

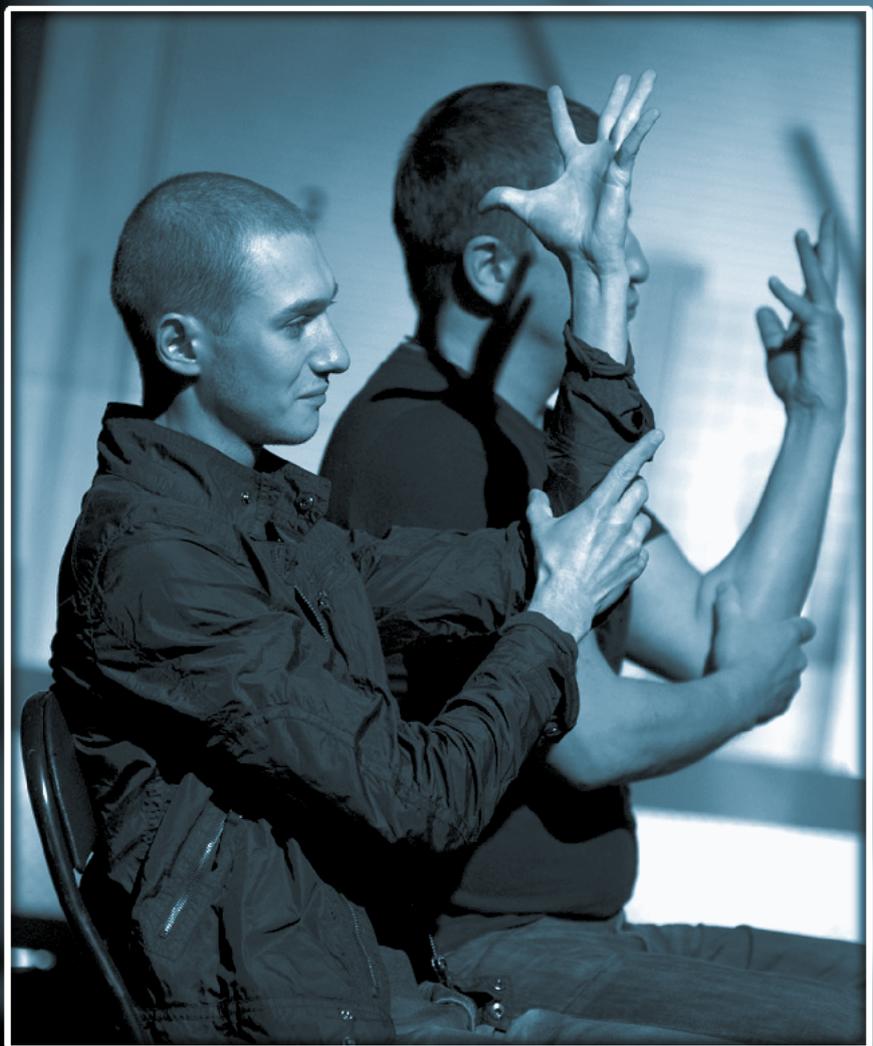
prove di drammaturgia

Rivista di inchieste teatrali

**TEATR.DOC
REPORT TEATRALI
NELLA RUSSIA D'OGGI**

*a cura di
Erica Faccioli
e Tania Moguilevskaia*

contributi di
**Erica Faccioli
Elena Gremina
Gerardo Guccini
Tania Moguilevskaia
Lucie Kempf
Michail Ugarov**



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO
CIMES CENTRO DI MUSICA E SPETTACOLO



TITVILLUS

PROVE DI DRAMMATURGIA
Rivista di inchieste teatrali
Dedicata a Claudio Meldolesi

Direttore Responsabile: Gerardo Guccini

Comitato di redazione: Fabio Acca (Univ. di Bologna), Marco Consolini (Univ. Paris VIII), Ilona Fried (Univ. di Budapest), Gerardo Guccini (Univ. di Bologna), Marina Sanfilippo (Univ. di Madrid), William Sauter (Univ. di Stoccolma)

Assistenti di redazione: Nicoletta Lupia

CIMES, Via Azzo Gardino 65a, 40122 – Bologna
Tel. 051/2092400 – Fax. 051/2092417

Library of Congress Washington:
Codice della Rivista
ISSN 1592-6680 (stampa)
ISSN 1592-6834 (on-line)

www.muspe.unibo.it/period/pdd/index

Comitato di referaggio del n. 2/2012
Sistema di valutazione *single blind*
(solo l'identità dei valutatori è nascosta)
Gerardo Guccini, Matteo Casari, Erica Faccioli, Laura Toppan

Immagine di copertina: *Due nella vostra casa*, Mosca
2011 © Teatr.doc.
Elaborazione grafica di Cristiano Minelli.

Stampa: Tipolitografia Bongi, San Miniato (Pi)

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2012
via Zara, 58, 56024 – Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

Indice

EDITORIALE

Documenti nel mondo dei segni

TEATR.DOC / SAGGI

Erica Faccioli, *TEATR.DOC. La nuova generazione del teatro post-sovietico*

Tania Moguilevskaia, *Le fonti documentarie e la loro trasformazione nelle creazioni del TEATR.DOC*

Lucie Kempf, *Dal Royal Court al TEATR.DOC: il Verbatim russo, storia di un innesto culturale*

INTERVISTA A ELENA GREMINA E MICHAIL UGAROV

a cura di Gerardo Guccini

UN'ORA E DICHIOTTO MINUTI

Presentazione – Premesse – Cinque scene

Tania Moguilevskaia, *Verso una riformulazione politica della "Posizione zero": da Un'ora e diciotto minuti al "testimone reale"*

Premessa del TEATR.DOC

Michail Ugarov, *Premessa del regista*

Elena Gremina, *Cinque scene del testo Un'ora e diciotto minuti*

POST-IT

a cura di Erica Faccioli

Prezzo al pubblico: € 7,00 (Iva assolta)
Per abbonamento annuale (2 numeri): € 12,00 (Iva assolta)

Modalità di pagamento:

- versamento o bonifico su c/c postale n. 95117404 intestato a Associazione Culturale Teatrino dei Fondi, IBAN: IT30L076011400000095117404
- bonifico su c/c bancario intestato a: Teatrino dei Fondi di San Domenico, presso Banca Cassa di Risparmio di San Miniato, agenzia di San Miniato IBAN: IT86D0630071150CC1000006157

Inviare ricevuta di effettuato pagamento via fax allo 0571 462700



EDITORIALE

Documenti nel mondo dei segni

Allontanandosi dalla sperimentazione linguistica fine a se stessa e aprendosi alla problematiche della vita civile, il teatro contemporaneo ha sviluppato arditi processi di comunicazione che intrecciano elementi della realtà sociale, di quella drammatica e di quella teatrale. La prima viene veicolata da testimonianze, documenti e dati; la seconda da personaggi e situazioni sceniche; la terza da interazioni empatiche che avvengono fra attori e pubblico e, prima ancora, durante le prove, fra attori, regista e drammaturgo. Le corrispondenze e le connessioni fra questi insiemi di elementi e persone – documenti, testimonianze, dati, personaggi, situazioni, drammaturghi, registi, attori, spettatori – hanno definito varie culture della rappresentazione, che esplorano l'esistente ricavandone esperienze di conoscenza collettiva. Non si tratta di isolati fenomeni di impegno civile, ma di veri e propri contesti creativi, dove il linguaggio scenico nasce dall'incontro fra *ensemble* e comunità. Alcuni di questi, a partire dal Living, hanno segnato la storia teatrale del passato secolo predisponendo quella del nuovo: nel 1964 nasce il Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine, nel 1967 Dario Fo svolta verso un nuovo teatro politico, nel 1969 prende avvio il teatro di partecipazione e animazione teatrale di Giuliano Scabia, nel 1974 apre il Théâtre des Bouffes du Nord di Peter Brook, nel 1983 si costituisce il Teatro delle Albe, nel 1988 la Compagnia della Fortezza. Tutti cantieri teatrali ancora aperti e in corso d'opera. A partire dagli anni Novanta, la volontà di partecipazione civile si incanala, in Italia, nel "teatro di narrazione", mentre, nel Regno Unito, ma anche in Russia e in Francia, si sviluppano i montaggi documentari del *Verbatim*, che rendono visibile attraverso l'interpretazione attoriale ciò che i protagonisti della vita pubblica «non pervengono a nascondere»¹.

L'assunzione del reale nei processi del teatro contemporaneo non comporta (come la denominazione del Teatr.doc potrebbe far pensare) la prevalenza dell'informazione sull'espressività o sulla sperimentazione, ma sfocia in un'«arte del presente»² che sfugge l'ideologizzazione del nuovo e i dogmi del postmoderno. Invece di cercare codici – o non-codici – alternativi alle pratiche del comunicare, il teatro contemporaneo riattiva e sperimenta a tutto campo le dinamiche relazionali dell'evento scenico. Il che lo porta a coinvolgere comunità, a incrociare correnti d'opinione, a sollecitare prese di coscienza, ma anche, e per le stesse ragioni, a rigenerare le funzioni originarie del "dramma", che non nasce come imitazione del reale (è piuttosto la teoria drammatica che nasce come scienza della mimesi), bensì in quanto consapevole aggregazione di sistemi segnici, che *semantizzano l'evento spettacolare*, facendone un finestra simultaneamente aperta su diversi ordini e livelli di realtà (mitici, etici, politici, individualmente esperiti, presenti nell'immaginario collettivo). Già con l'invenzione della tragedia, lo spettacolo drammatico presuppone, al proprio interno, nei rapporti fra i personaggi, l'attivazione di tutti i sistemi comunicativi (verbal, visivi, acustici) che interessano l'individuo nella

realtà quotidiana, e, al proprio esterno, nei rapporti con lo spettatore, l'elaborazione di una semantica sperimentale, che discende sia dal carattere artificiale dei sistemi comunicativi internamente attivati che dall'esigenza di trasmettere dinamiche di senso risultanti e composite. Per questo le opere drammatiche prevenzionano e, in certa misura, indirizzano le acquisizioni della semiologia e della linguistica. Si pensi ai debiti shakespeariani di McLuhan³ e a quelli brechtiani di Roland Barthes⁴. Ancor oggi, l'immissione del reale nelle dinamiche performative sviluppa le competenze semantiche della drammaturgia. Non si tratta di riferire dati o problematiche sociali, ma di comunicare senso attraverso soluzioni discorsive e drammatiche. Le prime ridestano la potenza implicita nei significati verbali. Le seconde definiscono situazioni che organizzano nel tempo e nello spazio della rappresentazione diverse percezioni di realtà.

Il Teatr.doc di Mosca è un episodio significativo e ancora recente, in piena crescita, dell'inesauribile ricerca di «chiavi drammatiche» che consentano di «aprire la realtà»⁵. La «materia prima» su cui lavora, non sono le informazioni, ma le persone che le forniscono. «Documenti», in questa prospettiva, sono dunque le esperienze emotive e autobiografiche dei testimoni dei fatti, delle persone interpellate, degli attori che lavorano sulle tracce degli uni e delle altre. Facendo leva su personaggi e situazioni drammatiche, il Teatr.doc veicola, non tanto la realtà individualmente percepita dagli autori, quanto una molteplicità di angolazioni emozionali e punti di vista, rispetto ai quali lo spettatore viene portato a prendere posizione come difronte ai fatti del vivere. Coinvolto nella problematica rinascita democratica della Russia, studiato in Francia e connesso al *Verbatim* anglosassone, il Teatr.doc è poco noto in Italia, dove, però, può costituire un efficace termine di paragone. La sua conoscenza, infatti, si presta a meglio inquadrare fra le manifestazioni della scena globale alcune emergenze caratteristiche del nostro paese. Mi riferisco sia al "teatro di narrazione" – al quale la nostra rivista ha dedicato una tempestiva attenzione (cfr. nn. 1/2004, 2/2005) – che ad altri stimolanti intrecci di linguaggi scenici e modalità informative (cfr. n. 1/2008).

Gerardo Guccini

¹ Jérémie Mahut, *Figuration du pouvoir politique dans le théâtre Verbatim*, «Raison-publique.fr arts.politique.société», 18 maggio 2010 (al link www.raisonpublique.fr/article271.html).

² Cfr. Fabienne Pascaud, *L'Art du présent. Ariane Mnouchkine. Entretien avec Fabienne Pascaud*, Paris, Plon, 2005.

³ Cfr. Marshall McLuhan, *Le radici del cambiamento. Platone, Shakespeare e la Tv*, Roma, Armando Editore, 1998.

⁴ Cfr. Roland Barthes, *Sul teatro*, a cura di Marco Consolini, Roma, Meltemi, 2002.

⁵ Cfr. in questo numero la dichiarazione di Elena Gremina (pp. 7-8).

TEATR.DOC

La nuova generazione del teatro post-sovietico.

di Erica Faccioli

Abstract. *The article considers the delicate transition of the theatre after the collapse of the Soviet Union. The living conditions and the social meaning of the theatre went into a deep crisis that produced a detachment between reality and drama. The entire structure of Soviet theatre with its state funding was dismantled. In this context, a generation of playwrights, actors, directors, headed by E. Gremina and M. Ugarov found a way to give life to a new drama and a new performativity that follow and 'cheat' the Verbatim. The author sees in this phenomenon a generational movement, that for the extension of his development, would be able to create a "theatrical post-Soviet territory".*

Il Teatr.doc di Elena Gremina e Michail Ugarov è emerso come fenomeno particolarmente incisivo nel panorama teatrale contemporaneo. Si tratta di un teatro fondato negli anni Duemila che, contenendo in sé numerosi motivi organizzativi ed espressivi piuttosto eloquenti rispetto alla situazione teatrale russa post-sovietica, può essere considerato come un "fenomeno sentinella".

Il Teatr.doc rappresenta una manifestazione di cambiamento dei paradigmi teatrali di quella che viene comunemente riconosciuta come la "grande tradizione teatrale russa", poiché si realizza secondo una rete orizzontale in grado di definire un dispositivo alternativo e osmotico. Fin dalla sua fondazione, il Teatr.doc ha messo in gioco tutta una serie di elementi estetico-organizzativi eversivi, rispondendo con urgenza ad alcune questioni in stretto rapporto con la situazione sociale, politica e teatrale della Russia d'oggi, ovvero della controversa era putiniana. Per comprendere il significato e intravedere le possibili evoluzioni di questo teatro, è necessario prendere in considerazione l'epoca storica in cui il progetto si è originato: la fine degli anni Novanta. La dissoluzione dell'URSS ha prodotto una profonda frattura tra il teatro e la società russa, provocando una insolita condizione in un contesto dove il teatro, tanto durante l'Impero quanto più nel periodo sovietico, rappresentava un luogo privilegiato di espressione della vita collettiva. In questo senso il crollo delle strutture dell'Unione Sovietica ha coinciso con la "fine di un'epoca teatrale"¹ e con l'originarsi di una incrinatura destinata ad aumentare nei venti anni successivi, ventennio segnato da grandi cambiamenti, fonti di intense ansietà sociali. Per la prima volta si sente parlare di "crisi del teatro", termini che in Russia, dopo decenni di sostegno statale, suonano particolarmente strani e allarmanti². Lo stesso drastico ridimensionamento delle sovvenzioni pubbliche ai teatri, attuato negli ultimi anni, se da un lato è riuscito a svilire il teatro di repertorio, dall'altro ha causato un irrigidimento delle strutture preesistenti. Qualche anno fa, in uno strenuo tentativo di promuovere la propria sopravvivenza, l'Unione degli artisti di teatro ha avanzato una richiesta all'Unesco al fine di

vedere riconosciuto il repertorio drammatico russo come "patrimonio immateriale dell'umanità".

Queste nuove condizioni hanno determinato una repentina evoluzione del teatro commerciale con un conseguente e decisivo degrado dell'ambiente teatrale. È a causa di questa situazione che grandi personalità come Anatolij Vasil'ev, promotore di un teatro inteso come comunità monastica di discendenza stanislavskijana, hanno perso per sempre il loro territorio d'azione. Lo stesso Vasil'ev ha più volte dichiarato che la "seconda rivoluzione russa", ovvero la *perestrojka*, ha distrutto completamente il teatro³. In questo crinale, dove le grandi istituzioni teatrali di stampo sovietico si sono impoverite, rimanendo tuttavia sostanzialmente immutate nel loro verticalismo e forte burocratismo, si è aperto un varco dove ha trovato origine e radicamento il movimento del teatro documentario, vessillo di una società in profonda metamorfosi.

La perdita di una struttura teatrale baciata dai favori e dal supporto dello Stato ha suggerito alla generazione dei resilienti (definita la "generazione perduta"⁴) l'intuizione di uno spazio libero e indipendente dove mettere in gioco la drammaturgia contemporanea, rifiutata dai teatri ufficiali poiché troppo rischiosa in termini di introiti.

La storia mitica del Teatr.doc, teatro che da un decennio trova sede in un locale seminterrato di Mosca nel Trëchprudnij Pereoluk, tra le centrali Piazze Majakovskij e Puškin, è la storia di un movimento e di una "rete" sorta ai margini delle istituzioni teatrali. Si tratta di una struttura non commerciale e non finanziata dallo Stato, sebbene agli esordi il collettivo abbia ricevuto un minimo contributo dal comune di Mosca, in seguito comunque negato. Nel corso del tempo Elena Gremina e Michail Ugarov hanno sempre lavorato ai margini delle istituzioni, autofinanziando i propri progetti grazie soprattutto all'attività di Gremina, sceneggiatrice di enorme successo. Marginalità e documentarietà sono le parole chiave che definiscono l'impresa del Teatr.doc. La gestazione di questo progetto contiene in sé tutte le caratteristiche che saranno in seguito la marca distintiva, il *modus vivendi*, del collettivo.

Tutto ha inizio grazie a un seminario sul *Verbatim* tenuto dal Royal Court Theatre al Festival teatrale più prestigioso della Federazione russa: *Zolotaja Mask* (La Maschera d'Oro). Questo incontro con la tecnica del *Verbatim* ha determinato una via d'uscita dalla stagnazione per quella generazione di drammaturghi, registi, attori che sembrava non trovare più né spazio, né senso, nel desolante panorama teatrale moscovita degli anni Novanta⁵.

Non meno determinante è stata l'esperienza del festival Ljubimovka, che dieci anni fa rappresentava una pura occasione informale di incontro per drammaturghi, attori e registi nella residenza estiva, nella dača, di Stanislavskij, a circa 30 chilometri da Mosca. Organizzato inizialmente da Aleksej Kazancev e Michail Rošin, in seguito a un momento di fragilità finanziaria che ha causato l'annullamento delle edizioni del 1998-99⁶, il festival è stato

riorganizzato da Elena Gremina: da allora Ljubimovka è diventato sinonimo del movimento riconosciuto dalla critica come *Novaja Drama* (Nuovo Drama). Afferma Tania Moguilevskaia:

Gli autori del Nuovo Drama, nome che è stato dato dai critici, si impegnano in un processo di decostruzione del dramma classico in uso nel teatro russo, ricorrendo a diverse deviazioni drammaturgiche e a una scrittura retta dal montaggio. Essi svolgono importanti innovazioni a livello di scelta e trattamento dei soggetti, privilegiando problematiche che agitano la società russa contemporanea. Inoltre, ricostituiscono un legame con i differenti livelli della lingua parlata nei diversi strati della società⁷.

