

**Il romanzo a teatro.
Il ritorno delle grandi
narrazioni**

L'articolo analizza la tendenza della messa in scena a teatro di testi narrativi (romanzi) della tradizione culturale russo-sovietica. Sulla base delle teorie russe e occidentali in relazione al fenomeno del postmoderno, la tendenza della trasposizione dei romanzi a teatro viene inserita in un particolare fenomeno di reazione all'estetica del realismo socialista. Nel panorama odierno la tendenza del romanzo a teatro viene altresì inserita nel contesto della *narrative turn* propria del mondo contemporaneo.

POSTMODERNO, REALISMO SOCIALISTA,
TEATRO, NARRATIVITÀ, DISGELO,
PERESTROJKA, SVOLTA NARRATIVA

The article analyzes the trend of theatre staging of narrative texts (novels) of the Soviet-Russian cultural sphere. Moving from the Slavonic and Western theories about the postmodern, the author considers the trend of “staged novel” as a rejection of the aesthetics of Socialist realism. Today the same trend of the “staged novel” belongs to the global narrative turn.

POSTMODERN, SOCIALIST REALISM,
THEATRE, NARRATIVE, THAW,
PERESTROIKA, NARRATIVE TURN

INTRODUZIONE

La discussione intorno al postmoderno è ancora oggi molto intensa e si va via arricchendo delle prospettive internazionali offerte, in particolare, dai Paesi extra-europei e dalle loro relative culture. Fra gli altri, i Paesi slavi costituiscono un valido esempio di un approccio differente, unico e particolare rispetto a quella questione postmoderna che già sul finire degli anni cinquanta del secolo scorso aveva visto svilupparsi in America, in Francia e nei paesi anglosassoni, una corposa tendenza artistica e un altrettanto ampio discorso critico e filosofico intorno ad essa.

In una prima parte, tenteremo allora in questa sede di tracciare, con i limiti del caso, il panorama soprattutto critico offerto dal postmodernismo russo, ma soprattutto si evidenzierà una tendenza artistica predominante fra le altre, ovvero, la pratica sempre più diffusa da parte di registi teatrali russi a metter in scena spettacoli che si avvalgano di grandi opere della narrativa ottocentesca russa in veste di copione.

La tendenza è riscontrabile fra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento, si ricordi a tal proposito e fra tutti, l'ampio lavoro svolto da Georgij Tovstonogov sui testi dostoevskiani, e da Jurij Ljubimov su "Delitto e Castigo", "Il Maestro e Margherita", "I fratelli Karamazov", solo per citare alcuni degli esempi più noti e che destarono maggior scalpore su un piano estetico, ma anche socio-politico.

Dopo il crollo del muro di Berlino, dopo la dissoluzione dell'Unione Sovietica e delle imposture culturali relative, come vedremo, la tendenza da parte di molti registi a mettere in scena i romanzi russi "canonici" (ci si conceda il termine, seppur virgolettato) si è fatta sempre più consistente, a tal punto che a tutt'oggi i cartelloni della maggior parte dei teatri moscoviti e pietroburghesi presentano ad ogni stagione almeno uno spettacolo tratto da opere di Fëdor Dostoevskij o Lev Tolstoj.

POSTMODERNO E OLTRE

Remo Ceserani nel suo saggio *Raccontare il postmoderno* suddivide la storia del postmoderno in cinque fasi distinte. La prima, iniziata già sul finire degli anni cinquanta, registrava come caratteristiche principali «un senso abbastanza diffuso di stanchezza, ripiegamento, esaurimento delle forme espressive della modernità» (Ceserani 1997, p.30), iniziava quindi da parte di critici e intellettuali americani a farsi strada il disappunto dinanzi all'evidenza dell'avanzata della cultura di massa.

