

ERICA FACCIOLI

*Per una storiografia geopolitica del teatro.
Genesi e sviluppo del teatro ucraino come asserzione del territorio storico**

Premessa. Storicizzare, cartografare

La geopolitica è una serie di drammi (nel senso primo del termine: azione) e persino di tragedie – non bisogna mai dimenticarlo.

Yves Lacoste

A premessa della ricognizione storica del teatro ucraino che si intende qui presentare, vorrei porre alcune riflessioni su contingenze e urgenze relative agli studi teatrologici.

Credo che alcune nozioni e concetti provenienti dalla geopolitica possano avere un'influenza sul piano metodologico e orientare la storiografia verso un'integrazione. Questa ipotesi interdisciplinare ricade nella sfera della "nuova teatrologia" – secondo la proposta di De Marinis¹ –, che vive la collaborazione con altre discipline (semiotica, antropologia, sociologia) come una preziosa risorsa in grado di concorrere a una (ri)definizione dell'oggetto di studio e dei principi necessari alla sua analisi.

L'emersione relativamente recente di territori riconosciuti come entità statuali può assumere un preciso significato per gli studi teatrali, indirizzandoli verso l'ambito entro cui si manifestano e regolano i mutamenti propri delle rappresentazioni cartografiche mondiali: la geopolitica.

Termine denso di significati e di interpretazioni non sempre favorevoli, la geopolitica è tornata in auge negli anni ottanta, trovando in ambito francese un terreno di studi e di teorizzazioni particolarmente fertile. Attraverso l'uso di una terminologia di provenienza teatrale, Yves Lacoste²

* Una prima versione è apparsa in Francia sulla rivista *Chroniques slaves*, 3, 2007. Nonostante il carattere di estrema sintesi secondo cui si è tentato di racchiudere cinque secoli di storia del teatro ucraino (compito ingrato!), si è pensato alla funzione che un primo approccio verso questo ambito può avere in Italia. Nel corso del tempo è sorta l'esigenza di sviluppare una riflessione più ampia, espressa ora in questa prima parte, relativa all'ipotesi di una relazione tra teatrologia e geopolitica. Molte sono le persone che mi hanno incoraggiata in questa direzione e che, non sottraendosi al confronto, hanno arricchito e rafforzato alcune riflessioni sul teatro ucraino, sulla sua collocazione storica e su questioni geopolitiche: in particolare Isabelle Després, direttrice del Centre d'études slaves contemporaines di Grenoble, e l'équipe di studiosi intorno a lei gravitante.

¹ DE MARINIS (2008).

² Padre della geopolitica francese, fondatore della rivista *Hérodote* e dell'Institut Français de Géopolitique (Paris 8). È a Lacoste che si deve lo sviluppo di una teoria contemporanea della geopolitica, intesa come "metodo". Grazie a questa nuova impostazione, la geopolitica ha superato l'*impasse* che aveva condotto alla sua proscrizione dopo la guerra fino agli anni ottanta, causata dalla relazione tra la scuola geopolitica tedesca e il Reich. Tramite una approfondita disamina storica, Lacoste ha dimostrato come questo rapporto sia stato più complesso e meno lineare di quanto comunemente si pensi. In seguito, egli ha ampliato il discorso teorico relativo alla geopolitica, liberandola letteralmente dal passato,

ha definito la geopolitica evidenziandone l'elemento essenziale, individuato propriamente nelle "idee politiche", denominate "rappresentazioni". Nella prospettiva lacostiana, e di quanti si occupano di "geō-graphia" (ovvero di 'disegnare la Terra'), "rappresentare" corrisponde a "disegnare":

Da un lato, rappresentare (rendere presente), "mostrare in concreto", è anzitutto disegnare. Ora, le idee geopolitiche si riferiscono a dei territori, cioè alle carte che ne sono le rappresentazioni, allo stesso modo in cui un quadro rappresenta un personaggio. D'altro lato, la rappresentazione è l'atto teatrale per eccellenza, l'atto che rende simbolicamente presenti personaggi e situazioni drammatiche, ciò che è anche proprio delle idee geopolitiche. [...] La rappresentazione storica dei loro rapporti [delle Nazioni], il modo di raccontare le cause dei loro conflitti assumono i contorni della tragedia. Ecco perché il termine rappresentazione è nelle analisi geopolitiche particolarmente utile in ciò che possiede di ambiguo e di semanticamente ricco³.