A Ljubimovka, in un clima di fervore creativo nutrito dalla volontà di cambiamento, si sono date le prime prove, più o meno consapevoli, di quelli che di lì a poco sarebbero diventati gli spettacoli di punta del Teatr.doc. È in occasione di Ljubimovka, per esempio, che Aleksandr Rodionov ha dato la prima pubblica lettura del "libretto" che costituirà la base per uno degli spettacoli culto del Teatr.doc: *La guerra dei moldavi per una scatola di cartone* (diretto da Michail Ugarov). Contemporaneamente a queste esperienze, la tecnica *Verbatim* diviene oggetto di alcuni seminari tenuti da Ugarov, promotore di una sperimentazione estremamente variata di metodi di scrittura, dove troverà radicamento l'eterogeneità progettuale del Teatr.doc.

L'ansia di rispondere a condizioni di vita incerte e di opporsi alla censura mediatica imposta dal neo-conservatorismo putiniano, induce i drammaturghi a cercare nel principio della documentarietà una risposta vincente alla frattura tra il teatro e la società. Lo sguardo documentario e il tentativo di oggettività diventano i capisaldi di un movimento che coinvolge sempre più persone impegnate a fornire un "montaggio fotografico" della realtà che li circonda.

Intorno alla comune volontà di rinsaldare la relazione tra il teatro e la società, si sviluppa una rete di relazioni molto intensa e varia, costruita semplicemente da incontri, amicizie, reclutamenti informali; il Teatr.doc si trasforma in un brevissimo lasso di tempo in un dispositivo catalizzatore di personalità provenienti da tutta la Federazione russa e dalle Repubbliche ex-sovietiche, e diviene un laboratorio sperimentale di modalità esperienziali fortemente diversificate tra loro. Tutto ciò che riguarda il Teatr.doc è all'insegna dell'ibridazione e dell'osmosi: il collettivo riconosce ufficialmente solo i suoi due direttori artistici, i fondatori Gremina e Ugarov; per contro, nessun altro ruolo è determinato e non si è formata una compagnia fissa. A seconda dei progetti intrapresi – peraltro proposti liberamente –, al Teatr.doc sono state avviate collaborazioni tra artisti con identità profondamente diverse: chi proveniente dai teatri statali, chi da fenomeni di teatro indipendente, chi dai sistemi televisivi, molti dal GITIS, a volte gente comune, venuta a interpreta-



Il gran pastone, Mosca 2003.

Immagine trattata da Gilles Morel © Teatr.doc.

re se stessa. I ruoli tra regista, drammaturgo, attori sono spesso intercambiabili⁸. Ogni esperienza progettuale è un collante per un nuovo laboratorio creativo: il Teatr.doc come struttura ibrida orizzontale, sostenuta da uno scopo sociale e politico, è un luogo virtuale espanso, che dal seminterrato moscovita del Trëchprudnij Pereoluk sostiene liberamente la rete che continua ad unirlo a Ljubimovka, al festival *Novaja Drama*, alle Letture di Maggio della città di Togliatti, al festival di compagnie indipendenti *Sibal'era* di Novosibirsk.

Il laboratorio permanente del Teatr.doc, come base dello sperimentalismo documentario aperto a tutte le tendenze, è risultato in grado di mettere in discussione i paradigmi teatrali detti "della tradizione", dunque considerati consolidati. Tutti i progetti del collettivo sono espressamente dei *work in progress*, ognuno dei quali varia la natura e l'elaborazione del proprio documento: si può trattare di un montaggio di interviste organizzate appositamente (*Le mele della terra*), di estratti di discussioni tratte da forum e chat (*Settembre.doc*), di un autentico testo redatto da un autore, in seguito rielaborato dagli attori (*La guerra dei moldavi*), di una inchiesta realizzata appositamente (*Doc.tor*), oppure degli atti processuali e del diario di un detenuto, come nel caso del recente *Un'ora e diciotto minuti*, spettacolo culto che è valso a M. Ugarov il Premio "Arte e Cultura 2011" del Gruppo Helsinki-Mosca (la più antica ONG russa in difesa dei Diritti dell'Uomo). In casi estremi il testo può comporsi a partire da registrazioni prese senza consenso sul luogo di lavoro, come nel caso de *Il gran pastone*, spettacolo che rivela l'ambiente spregiudicato e violento del mondo dei *reality*. Questo progetto è costato il posto di lavoro ai suoi ideatori, licenziati il giorno antecedente alla prima messinscena del Teatr.doc⁹.

Il coraggio di dar voce a espressioni alternative al pensiero unico putiniano è stato il motore di alcuni progetti senza compimento, in qualche modo censurati all'origine: negata l'autorizzazione da parte della polizia federale (ex KGB) all'utilizzo delle registrazioni raccolte, l'intervista a una detenuta cecena attentatrice, ottenuta da una del-

le autrici del collettivo, non ha prodotto uno spettacolo (ma una pubblica lettura ha avuto luogo in occasione di una serata dedicata al cinema documentario).

Per entrare nel vivo delle modalità compositive, si deve ammettere con tutta evidenza che la costellazione eteroclitica delle forze artistiche in campo al Teatr.doc e la volontà da parte di Elena Gremina e Michail Ugarov di posizionarsi in un terreno di sperimentazione, hanno permesso l'evolvere di composizioni drammaturgico-sceniche i cui processi risultano fortemente eterogenei. Tuttavia questa evidente disomogeneità è unificata dalla volontà di agire sulla realtà attraverso lo scardinamento dei processi-modello di composizione scenica del teatro di regia di matrice russo-sovietica: gli spettacoli del Teatr.doc si realizzano come opere collettive contrassegnate da una incisiva messa in discussione delle convenzioni estetiche più radicate. Ogni esperienza del Teatr.doc ha dato una spallata ai valori dell'ordine costitutivo della messinscena, creandone di nuovi. Ha riposto al centro il valore del documento e del documento-drammaturgico, ha messo in silenzio la teatralità in favore del testo-documento, ha esaltato il valore dell'ibridazione nel processo di composizione. Gli assidui e affezionati spettatori del Teatr.doc si trovano di volta in volta di fronte a processi diversificati di composizione e scrittura scenica. Il testo-documento può essere esposto così come si origina (*Un'ora e diciotto minuti*), o essere enunciato direttamente sulla scena in seguito a un montaggio basato sull'alternanza (*Settembre.doc*). Lo spettacolo può anche allontanarsi dalla natura del documento, come nel caso de *La guerra dei moldavi per una scatola di cartone*. Aleksandr Rodionov ha trovato lo spunto in un giornale di cronaca per scrivere il suo libretto sulla difficile vita degli emigrati caucasici a Mosca, vittime di razzismo; il testo è stato successivamente rielaborato dagli attori coinvolti nel progetto, essi stessi da poco immigrati nella capitale e con storie personali complesse: il risultato è una drammaturgia collettiva orchestrata sulla scena da Michail Ugarov.



15 giorni dentro, Mosca 30 dicembre 2011.
© Novaja Gazeta, Teatr.doc.

È evidente che il Teatr.doc propone un approccio tutt'altro che ortodosso alla tecnica del *Verbatim*, sebbene le fasi del processo di produzione (ricerca dati, rielaborazione del materiale, prove di messa in scena), possano in un primo momento sembrare, o anche essere in taluni casi, coincidenti. I seminari tenuti a Mosca dal Royal Court Theatre hanno dato vita in Russia a un movimento difficilmente definibile, se non attraverso termini quali: documentarietà, realtà, ibridazione, costellazione, rete e nuovo collettivismo artistico. L'impressione è di trovarsi di fronte a un fenomeno cui mancano ancora oggi precisi termini di definizione, un movimento per sua natura poco contenibile e dalle conseguenze inaspettate. Le esperienze più recenti, illustrate da Tania Moguilevskaia nella "Presentazione" che accompagna la traduzione italiana di alcuni estratti di *Un'ora e diciotto minuti* in questo numero, dimostrano una svolta repentina ma decisiva del collettivo dettata dalla volontà di incidere profondamente sulla realtà politica e sociale della Federazione russa. Nell'ultimo anno il collettivo del Teatr.doc è stato una presenza costante di supporto all'opposizione politica¹⁰, ottenendo sempre più attenzione da parte dei media e del pubblico, e i suoi spettacoli hanno obbligato le alte sfere politiche a porre attenzione su alcuni fatti di cronaca estremamente delicati. Nel contempo, Gremina e Ugarov non hanno perso di vista la riflessione teorica intorno ai processi relativi all'efficacia della performance, arrivando a teorizzare, insieme a Tania Moguilevskaia, il "teatro del testimone reale".

"Dove ci dirigiamo, partendo da questo punto?": questa domanda di Anatolij Vasil'ev¹¹, posta al centro di una accorata disanima sui disastri prodotti dal crollo dell'istituzione teatrale sovietica, potrebbe trovare una risposta nel teatro documentario russo. La questione che si impone come fondamentale è, in effetti, se questo movimento, costituito da una costellazione estremamente eterogenea di persone provenienti anche dalle Repubbliche ex-sovietiche¹², unite dalla volontà di rinnovare i processi drammaturgico-estetici e di incidere sulla realtà contemporanea, non stia ponendo al nostro orizzonte una nuova generazione teatrale in grado di ricomporre il territorio teatrale post-sovietico.

¹ Se ne discute diffusamente nel testo di M. Davidova, *Konec Teatral'noj Epochi (La fine di un'epoca teatrale)*, Moskva, Zotolaja Maska, 2005.

² Cfr. A. Smel'ankij, *Il teatro nell'era post-comunista*, in «Biblioteca Teatrale», n. 74-76, aprile-dicembre 2005, p. 123-143.

³ M. Haerdter, *Il teatro come comunità monastica. Intervista ad Anatolij Vasil'ev*, in «Biblioteca Teatrale», op. cit., p. 116

⁴ T. Moguilevskaia, *Les dramaturgies russes immédiatement contemporaines: réinvention du "Théâtre documentaire"*, Thèse de Doctorat (dirigé par J.-P. Sarrazac), Ecole Doctorale 267, Arts du Spectacle, Sciences de l'Information et de la Communication, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2008, pp.54-56

⁵ Per un approfondimento sulla tecnica *Verbatim* del Royal Court: D. Giubeli, *Verbatim Theatre. Nuova voce della scena politica inglese*, e T. McAllister-Viel, *Passato e futuro del Verbatim Theatre*, in G. Guccini (a cura di), *Teatro e informazione*, «Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali», Anno XIII, numero 1, Luglio 2008, pp. 32-35 e pp. 36-37; sull'influenza del Royal Court sui drammaturghi russi si rimanda all'articolo di Lucie Kempf in questo numero.

⁶ T. Moguilevskaia, op. cit., p. 57

⁷ T. Moguilevskaia, op. cit., p. 61

⁸ Cfr. l'intervista di Gerardo Guccini a Gremina e Ugarov in questo numero.

⁹ Un approfondimento sulle fonti e sul processo compositivo degli spettacoli del Teatr.doc è affidato all'articolo di Tania Moguilevskaia in questo numero.

¹⁰ Numerosi articoli di giornale dedicati all'attività del teatro sono consultabili in russo sul sito: <http://www.teatrdoc.ru/press.php>

¹¹ M. Haerdter, *Il teatro come comunità monastica. Intervista ad Anatolij Vasil'ev*, in «Biblioteca Teatrale», op. cit., p. 117

¹² Tra i talenti approdati al Teatr.doc, è inevitabile ricordare Ganna Jablons'ka (Odessa 1981-Mosca 2011), giovane scrittrice ucraina ruffone, tragicamente scomparsa durante l'attentato all'aeroporto Domodedovo di Mosca, dove era in partenza per ricevere il Premio della rivista "Iskusstvo kino" per la sceneggiatura *I pagani*. I suoi testi sono stati messi in scena a San Pietroburgo, Mosca, Londra. Assidua frequentatrice dei seminari tenuti da Gremina e Ugarov, la Jablons'ka aveva trascorso al Royal Court Theatre un periodo di residenza come "autrice emergente". Tra i testi, peraltro premiati in concorsi internazionali di drammaturgia ("Prem'era" 2005, "Evrazija" 2006-2008; "Svobodnij teatr" 2007 e "Kurbalesija" 2009), ricordiamo: *Videocamera, In assenza di motivazioni, Uscita al mare, Il quadrato delle Bermuda, Scene familiari, La radio abbandonata, Monodialoghi, Lettera allo zoo, Tèpore*.

Erica Faccioli insegna Storia dello Spettacolo presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Si occupa delle teorie teatrali russo-sovietiche e del teatro post-sovietico contemporaneo. Ha conseguito il Dottorato e il Post-dottorato all'Università di Bologna, intraprendendo viaggi di ricerca in Federazione russa (presso l'Università Statale Lomonosov) e in Ucraina (presso l'Università Ševčenko e il Centro Nazionale di Arte Teatrale "Les' Kurbas"). Ha collaborato in qualità di ricercatore col Centre d'Études Slaves Contemporaines du Département de Sciences Humaines di Grenoble (2007-2010). Ha pubblicato la monografia: Nikolaj Foregger (1892-1939). Dal simbolismo al realismo socialista, *Bulzoni Roma 2007, diversi saggi sul teatro russo, bielorusso e ucraino in riviste nazionali e internazionali* («Chroniques slaves», «Culture Teatrali», «Annali dell'Università di Ferrara», «Art'O», «Kurbasivs'ki Citannja», «eSamizdat»). È autrice della sezione dedicata al teatro ucraino del volume Femmes et théâtre (dir. Michel Corvin) del Dictionnaire des créatrices (in c.d.p.)

Le fonti documentarie e la loro trasformazione nelle creazioni del TEATR.DOC
di Tania Moguilevskaia

Abstract. *The article focuses on the selection of sources and their transformation as is practiced by the artists of Teatr.doc in order to give life to a play. The author refers several shows covering the period between 2002 and 2006: Settembre.doc by E. Gremina, Moldavians' War for a carton box by A. Rodionov, Doc.tor and My first man by E. Issaeva, Apples of the land by E. Narshi, The big mash by A. Vartanov, R. Malikov and T. Kopylova. The Teatr.doc refuses mediatic and political sources, in favours of anonymous people testimony. In addition to individual meetings, Teatr.doc's artists, used: internet forums, secret recordings, autobiographical actors experiences and their subjective perception of events. Furthermore, the documentary material, has been submitted to the editing (thematic, associative, rhythmic), which follows the principle of "zero position". In this way there isn't any identifiable imposition to the viewer on the events.*

È nel 2000 che il movimento del "teatro documentario" nasce in Russia, in seguito ad alcuni incontri con gli artisti associati del Royal Court Theatre di Londra. Nel corso di questi incontri, gli inglesi hanno esposto nel dettaglio ai drammaturghi russi il metodo denominato *Verbatim*¹, che essi utilizzano da più di qualche anno per dar vita a testi e spettacoli basati sulla raccolta di discorsi di persone reali². Nel corso degli anni, numerosi artisti russi si sono uniti al movimento del "teatro documentario" che, nel 2002, ha dato vita a un luogo indipendente: il Teatr.doc, situato in un seminterrato nel centro di Mosca e diretto da Elena Gremina e Michail Ugarov. Essi hanno inaugurato molteplici esperienze, alcune delle quali rispettano le regole del *Verbatim*, altre le sviluppano, altre ancora le superano.

In questo breve articolo ho deciso di soffermarmi su alcuni aspetti che mi sembrano determinanti per comprendere il teatro documentario, per conoscere quali siano le modalità di scelta delle fonti e la loro trasformazione per la composizione dell'opera teatrale. Per questo mi affiderò, a titolo esemplificativo, solo ad alcune opere di un corpus³ considerevole che ne contiene almeno un centinaio, molte delle quali esistono solo sotto forma di manoscritto inedito. Citerò numerosi estratti di interviste che ho regolarmente tenuto con gli artisti tra il 2002 e il 2006, nelle quali essi danno preziose informazioni sui metodi di elaborazione della realtà in teatro⁴. Per iniziare, vorrei evocare il contesto di emergenza artistica e sociale del movimento del "teatro documentario russo", per dare un'idea degli obiettivi che hanno guidato questi artisti all'inizio degli anni Duemila. A proposito di questo periodo di cambiamenti, Elena Gremina afferma:

La drammaturgia ha iniziato a distanziarsi dalla vita. Ricordo di aver letto un testo, scritto da due miei colleghi, sulla guerra in Cecenia. Provavo imbarazzo per la falsità contenuta in ogni battuta, per quanto gli autori fossero

mossi dalle migliori intenzioni. È stato allora che ho capito, e non solo io, che con le chiavi di questa drammaturgia non è possibile aprire la realtà⁵.

Il principale obiettivo del Teatr.doc durante quel periodo era di apportare una testimonianza sulla realtà attuale, rinunciando alla fabula immaginaria in favore di una presa diretta sul mondo esterno, attraverso parole tratte dalla vita. Fin dalla fondazione del movimento, la nozione di “documento” si definisce attraverso una doppia azione: esclusione di materiali la cui affidabilità e interesse sono contestabili e incorporazione di nuove fonti. Assistiamo così all’abbandono di fonti derivate dalla sfera pubblica e dei discorsi di personalità politiche, che costituivano la base preponderante del teatro documentario marxista (di Ervin Piscator e Peter Weiss, in Germania, rispettivamente negli anni ’20-’30 e ’60)⁶. Ecco come Ugarov spiega questa rinuncia in riferimento a *Settembre.doc*⁷:

Abbiamo utilizzato le parole della gente di strada, nessuna dichiarazione ufficiale o di persone pubbliche. Poiché l’uomo comune sente e può esprimere la situazione in maniera molto più forte di questa gente. Gli uomini politici hanno un obiettivo, quello di ingannarci. Cos’è un uomo politico? È un uomo che esprime ciò che non pensa per determinate ragioni. L’uomo comune può ingannarci, ma le sue ambizioni sono molto più insignificanti e, di colpo, egli può dirci la verità⁸.

Secondo Ugarov le fonti ufficiali sono menzognere al punto che è inutile denunciarne l’ipocrisia. La stessa sfiducia è espressa per le fonti giornalistiche, qualificate come “secondarie”:

Preferisco prendere la materia prima e non quella di un giornalista che porta le tracce della sua personalità. Preferiamo passare attraverso la persona. Attraverso la testimonianza di una persona su un avvenimento, poco importa se consegnata in un processo-verbale di tribunale o osservata e registrata da un attore⁹.



La guerra dei moldavi per una scatola di cartone, Mosca 2003. Immagini trattate da Gilles Morel © Teatr.doc.

