconta a sangue freddo i dettagli di un omicidio premeditato), e la tragedia di nuovo si trasforma in una farsa, facendo scomparire la paura: l’omicidio in sé è percepito come una sorta di parodia, e l’assassino non è altro che un pagliaccio, che deve essere preso in giro e che se lo merita – cosa che Valja fa, offrendo a Zakirov l’opportunità di fuggire, sapendo in anticipo che non lo lascerà scappare.

Nella scena in cui l’omicida Zakirov diventa vittima del bullismo dei poliziotti, si evidenzia un’altra linea portante dello spettacolo: la vittima e il carnefice si scambiano in continuazione i ruoli e l’“imitazione della vittima” viaggia accanto “all’imitazione del carnefice”. Questo è coerente con il dramma di Shakespeare, dove Amleto è sia la vittima, sia il carnefice della madre e dello zio. L’“imitazione della vittima” inizia dal fantasma del padre assassinato, poi questa maschera è ripresa da Valja, che recita il ruolo di vittima fittizia dei crimini (durante le ricostruzioni), ma che a sua volta impone agli altri questo stesso ruolo di vittima (come, ad esempio, nella scena del presunto omicidio dello zio Pëtr con le bacchette cinesi e nel finale con la strage della famiglia).

È significativo che le ricostruzioni somiglino sempre a un qualche allegro gioco, in cui l’impavido assassino diventa la vittima di Valja e dei suoi colleghi. Vengono presentati tre episodi di ricostruzione degli omicidi all’interno dei quali si evidenzia l’evoluzione di Valja che cerca di superare la paura della morte. Il culmine di questi suoi tentativi è nel quarto episodio, in cui Valja cambia definitivamente il suo ruolo e si pone “al di là” degli eventi, uccidendo i suoi cari. Durante la prima ricostruzione, Valja è un ingenuo alunno inesperto, spaventato da tutto e tutti; per lui il capitano è un mentore. Nella seconda scena Valja per la prima volta assume il ruolo di carnefice; egli spinge il suo collega Seva e il criminale Zakirov a compiere azioni illegali, e poi gode sadicamente del loro disappunto¹⁷. Valja è estremamente cinico e dà a intendere a Seva che voleva solo “testare i suoi principi morali”, facendolo così sentire in colpa per non aver superato la prova. Il tema centrale della terza ricostruzione del delitto e il culmine della critica sociale alla Russia contemporanea è il monologo del capitano, una sorta di diatriba diretta contro la nuova generazione, in cui si riconosce facilmente “la generazione della Pepsi”, cioè quella giunta a maturità negli anni ‘90 immediatamente dopo il crollo dell’URSS. Nel monologo il capitano espone l’incapacità di vivere di questa generazione. Il patetismo del monologo è rafforzato dalla figura della “giapponese con una storia”, cioè la cameriera del ri-

¹⁷ Ol’ga Čumičeva vi vede un riferimento intertestuale al famoso monologo che Raskol’nikov pronuncia prima dell’assassinio della vecchia usuraia in *Delitto e Castigo* (ČUMIČEVA 2016).

storante dove era accaduto uno degli omicidi. Nella finta giapponese il capitano trova un'ascoltatrice bendisposta ed anche un'alleata nella denuncia contro la nuova società; entrambi rappresentano quella tipologia di russi che vivono nella nostalgia dei tempi sovietici, quando tutto, a parer loro, era giusto e funzionava.

Sarebbe comunque un errore considerare il capitano come il portatore di una qualche morale elevata. Al contrario, il capitano e la poliziotta, quest'ultima sempre con la videocamera in mano, sono personaggi umoristici la cui presenza contribuisce alla percezione farsesca di ciò che sta accadendo. Ad esempio, durante la prima ricostruzione, dalla tasca del capo improvvisamente cadono delle mutandine femminili; non solo si scopre che ha l'abitudine di prendere "un ricordino" dalla scena del delitto, ma, generosamente, consente a Valja di fare lo stesso. La poliziotta, per errore, invece della ricostruzione dell'omicidio registra i pettegolezzi sui colleghi; tutte le indagini sono accompagnate da scherni costanti. Il capitano flirta con la poliziotta, e finalmente riesce a fare sesso con lei negli spogliatoi della piscina proprio durante la ricostruzione, mentre Seva, Valja e Zakirov li aspettano. Tutto ciò esercita una funzione di straniamento dal contenuto tragico delle scene e questo straniamento si fa motore del superamento della paura.