La seconda fase del postmoderno, coincisa con gli anni sessanta, fu caratterizzata da quell'ondata di novità che investì tanto la letteratura e le arti, quanto il costume e i gusti, a partire dagli Stati Uniti. Dalla *pop art* alla poesia *beat*, dai saggi di Marshall McLuhan agli esperimenti musicali di John Cage, dai film di Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, della *nouvelle vague* a quelli di Woody Allen, costituivano

forme diverse, ma convergenti di aperta ribellione contro l'espressionismo astratto, le ironie snobistiche, le geometrie formali, i razionalismi architettonici [...] e svilupparono nuove tendenze: un piacere quasi erotico di immergersi nelle forme e negli stili, di mescolare nei testi letterari, nelle costruzioni architettoniche, nei pezzi musicali e filmici generi e modi, di incorporare il Kitsch, le immagini, le movenze della cultura popolare. (Ceserani 1997, p. 31).

La terza fase del movimento, che Ceserani colloca a cavallo tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta, vede delinearsi concretamente una tendenza postmoderna sia in letteratura quanto nel discorso critico intorno al movimento nel suo complesso.¹ Il di-

¹ Si ricordino fra gli altri gli studi di Hoffmann, Hornung e Kunow (1977), Fokkema (1984), Bertens (1986) e (1995), Calinescu (1987), Hutcheon (1989), Patella (1990), Jameson (1991), Welsch (1993).

battito intorno al postmoderno venne a dotarsi anche di una nuova terminologia: «apertura» dei testi, «opere aperte» senza confini, rifiuto della trama come elemento obbligatorio, «disintegrazione» del soggetto e del mondo.

Nel corso degli anni settanta, ovvero nella quarta fase del postmoderno,

ormai le proposte si intrecciano; poetiche, movimenti, tradizioni, distruzioni, decostruzioni si confrontano; si parla sempre più del postmoderno e in accezioni molto diverse fra loro; si verificano convergenze disciplinari e di esperienze, che complicano un quadro culturale, sul quale pesa una generale atmosfera di frustrazione e ripiegamento dopo gli slanci e le speranze degli anni sessanta. (Ceserani 1997, p.42).

Gli anni ottanta, infine, hanno costituito l'ultima fase del postmoderno, quella in cui, per l'appunto, l'uso del termine si è fatto sempre più dilagante tanto da subire un vero e proprio processo di inflazione. Sulla scia del postmoderno si è poi assistito all'apposizione del prefisso «post» alle discipline e tendenze più disparate: poststrutturalismo, postmarxismo, postfordismo, postcontemporaneo, solo per citarne alcuni.

Va da sé che la posizione di Ceserani, insieme a quelle di altri studiosi costituisca ormai una tappa obbligata laddove ci si occupi del fenomeno del postmoderno. Al tempo stesso, la prospettiva, spesso anglo-centrica dalla quale si osserva l'universo del postmoderno, rischia di appiattare il discorso intorno a un fenomeno che, in modalità diverse, ha riguardato e riguarda anche culture nazionali molto distanti dall'Occidente in senso lato. La cultura russo-sovetica, che in questa sede costituisce il fulcro del nostro interesse, ha tra le altre sviluppato una vasta letteratura critica intorno al fenomeno del postmodernismo

russo, tracciando, s'intende, delle originali linee di interpretazione di un fenomeno che, al di là delle denominazioni, ha manifestato caratteristiche differenti rispetto al suo corrispettivo occidentale. A tal proposito, Michail Berg nella prefazione allo studio *Che cos'è il postmodernismo russo?*, curato da Donatella Possamai, nota: « Il paradosso sta nel fatto che esistano teorici e teorie del postmodernismo russo la cui fama varca di molto i limiti del pensiero scientifico nazionale, ma che esista o meno un fenomeno quale il postmodernismo russo è una domanda che rimane, fino ad oggi, senza una risposta convincente» (Berg 2000, in Possamai 2000, p. 7).

Come ricordato in precedenza, la fase iniziale del postmodernismo in Occidente viene collocata tra la fine degli anni '50 e gli inizi degli anni '60; in Russia, al contrario, il postmodernismo viene frequentemente abbinato al concettualismo moscovita, tendenza emersa in letteratura già negli anni '70, ma che solo negli anni '90 ha iniziato ad assurgere a movimento postmodernista russo. Non è di certo sede questa adatta a ripercorrere la *querelle* storico-critica che negli ultimi decenni ha indagato l'ipotesi che il concettualismo moscovita potesse corrispondere alle tendenze postmoderne propriamente dette. Il punto è piuttosto un altro e ben lo sintetizza Boris Grojs affermando come: « Il postmoderno russo viene considerato non come un insieme di pratiche corrispondenti a ben determinati fenomeni occidentali, ma come un discorso intellettuale di opposizione ad alcuni insiemi di procedimenti tematizzabili in concetti altrettanto imprecisi quali “il moderno”, “il realismo socialista” e così via».²