Nel contesto di queste "rappresentazioni cartografiche del mondo", emerge un concetto fondamentale (anche in relazione al discorso tra geopolitica e teatro che qui si intende sviluppare): quello di "territorio", sia esso definito "storico" o "simbolico". La questione della "territorialità" ha generato negli ultimi decenni innumerevoli focolai e nuove "guerre fredde" combattute in nome della pretesa equipollenza tra "terra" e "potere", ben illustrata da Farinelli: «Il territorio equivale all'ambito individuato dall'esercizio del potere, ed è una parola nella cui radice Terra e terrore si mescolano e confondono»⁴. L'esercizio del potere per il riconoscimento del territorio è generalmente accompagnato dal tentativo di ufficializzazione di un determinato percorso storico (e spesso, purtroppo, attraverso la messa in gioco di una presunta qualità etnica delle popolazioni).

Nella vasta area dell'ex URSS questo processo si sta consolidando da un ventennio. Si tratta di contese che affondano in un passato poco conosciuto nel panorama mondiale: in un certo senso, la dicotomia ideologica che ha dominato fino al 1989 i rapporti est-ovest (secondo una visione eurocentrica), e l'abbaglio contemporaneo prodotto dall'egemonia economica "globalizzata" (per sintetizzare, anche volgarmente, una questione piuttosto complessa), non hanno ancora permesso, o hanno rallentato, lo sviluppo di un'adeguata valutazione storica delle diverse entità territoriali (e delle loro rivalità). Esse stanno alla base dell'evoluzione di movimenti disgreganti che hanno generato non tanto l'emersione, quanto la "ri-emersione" di tante "Atlantidi sommerse".

riformandone la visione, e potenziandone il carattere metodologico attraverso la messa in campo di concetti quali "rappresentazioni divergenti", "territori (storico-simbolici)", "configurazioni spaziali", "geografia storica", "memoria". Secondo Lacoste la geopolitica non è una scienza, ma un metodo, un approccio razionale rispetto a un insieme di rappresentazioni e di argomenti contraddittori, che esprimono, per ragioni strategiche o simboliche, le rivalità di diversi tipi di potere sui territori (LACOSTE [1993; 1994a; 1994b; 1994c; 2004]).

³ www.ariannaeditrice.it/articolo.php?id_articolo=12658.

⁴ FARINELLI (2003, 37).

È opportuno considerare gli affondamenti relativi a questi territori secondo il loro carattere storico (e non geografico, come presupposto dal mito di Atlantide): a tutte le rivendicazioni territoriali post-sovietiche appartiene un passato generalmente non riconosciuto, radicato in immaginari simbolici che per decenni sono stati soffocati, o tenuti a bada, da poteri egemonici in grado di trasformarli in sogni visionari, mitici e utopici paragonabili al *New Atlantis* di Bacone. Purtroppo dal parziale riconoscimento e dalla mistificazione (dell'informazione o peggio ancora della storia), il passo verso un totale annullamento è brevissimo.

A questo punto del discorso è il caso di entrare nel vivo della questione presentando uno dei poli territoriali "ri-emersi" col crollo dell'URSS: l'Ucraina. Essa ci permette di sviluppare il discorso relativo al rapporto della geopolitica con la cultura e la storiografia, secondo due prospettive. Una riflessione induce a prendere in considerazione un certo "codice interno" di natura geopolitica della cultura ucraina (letteraria e teatrale); l'argomento meriterebbe ben altro spazio rispetto a quello qui dedicato, dove tuttavia con alcuni accenni si offrono degli spunti su questioni che sono fonte di approfondite argomentazioni e discussioni all'ordine del giorno per gli slavisti. La seconda riflessione si genera invece intorno all'ipotesi di una possibile collaborazione tra geopolitica e storiografia teatrale, attraverso alcune puntualizzazioni in riferimento a determinati nodi critici della storiografia europea.