Sin dall'inizio vi sono chiari segnali che il capo di Valja è il doppio di suo padre: il fantasma del padre appare nelle spoglie di un uomo di mare, e il grado del capo di Valja è capitano, giocando quindi sul doppio significato del termine "capitano". Durante lo spettacolo il motivo del doppio diventa ancora più evidente, per cui anche i momenti culminanti della pièce diventano due: il monologo del capitano, che viene pronunciato prima del delitto finale, e il monologo del fantasma, pronunciato dopo l'avvelenamento della famiglia di Valja. La canzone finale sul "marinaio della cannoniera"¹⁸, presa dal folklore urbano russo, è una parodia della scena iniziale, presa da *Amleto*: se all'inizio il fantasma cerca di suggerire a Valja un'idea di responsabilità e allo stesso tempo di proteggerlo dalla consapevolezza di questa responsabilità, alla fine, il marinaio della cannoniera è la quintessenza della negazione di questa responsabilità e della scelta, tipica della odierna generazione, di vivere in modo incurante e utilitaristico.

Entrambi i monologhi rivelano il paradosso della società post-sovietica: sbarazzarsi della paura della macchina ideologica repressiva, per la generazione post-sovietica non ha significato imparare automaticamente a prendersi la responsabilità delle proprie decisioni e della propria vita in generale. L'idea di valutare gli omicidi come una sorta di grido d'aiuto per costringere la società a ri-

¹⁸ Nel folklore urbano russo la canzone è nota con il titolo di *Чайный домик*, *La casa del tè*, e presenta diverse varianti della stessa trama, ispirata alla *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini: una giapponese si innamora di un marinaio europeo che dopo un breve periodo d'amore la lascia sola; più in dettaglio *Чайный домик*, vedi sitografia.

volgere la propria attenzione all'essere umano ricondurrebbe la causa primaria dei delitti alla morte emotiva della società; anche se ciò potrebbe apparire giusto, è difficile da dimostrare. Il mondo rappresentato dai Presnyakovy è crudele, e gli individui del loro mondo sono indifferenti l'uno all'altro, ma i delinquenti rimangono parte integrante di questa crudeltà sia prima che dopo gli omicidi. Nessuno di loro si pente dei delitti, durante le ricostruzioni parlano della morte delle loro vittime come se fosse una vicenda ordinaria, si preoccupano molto di più di quanto potrebbe accadere loro (nel caso di Zakirov) o del perché i poliziotti non credono loro (il primo assassino). Sarebbe possibile parlare di "grido di aiuto" se nel dramma fossero rappresentati personaggi vulnerabili, sensibili, ma in realtà questi personaggi non ci sono. Al contrario, la "generazione Pepsi" vuole vivere, ed infatti vive la vita come se fosse un gioco, il loro è un mondo fittizio che ha tanto in comune con il mondo ingenuo dell'infanzia. Non a caso il terzo assassino parlando del suo crimine usa il lessico infantile (пульнул, "ho impallettato", invece di выстрелил, "ho sparato") come se si trattasse di un gioco innocente, e Zakirov con una naïveté quasi toccante racconta che regalava le barrette di cioccolata non solo alla sua defunta vittima, ma anche a tutte le sue amiche. Valja cerca di creare un suo proprio mondo prima con la tossicodipendenza, e poi, dopo il discorso del fantasma, assumendo il ruolo della vittima fittizia per la polizia.