Se il postmodernismo in Occidente aveva funzionato come rottura rispetto alle forme programmatiche dell'estetica modernista, in Russia, il postmodernismo comportò invece un graduale liberazione dalla gabbia estetica del realismo socialista. Ed è forse questa la chiave di

2
La citazione è contenuta in Possamai 2000, p. 8. Si riferisce all'articolo di B. Grojs, *Polutornyj stil': socialističeskij realizm meždu modernizmom i postmodernizmom*, «Novoe literaturnoe obozrenie», n. 15, pp. 44-53.

3

Boris Grojs nel suo articolo ha tracciato una interessante linea interpretativa che vede assimilati modernismo e realismo socialista come rispettivi contraltari delle tendenze postmoderniste occidentali e russe.

lettura per interpretare il fenomeno di nostro interesse, quello che Jean-François Lyotard nel suo saggio del 1979, *La condizione postmoderna*, definisce come la crisi delle narrazioni.

Il postmodernismo russo segnò più che la messa in discussione delle grandi narrazioni, l'opposizione all'unica grande narrazione legittimata dall'estetica e dalla politica del realismo socialista. Quest'ultimo può essere agilmente definito proprio come *grand narrative* o meta racconto, ovvero, «a global or totalizing cultural narrative schema which orders and explains knowledge and experience» (Stephens 1998, p. 6).

ROMANZO A TEATRO: DAL DISGELO ALLA PERESTROJKA

È evidente ormai che la riflessione intrapresa sulle tendenze del post-moderno si snodi su un obbligato doppio binario che vede da un lato la vasta e ampiamente studiata fenomenologia postmoderna occidentale, e dall'altro, il corrispettivo d'oltre cortina, con le sue peculiarità e differenze. Ciononostante, preso atto della comune tendenza, propria del postmodernismo occidentale quanto russo, alla rottura e opposizione rispetto alle metanarrazioni (il modernismo o il realismo socialista³), è possibile compiere un passo ulteriore e interrogarsi rispetto alla posizione che assunse la forma narrativa per eccellenza, il romanzo, all'interno delle dinamiche del postmoderno. «Semplificando al massimo - scrive Lyotard - possiamo considerare "postmoderna" l'incredulità nei confronti delle meta narrazioni. [...] La funzione narrativa perde i suoi funtori, i grandi eroi, i grandi pericoli, i grandi peripli ed i grandi fini» (Lyotard 1981, p. 6).

Ciononostante, in Unione Sovietica, le grandi narrazioni ottocentesche sopravvissero, non soltanto alle imposizioni del realismo socialista, ma anzi, nel periodo compreso tra la seconda metà degli anni '50 e la

prima metà degli anni '80, furono al centro di una particolare stagione di fioritura, anche se attraverso dinamiche nuove. Registi teatrali come Georgij Tovstonogov e Jurij Ljubimov riportarono sulla scena proprio quelle narrazioni, che ideologicamente canonizzate o censurate, avevano finito per scomparire dal panorama culturale russo-sovietico.

Nel periodo succitato i registi che si cimentarono nella traduzione teatrale di classici della letteratura, non furono unicamente Georgij Tovstonogov e Jurij Ljubimov, ma di certo, e come vedremo, questi ultimi furono in grado di trasformare in tendenza la loro personale scelta registica.