Per il Teatr.doc la “materia prima” è da captare alla fonte. È dunque logico che il Teatr.doc accordi una priorità all’incontro privato, una fonte alla quale si applicano i criteri della soggettività e autenticità della relazione con la persona-fonte. È su colloqui privati con persone-fonti che sono basati i testi *Doc.tor*¹⁰ e *Il mio primo uomo*¹¹ di Elena Issaeva. Nel primo testo, una sola persona, il personaggio del Chirurgo, sembra “coprire il soggetto” della crisi del sistema della sanità post-sovietica e della sua rovina. Invece per *Il mio primo uomo*, che tratta il tema dell’incesto (un tabù per la Russia), è stato necessario un campione di quindici persone. A volte, fonti di diverso tipo sono utilizzate nello stesso testo. Ne *Le mele della terra*¹², Ekaterina Narši ha raccolto il materiale in uno stabilimento penitenziario per donne recidive, condannate anche per omicidio. L’autrice ha tenuto colloqui con circa venticinque persone. Ai colloqui si sono aggiunte quelle che potremmo chiamare “tavole rotonde”, organizzate attorno a dei precisi argomenti, tra il collettivo artistico e una ventina di detenute. Narši, l’autrice, ha lavorato sulle domande da porre sapendo per esperienza e grazie al metodo del *Verbatim* che in certe situazioni è meglio evitare domande troppo dirette o astratte. Diversamente, come nel caso di *Settembre.doc*, opera consacrata alla tristemente nota presa in ostaggio della scuola di Beslan (settembre 2004), le fonti sono state prese altrove e più precisamente dai forum di internet: Elena Gremina ha raccolto le reazioni “a caldo”, espresse liberamente e in modo anonimo da persone appartenenti alle diverse etnie coinvolte¹³. Si è avuto anche il caso di registrazioni prese senza consenso e di spionaggio industriale, come ne *Il gran pastore – Verbatim sulla vita della gente della televisione*¹⁴. Questa modalità non segue i principi del *Verbatim* sostenuti dai rappresentanti del Royal Court Theatre. Aleksandr Vartanov, Ruslan Malikov e Tatiana Kopylova, al tempo redattori di un talk-show di successo, hanno voluto denunciare la menzogna che si cela dietro la presunta autenticità della gente che espone i suoi problemi davanti alle telecamere. Un’altra fonte innovativa è stata rapidamente messa in opera, anch’essa trasgredendo il metodo del *Verbatim*. Questa fonte consiste nel considerare come documento il vissuto dell’attore e la sua percezione soggettiva degli avvenimenti. Michail Ugarov spiega così questo processo, in relazione a *La guerra dei moldavi per una scatola di cartone*¹⁵:

L’esperienza emotiva di un attore è per noi un documento. La sua esperienza autobiografica. Poiché si può procedere per un canale di comunicazione personaggio-attore-spettatore, ma anche attraverso attore-spettatore. Si può fare uno spettacolo sulla base autobiografica degli attori. E tutto ciò sarà interessante e documentario...¹⁶

Un breve testo scritto nel 1999 da Aleksander Rodionov ha costituito la base del progetto, sebbene alla fine rappresentasse solo il quindicesimo per cento del testo conclusivo. I due registi, Ugarov e Malikov, hanno cercato di coin-

volgere attori i cui destini fossero simili a quelli dei loro futuri personaggi: gente appena immigrata a Mosca, con una situazione ancora precaria e disagiata, senza lavoro né alloggio, senza possibilità economiche... In seguito, è iniziato un singolare processo di improvvisazione:

Abbiamo posto gli attori in una precisa situazione. Abbiamo messo sul palco dei cartoni, dell’immondizia trovata in strada, bottiglie vuote, casse, tavole... Si è detto loro di prendere possesso del luogo e della situazione. [...] Sono stati veramente al gioco e hanno prodotto una quantità di momenti, di frammenti di testo che abbiamo fissato e conservato nello spettacolo¹⁷.

Dopo aver presentato questi esempi di processo di raccolta ed elaborazione del materiale, si pone la questione del passaggio dalla materia grezza a un testo drammaturgico scritto per un’opera scenica. Molto spesso si tratta di trasformare del materiale estremamente voluminoso per mezzo dell’analisi, della riduzione e della condensazione, attraverso un gesto di montaggio artistico. Cosa si può dire dei principi fondamentali di composizione utilizzati nelle creazioni del Teatr.doc?

Innanzitutto che il principio della fabula organica e lineare è, nella maggior parte dei casi, abbandonato completamente o in gran parte. Due principi sembrano reggere il montaggio che soppianta la fabula: tematico/associativo e ritmico. Il primo trova esplicitazione nel caso di *Settembre.doc*, dove alcuni temi sono emersi nel corso della raccolta del materiale e della sua decriptazione, orientando la struttura del testo finale (blocchi tematici, blocchi di reazione delle diverse etnie, e infine composizione del testo a partire dall’alternanza delle affermazioni di una etnia all’altra su un determinato tema). Nel testo *Il mio primo uomo*, costruito con un montaggio parallelo, tre monologhi si alternano sulle differenti tematiche che interessano l’autore sul tema dell’incesto.

Per quanto riguarda l’organizzazione ritmica, questa consiste nella valorizzazione del lavoro di ripetizione e variazione. I temi sviluppati hanno la tendenza a formare costellazioni multiple sia in *Settembre.doc* che ne *Il mio primo uomo*. Il montaggio fa leva più sul ritmo del linguaggio che sulla costruzione logica del senso. L’insieme del dramma è percepito allora come un flusso di linguaggio, indipendentemente dalla distribuzione delle battute e dal *découpage* in unità drammatiche o narrative. Molto spesso si tratta di dar vita a un tempo particolare. Ne *Il mio primo uomo* avvertiamo un ritmo ternario: i tre personaggi prendono la parola a turno durante tutto il testo, ciascuno col tempo che gli è proprio:

A volte avrei voluto tagliare un aggettivo, delle piccole cose, anche per ragioni ritmiche, per preservare e mettere in evidenza il ritmo proprio della persona che parlava¹⁸.

A questo si aggiunge un altro principio di organizzazione ritmica, che dimora nella ricerca di proporzioni, di

durata, di velocità, basato sull’alternanza e sul contrasto. L’esempio più palese di questa formalizzazione radicale si trova ne *Le mele della terra*. Si tratta di un “poema drammatico in stile *Verbatim*”, nel quale Ekaterina Narši ha cercato di dar vita a un ritmo del discorso originale per ciascuna delle scene, iscritte in una disposizione tipografica elaborata.

È possibile individuare nel repertorio del Teatr.doc un terzo tipo di organizzazione. Certi autori insistono sull’importanza di quello che chiamano “montaggio emozionale”, che in effetti consiste in una forma di alternanza di registri o di tonalità. In *Settembre.doc* Ugarov si è appellato al concetto di alternanza di caldo e di freddo:

Elena Gremina ha scelto i momenti più emozionali e le dichiarazioni più curiose, gli argomenti più insoliti. È impossibile supportare un’energia così concentrata. Ho capito che si doveva dividere il materiale in blocchi. E piazzare tra questi blocchi delle forme di intermezzi che permettessero allo spettatore di fermare la propria mente prima di immergersi di nuovo¹⁹.

Molto spesso in questo lavoro di composizione l’approccio analitico e tematico coincide con quello intuitivo, della libera associazione, un modo più spontaneo di avvicinare le cose che si avvale di una profonda conoscenza del materiale raccolto.

Ma quale è la posizione che indirizza l’autore nella scelta delle fonti, nella formulazione delle tematiche e nella ricerca delle forme? Fin dall’esordio del movimento documentario in Russia, si trattava di fissare il fenomeno osservato, senza apportare alcun giudizio. È quello che Michail Ugarov ha definito qualche anno più tardi (probabilmente nel 2006) come “posizione zero”, che consiste in una sorta di assenza di un punto di vista identificabile sulla storia.

Nel 2006 Ugarov si è così espresso rispetto a questo tema:

Al Teatr.doc noi applichiamo una nozione di primaria importanza: la “posizione zero”. Il punto di vista non deve essere iscritto nella testa dell’autore di un’opera, deve nascere nella testa dello spettatore che la guarda. [...] Per me, la tecnica del *Verbatim* è portatrice di ciò che io chiamo “posizione zero”. Quando l’artista rinuncia coscientemente al suo ego²⁰.

Qualche anno più tardi, egli insiste e mette questo concetto in opposizione al dramma a tesi:

La “posizione zero” consiste nel dare allo spettatore la libertà di formulare da solo la sua posizione di fronte a ciò che gli si mostra. È un piccolo passo in direzione di una sorta di post-moralismo che si sviluppa oggi attivamente nell’arte. Non è più ammissibile voler trasmettere dei messaggi. Questo apparteneva al XX secolo. Penso che sia molto più interessante quando lo spettatore elabora il proprio punto di vista²¹.

A livello di ricezione, lo spettatore in questo genere di dispositivo contraddittorio (poiché la “posizione zero” si manifesta a tutti i livelli della creazione teatrale) è messo alla prova da molteplici voci, ciascuna enunciante la propria verità dentro una corallità dissonante. La contraddizione corale fornita attraverso un'istanza autoriale moltiplicata, in preda a un dubbio globale, è assimilabile alla nozione di “voce rapsodica”, componente sostanziale del “teatro rapsodico”²², concezione enunciata e sviluppata da Jean-Pierre Sarrazac ne *L'Avenir du drame*²³. Essa ci offre un quadro teorico utile per comprendere il fenomeno della “posizione zero”. Attraverso un “autore rapsodo” che assembla “ciò che ha precedentemente strappato”, “frazionando subito ciò che ha appena legato”, egli fa “sentire una voce rapsodica”²⁴. La natura di questa voce rapsodica è definita da J.-P. Sarrazac come la voce “dell'interrogativo, del dubbio, della palinodia, voce della moltiplicazione dei possibili”²⁵.

Il dispositivo teatrale di questo nuovo teatro documentario del XXI secolo, che potremmo definire “post-documentario”, privilegia la via della frammentazione, ponendo la polifonia nel cuore della costruzione drammatica. Oppone al “tipico” del modello marxista, il singolare e l'insolito; al partito preso ideologico, uno studio empirico del reale; al giudizio manicheo, la ricerca di sfumature e l'evocazione della complessità del mondo; al teatro didattico, un teatro che lascia allo spettatore il compito di tirare le proprie conclusioni. Del resto, non dobbiamo dimenticare quanto il teatro documentario sia legato al proprio contesto. Nel caso del suo recente sviluppo in Russia, i cambiamenti politici sopravvenuti in questi dieci mesi, nel tempo in cui noi lavoravamo alla composizione di questo numero di “Prove di drammaturgia”, sembrano modificarne il dato estetico. Pur non essendo immune alla tendenza generale delle scritture contemporanee “della frammentazione”, il Teatr.doc preserva il suo carattere non dogmatico e la sua originalità e, come autentico teatro di ricerca, sembra testare nuove strade più consone a queste nuove sfide²⁶.

(Traduzione dal francese di Erica Faccioli)

¹ Il *Verbatim* prevede in effetti un quadro di lavoro piuttosto preciso: una *équipe* artistica (attori, registi, drammaturghi) raccoglie il materiale del futuro spettacolo attraverso interviste con le “persone-fonti” (con il loro consenso). Contemporaneamente, gli attori osservano e memorizzano le attitudini di queste persone al fine di dar vita, in seguito, ai personaggi, secondo un prototipo concreto. Solo gli attori che partecipano all'inchiesta possono interpretare i personaggi nello spettacolo. È opportuno, inoltre, che si registri su un supporto video o audio tutto l'incontro e di conservare la fonte utilizzandola nel montaggio.

² Cfr. G. Guccini (a cura di), *Teatro e informazione*, «Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali», Anno XIII, numero 1, luglio 2008 e l'articolo di Lucie Kempf in questo numero.



Doc.tor, Mosca 2005. Immagini trattate da Gilles Morel © Teatr.doc.

³ Sul movimento, i testi, gli spettacoli: T. Moguilevskaia, *Le privé et l'intime, terrains d'enquête du nouveau théâtre documentaire russe*, in «Les Nouvelles écritures russes», Cahiers Maison Antoine Vitez, M.-Ch. Autant-Mathieu (sous dir.), Domens, Pézenas, 2010, pp. 175-203.

⁴ Per consultare le interviste in francese, cfr. T. Moguilevskaia, *Les dramaturges russes immédiatement contemporaines: réinvention du «théâtre documentaire»*, Tesi di Dottorato sostenuta nel 2008 sotto la direzione di J.-P. Sarrazac, Paris 3, Sorbonne Nouvelle.

⁵ Colloquio di maggio 2006.

⁶ Cfr. in merito il Capitolo II, *Les modèles du théâtre documentaire au cours du XX siècle*, in T. Moguilevskaia, Tesi di Dottorato, op. cit., e T. Moguilevskaia, *Les variables idéologiques du théâtre documentaire: de Peter Weiss aux dramaturges russes actuelles*, in *Écritures théâtrales russes et usage du document*, «Études théâtrales», n. 50, juin 2011, pp. 36-41.

⁷ *Settembre.doc* è stato ideato da Elena Gremina (2004) e messo in scena con Ruslan Malikov al Festival Passage di Nancy. La traduzione francese a cura di T. Moguilevskaia e G. Morel è disponibile in formato elettronico, coll. *Novaia-Russe*: <http://www.theatre-russe.info/pages/textes/septembre01.htm>

⁸ Intervista a Ugarov del maggio 2006.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Altri titoli dello stesso testo: *A Sodoma e a Gomorra (Giornale di un medico di provincia)*, traduzione in lingua francese a cura di T. Moguilevskaia e G. Morel, disponibile in edizione elettronica, coll. *Novaia-Russe*: <http://www.theatre-russe.info/pages/textes/docteur01.htm>

¹¹ E. Issaeva, *Pervij mužčina*, in «Novij mir», n. 11, Moskva, 2003, pp.103-120.

¹² Secondo titolo: *Sono figlia di mia madre*. In edizione russa: E. Narsi, *Jabloki zemli*, in *Dokumental'nij Teatr. Pes'j*, Moskva, Tri kvadrata, 2004, pp. 5-25; traduzione francese a cura di T. Moguilevskaia e G. Morel disponibile in edizione elettronica, coll. *Novaia-Russe*: <http://www.theatre-russe.info/pages/textes/pommes01.htm>.

¹³ Gremina era mossa dal desiderio di dare una risposta concreta alla volontaria omissione di informazioni da parte dei media ufficiali durante la presa degli ostaggi, che causò numerose vittime tra cui i bambini e i loro genitori.

¹⁴ Messinscena degli autori al Teatr.doc nel febbraio 2003. Testo inedito.

¹⁵ Versione russa: A. Rodionov, *Vojna moldavan na kartonnuju korobku*, in *Dokumental'nij Teatr. Pes'j*, op. cit., pp. 50-76; versione francese a cura di T. Moguilevskaia e G. Morel disponibile in edizione elettronica, coll. *Novaia-Russe*: <http://www.theatre-russe.info/pages/textes/moldaves01.htm>

¹⁶ Ugarov, colloquio citato.

¹⁷ Intervista a R. Malikov, maggio 2006.

¹⁸ Issaeva, intervista maggio 2006.

¹⁹ Colloquio citato.

²⁰ K. Savloskij, *Točka nerazrešnosti [Il punto irrisolto]*, intervista in lingua russa con M. Ugarov, in «Séance», n. 29-30, primavera-inverno 2006, San Pietroburgo. Reperibile in formato elettronico: <http://seance.ru/n/29-30/perekryostok-novaja-drama/tochka-nerazreshimosti/>.

²¹ M. Ugarov, intervista a Canale Piter.TV dell'8 ottobre 2010, San Pietroburgo. Reperibile in russo: http://p4iter.tv/event/Michail_Ugarov_Mi_vzylis/.

²² Le principali caratteristiche della rapsodia a teatro sono: “rifiuto del bel ‘animale aristotelico’ e scelta dell'Irregolarità; caleidoscopio dei metodi drammatico, epico, lirico; inversione costante di alto e basso, di tragico e comico; assemblaggio di forme teatrali ed extra-teatrali che formano un mosaico di scrittura come risultato di un montaggio dinamico; avanzamento di una voce narrante e interrogatrice”, C. Hersant e C. Naugrette, *Rhapsodie*, in J.-P. Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 184.

²³ J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé, 1999.

²⁴ C. Hersant, C. Naugrette, *Rhapsodie*, op. cit., pp. 183-184

²⁵ J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*, op. cit., p. 202; segnalo a questo proposito il mio articolo consacrato al testo di E. Gremina *Settembre.doc* dal punto di vista del “teatro rapsodico”: *Le témoignage comme dispositif de mise en doute (Septembre.doc)*, in *Le geste de témoigner: un dispositif pour le théâtre*, «Études théâtrales», n. 51-52, décembre 2011, pp. 136-142.

²⁶ Per un approfondimento delle ultime produzioni e degli sviluppi del Teatr.doc, rimando in questo numero al mio: *Verso una riformulazione politica della “Posizione zero”: da Un'ora e diciotto minuti al “testimone reale”*.

Tania Moguilevskaia è traduttrice di testi teatrali e ricercatrice indipendente, specializzata in nuove drammaturgie e in pratiche di teatro documentario. È responsabile, insieme a Gilles Morel, del sito www.theatre-russe.fr e della Collana Novaia-russe, edizione eBook di traduzioni del teatro russo contemporaneo (www.novaia-russe.fr). Ha sostenuto una tesi di Dottorato in Studi Teatrali (Paris 3, Sorbonne Nouvelle, 2008) dal titolo: Les dramaturgies russes immédiatement contemporaines: réinvention du théâtre documentaire (sotto la direzione di J.-P. Sarrazac). Ha insegnato presso l'Université Stendhal di Grenoble dal 2006 al 2009. Membro associato del CERCLE (Université Nancy 2), ha organizzato nel settembre 2011, in collaborazione con Lucie Kempf, il convegno internazionale: “Le «théâtre documentaire», résurgence ou réinvention? Comment les pratiques documentaires actuelles se définissent-elles par rapport aux modèles historiques?” (Atti in corso di pubblicazione, 2013).