Egli stesso spiega la sua decisione di interpretare la vittima come un mezzo per superare la paura della morte. Tuttavia, il monologo finale del padre dimostra che la paura della morte per Valja non è che un pretesto. In realtà, Valja, come tutti i suoi coetanei è rinchiuso in una trappola paradossale: ha paura di vivere in una società che segue determinate regole. Naturalmente, tutti loro si sentono vittime della società (simulano l'essere vittima), e non esitano a comunicarlo allo spettatore: il primo criminale, come si arguisce dalla trama, potrebbe essere davvero innocente e, per giunta, è stato vittima di un furto da parte degli agenti di polizia; il secondo è stato ingannato dalla sua amata fidanzata e da suo fratello, il terzo è offeso dalla ricchezza e dall'arroganza di un suo ex-compagno di classe. Non sono però motivazioni plausibili dal punto di vista delle vere cause dei crimini e della consapevolezza di averli commessi. Il vero problema della generazione della Pepsi è la mancanza di volontà e l'incapacità di vivere nella società, proprio per questo Svetlana Gončarova-Grabovskaja considera *Simulando la vittima* "un dramma sociale"¹⁹. È una generazione composta di individui che cercano di costruire una realtà alternativa, all'interno della quale la vita scorra secondo regole stabilite unicamente da loro stessi. È una realtà dove si può vivere una vita reale, senza fingere, ma è una realtà incompatibile con la realtà degli altri. La madre dice a Valja: Ты с детства мог отвертеться ...

¹⁹ GONČAROVA-GRABOVSKAJA 2008, p. 8.

от всего... придумать все, что угодно, притвориться... у тебя нет смелости признать то, что есть на самом деле, “Sin dall’infanzia tu riuscivi a cavartene fuori... a inventare qualsiasi cosa... a far finta... non hai il coraggio di ammettere come stanno veramente le cose”.

L’idea di gioco nel contesto del dramma è equivalente all’idea di simulazione, di finzione, e pian piano questa idea diventa dominante: Валя-Гамлет все время «играет», это проявляется в его манипулировании людьми, в нелепой имитации социальных ритуалов, в изображении жертвы криминальных преступлений²⁰, “Valja-Amleto ‘gioca’ sempre, e ciò si manifesta nel come manipola le persone, nella sua goffa imitazione dei rituali sociali, nel simulare la vittima di reati criminali”. Il capitano dice: Кем надо притворяются, влезают куда хотят и ничего не делают, играют! Вы играетесь в жизнь! “Fingono di essere quello che gli altri vorrebbero che fossero, si infilano dove vogliono e non fanno nulla, giocano!”.

Importantissimi sono anche i dettagli e le motivazioni dei delitti: della vita vengono privati coloro che rifiutano la finzione (la moglie che non ha voglia di parlare; la ragazza che ha lasciato Zakirov per suo fratello; il ricco ex-compagno di classe al ristorante), ma anche gli stessi criminali sono individui che hanno rifiutato la finzione comportandosi in modo imprevisto in uno scenario disegnato da altri. Gli assassini non provano paura perché percepiscono la vita come un gioco e hanno perso non solo qualsiasi direttrice morale, ma anche la capacità di distinguere la vita dalla finzione, affrancandosi così dalla responsabilità per ciò che accade. Proprio per questo nel monologo finale il padre sottolinea qual è stato l’errore principale di Valja: egli non è riuscito a capire che vivere e fingere sono la stessa cosa. Ciò viene confermato anche dal doppio del padre, il capitano, che in risposta all’osservazione di Valja²¹: Если на такое пошел человек, так уже и притворяются незачем, “Se una persona ha commesso una cosa così, non c’è più nessun bisogno di fingere”, risponde: Какие представления о жизни? Человек не устает жить! Что бы ни натворил – не устает!, “Ma che idea hai della vita? Uno non si stanca mai di vivere! Qualunque cosa abbia fatto, non si stanca!”.

Eppure, i personaggi nel dramma rifiutano di assumersi le responsabilità inerenti a qualsiasi ruolo sociale. Come nota Marija Alekseeva:

в этом принципиальное отличие пьес Пресняковых от трагедий Шекспира. В оригиналах герой на себя ответственность все же принимает [...] В драмах братьев герой избегает ответственности, а если и становится мстителем, то каким-то игрушечным и несерьезным²².