Era il 1956, l'anno in cui ebbe inizio il breve disgelo della cultura sovietica, quando Georgij Tovstonogov, regista georgiano, mise in scena al Teatro Leninskij Komsomol dell'allora Leningrado, l'opera di Dostoevskij "Umiliati e offesi". Soltanto un anno più tardi, Tovstonogov, passato alla direzione artistica del Bol'shoj Dramatičeskij Teatr "Maksim Gor'kij", tornerà su Dostoevskij portando in scena questa volta il romano "L'idiota". A proposito di questa rappresentazione agli esordi del disgelo culturale sovietico, la studiosa Polina Bogdanova in un recente studio dal titolo "Režissery – šestidesjatniki", scrive: «Трудно себе представить, что один и тот же художник сначала ставит пьесу о Сталине и последовательно работал в русле героического патетического театра 1940-х годов, а потом выпустил спектакль по одному из самых сложных произведений Ф. Достоевского с образом князя Мышкина, ассоциировавшегося с Христом» (Bogdanova 2010, p. 81). In effetti, dopo aver messo in scena nel 1949 una *pièce* del drammaturgo georgiano Šalva Dadiani (1874-1959) dal titolo "Dalla scintilla" basata sulla figura di Stalin (associata a quella di Cristo), e aver successivamente messo in scena nel 1955 "La tragedia ottimistica" tratta dall'opera omonima di Vs. Višnevskij (1900-1951), Tovstonogov

4
 B.I.Nemirovič-Dančenko, aveva messo in scena rispettivamente nel 1910 “I fratelli Karamazov”, nel 1913 “Nikolaj Stavrogin”, da “I demoni”, nel 1929 “Il sogno dello zio”.

aveva invertito completamente rotta dedicandosi, come abbiamo visto, alle messe in scene tratte dai romanzi di Dostoevskij. È pur vero tuttavia che, nonostante l'apparente disomogeneità di questa fase creativa, Tovstonogov, dopo aver esercitato la sua pratica registica su numerose tragedie, riuscì a mettere in luce, nella messinscena tratta da “L'idiota” esattamente l'aspetto tragico della figura del principe Myškin. “L'idiota” di Tovstonogov segnò una svolta epocale nella carriera di Tovstonogov come nella storia del Bol'shoj Dramatičeskij Teatr “Maksim Gor'kij”: non soltanto infatti segnò il ritorno sulle scene dell'opera di Dostoevskij⁴, ma inaugurò un vero e proprio stile registico: «похож на режиссера – прозаика, который из спектакля в спектакль словно бы пишет бесконечный роман [...] Поэтому на протяжении всего творчества Товстоногов так часто обращается к прозе (из прозе он ставил не только Достоевского, позднее в его репертуаре появится М.Шоолов, В.Тендряков, Л.Толстой, Ч.Диккенс» (Bogdanova 2010, p. 87). L'espressione attribuita già a Nemirovič-Dančenko, “roman žizni”, era utilizzata anche da Tovstonogov per descrivere la sua particolare linea registica all'interno della quale, la scelta dei testi era basata non tanto sulla forma degli stessi (fosse essa drammatica, lirica, narrativa) quanto dalla capacità della storia di ripercorrere le tappe di formazione di un essere umano. Su questa base, il romanzo, con la sua ricchezza di motivi e di esplorazioni psicologiche dei personaggi, restò per Tovstonogov sempre la forma privilegiata a cui fare riferimento per la realizzazione di spettacoli teatrali.

Jurij Ljubimov, fondatore e a capo del Teatro Taganka di Mosca a partire dal 1964, detiene invece il primato di essere stato il prima regista teatrale ad introdurre le opere di Bertolt Brecht in Unione Sovietica, creando intorno a sé una subitanea fama di fautore del teatro politico. Nel 1977 Jurij Ljubimov fu il primo inoltre a portare sulla scena della

Taganka “Il Maestro e Margherita”, romanzo composto da Michail Bulgakov⁵ tra il 1928 e il 1940 (anno della morte dello scrittore), ma che aveva subito una dure sorte di censura ed era stato dato finalmente alle stampe solo nel 1966.⁶ I dati cronologici ci dicono chiaramente di una ripetuta tendenza da parte del giovane direttore della Taganka alla scelta di testi non consoni, fossero essi drammatici come nel caso di B. Brecht, fossero essi narrativi.