Dal Royal Court al TEATR.DOC: il *Verbatim* russo, storia di un innesto culturale di Lucie Kempf

Abstract. *The article analyzes the story of the meeting between the Royal Court Theatre in London and the Russians young playwrights. The Verbatim technique has been introduced in Russia thanks to some workshops held by the British in Moscow and Novosibirsk in 1999 and 2000. The Russians welcome with great enthusiasm the teachings of the Royal Court, they saw in Verbatim a way to emerge from the crisis of the post-Soviet theatre. The author focuses initially on the characteristics of the Royal Court and its arts policy, following highlights the reactions of some playwrights who will be among the founders of the Teatr.doc The article concludes with some reflections on the differences between the British and the Russians: the insertion of the Verbatim technique in Russia has had unexpected consequences, creating a strong theatrical experimentation research.*

Il Teatr.doc è nato dall'incontro tra uno dei più celebri teatri inglesi, il Royal Court Theatre, e un gruppo di giovani drammaturghi raccolti intorno a Elena Gremina e Michail Ugarov¹. Fin dal 1996 il Royal Court aveva un Dipartimento internazionale, sostenuto dal British Council e dalla Fondazione Soros, che gli aveva permesso di organizzare alcuni seminari e di avviare diversi tipi di collaborazione in più parti del mondo (Germania, Uganda, Palestina, etc.). I russi, dal canto loro, erano alla ricerca di un nuovo modo di scrivere per il teatro. Un primo seminario ha avuto luogo nel marzo del 1999 nel contesto di un programma “off” del festival La Maschera d'oro, nel corso del quale il Royal Court ha presentato il suo metodo di lavoro. La collaborazione prenderà forma quando i britannici torneranno nel luglio dello stesso anno con un progetto concreto: essi proposero a un gruppo di giovani drammaturghi russi di elaborare collettivamente, in tre giorni, un testo intitolato: *Mosca, città aperta*. L'entusiasmo fu pressoché unanime e i partecipanti russi focalizzarono rapidamente la loro attenzione su una delle tecniche di scrittura utilizzate al Royal Court: quella del *Verbatim*. Durante i due anni successivi, essi sollecitarono per tre volte i britannici ad aiutarli nell'approfondimento di questo processo di lavoro². Questa collaborazione si rivelerà molto fruttuosa, nella misura in cui fu all'origine della rinascita folgorante del teatro documentario in Russia; a Mosca, a Kemerovo e a Novosibirsk, contemporaneamente ai seminari del Royal Court, si realizzarono spettacoli *Verbatim*. Gremina e Ugarov fecero loro la tecnica, organizzarono essi stessi dei seminari a partire da dicembre del 1999, seguiti, un anno più tardi, da un festival consacrato al teatro documentario. Il movimento documentario si è sviluppato molto velocemente e ha condotto, nel 2002, alla creazione del Teatr.doc di Mosca, il cui nome indica chiaramente gli interessi e gli obiettivi su cui si fonda. Lo sviluppo del *Verbatim* in Russia agli inizi degli anni Duemila è dun-

que il risultato di un innesto culturale, il cui successo, in un Paese di tradizioni teatrali molto forti, può in effetti stupire. Vale la pena dunque di cercare di comprendere le ragioni di tale successo, analizzando da una parte ciò che il Royal Court ha proposto ai drammaturghi russi, e dall'altra il modo in cui questi ultimi si sono appropriati di questa tecnica di scrittura.

A partire dalla sua fondazione nel 1956 ad opera di George Devlin, il Royal Court ha fatto del testo drammaturgico la sua priorità: per quanto eccellenti registi, attori e scenografi lavorino nel teatro, il Court appartiene soprattutto agli autori, verso i quali è orientata tutta la sua politica. Inoltre, dopo il successo e lo scandalo del primo testo di John Osborne del 1956³, questo teatro si è imposto come luogo di nuove scritture. In effetti non ha mai cessato di scoprire, stimolare, promuovere e sostenere giovani talenti: dopo J. Osborne, nel 1960 fu il turno di Edward Bond e, nel decennio successivo, quello di Howard Barker e David Hare. Gli anni Ottanta videro lo sviluppo di scrittrici femministe come Caryl Churchill, alle quali, a partire dal 1994, seguiranno i *New brutalists*, tra cui troviamo Sarah Kane, Martin Crimp e Mark Ravenhill.

La storia del Royal Court è quella di una successione di scandali: i due più emblematici sono senza dubbio *I salvati* di E. Bond (1956) e *I dannati* di S. Kane (1995). Il teatro sviluppa in effetti un vero e proprio culto della provocazione, sia nei temi trattati che nella scrittura stessa⁴. E così, dagli anni Cinquanta, il Royal Court diviene lo strumento per sondare la società britannica nelle sue pieghe: i drammaturghi si interessano tanto delle periferie come delle grandi città, dei minori e dei commercianti, dei giovani, delle donne, degli omosessuali e delle diverse comunità etniche. È in profonda sintonia con l'attualità e non esita a trattare i temi più scottanti: nel 1982, per esempio, il drammaturgo G. F. Newman evoca la corruzione della polizia nel suo *Operation Bad Apples* e lo spettacolo è prodotto nello stesso periodo in cui si sta svolgendo un processo proprio di questo tipo. In *Drunk Enough To Say I Love You* (2006), Caryl Churchill indaga la questione delle relazioni tra gli americani e i britannici uniti contro il terrorismo dopo l'11 settembre 2001.

Gli autori emersi attraverso il Royal Court si caratterizzano per una grande eterogeneità. Spesso, quando il teatro mette in scena i loro testi⁵ essi sono ancora molto giovani. Molti di loro hanno modeste origini: Arnold Wesker⁶ fu prima idraulico e poi pasticciere e Andrea Dumber⁷ era una ragazza madre di 17 anni che aveva scritto il suo primo testo a 15. Durante gli anni Settanta, in effetti, si era imposta l'idea che chiunque potesse essere creativo. Un'idea che si rafforzerà nel tempo: il Royal Court realizza tutt'ora laboratori nelle prigioni, nelle case della gioventù, con bambini dell'età di 12 anni, etc. Inoltre, il teatro è sempre stato aperto a esperienze vicine e lontane, producendo testi di rappresentanti di differenti comunità etniche della Gran Bretagna: indiani, pakistani, neri e asiatici; ha anche promosso un certo numero di scrittori

irlandesi⁸ e autori sudafricani all'epoca dell'Apartheid⁹, etc. Fin dall'inizio degli anni Novanta, il teatro si è aperto al repertorio straniero, nello sforzo di favorire scambi internazionali. Nel 1996, si è dato una struttura al fine di realizzare questi obiettivi: il Dipartimento per le Relazioni Internazionali, diretto da Evelyne Dogson¹⁰. Alcuni seminari sono stati organizzati in diversi paesi, in particolare in Uganda, in Messico, a Cuba e in Russia. Questo ha dato vita a co-produzioni che hanno permesso al Royal Court di implementare il proprio repertorio attraverso traduzioni di autori pressoché sconosciuti nei loro paesi d'origine. Lo statuto di residente internazionale, proposto a questi giovani talenti¹¹, ha permesso loro di farsi conoscere e di acquisire notorietà mondiale.

I seminari organizzati in Russia si sono rapidamente focalizzati sulla tecnica del *Verbatim*. Questa tecnica teatrale deve in suo nome al celebre floppy di archiviazione dati informatici di Reid Andersons, commercializzati nel 1979. Il termine latino significa "letteralmente", e costituisce dunque un vero e proprio programma: si tratta di elaborare collettivamente spettacoli documentari a partire da interviste registrate dagli attori ed essi, in seguito, devono riprodurre sulla scena non solo le parole esatte dei loro interlocutori, ma anche le intonazioni, la mimica e i gesti. Il drammaturgo non redige il testo, ma interviene all'inizio per proporre il tema dello spettacolo e alla fine per il montaggio delle affermazioni raccolte. Il *Verbatim* s'inscrive dunque nel genere del teatro documentario con una specificità: i documenti utilizzati sono prodotti da e per il teatro, poiché gli attori scelgono a loro volta i "donatori"¹² e le domande che porranno loro.

Ora, le tecniche documentarie, tra cui il *Verbatim*, sono state utilizzate fin dagli esordi dal Royal Court: dal 1956 al 1979 in modo saltuario ma ricorrente, dal '79, quando Max Stafford-Clark divenne direttore artistico del teatro¹³, molto più sistematicamente. Il 1959 è l'anno che segna il debutto della drammaturgia *Verbatim* con *Even Men Dead at hola Camp*, un testo sui trattamenti destinati ai prigionieri africani durante l'intervento militare britannico contro la guerriglia dei Mau-Mau in Kenya. *Skyvers* (1963), invece, era dedicato ai giovani di una scuola mista: il drammaturgo B. Reckord si sforzò di riprodurre il più fedelmente possibile il linguaggio degli adolescenti, senza alcun partito-preso politico. In seguito, dall'inizio degli anni Settanta, il Royal Court produrrà due testi collettivi: nel 1971 *Lay By*, ispirato a fatti di cronaca, sulla storia di un uomo ingiustamente accusato di violenza. David Hare, che darà un contributo sostanziale allo sviluppo del teatro documentario, fu uno dei co-autori del testo e, nel 1972, parteciperà alla stesura di *Englend's Ireland*, un'opera collettiva sulla situazione politica dell'Irlanda del Nord.

Per quanto riguarda Max Stafford-Clark, egli aveva elaborato nel 1974 in collaborazione con William Gaskill¹⁴, C. Churchill e D. Hare, una tecnica particolare di scrittura e produzione di testi, il metodo *Joint Stock*: per un periodo di tre o quattro settimane, il regista e gli attori lavoravano

con un drammaturgo su un soggetto preciso; le loro indagini si svolgevano attraverso l'improvvisazione, ma anche con ricerche sul campo. A conclusione di questa prima fase di prove, il drammaturgo si isolava per produrre un testo, che in seguito veniva nuovamente elaborato dalla *troupe*, rimanendo comunque passibile di cambiamenti durante tutto lo svolgimento del processo di lavoro. Da quando Stafford-Clark divenne direttore del teatro, il Royal Court fece spesso ricorso al metodo *Joint Stock* e produsse due spettacoli particolarmente incisivi: *Borderline* (1981), dedicato al tema dell'immigrazione asiatica¹⁵ e *Falkland Sound/Voces de Malvinas* (1983), attraverso il quale il teatro esprimeva opposizione alla guerra per le Isole Falkland¹⁶. Tuttavia, poco prima che si tenesse il seminario in Russia, il Royal Court produsse anche lo spettacolo di D. Hare dal titolo *Via Dolorosa*, il cui testo fu scritto a partire da un diario redatto dal drammaturgo durante il suo soggiorno a Gaza nel 1997.

E dunque, se il lavoro documentario costituisce una via ricorrente per il Royal Court, il *Verbatim* non è il solo metodo utilizzato, tutt'altro: in un teatro che vuole essere al servizio dei drammaturghi, esso rappresenta in effetti una sorta di caso-limite, poiché l'autore non redige il testo, ma si accontenta di orchestrarlo. Al Royal Court gli spettacoli *Verbatim* non sono diventati più numerosi nemmeno all'inizio del XXI secolo, quando il metodo si è diffuso in tutto il mondo.

Aleksandr Rodionov¹⁷ afferma che è solo durante il secondo seminario del Royal Court del luglio '99 che Elysa Dogson ha evocato per la prima volta, in una conferenza, la possibilità di realizzare dei testi partendo da interviste e racconti privati, senza tuttavia utilizzare in quella sede il termine *Verbatim*¹⁸. Ugarov e Gremina si sono interessati immediatamente a questa tecnica e hanno chiesto ai britannici di dare nuovamente loro la possibilità di un terzo seminario (realizzato a novembre), consacrato esclusivamente al *Verbatim*. I britannici avevano come principio quello di lavorare in funzione delle richieste presentate loro dai partecipanti ai seminari, e si stupirono dell'interesse dei russi per il *Verbatim*, poiché avevano essi stessi l'impressione di avere in parte sviluppato le loro tecniche documentarie partendo dal teatro russo:

I russi avevano essi stessi inventato alcune cose di cui parlavamo. Il movimento del teatro *Verbatim* ha avuto inizio nel 1930 in Russia. Credo che noi siamo stati enormemente influenzati dal teatro russo. Ma nel 1999 essi erano completamente stupefatti dalla possibilità di fare una autentica inchiesta per indagare un problema d'attualità, perché c'erano stati tanti anni in cui questo non era possibile¹⁹.

In Russia il successo del *Verbatim* si rivelerà folgorante e duraturo: l'impulso dato dal Royal Court suscitò immediatamente la produzione di spettacoli *Verbatim* non solo a Mosca con Gremina e Ugarov, ma anche a Kemerovo, a Novosibirsk e altrove. E non si è trattato di un semplice fenomeno di moda: il Teatr.doc ha festeggiato quest'anno

il suo dodicesimo anniversario e continua a lavorare in questo senso. I drammaturghi russi che si sono convertiti a questa tecnica sono d'accordo su un punto: il passaggio al *Verbatim* ha permesso loro di ritrovare un linguaggio autentico.

Da allora la testimonianza della persona, sia pure quella degli attori²⁰, ha assunto il valore di documento: "Nel *Verbatim*, l'unità che misura un documento non è una fatto, ma una parola", afferma A. Rodionov²¹.

E la scena del Teatr.doc diviene allora il luogo della rinascita della parola nuova, detta per la prima volta dai "donatori" e restituita nella loro totale autenticità: non solo il testo non viene ritoccato, ma da una parte gli attori devono conservare tutte le scorie (parole superflue, esitazioni, tic del linguaggio), e dall'altra restituire le intonazioni esatte, poiché il metodo *Verbatim* fissa tanto le parole quanto il modo di pronunciarle.

L'originalità di questi spettacoli è sicuramente racchiusa nei temi trattati, spesso politicamente scorretti (l'incesto, l'attentato alla scuola di Beslan, etc.); ma ciò che differenzia il *Verbatim* dal giornalismo d'inchiesta è il modo di svolgere le interviste: si tratta di interrogare i "donatori" aiutandoli ad uscire dai loro *clichés*, non permettendo loro di ripetere il racconto: "Il *Verbatim* vuole parole nuove per risposte nuove", afferma A. Rodionov²². Elena Issaeva si spinge più lontano, constatando che il metodo arricchisce la lingua del drammaturgo e, trattandosi di una vera "arte della giusta domanda", modifica la sua visione del mondo:

In questo consiste il valore del metodo *Verbatim*. Esso fa penetrare lo scrittore in ambiti che si situano lontano dalla sua personale esperienza e lo obbligano a guardare in modo nuovo ciò che credeva di conoscere bene²³.

Nonostante abbia suscitato grande entusiasmo, i drammaturghi russi ebbero tuttavia delle difficoltà a far loro la tecnica *Verbatim*. A. Rodionov²⁴ spiega come dopo il seminario di novembre 1999 i partecipanti fossero convinti che fosse sufficiente svolgere delle interviste e farne un montaggio per ottenere il testo teatrale. Proprio durante



Settembre.doc, Nancy 2005.

Immagini trattate da Gilles Morel © Teatr.doc.

i seminari organizzati da Gremina e Ugarov un mese più tardi, essi si sono resi conto che, se le interviste possono dare risultati interessanti, il passaggio al montaggio e alla messinscena non è così semplice²⁵. Quanto alla recitazione degli attori, semplicemente non funzionava. I britannici tornarono una quarta volta nell'aprile del 2000, accompagnati questa volta dal direttore artistico del Royal Court, Stephen Daldry, che condivise con i partecipanti le sue esperienze di *Verbatim*: la messinscena di *Body Talk*, uno spettacolo sul corpo maschile per il quale egli aveva denudato i suoi "donatori" prima di interrogarli sulle differenti parti della loro anatomia. I russi capirono allora alcune cose essenziali: innanzitutto l'importanza della scelta delle domande, poi, quella del lavoro collettivo. Se il drammaturgo trasmette loro un testo già redatto, sarà impossibile produrre una recitazione autentica, poiché il loro documento sarà incompleto: essi avranno a disposizione le parole dei "donatori", ma mancheranno la voce e la gestualità. Afferma V. Durnekov:

Sai cos'è il *Verbatim*? Immaginiamo un cosmonauta che atterri per la prima volta su Venere. Subito, gli viene in mente che partendo da casa ha scordato di collegare il ferro da stiro. [...] Lo si immagina là, piantato su Venere, e questa storia non ha più nulla di fantastico...²⁶.

L'anno seguente, i collaboratori del Royal Court tornarono due volte in Russia, a Mosca e a Novosibirsk. In seguito, essi presero poco a poco le distanze e il *Verbatim* russo iniziò a decollare con le sue ali. È naturale che col tempo i "discepoli" russi siano diventati autonomi rispetto ai "maestri" britannici; d'altronde se il Royal Court si è rapidamente distanziato dal *Verbatim* russo, allo stesso tempo ha continuato a sostenere attivamente e a produrre a Londra un certo numero di giovani drammaturghi, come Sigarev e i fratelli Preznjakov.

A. Rodionov ha affermato che effettivamente gli inglesi hanno subito uno shock durante il festival di teatro documentario organizzato da Gremina e Ugarov nel dicembre del 2000, al quale hanno partecipato come osservatori. Hanno considerato il materiale raccolto esagerato e trovato sconvolgente il disprezzo dimostrato dai russi per l'aspetto politico dei temi trattati²⁷. Si è trattato di una vera e propria pietra d'inciampo: il Royal Court si è sempre posto come un teatro politico e sociale. È stato fondato da uomini di sinistra, che hanno affermato pubblicamente il loro ancoraggio politico. Al tempo dei seminari in Russia, il teatro inglese dimostrava chiaramente la sua posizione che si situava nel movimento per la giustizia globale. Elyse Dodgson e suoi collaboratori ignoravano senz'altro che i loro interlocutori russi nutrissero una sfiducia quasi viscerale per il teatro politico. Questo era intrinsecamente legato alla storia dell'URSS: durante gli anni Venti, il teatro agit-prop aveva conosciuto uno sviluppo fiorente, in forme originali che avevano influenzato in modo decisivo il lavoro di Piscator. Ma, a differenza del teatro politico occidentale, il punto di vista

dell'agit-prop non si è mai posto in opposizione politica, essendo al contrario asservito al potere, di cui ha diffuso i messaggi sia durante gli anni Venti che in seguito. Da allora, l'incomprensione tra i drammaturghi inglesi e i russi è stata inevitabile: l'impegno che per i britannici era una questione scontata e corrispondeva al carattere d'avanguardia del loro teatro, era al contrario considerato dai russi una postura retrograda, che rinvitava alle tecniche di propaganda sovietica. Mostrare il reale in teatro presuppone di restituire voce agli individui, partendo dal principio che tutti i punti di vista contengono una deformazione e un tradimento del reale. Così si spiega l'istanza delle principali figure del *Verbatim* russo, ciò che Michail Ugarov ha definito nel 2006 la "posizione zero". È senza dubbio là che si situa, fin dal debutto negli anni Duemila, la specificità del *Verbatim* russo, di cui certi spettacoli come *Settembre.doc* scandalizzeranno il pubblico tanto in Occidente quanto in Russia, per ragioni diametralmente opposte.

(Traduzione dal francese di Erica Faccioli)

¹ Alla fine degli anni Novanta, è emerso poco a poco un rinnovamento della drammaturgia nel contesto di alcuni festival, come quello della "Giovane Drammaturgia" di Ljubimovka (dal 1992), di alcuni teatri di provincia (*Loja* di Kemerovo, *Baby* di Ekaterinburg), e intorno ad alcuni drammaturghi (Elena Gremina e Michail Ugarov a Mosca, Vadim Levanov a Togliatti, Nikolaj Koliada a Ekaterinburg).

² Da qui i seminari condotti Mosca nel novembre 1999 e nell'aprile del 2000, a Novosibirsk nel novembre del 2000.