²⁰ ВУЧКОВА 2017, p. 26.

²¹ Non per caso Valja è caratterizzato come Социальный субъект, разоблачающий социум и саморазоблачающийся, “Un soggetto sociale che smaschera la società e si autosmaschera”. БОЛОТЯН 2011, p. 116.

²² АЛЕКСЕЕВА 2009, p. 8.

in ciò risiede la differenza principale delle commedie dei Presnyakovy dalle tragedie di Shakespeare. In queste ultime il protagonista prende comunque su di sé la responsabilità. Nei drammi dei fratelli il protagonista fugge la responsabilità e se diventa un vendicatore allora diventa un vendicatore artificioso e superficiale [...].

La negazione della responsabilità implica l'attribuzione di quest'ultima a qualcun altro. L'idea della natura artificiale della vita, della sua predeterminazione, si riaffaccia più volte durante lo spettacolo. Questo tema risuona già nel monologo di apertura del padre di Valja e si ripete nel comportamento dei diversi personaggi (sia la madre che l'amante di Valja, Ol'ga, cercano un uomo, perché "così si fa"); Valja stesso chiede esplicitamente quale ruolo gli è stato assegnato nella sceneggiatura predisposta dallo zio e da sua madre. Proprio per questo Valja preferisce avvelenare la sua famiglia: così sarà lui a stabilire le regole della loro vita e della loro morte. Lo stesso hanno fatto gli altri assassini. La questione del superamento della paura e dell'assunzione di responsabilità da parte di Valja al momento del delitto rimane senza risposta: certamente, egli riconosce la sua colpa e coopera attivamente con la polizia raccontando il suo delitto nei dettagli, ma la natura farsesca della scena finale mette in dubbio il vero superamento della paura di vivere. Dopo l'eliminazione della famiglia, che ha fatto sentire Valja per un momento una sorta di Dio, la vita torna alla normalità, e nell'ultima ricostruzione, dove l'indagato è lui, Valja assume il ruolo di colui che è sotto inchiesta così come stabilito dalle regole della società.

Così si rivela l'idea principale del dramma: la vita all'interno della società provoca nell'essere umano la paura della responsabilità per le proprie azioni e l'unico modo di superare questa paura e non diventare una vittima è attaccare per primo, diventando carnefice e non vittima.

Bibliografia

ALEKSEEVA 2009

Алексеева М. А. «Изображая трагедию»: своеобразие драматургии братьев Владимира и Олега Пресняковых», Дергачевские чтения – 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф., Екатеринбург 2009, Т. 2, сс. 3-13

ВАСНТИН 1965

Бахтин М. М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса, М. 1965

BEUMERS, LIPOVETSKY 2009

Beumers B., Lipovetsky M., *Performing Violence. Literary and Theatrical*

Experiments of New Russian Drama, Bristol UK / Chicago USA 2009

ВОЛОТЯН 2011

Болотян И. М., Лавлинский С. П. “Конфликт драматический (Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX-XXI вв. (Подготовительные материалы)”, *Новый филологический вестник* № 2(17), 2011, сс. 114-118

ВУՃКОВА 2017

Бычкова О. А., Константинова И. А., Петрова Е. В., “Интертекстуальные связи в пьесе братьев Пресняковых *Изображая жертву*”, *Вестник ЧГПУ им. И. Я. Яковлева* № 3(95), 2017, Ч. 2, сс. 24-29

СУСИЕВ 2005

Цуциев А. А. “Русские и кавказцы: по ту сторону дружбы народов”, *Дружба народов* № 10, 2005, сс. 152-176

ՇУМИՃЕВА 2016

Чумичева О.А., “Интертекстуальность в пьесе бр. Пресняковых *Изображая жертву*”, *Язык, культура, коммуникации* № 2, 2016 <<http://journals.susu.ru/lcc/article/view/500/475>> (5.7.2018)

GONՃAROVA-GRABOVSKAJA 2008

Гончарова-Грабовская С. Я., *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века*, М. 2008