Il romanzo “Il Maestro e Margherita”, concepito da un uomo di teatro quale Bulgakov era, è ricco di dialoghi, di cambi di scena e di luci, riesce a mantenere viva l’attenzione del lettore attraverso il passaggio continuo dal registro tragico a quello comico, è inoltre ricco di elementi fantastici. Per questi ed altri motivi il romanzo di Bulgakov si è prestato e si presta ad ottime trasposizioni siano esse teatrali, cinematografiche, televisive, liriche, fumettistiche. Ma, come è noto: «l’adaptation est une opération de transfert (d’un genre à un autre, éventuellement d’une langue dans une autre) qui implique la reprise d’un sujet, d’un matériau [...] elle implique une lecture critique de l’œuvre de référence, elle impose des choix» (Picon Vallin 1997, p. 215).

Ecco dunque che il testo scenico che Ljubimov realizzò adattando il romanzo di Bulgakov fu il risultato di una commistione di elementi narrativi (immagini, parole) ed elementi teatrali (gesti, mimica, danze e acrobazie, musica). In un contesto di quasi totale fedeltà al testo di partenza, furono ridotte al minimo le indicazioni relative ai luoghi e ai costumi: pochi oggetti e simboli rimandano alla funzione dei personaggi e ai loro ruoli. Il pubblico è direttamente coinvolto nello svolgimento dello spettacolo, tanto che alcune sequenze (relative alle scene della contemporaneità del romanzo) si svolgono tra palcoscenico e platea, e gli spettatori sono spesso appellati dagli attori, altre volte spaventati o derisi con battute ed effetti scenici. Ma lo stile registico di Jurij Lju-

⁵ Anche le opere drammatiche di M. Bulgakov furono a lungo censurate, fatto salvo per la commedia “I giorni dei Turbin” (1925), che, interdetta nel 1929, fu di nuovo autorizzata e messa in scena a partire dal 1932 al Teatro d’Arte di Mosca. Dopo la morte di Bulgakov nel 1940, anche le pièce “Gli ultimi giorni di Aleksandr Puškin” (1935) e “Don Chisciotte” (1939), entrarono nel repertorio del Teatro d’Arte di Mosca e del Teatro Vachtangov. Dissimile sorte toccò a tutte le altre commedie e opere drammatiche fantastiche che restarono a lungo interdette.

⁶ La vedova di M. Bulgakov, Elena Sergeevna Bulgakova, dopo aver tentato dal 1946 per sei volte consecutive, riuscì a far pubblicare “Il Maestro e Margherita” nel 1966.

bimov non si distingue unicamente nella rielaborazione di alcuni dei fondamenti del teatro epico (povertà scenografica, coinvolgimento del pubblico), nello spettacolo “Il Maestro e Margherita” venne inaugurata anche la nuova suggestiva tendenza che vede l’Autore comparire sulla scena in veste di narratore con il compito di connettere le vicende agite nelle diverse scene dello spettacolo.

Come Tovstonogov, anche Ljubimov, sin quasi dagli esordi della sua attività registica, iniziò a sperimentare la complessità della forma romanzesca per creare degli spettacoli fortemente caratterizzati da una pluricodicità degli elementi costitutivi. E dopo Tovstonogov anche Ljubimov realizzò delle riscritture dei più noti romanzi di Dostoevskij, e le conseguenze di tale scelta registica non tardarono a manifestarsi. Nel 1979, infatti, Ljubimov, adattò per il teatro “Delitto e Castigo” di Dostoevskij, ma lo spettacolo non fu autorizzato ad andare in scena dalle autorità sovietiche. La prima di “Delitto e Castigo” venne dunque rimandata fino al 1983, quando andò in scena a Londra il 7 Settembre al Teatro Lirico di Hammersmith. Nel frattempo, tra l’inverno e la primavera del 1982, Ljubimov aveva intrapreso un altro progetto sempre su un testo di Dostoevskij. Il regista della Taganka era in procinto di iniziare a provare con la troupe del suo teatro uno spettacolo tratto da “I Demoni”. Ma in questo caso la censura giunse preventivamente ad interdire le prove stesse, cosicché lo spettacolo potette andare in scena in una nuova versione inglese solo nel 1985 sempre a Londra, al Teatro Almeida, e poi successivamente in tournée in Italia sulle scene del Piccolo Teatro di Milano e del Teatro Arena del Sole di Bologna. Nel contempo, precisamente nel Luglio 1984, Jurij Ljubimov era stato privato della cittadinanza sovietica e quindi anche della direzione del Teatro della Taganka. Lo spettacolo “I Demoni”, fu messo in scena a Mosca per la prima volta solo dopo il 1988, successivamente al ritorno