³ *Look Back in Anger*.

⁴ Nel 1968, ad esempio, un testo di E. Bond dal titolo *Early Morning* prevedeva una scena d'amore omosessuale tra la Regina Vittoria e Florence Nightingale, interpretata da Marianne Fathfull!

⁵ Christopher Hampton, ad esempio, aveva solo 18 anni al tempo della produzione del suo *When Did You Last My Mother* nel 1996.

⁶ Di questo autore ricordiamo: *The Kitchen*, 1959.

⁷ Di Dunbar furono prodotti: *The Arbor* (1980) e *Rita, Sue and Bob Too* (1982).

⁸ Come ad esempio Marina Carr e Martin McDonagh negli anni Novanta.

⁹ John Kani, Winston Ntshona e Atohl Fugard nel 1973.

¹⁰ E. Dogson aveva dato vita nel 1989 all'International Summer School, un programma riservato ad autori di lingua inglese che presto si è internazionalizzato e allargato, inaugurando nel 1993 una collaborazione coi tedeschi.

¹¹ Per esempio i russi Vasilij Sigarev e i fratelli Preznjakov.

¹² Il termine "donatore" è stato coniato durante un seminario del Royal Court in Russia nel novembre 1999: *Intervista tra T. Moguilevskaia e A. Rodionov*, 11 marzo 2005, inedito, archivio personale di Tania Moguilevskaia.

¹³ Sino al 1993.

¹⁴ Lo stesso Gaskill fu direttore artistico del teatro dal 1965 al 1972.

¹⁵ Il testo, commissionato dal Royal Court a Hanif Kureishi, si focalizzava sulle vicende del quartiere di Southall.

¹⁶ Il testo, di Luise Page, fu scritto a partire dalle lettere di un ufficiale di marina ucciso nel conflitto, da interviste e dalla testimonianza di un insegnante inglese che aveva soggiornato alle Falkland per 19 anni.

¹⁷ Drammaturgo del collettivo Teatr.doc che ha partecipato a tutti i seminari del Royal Court.

¹⁸ Colloquio tra T. Moguilevskaia e A. Rodionov, cit.

¹⁹ V. R. Little, E. McLaughlin, *The Royal Court Theatre: Inside Out*, London, Oberon Books, 2007, p. 327.

²⁰ Si veda il lavoro svolto per *La guerra dei moldavi per una scatola di cartone*.

²¹ A. Rodionov, *Verbatim – real'nyj dialog na podmostkakh*, in «Otečestvennye zapiski», 2002, n. 4-5.

²² A. Rodionov, op. cit.

²³ E. Issaeva, *Posleslove*, in «Novij Mir», n. 11, 2003.

²⁴ Colloquio tra A. Rodionov e T. Moguilevskaia, cit.

²⁵ Si può dire che a quel tempo solo uno spettacolo fosse veramente riuscito: *Ugol'nij bassejn*, messo in scena al teatro *Loja* di Kemerovo.

²⁶ *Atpicnij tol'jattinkij virus. Molodie dramaturgi iz Togliatti na festivale Novaja Drama: interv'ju Jurija Klavdeva, Michaila Durnekova, Vadima Levanova*, in «Novaja Gazeta», 6 ottobre 2003.

²⁷ Colloquio tra A. Rodionov e T. Moguilevskaia, cit.

Lucie Kempf è *Maître de Conférences* all'Université de Lorraine, Département d'Etudes russes, Département des Arts de la scène. Ha conseguito il Dottorato con una tesi dal titolo: *Vera Komissarjevskaja*, attrice. Contribution à l'étude du théâtre russe du Siècle d'Argent (2001, Université de Strasbourg). È membro del gruppo di ricerca CERCLE (Université de Lorraine). Le sue ricerche sono orientate tanto sul teatro russo all'inizio del XX Secolo (periodo prerivoluzionario: tecniche di recitazione e di regia; Mejerchol'd, Evreinov, F. Kommissarževskij, gli anni Venti: teatro dell'agit-prop, spettacoli di massa), quanto sulla contemporaneità (*Verbatim* russo, *Nuovo Dramma: Viripaev e Sigarev*). Ha pubblicato numerosi saggi e diretto con Yannick Hoffert l'opera collettiva: *Le Théâtre au cinéma. Adaptation, Transposition, Hybridation*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010. Nell'ottobre 2011 ha organizzato con Tania Moguilevskaia il convegno internazionale: "Le théâtre documentaire: résurgence ou réinvention? Comment les pratiques documentaires actuelles se définissent-elles par rapport aux modèles historiques?" (Atti in corso di pubblicazione, 2013).

INTERVISTA A ELENA GREMINA E MICHAÏL UGAROV

a cura di Gerardo Guccini

Due sono i fondatori del Teatr.doc: Elena Gremina (Mosca, 1956) e Michail Ugarov (Arkangels'k, 1956). Drammaturga e sceneggiatrice, Elena Gremina ha scritto numerosi testi approdati anche contemporaneamente nei più importanti palcoscenici russi: dai moscoviti MCHAT, Teatro Puškin, Teatro Ermolova e Mossviet, al pietrobουργese Teatro Komissarževskaja, fino al Teatro di Omsk (alcuni titoli: La ruota della fortuna, 1989; Il caso di Cornet O., 1992; Dietro lo specchio, La moglie di Sachaline, Gli occhi del giorno e Don Chisciotte, 1999). Da oltre dieci anni Gremina è alla direzione artistica e organizzativa di tutti i progetti di sviluppo e diffusione della drammaturgia contemporanea russa di tipo documentario, come i Festival Novaja Drama e Ljubimovka. Come autrice di testi documentari ha scritto: Settembre.doc (2005), Un'ora e diciotto minuti (2010), Due nella vostra casa (2011). I suoi testi sono stati in parte pubblicati sulla rivista «Teatr» e nella raccolta Dokumental'nij Teatr. Peš'j, Tri kvadrata, Moskva 2004. Michail Ugarov è regista, drammaturgo, sceneggiatore, ed è stato tra i fondatori dei Festival Novaja Drama e Ljubimovka. È direttore artistico del Centro di drammaturgia e regia di Aleksej Kazancev e Michail Rošin e del Laboratorio di drammaturgia e regia di Jasna Poliana. Presso il Teatr.doc ha fatto la regia di: La guerra dei moldavi per una scatola di cartone (con Ruslan Malikov), Settembre.doc (di Elena Gremina), Fabbri blu (di Michail Durnekov), Un'ora e diciotto minuti (di Elena Gremina), La vita è bella (di Pavlo Prjazko), Due nella vostra casa (di Elena Gremina), Alaska (di Chuana Porteli). Ha ricevuto, come drammaturgo e regista, numerosi premi fra i quali il Premio STD RF per la Migliore regia della stagione teatrale moscovita 2002/03 per lo spettacolo Oblom Off, il Premio "Arte e Cultura 2011" del Gruppo Helsinki Mosca (ONG di Difesa dei Diritti dell'Uomo fondata nel 1976) per lo spettacolo Un'ora e diciotto minuti. Attraverso questa intervista, effettuata nell'ambito della Giornata di studi Il Teatr.doc di Gremina e Ugarov (Bologna, Laboratori del Dipartimento di Musica e Spettacolo, 30 no-



Elena Gremina

vembre 2011), i due registi/drammaturghi, per la prima volta in Italia, raccontano la loro decennale esperienza, mostrando come il teatro possa svilupparsi e crescere reagendo a situazioni difficili. Nel Novecento il teatro è stato riscoperto da artisti e uomini di scena che hanno inventato la regia, la scrittura scenica e nuovi linguaggi. In questo scorcio di nuovo millennio, dove i sistemi democratici stentano a tradurre le percezioni di realtà del mondo sociale in corrispondenti azioni politiche e di governo, il teatro continua, sì, a venire rinnovato, ma da scoperte che non hanno più per oggetto il teatro in sé – inteso come linguaggio e arte della performance – bensì la sua capacità di reagire alla crisi di rappresentanza del reale. Dal momento che la virtuosa circolarità democratica, che dovrebbe coniugare i problemi della collettività alla loro risoluzione ad opera degli organi eletti, è ora ostacolata e quasi interdetta da difficoltà e intoppi d'ogni genere, il teatro, con azione supplente, si è fatto strumento e contesto di condivisioni cognitive. Alla pratica della rappresentazione si è, insomma, sostituita la necessità d'una rappresentanza che trasponga al centro dell'attenzione comunitaria realtà emarginate o rimosse. La prima imita l'esistente per ricavarne opere, la seconda lo include per moltiplicare relazioni e, soprattutto, per confermare al singolo individuo – teatrante, drammaturgo, spettatore oppure navigante web – che il legame fra realtà percepita e conoscenza del reale continua ad essere operante e socialmente attivo.

Le parole di Gremina e Ugarov sembrano narrare una storia di impegno civile, mentre, a saperle ascoltare, ci parlano d'una combinazione sottile e problematica che si rinnova per evitare di spezzarsi. Mi riferisco all'assunzione del reale in quanto oggetto d'un teatro, che, pur comunicando conoscenze, non si pone l'obiettivo primario di conoscere e comunicare, ma quello di individuare linguaggi e drammaturgie che comunichino. Ogni spettacolo del Teatr.doc è un prototipo, che risulta dall'intreccio di tre livelli: il lavoro sul reale; il lavoro sul linguaggio, che ridefinisce e sostanzia l'oggetto della comunicazione; il lavoro teatrale, che mette a punto le relazioni fra i meccanismi comunicativi del linguaggio scenico e gli orizzonti di realtà condivisi dagli spettatori.

Come è nato il teatro documentario e che cosa ha significato per il vostro percorso?

Gremina – Prima ancora che nascesse il Teatr.doc, esisteva una certa comunità che si interessava e studiava il fenomeno del teatro documentario. Si trattava di una comunità di persone che condividevano gli stessi valori e sentivano forte la necessità di un teatro che all'epoca non esisteva. C'erano già degli autori ed erano stati scritti dei testi, ma non c'era ancora un luogo dove metterli in scena. Avevamo due possibilità: adattarci al teatro ufficiale e al suo modo di esistere, oppure dar vita ad un nuovo teatro. Oggi lo ricordiamo come un periodo eroico del Teatr.doc, quando abbiamo semplicemente affittato lo scantinato di un palazzo nel cuore di Mosca, in un condominio dove abitava una delle nostre autrici. Si trattava di uno scantinato di 80mq, colmo di immondizia. Dopo aver pagato due mensilità di anticipo, abbiamo speso pa-



Michail Ugarov

recchio tempo per ripulirlo, con le nostre mani. I soldi scarseggiavano e, pur avendo ottenuto un piccolo aiuto dal comune di Mosca – un contributo davvero insignificante –, mantenevamo il progetto coi nostri mezzi. Gli autori e gli attori impegnati nel progetto hanno costruito con le loro mani il palcoscenico. Il palcoscenico, ovvero quello spazio che nella stanza di 80mq serviva da palcoscenico, è stato costruito con dei pannelli di legno raccolti da Kuročkin e Viripaev nella discarica più vicina. Così è iniziata la nostra storia.

Considerando che già prima della fondazione del Teatr.doc avevate entrambi raggiunto notorietà e successo, Gremina come sceneggiatrice e Ugarov come regista, vorrei sapere cosa ha significato la nascita del teatro documentario e quali cambiamenti ha comportato nella vostra vita professionale, oltre che nel vostro rapporto con il teatro.

Gremina – Non avrei mai immaginato di scrivere dei testi basati sui documenti, visto che già da tempo i miei testi andavano in scena con grande successo, anche commerciale. All'inizio l'impegno per il Teatr.doc è stato totalizzante poiché mancavamo di tutto. Non immaginavo certo che la strada intrapresa avrebbe portato tanto lontano. All'inizio pensavamo che ci saremmo occupati di teatro documentario solo per un periodo limitato, invece è stato l'inizio di un lungo viaggio.

Ugarov – Io ero un drammaturgo teatrale e al debutto come regista avevo già vinto il più prestigioso riconoscimento nazionale: il Premio Speciale della Giuria per il Teatro Drammatico del festival "Zolotaja Maska". Dopo un riconoscimento così importante avevo la possibilità di lavorare come regista presso i più prestigiosi teatri di Mosca. Ma ho scelto quello scantinato di 80 mq. L'esperienza ha dimostrato che non ho sbagliato, perché quel piccolo spazio è qualcosa di molto più grande.

Una questione fondamentale che riguarda la struttura del Teatr.doc è il rapporto tra drammaturghi, registi e attori.

Ugarov – Nel nostro teatro il rapporto tra drammaturgo, regista e attore è estremamente complesso e confuso, noi stessi faticiamo a capire il ruolo di ciascuno in questo processo. Io amo proporre agli attori di mettere in scena uno spettacolo in qualità di registi. Ritengo sia molto utile perché l'attore in questo modo può considerare il proprio mestiere da un altro punto di vista. Di solito tutto si risolve in un fallimento, ma alcune volte abbiamo avuto risultati eccellenti. In genere, la nostra tendenza principale vuole che il drammaturgo elabori l'idea di un progetto, del testo e dello stesso spettacolo e che il regista lo metta in opera.

Gremina – In effetti Michail ama confondere i ruoli tra registi e attori, e più in generale ama creare possibilità nuove per tutti, magari incoraggiando un autore a mettersi alla prova come attore. Per fare un esempio attuale basta citare il famoso autore Maksim Kuročkin, che con grande successo interpreta un ruolo da attore nel nostro nuovo spettacolo: *Due nella vostra casa*. Molto spesso sul palcoscenico del Teatr.doc agiscono attori non professionisti, e questo funge da cartina di tornasole per gli attori professionisti, poiché i primi possono dare indicazione sul livello di autenticità che è possibile raggiungere. Per quanto riguarda il lavoro dell'autore-drammaturgo nel Teatr.doc, posso portare la mia personale esperienza: mi sono trovata tre volte a scrivere testi per il nostro teatro e ogni volta è stata un'esperienza diversa, completamente nuova. Lo spettacolo *Settembre.doc* è nato secondo un approccio classico al teatro: ho portato un testo finito al regista e agli attori che dovevano metterlo in scena. Il secondo spettacolo, *Un'ora e diciotto minuti*, tratta un tema molto specifico, ovvero la storia della morte di un avvocato detenuto in carcere. Essendo una storia vera, non abbiamo sempre potuto trascrivere il materiale documentario, perché ci era stato espressamente richiesto di non renderlo pubblico, in quanto testimonianza. Questo è stato l'unico spettacolo in cui abbiamo coscientemente rinunciato al principio della "posizione zero", perché volevamo spingere lo spettatore a percepire qualcosa, a "sentire". Il mio lavoro come autrice del testo è stato innanzitutto un grande lavoro letterario e solo successivamente l'ho messo nelle mani del regista e del gruppo che realizzava lo spettacolo. Il nostro ultimo lavoro dal titolo *Due nella vostra casa*, che ha appena debuttato al Festival Baltic Circle di Helsinki e che avrà la sua prima moscovita il 12 dicembre, può essere considerata un'esperienza molto interessante per un autore del teatro post-drammatico. Ho lavorato col gruppo dal momento in cui l'idea è nata fino all'ultima prova. Lo spettacolo è dedicato a Vladimir Nekliaev, un oppositore politico bielorusso che è stato costretto agli arresti domiciliari per sei mesi. Circa un anno fa, nel dicembre dello scorso anno, il dittatore bielorusso Lukaščenko ha represso qualsiasi tipo di opposizione in vista delle elezioni. Alcuni candidati dell'opposizione sono tutt'ora in carcere e Vladimir Nekliaev, il nostro protagonista, è stato picchiato violentemente, ha rischiato di morire, ed infine è stato costretto agli arresti



Un momento della Giornata di studi *Il Teatr.doc di Gremina e Ugarov*, svolta presso i Laboratori del Dipartimento di Musica e Spettacolo il 30 novembre 2011. Da sinistra: E. Gremina, Alena Shumakova (interprete), M. Ugarov e G. Guccini. © Gilles Morel.

domiciliari. Appena ho sentito questa storia degli arresti domiciliari ho pensato subito si trattasse di una vera risorsa per uno spettacolo: l'ambiente era costituito da un piccolo appartamento di due stanze, uno spazio veramente angusto, in cui viveva il noto poeta sessantatreenne Vladimir Nekliaev, sua moglie, che ha circa la metà dei suoi anni, e due agenti del KGB che li sorvegliavano giorno e notte. Si tratta in sé di una storia molto drammatica che possiamo considerare come un "dramma dello spazio". Tre dei nostri documentaristi si sono recati a Minsk per raccogliere il materiale e sono tornati con 12 cassette audio-video. Il materiale documentario raccolto si è però rilevato molto inatteso, poiché in quel piccolo appartamento accadevano cose che non ci aspettavamo affatto: la moglie del nostro protagonista, rifiutando il ruolo di vittima della situazione, si è opposta attivamente ai due agenti del KGB, trasformando la loro convivenza in un vero inferno. Questa giovane donna rendeva la vita dei due agenti così impossibile, tanto da riuscire a realizzare veri effetti di comicità: ad esempio, quando i due agenti, che occupavano una stanza minuscola dell'appartamento, accendevano la TV per vedere una partita di calcio, lei entrava (essendo comunque a casa sua) e cambiava canale, costringendoli a vedere una telenovela sull'amore strappalacrime. Inoltre, sapendo che i due agenti non potevano mangiare in servizio, cucinava dei succulenti manicaretti di carne, il cui profumo si diffondeva per tutto l'appartamento. Non potendo far nulla per liberare l'appartamento dalla presenza dei due agenti del KGB, e non potendo togliere la sorveglianza su suo marito, si è impegnata a rendere la loro convivenza impossibile. Quindi il materiale documentario raccolto ha cambiato la nostra concezione originaria e di conseguenza ha cambiato anche il genere dello spettacolo che volevamo realizzare. Nel testo dello spettacolo ci sono brani riscritti e cambiati alla luce dei fatti, e brani scritti dagli attori: a loro si dava un tema per una improvvisazione, con delle frasi che dovevano essere pronunciate. Ma gli attori dovevano comunque esprimersi anche con loro parole, e questo ci permetteva di raggiungere una certa autenticità.

Dopo queste improvvisazioni, ho personalmente rielaborato il testo per giungere alla stesura finale. Questi sono esempi di esperienze diverse che convivono nel nostro teatro.

Questo è stato l'unico caso in cui la realtà vi ha costretto a mutare il progetto? In che modo l'irruzione di questa realtà inaspettata può influire sulla realizzazione drammaturgica?