ЛИРОВЕՃКИЈ 2005

Липовецкий М. Н., “Театр насилия в обществе спектакля: Философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых”, *Новое литературное обозрение* № 73, 2005, сс. 244-278

МЕРКУЛОВА 2011

Меркулова М. Г., “НОВАЯ ДРАМА”, *Новый филологический вестник* № 2 (17), 2011, сс. 122-126

ПРЕСНЈАКОВУ 2005

Пресняков О. М., Пресняков В. М., *Братья Пресняковы. The best*, Москва 2005

СЕЛИВАНОВА 2006

Селиванова В. М., “Михаил Угаров: «Смешно, когда измеряют пьесу молодого автора драматургией Чехова...»”, *Vzgljad* 18.09.2006, <http://www.litkarta.ru/dossier/ugarov-vz/dossier_22388/> (17.7.2018)

СИТКОВСКИЈ 2004

Ситковский Г. С., “Изображая трагедию”, *Газета* 19.09.2004, <<http://www.mxat.ru/performance/small-stage/victim/4166>> (12.7.2018)

СОЛОВЕВА 2013

Соловьева А. Г., “Научная рецепция современной русской драматургии: дискуссионные проблемы”, *Sovremennaja filologija* II, 2013. pp. 7-9

ВЕТЕЛИНА 2009

Ветелина Л. Г., “Новая драма XX-XXI вв.: проблематика, типология, эстетика, история вопроса”, Вестник Омского университета № 1, 2009, сс. 108-114

Sitografia

Čajnyj domik

Чайный домик, <<http://a-pesni.org/dvor/tchajdomik.php>> (14.5.2018)

Izobražaja žertvu (p'esa)

Изображая жертву (пьеса), <<https://www.e-reading.club/book.php?book=46402>> (15.7.2018)

Teatral'nyj smotritel'

Театральный смотритель, <<http://www.smotr.ru/net/net2002.htm>> (15.7.2018)

“Terrorizm. MChAT im. A. P. Čechova. Pressa o spektakle”

“Терроризм. МХАТ им. А. П. Чехова. Пресса о спектакле”, Театральный смотритель, <http://www.smotr.ru/2002/2002_mhat_ter.htm> (15.7.2018)

“Vladimir i Oleg Presnjakovy”

“Владимир и Олег Пресняковы”, *Snob*, <<https://snob.ru/profile/5531>> (13.7.2018)

File riservato ad esclusivo fine di studio

File riservato ad esclusivo fine di studio

Il teatro delle emozioni: la paura

A cura di Mattia De Poli

*al momento in cui questo libro è stato realizzato
lavorano in casa editrice:*

direttore: Luca Illetterati
responsabile di redazione: Francesca Moro
responsabile tecnico: Enrico Scek Osman
redazione: Valentina Berengo,
Giorgia Bernardi
Deborah Sartorato
amministrazione: Corrado Manoli,
Alessia Berton

PADOVA
UP

File riservato ad esclusivo fine di studio

ἀψυχίαι γὰρ γλῶσσαν ἀρπάζει φόβος
Pavida, la mia lingua è prigioniera della paura
(Eschilo, *Sette contro Tebe* 259)

Questo volume raccoglie i contributi proposti in occasione del Convegno internazionale "Il teatro delle emozioni - La paura" (Università degli Studi di Padova, palazzo del Bo', aula I. Nievo, 24-25 maggio 2018). I vari testi sono stati organizzati in tre sezioni principali: "Tra il testo e la scena", "Individuo, società, politica" e "La paura e il femminile". All'interno di ciascuna di esse si è cercato di seguire uno sviluppo cronologico e di favorire allo stesso tempo il confronto fra le manifestazioni teatrali più antiche e quelle più recenti. Si tratta, tuttavia, di una partizione puramente orientativa: alcuni studi, infatti, dialogano tra loro in modo costruttivo, e quasi si completano a vicenda, anche se sono stati collocati in sezioni diverse del volume. La sezione "Classici-Contemporanei: letture e materiali didattici sul filo della paura" raccoglie materiali prodotti o utilizzabili in ambito scolastico.