di Ljubimov alla Taganka. In una sorta di paradosso della Storia, nel 2011, Jurij Ljubimov ha ideato, sceneggiato e realizzato una nuova versione de “I demoni” di Dostoevskij. Lo spettacolo, tuttavia, è andato in scena nella primavera del 2012 al Teatro Vachtangov di Mosca, poiché nel Giugno del 2011 lo stesso Ljubimov è stato costretto alle dimissioni dal Teatro Taganka.

Vale la pena soffermarsi sulla celebre reinterpretazione del romanzo “Delitto e Castigo” da parte di Ljubimov, per cercare di cogliere i dati compositivi più innovativi e sicuramente di opposizione rispetto alle tendenze culturali dell’epoca. Anzitutto va ricordato l’apporto fondamentale delle teorie filosofiche di Jurij Karjakin,⁷ i cui saggi, noti a Ljubimov, permisero al Maestro della Taganka una rilettura completamente nuova del classico di Dostoevskij. Inoltre, nel 1960 una nuova edizione del saggio di Michail Bachtin, “Dostoevskij. Poetica e stilistica”, aveva ricondotto l’attenzione sul carattere maggiormente polifonico, teatrale e dialogico della prosa dostoevskiana, rispetto al discorso drammatico classico. La scelta di Ljubimov e Karjakin fu dunque quella di concentrare la loro riflessione proprio sui limiti del discorso teatrale in quanto “monologico”, rimettendo dunque in discussione le precedenti interpretazioni critiche e le riscritture teatrali di “Delitto e castigo”.

La prima rottura operata da Karjakin consiste nel considerare Raskol’nikov come un assassino la cui teoria è soltanto un’illusione e che per tanto è vittima di un auto-inganno. Da qui la scelta registica di far iniziare lo spettacolo ad assassinio già avvenuto ed evitare dunque di riportare tutta la congerie di pensieri, idee e teorie proprie di Raskol’nikov e che nel romanzo trovano spazio nei capitoli iniziali, prima di giungere al capitolo settimo dove appunto il doppio omicidio viene consumato.

Intorno alla figura di Raskol’nikov, diviso tra il bene come fine e il male operato come mezzo, ruota la seconda rottura nell’interpretazione

⁷ Jurij Karjakin, (1930-2011), compose una prima serie di articoli inerenti “Delitto e castigo” nel decennio compreso tra il 1966 e il 1976. Successivamente essi andranno a costituire la sezione intitolata “Samoobman Raskol’nikova” nel saggio “Dostoevskij i kanuna XXI veka”, (1989), nel quale lo studioso dimostra la straordinaria attualità dell’opera di Dostoevskij nel suo insieme.

filosofico-registica di Karjakin e Ljubimov. Nelle interpretazioni precedenti si davano due spiegazioni possibili e che non si autoescludevano rispetto all'atto di Raskol'nikov. La motivazione negativa era relativa alla convinzione di Raskol'nikov di credersi Napoleone, la motivazione positiva era basata sull'idea del giovane di compiere del bene per l'umanità attraverso il duplice omicidio. Al contrario, secondo Karjakin, il movente del gesto di Raskol'nikov poteva essere uno e uno soltanto ed era contenuto nell'articolo che Raskol'nikov redige all'inizio del romanzo e nel quale dà un fondamento intellettuale alla sua teoria della divisione dell'umanità in due categorie. Proprio quella teoria, secondo Karjakin, oltre ad essere il movente dell'atto criminale, costituisce un crimine essa stessa. Sulla scena, di conseguenza, Raskol'nikov non è l'uomo che ha commesso un omicidio, ma l'uomo dotato di un suo complesso di idee, di una trama psicologica che, grazie a Ljubimov, diventa anche la trama dello spettacolo nella sua interezza.