Gremina – Si può rispondere a questa domanda ricordando il progetto dal titolo *Io sono un operaio* di Michail Durnenkov e di Aleksandr Rodionov. I due autori si sono recati in una grande città di provincia [Perm, N.d.C.] per intervistare gli operai di un importante stabilimento industriale. Il progetto prevedeva che si raccogliessero interviste prima della crisi economica e durante tutto lo sviluppo della stessa. Sono accadute alcune cose impreviste: prima della crisi, gli operai confessavano il loro timore di perdere il lavoro e la paura dell'ignoto e dell'incertezza. Quando i nostri autori si sono nuovamente recati a Perm durante la crisi per intervistare gli operai, si aspettavano di raccogliere testimonianze colme di disperazione per via della drastica riduzione dell'orario di lavoro, e di conseguenza di guadagno, con un diretto impoverimento dello stato finanziario delle famiglie. Ma accadde una cosa imprevedibile. Molti operai dichiararono di essere felici della crisi perché avevano molto più tempo libero. Inoltre, considerando il loro ruolo del tutto marginale rispetto alle cause della crisi, sentivano come loro diritto andare a pesca o a bere una birra con gli amici in allegria. Questi elementi della realtà sorprendono e fanno capire quanto davvero essa superi sempre le idee e ciò che generalmente si crede.

Parlando dello spettacolo Due nella vostra casa, dove agiscono due sorvegliati e due sorveglianti, avete esposto una drammaturgia con personaggi che agiscono in uno spazio. In altri due spettacoli come Doc.tor e Settembre.doc troviamo modalità completamente diverse: Doc.tor

è costituito da una serie di monologhi in cui i problemi della sanità russa passano attraverso la percezione di uno stesso personaggio, mentre Settembre.doc è un provocatorio montaggio di opinioni estreme. Potreste illustrare i processi di questi due spettacoli così diversi? E spiegare quale tipo di lavoro recitativo hanno comportato queste due drammaturgie?

Peraltro Settembre.doc è stato percepito in maniera molto diversa a seconda dei Paesi dove è stato messo in scena, ottenendo critiche divergenti in Russia e in Francia.

Ugarov – Nel testo dello spettacolo *Settembre.doc* ci sono circa 150 persone che intervengono, ognuna con un testo. Abbiamo consegnato tutti questi testi a cinque attori e li abbiamo suddivisi intenzionalmente in modo che risultassero in contraddizione tra loro. Abbiamo concepito lo spettacolo come un coro antico, immaginando che sia il protagonista che l'antagonista fossero stati uccisi: dal coro si levavano tante voci narranti. Mancando protagonista e antagonista, al coro era affidato il ruolo di narratore degli eventi. I testi di *Settembre.doc* sono carichi di una forte energia aggressiva, che potremmo definire "nera": ciò ha comportato il fatto che durante le prove gli attori si attaccassero tra loro, in quanto immersi in questa energia.

Gremina – Si deve considerare che questi testi sono colmi di imprecazioni anche molto pesanti. Si tratta di una specie di battaglia tra varie etnie della Federazione russa. **Ugarov** – In questi alterchi si rivela una cosa curiosa: la vittima e l'aggressore si scambiano i ruoli. Una protagonista di etnia caucasica, ad esempio, dice: "Guardate gli annunci di Mosca: 'Affittasi a tutti, tranne a caucasici, neri e cinesi'". Immaginate, noi del Caucaso siamo paragonati ai neri e ai cinesi!". Ecco che la vittima, diviene subito un aggressore.

Lo spettacolo *Doc.tor* è costruito su un principio simile: ci sono i monologhi del protagonista, suddivisi per un coro. Tuttavia in questo spettacolo il protagonista conduce il coro che a sua volta lo sostiene. Trattando lo stesso argomento, coro e protagonista narrano in armonia tra loro.

Gremina – Lo spettacolo *Doc.tor* non parla solo del terribile stato in cui versa la sanità russa, ma soprattutto di quanto sia straordinario questo medico che riesce a lavorare brillantemente in condizioni impossibili. Come abbiamo detto, *Settembre.doc* era uno spettacolo colmo di "energia nera": questo avveniva a causa degli insulti reciproci tra le varie etnie. In URSS regnava sovrana una certa fratellanza tra i popoli, ma dopo il crollo ogni etnia ha accusato l'altra della disfatta, ed ecco perché durante le prove dello spettacolo c'era molta tensione tra gli attori. Al contrario, l'autrice dello spettacolo *Doc.tor*, Elena Isaeva, è una minuta e bellissima donna bionda con gli occhi azzurri, dal carattere mite e dalla voce soave. Al fine di raccogliere materiale documentario per lo spettacolo, ha impiegato tanto tempo intervistando il chirurgo di un ospedale di provincia. Immagino la scena di questa

dolce biondina che fissava stupita il medico di provincia, dall'aspetto di un brutale energumeno, e gli diceva: "Dio mio, davvero hai fatto questo!". E nel frattempo trascriveva tutto. Sicuramente lui si sarà vantato delle sue esperienze professionali – poiché in effetti aveva di che vantarsi – e, mentre la nostra autrice trascriveva, avrà raccontato con grande enfasi le sue esperienze. Immagino che l'intervista si sia svolta in una atmosfera piuttosto intrigante. Questa atmosfera è entrata a far parte dello spettacolo. Si tratta di uno spettacolo culto per i medici di Mosca: essi vengono volentieri a vederlo e poi nei blog di internet commentano così: "È la verità e finalmente qualcuno l'ha raccontata! Noi lavoriamo in queste orrende condizioni!".

Tutto questo dimostra come il teatro documentario possa produrre esperienze molto diverse.

Mi ha molto colpito la vostra nozione di "posizione zero", espressione con cui indicate la necessaria neutralità dei drammaturghi nei riguardi dei fatti esposti. Ho l'impressione che la "posizione zero" serva in realtà a sollevare sia in scena che fra gli spettatori posizioni conflittuali e contrarie: in Settembre.doc i testi esprimono punti di vista molto diversi e sono detti da voci che esprimono con molto vigore le proprie terribili ragioni; nello spettacolo Doc.tor lo spettatore viene continuamente sollecitato ad assumere punti di vista contrari – lo stesso Michail sostiene che ogni monologo contiene elementi di contraddizione. Questo fa pensare al teatro delle origini, alla tragedia greca, dove non v'è mai una posizione che vince assolutamente sull'altra, e gli autori riescono ad essere neutrali non perché non assumano nessuna posizione, ma perché le difendono tutte. Pensiamo ad Antigone e Creonte che continueranno a dibattere per l'eternità. Pensiamo a Eschilo che, dopo aver combattuto a Maratona, mette in scena l'umanità degli avversari nella tragedia I Persiani. Mi chiedo allora quale sia il vostro legame coi classici che, proprio come fa il vostro teatro, danno voce ai contrari.

Ugarov – In tournée in Francia, lo spettacolo *Settembre.doc* è stato definito dalla critica francese "uno spettacolo a favore di Putin": davanti al teatro dove si svolgevano le repliche erano state organizzate delle manifestazioni in difesa del popolo ceceno dal governo russo. Lo stesso spettacolo, andato in scena a Mosca, è stato definito dalla critica russa "pro-Cecenia", e siamo stati accusati di essere difensori della causa caucasica. Questo mi piace molto in realtà, perché sono fermamente convinto che la posizione rispetto a ciò che si vede deve essere elaborata dallo spettatore. Il caso ideale è rappresentato da uno dei nostri ultimi spettacoli dal titolo *Rumore*. La storia è ambientata in una piccola città sperduta tra gli Urali, dove uno studente ha ucciso con un colpo di fucile un suo compagno per il semplice fatto che quest'ultimo gli ha sporcato il naso con l'inchiostro della penna. Un autore-attore del nostro teatro si è recato in questa città e ha intervistato i compagni di classe e i genitori di questi ragazzi. Dalle

interviste non emerge alcun altro motivo dell'omicidio, tranne appunto che uno dei due aveva sporcato il naso dell'altro con l'inchiostro della penna. Questo potrebbe essere definito un delitto non motivato, tema che interessa da sempre i drammaturghi. Ma ad ogni replica dello spettacolo, in sala ci sono tante discussioni tra il pubblico che vuole una spiegazione sul perché dell'omicidio, non credendo possibile la motivazione dell'inchiostro. Ovviamente esistono mille spiegazioni per questo omicidio, ma ognuna sta nella testa dello spettatore, non nelle teste del regista o degli attori o dei realizzatori dello spettacolo. Questo tipo di spettacolo non piace molto perché suscita nello spettatore una certa ansia: lo spettatore è abituato al teatro che fornisce un messaggio finale attraverso il quale spiega tutte le motivazioni. Abbiamo elaborato una tecnica proprio per "mettere lo spettatore in un vicolo cieco", evitando di dargli spiegazioni. Secondo il mio punto di vista questo è un approccio artistico molto importante per l'arte contemporanea. Ogni persona oggi ha un suo parere personale su tutto, ma se si indaga sulle origini di questi pareri si scopre che non sono frutto della persona stessa, ma derivati dalla tv, dalla famiglia, dagli amici, etc. La "posizione zero" da me elaborata consiste nel rendere protagonista il pubblico. Questo è il nostro legame coi classici.

Gremina – La questione posta sulla relazione col teatro antico è molto interessante e corrisponde al vero. Considero il nostro ultimo spettacolo, *Due nella vostra casa*, molto vicino ad una farsa medievale: certi risolti li abbiamo risolti per l'appunto come una farsa del Medioevo. Ma per quanto possa sembrare strano, noi conserviamo le tradizioni della grande letteratura russa, dove l'arte non veniva considerata puro intrattenimento ma, al contrario, una missione. Chi conosce Čechov, sa che egli aveva scritto che ogni persona che sta bene deve avere dietro di sé qualcuno che suonando un campanellino d'argento gli ricordi che c'è qualcun altro che sta peggio. Al Teatr.doc si mettono in scena spettacoli caratterizzati da una posi-

zione civile: le persone che condividono la nostra posizione si pongono la domanda: "Cosa possiamo cambiare?" Perché generalmente, e credo che questa sia una cosa diffusa ai nostri tempi e non riguardi solo il teatro russo, lo spettacolo prende la direzione del puro intrattenimento che ha come scopo quello di non rattristare lo spettatore. Noi non temiamo di rattristare il nostro spettatore. Forse in questo il nostro teatro, per quanto marginale, è proprio erede della grande tradizione classica.

Un'ultima domanda riguarda la collaborazione con Dario Fo: come è nata?

Gremina – Il nostro teatro è costituito in modo tale da essere aperto sempre a nuove proposte. Da noi ci sono vari gruppi di ricerca che propongono liberamente idee da realizzare. Una delle nostre autrici, Varvara Faer, ci ha proposto il testo *Lanomalo bicefalo* di Dario Fo. Ha riadattato il testo alla realtà russa, assegnandogli il titolo *BerlusPutin*. Siamo molto emozionati all'idea di mettere in scena l'opera di un classico vivente.

Ugarov – Dario Fo ha già autorizzato questa versione dello spettacolo, che presenta una profonda rielaborazione del testo attraverso una conversazione di Putin con sua moglie Ludmila. Abbiamo fatto una scommessa con Dario Fo: se lo spettacolo andrà in scena a Mosca, lui parteciperà alla prima: se lo spettacolo andrà in scena, lui parteciperà alla prima. La cosa mi preoccupa perché è una persona anziana. Ma noi siamo certi che a gennaio lo spettacolo andrà in scena e che alla prima lui sarà presente. Siamo altrettanto sicuri che lo spettacolo provocherà un grande scandalo.

Gremina – A prescindere dal tema politico, vorrei specificare che si tratta di uno spettacolo molto divertente, colmo di comicità. In questo spettacolo sono coinvolti attori eccellenti: la parte della moglie di Putin sarà interpretata da Evdokija Germanova, una grande stella del teatro e del cinema russo.

UN'ORA E DICIOOTTO MINUTI

Presentazione – Premesse – Cinque scene

Verso una riformulazione politica della "Posizione zero": da Un'ora e diciotto minuti al "testimone reale"
di Tania Moguilevskaia

Abstract. *This article takes into consideration the last evolutions of Teatr.doc, from 2010 to 2012. From the staging of An hour and eighteen minutes, Gremina and Ugarov have renounced at "zero position" and took the road that will lead them to the formulation of the "the real witness theatre". This happens at the time of an intense and unprecedented political opposition movement in Russia: Teatr.doc supported the protesters of Occupy Abai, directly inviting the leaders of the movement on the stage. At the recent legal trial to the activists-artists Pussy Riot, Teatr.doc organized a public evening meeting with their lawyers and dissident journalists of the newspaper «Novaya Gazeta». Through these initiatives, the Teatr.doc proves to have a prominent role in the social and political reality in Russia.*

Il Teatr.doc, la cui fondazione coincide con l'elezione di Vladimir Putin, ha sistematicamente cercato di prendere in contropiede l'induzione autoritaria d'un sistema di pensiero unico. L'ha fatto sostenendo nelle sue creazioni una forma di neutralità e rispetto del pluralismo, secondo il principio di non mettersi al servizio di alcuna ideologia. Le sue produzioni hanno toccato tematiche scottanti e altamente conflittuali di una società russa in brutale ricomposizione, come le tragedie che hanno segnato la storia recente: la guerra in Cecenia, le condizioni di vita degli immigrati delle ex-colonie nella capitale, la tossicodipendenza, il naufragio del sottomarino Kursk, la presa degli ostaggi nella scuola di Beslan... In ognuna di queste creazioni gli autori, i registi e il collettivo artistico si sono sforzati di restare neutri, applicando il principio della "Posizione zero"¹.

Nell'aprile del 2010², Michail Ugarov crea *Un'ora e diciotto minuti* dal testo di Elena Gremina³. Il testo tratta tre tematiche che turbano profondamente la Russia contemporanea e suscitano una certa quantità di proteste nella stampa e in seno agli organismi internazionali: corruzione e malversazione dell'alta dirigenza, arbitrarietà di una Giustizia "agli ordini" e condizioni disumane di detenzione (compresa quella preventiva) nelle prigioni. All'origine di questo testo troviamo un fatto di cronaca giudiziaria: nel novembre 2009, l'imputato Sergej Magnitskij, avvocato d'affari moscovita di 37 anni⁴, muore in seguito a un anno di maltrattamenti mentre implora i suoi diritti nella prigione Matrosskaja Tišina di Mosca. La sua colpa è aver messo in luce una frode fiscale di 230 milioni di dollari nella quale sono implicati diversi funzionari dell'alta dirigenza. Inizialmente sentito come testimone, Magnitskij è trattenuto in detenzione preventiva dove, rivendicando la sua innocenza, subisce pressioni serrate affinché ceda e si rivolti contro il suo stesso cliente.

In questo spettacolo il collettivo del Teatr.doc rinuncia alla "posizione zero", adottando un preciso punto di vista su un fatto allarmante che in poche settimane è diven-

tato un vero e proprio *affaire*. Inizialmente allertati da Dimitri Muratov, caporedattore del giornale dissidente russo «Novaja Gazeta», Michail Ugarov ed Elena Gremina si mettono in contatto con la madre di Magnitskij. La madre fornisce le lettere private e i diari redatti dal figlio durante il periodo di detenzione. Il rapporto della "Commissione pubblica di osservazione dei Diritti dell'Uomo in luogo di detenzione forzata", diretto da Valerij Borščev, permette loro di familiarizzare con le insidie del caso e di avere accesso alle dichiarazioni delle persone implicate, in grado diverso, nella morte di Magnitskij. Si inizia la raccolta del materiale documentario. Subito si urta contro la reticenza dei possibili testimoni che rifiutano sistematicamente qualsiasi registrazione video e audio delle loro affermazioni. Sotto l'egida di Elena Gremina, si costituisce un collettivo composto da Ekaterina Bondarčenko, Anastasija Platay e Zosia Rodkevič, che organizzano le interviste possibili, memorizzano le conversazioni per ricomporle successivamente come "ricordi incrociati". Le personalità direttamente implicate nella tragedia, i giudici, gli inquirenti, i medici penitenziari restano, per ovvi motivi, irraggiungibili.

È l'emozione sentita a contatto con il disagio della madre di Magnitskij che indirizza Elena Gremina nel processo di scrittura. Lasciati da parte gli aspetti finanziari e fraudolenti della vicenda, Gremina si focalizza sulle circostanze sospette della morte di Magnitskij, sulla disumanità del sistema giudiziario e carcerario nel suo insieme. Lo spettacolo di Michail Ugarov, che si evolve parallelamente alla scrittura del testo, sceglie di prendere le parti di quest'uomo, considerato un innocente perseguitato fino alla morte. Lo spettacolo mette sotto accusa, sotto forma di un testo-processo, i funzionari di polizia e di giustizia in servizio. Così il Teatr.doc decide di convocare sulla scena giudici, medici e infermieri responsabili delle condizioni di detenzione di Magnitskij e, di conseguenza, della sua morte. Si impone rapidamente l'evidenza che la rappresentazione fisica di Sergej Magnitskij sulla scena è inconcepibile, per rispetto della famiglia del defunto. Verranno allora lette le sue lettere, i diari e i messaggi rivolti al giudice dell'istruttoria.

L'idea di adottare questa formula del "testo-processo" deriva da una frase che Elena Gremina ha sentito dalla madre di Magnitskij durante un'intervista⁵ rilasciata alla radio dissidente *Echo di Mosca*: "Il suo processo non ha mai avuto luogo. Essi lo hanno semplicemente liquidato, con metodo. Poiché se un processo avesse avuto svolgimento, forse un giudice coscienzioso ci sarebbe stato e avrebbe capito ciò che c'era da capire...". Il genere di spettacolo di *Un'ora e diciotto minuti*, rivendicato dall'autore nella sua premessa, è: "Il processo che non ha avuto luogo, avrà luogo".

Ricordiamo che all'epoca il Presidente Dimitri Medvedev sembrava voler orientare la Russia verso la "modernizzazione". Lanciò così una (presunta) vasta riforma di moralizzazione della polizia e il Teatr.doc sperava sinceramente di contribuire, attraverso il proprio spettacolo, al



BerlusPutin, Mosca 2012. © Teatr.doc.



Khamsoud Pussy Riot – il seguito, Mosca 27 agosto 2012. © Novaja Gazeta, Teatr.doc.

dibattito sulla necessità di “umanizzazione” delle condizioni di detenzione in Russia.

Durante la loro inchiesta, Gremina e Ugarov hanno scoperto la portata delle irregolarità che affliggono il sistema giudiziario e penitenziario. Hanno capito che il caso Magnitskij non è unico, e ciò che è accaduto minaccia una certa quantità di altri detenuti meno “mediatizzati”.