ROMANZO A TEATRO: GLI ANNI NOVANTA E DUEMILA

La messinscena di testi narrativi a teatro era stata, come abbiamo visto, una tendenza già presente nella vita teatrale sovietica nel periodo compreso tra gli anni '50 e '80 del secolo scorso. Gli esperimenti registici di Tovstonogov e Ljubimov avevano rappresentato tuttavia l'espressione di singole scelte registiche, basate dunque su estetiche individuali e fortemente caratterizzate dai percorsi dei due Maestri del teatro russo-sovietico.

Il romanzo messo in scena a teatro si è trasformato ad un tratto, da tendenza particolare a vero e proprio fenomeno di massa. Si registra infatti un vero e proprio incremento in questo senso già a partire dalla fine degli anni '80 del secolo scorso fino a giungere ai giorni nostri.

È sufficiente scorrere i cartelloni delle stagioni teatrali della maggior parte dei palcoscenici di Mosca e San Pietroburgo per notare come consolidati Maestri del teatro, così come i registi più giovani, si misurino costantemente con la fortunata pratica dell'intermedialità tra romanzo e teatro.

Nel 1991 vanno in scena rispettivamente "I demoni" per la regia di Lev Dodin e, sulla base del romanzo "L'idiota", lo spettacolo "La posseduta" firmato da Valerij Fokin. Quest'ultimo tornerà sull'opera dostoevskiana componendo la messinscena "I Karamazov e l'inferno" andata in scena nel 1996. È del 1997 "Il barbaro e l'eretico", spettacolo tratto da "Il giocatore" di Dostoevskij e firmato dal regista Mark Zakarov. Anche il regista Sergej Ženovač concentra, nella seconda metà degli anni '90, un'ampia attività di rilettura della narrativa ottocentesca: è del 1995 la sua trilogia basata sul romanzo "L'idiota" e i cui rispettivi capitoli si intitolano "La spudorata", "Il povero cavaliere" e "La luce russa"; nel 1998 firmerà poi lo spettacolo "La notte prima di Natale" tratto dall'omonimo racconto di N. Gogol'. Sempre nel 1998 anche Petr Fomenko aveva realizzato, sulla base del celebre romanzo di N. Gogol', la messinscena dal titolo "Čičikov. Le anime morte, volume secondo". Infine nel 1999 il regista Aleksandr Marin aveva firmato la sua rilettura "L'idiota".

A partire dal 2000 si contano numerosi adattamenti da opere narrative: da L. Tolstoj, Petr Fomenko realizza gli spettacoli "Felicità familiare" (2000), e "Guerra e Pace. Scene dall'inizio del romanzo" (2001); Nikolaj Druček realizza "Le notti bianche" (2003); Sergej Ženovač realizza "La guardia bianca" da M. Bulgakov (2004) e "Ragazzi" (2004) basato sul romanzo "I fratelli Karamazov"; Valerij Fokin torna su Dostoevskij con il suo "Il sosia" (2005); Lev Dodin porta invece in scena il colossale "Vita e destino" (2007) tratto dall'omonimo romanzo di V. Grossman; Kostantin Bogomolov torna invece sulla narrativa ottocen-

tesca con la messinscena “Padri e figli” (2008) . negli ultimi due anni si registrano infine: “Il sogno dello zio” (2011) della regista Ekaterina Granitova, “I demoni” (2011) messo in scena da Sergej Golomazov e Oleg Larčenko, “Guerra e Pace” (2011) per la firma di Mattias Hartmann, “La mite” (2011) di Irina Keručenko dal racconto di Dostoevskij, e ancora “Anna Karenina” (2012) di Anželika Kolina, “I demoni” (2012) di Jurij Ljubimov, “Romanzo teatrale“ (2012) di Petr Fomenko.

Nel contesto culturale russo si assiste dunque a una tendenza sempre più marcata di riattivazione di testi canonici attraverso nuove forme di trasmissione. In questa sede abbiamo tentato di mettere a fuoco le dinamiche che, in regimi socio-politici e culturali differenti, hanno visto il costante tentativo di mantenere vitale la forma del romanzo, genere narrativo per eccellenza.

Nel periodo compreso tra il disgelo e la perestrojka è stata forse questa una dinamica postmodernista in senso russo, poiché ha permesso, sia ad opere non appartenenti all'estetica socialista, come anche a registi teatrali che si ponevano al di fuori della stessa, di sopravvivere ed opporsi alla grande narrazione imposta dal realismo socialista.

La cultura russa contemporanea, successiva al crollo dei muri e delle cortine, cerca nuove forme di espressione culturale, percorsi di intermedialità che vedono il genere romanzo permeare l'estetica teatrale, come quella cinematografica, pubblicitaria e televisiva. Il fenomeno sempre più consistente di rivitalizzazione del romanzo attraverso il teatro, forma artistica da sempre privilegiata nella storia culturale russa, costituisce probabilmente un nuovo capitolo di quella “svolta narrativa” (*narrative turn*) che sta segnando dagli anni novanta ogni tipo di discorso, da quello culturale, a quello politico ed economico. ♣

Bibliografia

- BENVENUTI GIULIA, Ceserani Remo, 2012: *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino.
- BOGDANOVA POLINA, 2010: *Režissery – šestidesjatniki*, Mosca, NLO.
- BOLTER JAY DAVID, GRUSIN RICHARD, 2002: *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini Studio.
- CALABRESE STEFANO, 2010: *La comunicazione narrativa*, Milano, Bruno Mondadori.
- CESERANI REMO, 1997: *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri.
- DE MARINIS MARCO, 2008: *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni.
- ETKIND EFIM, NIVAT GEORGES, SERMAN IL'JA, STRADA VITTORIO, 1991: *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, Torino, Einaudi.
- GROYS BORIS, 1992: *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Milano, Garzanti.
- HEINONEN JUSSI, PESONEN PEKKA, OBATNIN GENNADIJ, 1996: *Modernizm i postmodernizm v ruskoj literature i kul'ture*, Helsinki, Helsinki University Press.
- LUPERINI REMO, 2005: *La fine del postmoderno*, Napoli, Alfredo Guida Editore.
- LYOTARD JEAN-FRANÇOIS, 1981: *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli.
- PICON VALLIN BÉATRICE, 1997: *Lioubimov. La Taganka*, Parigi, CNRS.

POSSAMAI DONATELLA, 2000: *Che cos'è il postmodernismo russo*,
Padova, Il Poligrafo.

SEGRE CESARE, 1984: *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi.

STEPHENS JOHN, 1998: *Retelling stories. Framing culture*,
London, Routledge.

TEATRO APERTO, (a cura di), 2005: *Il teatro nascosto nel romanzo:
atti del Convegno Walkie-Talkie 2004*, Milano, Il principe costante.

Summary

The article analyzes the trend of theatre staging of narrative texts (novels) of the Soviet-Russian cultural sphere. Moving from the Slavonic and Western theories about the postmodern, the author considers the trend of “staged novel” as a rejection of the aesthetics of Socialist realism. Today the same trend of the “staged novel” belongs to the global narrative turn.

The article is divided into four sections: ‘introduction’, ‘the postmodern and beyond’, ‘staged novel: from the thaw to the perestroika’, ‘staged novel: from the nineties to the noughties’.

In the introduction the author poses the question of the trend of staging novels in Soviet-Russian theatre. In the second part of the article the author summarizes the most relevant theories about the phenomenon of postmodern in Western and Slavonic cultures. In the third part of the article the author analyzes the artistic experiences of two Russian directors: Georgij Tovstonogov and Jurij Ljubimov. The last section of the article includes a short review of all the theatrical novel-based performances staged in Russia in the last twenty years.

Francesca Di Tonno

ha conseguito la Laurea Triennale (2006) e Specialistica (2009) in Lingua e Letteratura Russa presso l'Università di Bologna. Presso il medesimo Ateneo, è attualmente iscritta al terzo anno del Dottorato di Ricerca in Letterature Comparate e svolge un progetto di ricerca dal titolo “Il romanzo a teatro. Nuove forme della narrazione”. Ha svolto numerosi periodi di ricerca in Russia presso l'archivio del Teatro Taganka di Mosca e presso la Russian

State University for the Humanities come borsista Erasmus Mundus. Si occupa di teatrologia russo-sovietica, letteratura russa e letterature comparate. Suoi articoli sono apparsi su “Slavia”, “Mantichora”, “Quaderni di Synapsis, 2009”.