Il loro spettacolo ha provocato a Mosca una reazione considerevole, figurando tra le “news” più visualizzate sui motori di ricerca russi, al punto che la Procura russa, non potendo più ignorare la situazione, è stata costretta ad aprire una commissione d’inchiesta sulle condizioni del decesso dell’imputato. Strategia di comunicazione o semplice inganno, il dossier sarà finalmente chiuso nel marzo del 2011, senza che alcun responsabile sia stato veramente inquisito. Due degli alti funzionari di polizia, designati da Magnitskij come complici della frode e particolarmente attivi nella sua persecuzione, riceveranno una promozione. Si può supporre che questo gioco di “severità e indulgenza” non fosse altro che l’annuncio di una ferma volontà di riprendere in mano il controllo della situazione da parte dei più alti organismi dello Stato, evidenziata dalla condanna alle artiste-attiviste Pussy Riot per aver ballato e cantato la preghiera punk “Vergine Maria, caccia Putin” nella Cattedrale di Cristo Salvatore. Di fronte al rischio di queste derive autoritarie, simbolo di una repressione sempre crescente, la posizione politica del Teatr.doc si accentua e si definisce. Il collettivo intraprende un percorso teatrale che accompagna la contestazione di piazza contro il potere. Questo processo impronta due direzioni parallele: quella di una sagace satira politica e quella della testimonianza immediata. Per quanto riguarda la satira politica, si tratta di una *première* nel repertorio del Teatr.doc. Lo spettacolo è stato creato nel febbraio 2012, in piena campagna presidenziale. Il progetto e la messinscena di Varvara Faer⁶, pioniera della scrittura documentaria e personalità determinante nella cerchia del Teatr.doc, s’intitola *BerlusPutin*, adattamento de *L’anomalo bicefalo* di Dario Fo. L’autore italiano ha consentito all’autore-regista tutta la libertà compositiva

necessaria, in particolare quella di arricchire il testo di materiali documentari relativi ai “segreti” di V. Putin: l’accrescimento della sua fortuna personale, le sue *défaillances* politiche, le amicizie sospette, i problemi di carattere privato. Tutto ciò che la stampa imbavagliata dal Cremlino non dice e che circola su internet e attraverso qualche media indipendente. Il 14 maggio successivo, lo spettacolo è stato dato all’aperto come proseguimento di una manifestazione del movimento *Occupy Abai*.

Quanto alla formula della testimonianza immediata, questa è stata inaugurata il 30 dicembre 2011, in reazione alla prima grande manifestazione di dicembre. I quattro giovani leader dell’opposizione che sono stati arrestati in questa occasione e mantenuti in detenzione per 15 giorni, sono stati invitati al Teatr.doc l’indomani della loro liberazione. Durante la serata, hanno condiviso col pubblico l’esperienza del loro arresto e della detenzione sotto forma di un “teatro del testimone reale”. La violazione delle leggi e dei diritti costituzionali, le prove false, la giustizia corrotta, l’assurdità degli interventi della polizia, sono state oggetto di una narrazione strutturata in quattro parti: manifestazione, arresto, presentazione in tribunale, conclusione.

La sala del Teatr.doc era colma oltre ogni limite e la serata ha provocato nel pubblico ilarità e indignazione. Michail Ugarov ha commentato così questo nuovo orientamento situato tra il teatro e la performance:

Il racconto di queste quattro persone era più forte di qualsiasi spettacolo. Oggi, l’avvenimento di cui noi dobbiamo testimoniare, è il risveglio della coscienza civile⁷.

Il 19 luglio 2012, i leader del movimento di occupazione cittadina contro il potere, noto come *Occupy Abai*, sono stati di nuovo invitati al Teatr.doc per una serata nel contesto del secondo laboratorio dal titolo: “Il testimone sulla scena”⁸.

Il 17 agosto 2012, il verdetto cade nel processo delle Pussy Riot. Fortemente mediatizzato, il processo ha suscitato proteste e manifestazioni di sostegno, e ha profondamen-

te diviso il paese sollevando questioni di diverso titolo (processo politico pilotato: false testimonianze, pena non commisurata ai capi d’accusa, etc).

Il 27 agosto il Teatr.doc organizza una serata interattiva dal titolo *Khamsoud⁹ – Pussy Riot il seguito* (sottotitolo: *Con i vostri stessi occhi*), moderata dal regista Michail Ugarov e da Varvara Faer, con la partecipazione dei tre avvocati delle Pussy Riot e di tre giornalisti di “Novaja Gazeta” che hanno seguito il processo nell’insieme¹⁰. L’orientamento del “teatro del testimone reale” del Teatr.doc costituisce una tappa supplementare dello sviluppo della “posizione zero”, che si rivela più complessa e sottile di quanto si potesse pensare. In effetti, la nozione si declina in diverse sfumature. La prima, ideologica, è abbandonata a partire da *Un’ora e diciotto minuti*, allorché gli altri elementi artistici che si riferiscono alla messinscena e alla recitazione sono mantenuti:

Dal punto di vista dell’ideologia, il Teatr.doc appartiene senza dubbio a una ideologia libertaria, contrapposta all’ideologia dello Stato di polizia. Dietro ognuna di queste ideologie c’è un’etica effettiva dello sguardo sulla realtà. Mi sembra che oggi il Teatr.doc stia rompendo con la “posizione zero”, ma solo e precisamente per quanto concerne l’ideologia. Tuttavia, essa resta importante a livello del processo interno, tecnico, per quanto riguarda la recitazione dell’attore, la scenografia, la luce, il suono etc. È un processo che abbiamo avviato, in maniera intuitiva, al momento del lavoro su *Un’ora e diciotto minuti*¹¹.

In questo senso il “teatro del testimone reale” costituisce, a livello dei processi teatrali, uno sviluppo estremo della “posizione zero”, limitando ulteriormente l’intervento artistico e intervenendo volontariamente solo nella moderazione degli avvenimenti che il testimone reale pone sulla scena:

Si può giusto abbozzare in modo molto superficiale la struttura della narrazione. Poiché se si interviene nella costruzione della fabula in profondità e con troppo rigore, si può facilmente perdere il respiro e l’energia. Si deve lasciare spazio alla spontaneità, e ciò suppone evidentemente che la rappresentazione sia unica. Quando il testimone sa che parlerà una sola volta, quando lo spettatore sa che ascolterà una sola volta, si ottiene un effetto di unicità e un livello di adrenalina maggiore. E si trasmette dalla scena alla sala e viceversa¹².

Il prossimo progetto farà rivivere il caso Magnitskij che, assurdamente, nell’agosto del 2011 è stato riaperto... *post-mortem*. Nel luglio del 2012, Elena Gremina e il Teatr.doc hanno annunciato la loro intenzione di produrre l’Atto II di *Un’ora e diciotto minuti*, dedicato ai recenti sviluppi. La finalità di questo “seguito” è di contribuire a mantenere una pressione sul potere, sui parlamentari dei diversi paesi europei e americani in vista dell’adozione effettiva di ferme misure (rifiuto del visto, congelamento

dei beni...) contro le persone¹³ che si suppone siano implicate nella morte di Magnitskij.

(Traduzione dal francese di Erica Faccioli)

¹ Cfr. l’intervista di Gerardo Guccini a Gremina e Ugarov e il mio articolo in questo numero.

² Alla regia ha collaborato Talgat Batalov. Nel dicembre del 2011 Ugarov ha ricevuto per questo spettacolo il Premio “Difesa dei Diritti Umani” della categoria “Arte e Cultura” del Gruppo Helsinki di Mosca.

³ Il testo è stato tradotto in inglese e messo in scena nel maggio 2011 negli Stati Uniti da Yuri Urnov presso il Woodrow Wilson Center Performance di Baltimora e in Inghilterra nel novembre 2011 da Noah Birkted-Breen presso lo Sputnik Theatre Company di Londra.

⁴ S. Magnitskij lavorava per conto del Fondo d’investimenti Hermitage Capital Management.

⁵ La trascrizione integrale di questa intervista costituisce il *Punto Uno* del testo che ne conta complessivamente dieci.

⁶ V. Faer ha realizzato nel 2002, con lo pseudonimo Galina Signkina, lo spettacolo documentario *Crimini passionali*, sviluppato nel contesto di una collaborazione tra una prigione moscovita e il Teatr.doc.

⁷ Commento pubblicato sul blog personale di M. Ugarov.

⁸ Il primo Laboratorio “Il testimone sulla scena” ha avuto luogo il 10 e l’11 maggio 2012, organizzato da E. Gremina e da me.

⁹ Abbreviazione di Tribunale Khamovničeskij, dove si è svolto il processo delle Pussy Riot.

¹⁰ Il Teatr.doc si era mobilitato già prima del verdetto, partecipando alla raccolta firme di personalità della cultura per una petizione in favore della liberazione dei membri del gruppo.

¹¹ La mia intervista, del 30 agosto 2012, è in corso di pubblicazione negli Atti del convegno: *Théâtre documentaire, résurgence ou réinvention ?*, organizzato da L. Kempf e T. Moguilevskaia, Université Nancy 2, ottobre 2011.

¹² *Ibidem*.

¹³ Nota come “Magnitsky Act” (“Lista Magnitskij”), una “lista nera” di 60 funzionari russi è stata redatta dal senatore americano Benjamin L. Cardin, al fine di limitare la concessione dei visti.

Premessa del TEATR.DOC

Nel novembre 2009, nella prigione moscovita Matroskaja di Tišina un detenuto di 37 anni, il giurista moscovita Sergej Magnitskij, è improvvisamente deceduto.

In assenza di alcuna accusa pronunciata contro di lui, egli ha trascorso un anno di detenzione provvisoria durante il quale ha subito torture e umiliazioni fino a soccombere, manette ai polsi.

Il Teatr.doc è rimasto profondamente turbato dalla storia di questo uomo comune, che non era né un tiranno né un eroe, e dalla sua resistenza a un sistema al quale sembra impossibile resistere. Abbiamo letto i quaderni che ha redatto in prigione e le lettere che ha inviato a casa,

abbiamo ascoltato tutti i testimoni, studiato il rapporto della Commissione Pubblica dell'Osservatorio dei Diritti dell'Uomo diretto da Valerij Borščev. Quanto è accaduto a Magnitskij non è frutto del caso. Milioni di nostri cittadini, meno noti di Magnitskij, sono umiliati, contagiati dalla tubercolosi e dall'epatite, torturati, senza che nessuno se ne accorga. E dunque parliamo di qualcosa che si svolge esattamente ai nostri giorni, non lontano da noi: nelle prigioni Butyrka e Matrosskaja a Tišina, così come in tutto il Paese. Come possiamo avere rispetto della legge, se l'istituzione giudiziaria è a tal punto legata all'istruttoria e l'istruttoria alla prigione, e quando la detenzione preventiva è utilizzata come mezzo di tortura? Quando per un detenuto ogni cosa ha un prezzo, tanto un bicchiere d'acqua calda durante un'udienza in tribunale quanto la revisione del suo caso? E cosa dire della casta dei medici della prigione e del loro giuramento di Ippocrate? Le sofferenze e la morte hanno fatto di Sergej Magnitskij un eroe. Visto che il sistema che ha ucciso Magnitskij è ancora potente, che continua a uccidere persone, noi vogliamo testimoniare contro di esso in teatro. Il genere di questo spettacolo è "Il processo che non ha avuto luogo, avrà luogo".

Premessa del regista

Un'ora e diciotto minuti è il tempo che un uomo ha impiegato a morire, steso al suolo, piedi e mani legati. Privato intenzionalmente di assistenza medica. Ecco dunque la questione che si pone: quando un uomo indossa l'uniforme da procuratore, il camice da medico o la toga da giudice, perde tutta la sua capacità di essere un uomo? Può egli conservare in fondo a se stesso una minima parte di umanità? Nel caso che ci riguarda, egli fa parte evidentemente di quelle persone che indossando i loro "abiti da lavoro" abbandonano la sfera dell'umanità. Sul palco vedremo coloro che si sono resi colpevoli della morte dell'eroe: i giudici dell'istruttoria, i giudici del tribunale, i sorveglianti e i medici della prigione. Attribuiremo a ciascuno un monologo. Li citeremo per nome e cognome. Essi potranno anche venire a teatro e guardarsi in faccia.

Essi giudicano la gente e noi, noi allora giudicheremo loro.

Michail Ugarov



Un'ora e diciotto minuti, Mosca 2010. © Michail Guterman.

UN'ORA E DICHIOTTO MINUTI

Cinque scene del testo

di Elena Gremina

Testo documentario destinato al Teatr.doc di Mosca. Hanno partecipato alla ricerca del materiale documentario: Ekaterina Bondarčenko, Anastasija Patlaj, Zosia Rodkevič. Materiali utilizzati nel testo:
– Quaderni e lettere di Sergej Magnitskij
– Materiali forniti da Natalja Magnitskaja, Tatjana Rudenko
– Il Rapporto della Commissione Pubblica di Osservazione dei Diritti dell'Uomo in luoghi di detenzione forzata (presidente della Commissione: Valerij Borščev)
– Materiali forniti da Dimitrij Muratov («Novaja Gazeta»), Valerij Borščev, Ol'ga Romanova, Evgenija Albac («The New Times»), Zoi Svetova. Hanno gentilmente collaborato Marina Tokareva, critico teatrale, e il medico Andrej Molčanov.

PUNTO UNO. LA MADRE

PUNTO DUE. IL GIUDICE

PUNTO TRE. IL GIUDICE DELL'ISTRUTTORIA

PUNTO QUATTRO. IL MEDICO

PUNTO CINQUE. LA RAGAZZA SEDUTA DAVANTI ALL'AMBU-
LANZA

PUNTO SEI. L'AIUTO MEDICO

PUNTO SETTE. UN ALTRO GIUDICE

PUNTO OTTO. SCENA DI RICOSTRUZIONE

PUNTO NOVE. LA MORTE DELL'EROE

PUNTO DIECI, L'ULTIMO. UN PO' D'ACQUA BOLLENTE

PUNTO UNO.

LA MADRE.

(Rivolgendosi alla sala) Leggete quanto indicato. Punto uno.

(Attende che gli spettatori abbiano finito di leggere)

ISTRUZIONI.

Natalja Nikolaeva Magnitskaja. La sua intervista alla radio *ECHO di Mosca*.

LA MADRE – All'obitorio, quando ho sollevato il lenzuolo, mi sono accorta delle escoriazioni sulla sua mano sinistra. E delle botte sulle giunture delle dita, la pelle era strappata. Non ho idea se l'autopsia avrebbe dovuto riportare e descrivere tutto questo. Io non so quale fosse la causa delle escoriazioni sulle sue mani. Con chi si sia battuto, non lo so.

Vorrei ringraziare quanti l'hanno conosciuto condividendo con noi la nostra pena.

E voglio accusare il Giudice dell'Istruttoria Sil'čenko e il Procuratore Brurov, che durante l'ultima seduta in tribunale, destinata alla questione del prolungamento di undici giorni della sua detenzione, l'hanno portato a una vera crisi di nervi. Non ho mai visto mio figlio in uno stato simile. Essi si sono comportati in maniera chiaramente cinica. Il Procuratore passava il suo tempo a leggere a voce alta storie comiche. Durante le pause scoppiava chiaramente a ridere. Quando Sergej gli poneva delle domande concrete, il Procuratore gli rispondeva: "Non dovete far altro che consultare il Codice Penale". E tutta la partecipazione del Giudice dell'Istruttoria si limitava nel pronunciare: "Confermo". Il Procuratore mormorava qualcosa e lui diceva: "Confermo". Il Giudice non ascoltava nemmeno fino alla fine quel che diceva e annunciava le sue decisioni. Quando, alla fine della seduta, mio figlio ha chiesto il resoconto, il Giudice Sta_ina gli ha girato le spalle con ostentazione prima di dire fra i denti: "Il tempo delle vostre richieste è scaduto".

D'altro canto, accuso il direttore e i medici della prigione Matrosskaja di Tišina. Cure urgenti erano previste, ed era previsto che si disponesse mio figlio per una operazione. Invece, l'hanno gettato nella prigione Butyrka, dove le condizioni non erano affatto predisposte per questo. Gli avevamo passato delle medicine. Non gli sono state date. Ho avuto un colloquio con la dottoressa. Era il 1° ottobre. Lei mi ha detto. "Ma no, vediamo, è impossibile. Vado a informarmi". È sparita da qualche parte e, tornando, ha detto "Vogliate scusarci, le abbiamo consegnate nella cella sbagliata". Altra cosa ancora, era così difficile dargli delle cose calde perché non si ammalasse? Chiedeva cose elementari. Non chiedeva che si pulisse per lui la tazza o si facessero le pulizie nella cella. Aveva chiesto a noi di portargli una piccola spazzola per pulire la tazza, una piccola paletta e dei sacchetti dell'immondizia. Ci hanno detto che era proibito, anche questo. E ora affermano che non si è mai lamentato.

Si è lamentato. Durante una seduta di tribunale, si è lamentato che... Nei giorni in cui veniva condotto in tribunale per assistere a una seduta, non gli davano pasti caldi. Ha chiesto un bicchiere di acqua calda. Un bicchiere d'acqua bollente. Il Giudice Krivoručko ha detto: "Non dispongo di alcun certificato attestante il vostro bisogno di una alimentazione particolare". Ma cosa significa un' alimentazione particolare, dare a una persona un bicchiere d'acqua bollente poiché possa prepararsi la pasta o il purè disidratato che gli sono state forniti come spuntino?

Il processo non ha mai avuto luogo. Lo hanno semplicemente liquidato, con metodo. E probabilmente, se un processo avesse avuto luogo, un giudice coscienzioso sarebbe stato presente e ci avrebbe ascoltati...

**PUNTO DUE.
IL GIUDICE.**

(*Rivolgendosi alla sala*) Leggete il punto due. (*Aspetta*)

ISTRUZIONI.

Aleksej Krivoručko, giudice del tribunale Tverskaja della città di Mosca. Per due volte, egli ha prolungato la detenzione preventiva di Magnitskij. Ha rifiutato le sue richieste di cura e di revisione delle sue condizioni di detenzione. Ha rifiutato la domanda di Magnitskij di fornirgli dell'acqua calda durante una seduta di tribunale. Ha detto che questo era l'ultimo dei suoi problemi.

Il Teatr.doc ha immaginato che il giudice Krivoručko si trovi nell'altro mondo.

Là, egli è ricompensato dei suoi meriti. Chiede dell'acqua calda, che gli viene negata. Viene ricompensato dei suoi meriti.

IL GIUDICE – Cosa cambia che io sia un giudice? Secondo voi, un giudice non è un essere umano? Un giudice, non ha diritto a un pasto caldo, è questo?

Ascoltate. Sono stanco di chiedere ancora e ancora... Si tratta semplicemente di un po' d'acqua bollente. Ho bisogno di un bicchiere d'acqua calda. Per cuocere la mia pasta. Mi hanno dato cibo disidratato, ma non l'acqua calda. Vi sembra normale? Non abbiamo di che bollire, come dicono. (*sussurra*) Un bollitore... nel compartimento riservato agli agenti di scorta.

Comportatevi come degli esseri umani, datemi dell'acqua bollente!

Ma allora, cosa significa il fatto che io non abbia autorizzato all'epoca dell'acqua bollente! (*prende dalla tasca una lettera di Magnitskij e la legge*).

Ecco cosa ha scritto Magnitskij: "Il 13.09.09 ho depositato una denuncia sul fatto che non mi hanno dato dell'acqua bollente. Il 14.09.09, hanno di nuovo rifiutato la mia richiesta. Di conseguenza, mi sono trovato senza la possibilità di preparare un pasto caldo e senza acqua potabile, per 38 ore. Il Giudice Krivoručko Aleksej Vjaceslanovič del Tribunale Tverskaja (Distretto Giudiziario n. 368) ha dichiarato che fornirmi acqua calda era l'ultimo dei suoi problemi".

Era effettivamente l'ultimo dei miei problemi! La mia preoccupazione era di fare il giudice. Avete visto quanti riconoscimenti ho ricevuto? Sono un buon giudice. Dell'acqua bollente... Un mezzo bicchiere... Ho dolori difficilmente sopportabili, è la verità.

(*alla sala, a un interlocutore invisibile*) Sapete, tutto ciò non è né più né meno che un preteso! Per rego-

lare il suo conto con l'ultima cosa che ancora funziona: il sistema giudiziario! Perché il nostro sistema giudiziario funziona. Un milione di detenuti. Perché noi facciamo il nostro lavoro. E per quanto riguarda l'obiettivo di una messa in causa come questa?... Far fallire tutto. Non è sufficiente per voi che tutto sia crollato? Ma perché nessuno pensa a me? Anche io sono un uomo, oltre che un giudice. Ho i miei diritti! Sì! Diritti umani.

(*ascolta un interlocutore invisibile*) È così, ho capito tutto! Quale rapporto con me? Il processo, non ha ugualmente avuto luogo. Morto a 37 anni. D'accordo. Volete che risponda onestamente? Non ho nessuna pietà per lui. Nessuna pietà. Accusare della sua morte il sistema giudiziario non è corretto. Quelli che parlano della violazione dei Diritti, sono esattamente i peggiori ladri. Sono gli autori dei crimini finanziari, quelli che gridano contro la detenzione. Eh bene, buongiorno! Per un pezzo di salsiccia rubata la prigione va bene, ma quando si tratta di un sacco di soldi, allora, non è permesso? (*guarda da tutte le parti*). Un po' di acqua calda! Giusto una tazza.

È morto, voi avete capito cosa sta succedendo? (*come se si trattasse di un giuramento*) Una Riforma!

Esigo dell'acqua bollente! Sono un uomo!

So bene che ovunque c'è un prezzo da pagare per ogni cosa. Compreso un bicchiere d'acqua. Al Tribunale Tverskaja c'è un prezzo, al Tribunale Basmanij un altro... Non so perché.

Un po' di acqua bollente. Andiamo, per favore. Giusto una tazza. Non oso nemmeno chiedere quando si metterà fine a tutte le mie pene. Lo so molto bene: quando questo ha inizio, non ha più fine.

**PUNTO QUATTRO.
IL MEDICO**

(*alla sala*) Punto quattro. Sono io. (*attende*)

ISTRUZIONI

Aleksandra Gauss, medico presso la prigione Matroskaja Tišina. Ha esaminato il malato, ha rilevato sintomi di pancreatite acuta. E... ha chiamato un "gruppo di rinforzo", ovvero otto agenti che gli hanno messo le manette e l'hanno chiuso dentro un box. Quanto a lei, è tornata a lavorare. Per un'ora e diciotto minuti, il paziente è rimasto senza assistenza medica. La dottoressa Gauss è tornata giusto per constatare la morte biologica di Magnitskij.

IL MEDICO – Il detenuto ha lamentato dolori acuti. Que-

sto poteva essere vero, oppure non esserlo. Mentono tutto il tempo, inventano dei trucchi per farsi salire la febbre. Possono arrivare a simulare una crisi. Ce n'era uno che si metteva negli occhi l'inchiostro per provocarsi delle bruciate. Un altro sbatteva la testa contro il muro. L'essenziale è di non far veder loro la tua paura, così la smettono di toccarti sui nervi.

E allora, cosa, si vuole denigrarci, è vero? È vero? Da ora toglieremo i titoli?

A causa di questo (*con disgusto*) Magnitskij, avremo grossi guai... Per niente di niente... Ha iniziato a simulare una crisi. Piangeva, dicendo che era a causa del dolore. Aveva delle reazioni anormali. Ho chiamato un gruppo di rinforzo, detto loro di fissarlo con dolcezza e sono tornata di sopra. In servizio. Loro sono rimasti. Mi hanno telefonato: "Il malato è per terra, il suo stato fisico è problematico".

(*a un interlocutore invisibile*) Perché l'ho lasciato senza assistenza medica per un'ora e diciotto minuti? Ah, è così che ponete la questione?

Qualsiasi cosa si faccia, è molto dannoso per la salute essere qui! Molto! Guardate. Le mura di tutte le celle sono sporche. Impossibile lavarsi, anche con la migliore volontà. (*tocca il muro con la punta di un dito*). Cos'è questo? Cos'è? Credete sia polvere? È la tubercolosi. Pensate sia sporcizia? È l'epatite. E i morsi? Un detenuto vi morde e vi rifila l'Aids. Ci è già successo. Sapete che siamo pagati tre volte meno dei medici civili?

(*improvvisamente confusa*) Recitare il Giuramento di Ippocrate? Per fare cosa? Mi prendete in giro? Il Giuramento di Ippocrate. Non l'abbiamo più. Oggi abbiamo il "Giuramento del medico russo".

Io giuro... ricevendo l'alto titolo di medico... di preservare e sviluppare le nobili tradizioni della medicina... di dare prova del più alto rispetto della vita umana...

(*a un interlocutore invisibile*) Posso guardare il foglio? All'epoca, guardavamo il foglio.

(*legge in fretta*) Ec-co! "Compiere il proprio dovere di medico con onestà, essere sempre pronti a fornire un aiuto terapeutico, conservare il segreto professionale, trattare il malato con attenzione e cura, agire nel suo unico interesse..."

(*interrompe la sua lettura*) Ma ditemi piuttosto. È per questo che ci tolgono i titoli. No! Si cerca di declassarci? Tutto ciò è completamente inadeguato.

I compagni del Tribunale e del Ministero Pubblico non sanno condurre un'istruttoria, li chiudono qui per far

loro pressione al posto di condurre le indagini, e di conseguenza siamo noi che dobbiamo rispondere della loro salute. Siamo noi ad essere colpevolizzati in caso di problemi maggiori. Ma noi non siamo colpevoli di niente. Io posso rendere conto di ogni minuto. Ho fatto ogni cosa secondo le regole vigenti.

(*risponde a una domanda*) Se ho pietà per lui? (*alza le spalle*) Sentite, sono un medico. E il dovere di un medico è di scoprire i simulatori. Come si fa se prima non aveva male da nessuna parte? E perché ha iniziato ad aver male?

Ha chiesto di essere esaminato. Quale esame ha fatto? Quali cure? Guardate, ecco, è scritto qui che aveva già ricevuto delle cure. Bisognava curarlo tutti i mesi o cosa? Gli ho detto direttamente: "Quando uscirà da qui, potrà curarsi. Lei è in prigione. Qui, nessuno è obbligato a fornirle niente".

Non toglieteci i nostri titoli, per favore. Questo no!

(*in risposta a una domanda*) Perché era ammanettato al momento del decesso? Perché aveva delle tumefazioni blu nelle mani?

(*duramente*) Ascoltate, non è a me che dovete chiedere. Chiedete al Giudice dell'Istruttoria, chiedete a lui perché non gli ha trovato una sistemazione.

**PUNTO NOVE.
LA MORTE DELL'EROE**

PRIMO ATTORE – (*alla sala*) Guardate il Punto nove! Lettera indirizzata a casa, scritta da Sergej Magnitskij il 13 ottobre 2009. "La Morte dell'eroe". (*attende*)

Lettera. "Ho preso in prestito Shakespeare alla biblioteca della prigione e ho letto: Amleto, Macbeth, Otello, Re Lear. Mi è molto piaciuto, ma, come diceva il personaggio del critico, o meglio del censore, nel cartone animato *Film, film, film*, è "troppo fosco". Tutti muoiono, ma non in modo grandioso come gli eroi delle tragedie di Eschilo, Euripide o Sofocle. La sola che mi ha veramente toccato, è la morte di Otello e Desdemona, tutti gli altri eroi muoiono per soldi. O in maniera troppo discreta, come Ofelia. O troppo ordinaria, come Amleto.

Detto questo, alcune pagine di Amleto dovevano essere state strappate, compresa quella del celebre monologo "Essere o non essere". Dunque, dovrò rileggere il testo integrale una volta rientrato a casa".

**PUNTO DIECI, L'ULTIMO.
UN PO' D'ACQUA BOLLENTE.**

PRIMO ATTORE – (*rivolgendosi alla sala*). Punto dieci, l'ultimo. Leggete! (*attende*)

ISTRUZIONI

... Un giudice è nell'altro mondo. Ha pagato per avere la sua acqua bollente. Ma non ha il bicchiere. Quanto dovrà ancora pagare?

IL GIUDICE – Ascoltate. Comportatevi da esseri umani, datemi un po' di acqua bollente! Sono stanco di chiedere. Non chiedo nulla, ho giusto bisogno di un bicchiere d'acqua bollente. Per la pasta e per prendere le medicine...

Cosa cambia se sono un giudice? Un giudice ha diritto a dell'acqua bollente.

Quanto? Lo so. Darò!

(*fruga nelle tasche*) Tenete. Solo, datemela presto! Attende, sofferente.

Il Primo attore (*un collaboratore del Teatr.doc*) porta un bollitore fumante.

(*sconcertato, ride*) E dove vorreste versarla? Non avreste un bicchiere? Magari, ne avete uno di plastica? O una piccola tazza?

(*ascolta la risposta*) Sentite, è veramente buffo! Avete portato l'acqua bollente e ora? Cosa ne faccio? Andiamo, comportatevi da esseri umani, non potete trattare così un uomo...

Vi dovrei dare di più, so quanto. Ma cosa posso dare se non ho più nulla? Ho già dato tutto! Tutto quel che avevo! Se avessi ancora il mio orologio, ve lo darei! Ma me l'hanno confiscato! (*piange*) Non ho più nulla!

Tende le mani verso il bollitore.

L'acqua bollente si riversa sulle sue mani.

Urla dal dolore.

La luce si spegne.

Sullo schermo passa un testo: una lettera manoscritta indirizzata a casa, scritta in prigione.

“Oggi mi sono ricordato di mia nonna. Credo che sia stato il suo compleanno in questi giorni. Non preoccupatevi troppo per me. Per quanto riguarda il mio morale, a volte mi sorprende: ho l'impressione che niente mi tocchi, è giusto che mi mancate, e anche la casa”.

Mosca, giugno 2010

Testo originale russo © Elena Gremina 2010
Traduzione italiana © Erica Faccioli 2012



Un'ora e diciotto minuti (particolare), Mosca 2010. © Michail Guterman.

POST-IT

a cura di Erica Faccioli

Sia in Russia che in Francia, dove sono finora apparsi i più importanti contributi saggistici sul Teatr.doc, si sono succedute pubblicazioni che attestano il crescente interesse per il teatro documentario. Un breve excursus dedicato alla parallela attività convegnistica e seminariale chiarirà gli intrecci relazionali e organizzativi che supportano le ricerche sull'argomento:

Sviditel' na scenu (Il testimone sulla scena), convegno a cura di Elena Gremina e Tania Moguilevskaia, Festival Zolotaja Maska, Moskva, 11-12 Marzo 2012.

Le réel en jeu, tavola rotonda a cura di Tania Moguilevskaia, Biennales des écritures du réel, Marseille, 18 marzo 2012.

Le «théâtre documentaire», résurgence ou réinvention? Comment les pratiques documentaires actuelles se définissent-elles par rapport aux modèles historiques?, convegno a cura di Tania Moguilevskaia e Lucie Kempf, Université Nancy 2, NEST CDN Thionville-Lorraine, 10-12 ottobre 2011.

Teorija i praktika novoj dramy (Teoria e pratica del nuovo dramma), tavola rotonda a cura di Elena Kovalskaja e Tania Moguilevskaia, Festival Zolotaja Maska, Moskva, 18 marzo 2011.

Le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre, a cura di G. Banu, C. Naugrette, J.-P. Sarrazac, 25 marzo Paris, 13-14 mai 2011 Louvain la Neuve, convegno organizzato dall'Institut de Recherche en Études théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (IRET) e dal Centre d'Études théâtrales de l'Université catholique de Louvain (UCL).

Les théâtres documentaires, seminario di ricerca a cura di B. Picon-Vallin, 29-30 aprile, 27-28 maggio 2011, Arias Paris.

In Russia, gli studi e le iniziative intorno al teatro documentario sono influenzati dall'attività del Teatr.doc che ha suscitato correnti di opinione, realtà sceniche e modalità recitative. In Francia, questo filone di indagini dipende anche dall'attenzione degli studi per la rigenerazione delle drammaturgie testuali (J.-P. Sarrazac) e per la storia del teatro russo (B. Picon Vallin), oltre che dell'intensità attività di mediazione culturale svolta da Tania Moguilevskaia (significativamente, allieva di Sarrazac).



Dokumental'nij Teatr. Peš'y, pred. Elena Gremina, (*Teatro documentario. Pièces*). Introd. di Elena Gremina Moskva, Tri kvadrata, 2004. Il libro presenta una raccolta di testi del Teatr.doc, introdotti da Elena Gremina. I testi documentari appartengono al periodo che va dal 2002 al 2004: si tratta delle prime

scritture e sperimentazioni dei drammaturghi appartenenti alla corrente russa definita dalla critica: “Nuovo dramma”.



M.- Ch. Autant-Mathieu (a cura di), *Les nouvelles écritures russes*, “Les Cahiers Maison Antoine Vitez”, Editions Domens, 2010. Il Cahier propone una raccolta di studi dedicati alle nuove drammaturgie e ai nuovi scrittori emersi nella Russia del XXI secolo. I saggi prendono in considerazione molti autori contemporanei (tra cui: Ugarov, Viripaev, Grichkovec, Koliada), impostando un'approfondita indagine sui metodi di scrittura e sul contesto socio-politico delle attività testuali e sceniche. All'interno della raccolta si possono trovare estratti dei testi documentari del Teatr.doc tradotti in francese: *Il diluvio* (K. Dragunskaja), *La guerra dei moldavi per una scatola di cartone* (collettivo), *Settembre.doc* (E. Gremina), *Le mele della terra* (E. Narši), *Dodici metri quadrati* (E. Kazumova).



J. M. Piemme et V. Lemaire (a cura di), *Usage du «document». Les écritures théâtrales entre réel et fiction*, «Études théâtrales», n. 50, juin 2011. Questa pubblicazione, curata dallo scrittore belga di lingua francese Jean-Marie Piemme, è dedicata alla teatralità contemporanea e all'uso del documento nella scrittura teatrale.

J.-M. Piemme ha raccolto numerose riflessioni di teorici, studiosi e uomini di teatro sia francesi che belgi, dedicate alle modalità di presenza del documento nelle drammaturgie oscillanti tra finzione e ricerca di realtà.



J. P. Sarrazac, G. Banu, C. Naugrette (dir.), *Le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre*, «Études théâtrales», n. 51-52, décembre 2011. Si tratta degli *Atti* dell'omonimo Convegno organizzato a Parigi e a Louvain nel 2011. Intorno alla dualità proposta da J.-P. Sarrazac e costituita dalla testimonianza intima e da quella politica, numerosi studiosi, attori

e registi hanno dato il loro contributo all'individuazione delle funzioni teatrali ricoperte dalla “testimonianza”. Le riflessioni proposte riguardano tanto la scrittura teatrale quanto i processi scenici e le tecniche attoriche.



Une Russie aux marges, «Mouvement», n. 57, octobre/décembre 2010. Dossier dedicato agli artisti russi e alla Russia post-sovietica. Lo scrittore V. Sorokin, i registi Ju. Pogrebničko e N. Koliada, il performer A. Kuzkin presentano la propria opera collocandola nel panorama contemporaneo da cui emerge una

Russia ai margini. Il dossier tratta questioni sociali e politiche dell'era postcomunista e offre riflessioni sul ruolo degli artisti nel mondo russo contemporaneo.



T. Moguilevskaia, G. Morel, *Parole donne au nouveau théâtre russe*, numéro spécial revue UBU-Scènes d'Europe, n. 29, octobre 2003. La rivista presenta un numero speciale bilingue (francese/ russo) ispirato alla manifestazione "Moscou sur scène, Mois du théâtre russe à Paris 2002". I curatori presentano diverse interviste ai protagonisti della scena

contemporanea russa da cui emerge un articolato ritratto delle loro personalità ed esperienze. E. Kovalskaia affronta il tema del Nuovo dramma russo, I. Viripaev si interroga sulla posizione del teatro contemporaneo nel mondo, N. Rošin fornisce considerazioni sull'energia innovativa di certi fenomeni in rapporto alla *routine* che caratterizza gli ambienti teatrali, I. Trojlin interviene in qualità di direttore aggiunto del Teatro Mejerchol'd, O. Subbotina racconta la sua personale esperienza artistica vissuta grazie all'impiego di mezzi propri, K. Dragunskaja prende in considerazione fenomeni "improbabili" offerti dalla realtà, K. Serebrennikov tratta il tema della relazione tra la scena e la sala e sugli effetti del teatro sullo spettatore, V. Plankov offre la sua personale visione della musica e del teatro.

In Italia, gli studi sugli aspetti documentari del teatro si iscrivono in dinamiche di intervento civile che coinvolgono performer, drammaturghi, giornalisti, istituzioni sociali, importanti centri di sperimentazione e realtà della ricerca (come il Teatro delle Albe, la Compagnia della Fortezza e Motus). Oltre ai nn. 1/2008 (*Teatro e informazione*), 1/2010 (con *Seminari sulla realtà*) e 2/2011 (*Teatro/realtà*) di «Prove di drammaturgia» si segnalano qui:

L. Bernazza, *Frontiere di Teatro Civile*. Daniele Bianchesi, Roberta Biagiarelli, Elena Guerrini, Alessandro Langiu, Ulderico Pesce, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010. Particolarmente articolate, in tutte i casi presi in esame, le basi documentarie e informative, che si sviluppano in atti di testimonianza e denuncia, in narrazioni oppure nella rappresentazione recitativa dei testimoni diretti.



L. Gobbi, F. Zanetti (a cura di), *Teatri re-esistenti. Confronti su teatro e cittadinanza*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2011. Il volume affronta, attraverso contributi di registi, attori e docenti universitari, le connessioni fra teatro e cittadinanza, evidenziandone le azioni di recupero mnemonico e svelamento informativo.



S. Casi, E. Di Gioia (a cura di), *Il teatro (è) politico*, in formato ebook – Teatri di Vita edizioni, in formato cartaceo Editoria & Spettacolo, 2012. Il volume rilancia attraverso numerosi e importanti interventi la dialettica a tutto campo fra teatro e politica. Le posizioni che si intrecciano nel volume ridefiniscono confini ed aprono prospettive, individuando nella dinamiche conoscitive del reale una condizione "esistenziale" dei linguaggi scenici. I singoli contributi critici e la struttura stessa del volume, opportunamente orientata fra le polarità del "linguaggio", della "politica", della "storia" e della "polis", ricostruiscono, nel teatro e attraverso il teatro, le trasformazioni della realtà sociale e politica italiana nel corso dei tre ultimi decenni.