Partiamo dalla prima questione, ovvero dalla geopolitica come elemento caratterizzante intorno cui si è strutturata la cultura ucraina. Oxana Pachlovska, massima autorità italiana in studi di ucrainistica, è arrivata ad affermare che «l'interdipendenza tra cultura e storia (e quindi politica) è l'elemento determinante nell'evoluzione della civiltà ucraina»⁵. A supporto di questa affermazione è riscontrabile una serie di elementi che diventano tangibili al primo approccio con il Paese: basti ricordare che l'Ucraina contiene già nel suo toponimo declinazioni di natura politica, storica e identitaria. Se infatti in tempi antichi *Ukrajina* pare significare 'terra' e 'territorio', col passare del tempo si va diffondendo l'interpretazione fino ad oggi ritenuta più attendibile: 'terra di confine'. Il nome del Paese ha prestato involontariamente il fianco alla storiografia russa, quando si è voluto far risalire la sua origine a *okraina*, ovvero 'periferia' (naturalmente dell'Impero e dell'Unione Sovietica). Oggi gli ucrainisti propongono una interpretazione che risale all'indoeuropeo (*s*)*krei*, ovvero 'separare', 'tagliare', sostenuta peraltro dal verbo ucraino *krajaty* e dal polacco *krajać*, «nel senso che il paese è appunto quanto viene (ri)tagliato dal territorio e risulta quindi distinto dalla terra vicina»⁶.

Risulta evidente come il toponimo scateni già disamine di carattere geopolitico, dove la nozione di "territorio storico" è tutt'altro che laterale. A ben guardare, tutto ciò che riguarda

⁵ PACHLOVSKA (1998, 47).

⁶ PACHLOVSKA (1998, 85).

L'Ucraina ha un carattere fortemente legato all'affermazione della sua esistenza, tematica espressa finanche nella prima strofa dell'inno nazionale, derivato da un poema del 1800: «Ščce ne vmerla Ukrajiny, ni slava, ni volja», ovvero «La gloria dell'Ucraina non è ancora morta, né la sua libertà».

Il riconoscimento dell'identità nazionale secondo una continuità storica è il carattere precipuo sotteso ad ogni sua espressione culturale. In un tale contesto sociale e politico, perennemente concentrato su questioni identitarie, il teatro ha avuto incontestabilmente la funzione di asserzione del territorio. Non si è trattato solo di un ruolo salvifico per la lingua, quando questa ha subito dei divieti ed è sopravvissuta grazie alle forme teatrali che sfuggivano al controllo centrale, bensì di un vero e proprio “ponte sulla storia”: il teatro è stato portatore e conservatore di usi e di costumi popolari, oltre che, naturalmente, di modalità espressive riconosciute come propriamente ucraine. Ciò equivale a dire che la persistenza del teatro ha permesso l'elaborazione e la sopravvivenza di una *matrice ucraina* (che solo in tempi recenti si è iniziato ad analizzare) e di una memoria storica.

Nella spinta modernista del Novecento, il teatro ha assunto con consapevolezza dichiarata la responsabilità di definire una precisa identità culturale, ruolo che ha avuto un suo *continuum* fino ai giorni nostri, caratterizzati da una scena capace di porsi come interlocutrice della politica nazionale. Nelle maggiori istituzioni che si dedicano al teatro si creano volontariamente molteplici occasioni di dibattito e discussione sulle relazioni del teatro con le arti, la storia, la politica nazionale ed internazionale. Gli studiosi e gli artisti vivono dentro un'urgenza che risulta vitale (poiché può garantirne la sopravvivenza), attitudine che, purtroppo, non sempre è riconosciuta all'esterno.

Di fronte a queste evidenze, trovo del tutto fuorviante porre in dubbio l'esistenza della cultura ucraina (sia essa letteraria o teatrale), misconoscimento radicato peraltro in una aberrazione della storiografia teatrale europea: vorrei ricordare a questo proposito che le enciclopedie e le storie del teatro sovietico hanno sempre previsto una suddivisione molto chiara che comprendeva voci su ognuna delle Repubbliche socialiste, ammettendo in pieno il “teatro ucraino”. Si veda l'*Istorija sovestskogo dramatičeskovo teatra*, pubblicata dall'Istituto di Storia delle Arti della Accademia delle Scienze dell'Urss, che dedica al teatro di ogni Repubblica un capitolo a sé stante (anche per la Cecenia, l'Armenia e la Georgia, per intenderci), oppure la *Teatral'naja enciclopedja*, dove ogni voce usa specificazioni e definizioni (“regista ucraino”, “attore armeno”, etc.), che oggi provocano accese polemiche. Queste diatribe contemporanee sono frutto di una seconda aberrazione, figlia dell'asse Stati Uniti-Ucraina-Federazione russa, continuamente legittimata dall'informazione massmediologica, concentrata su questioni economiche in grado di sviare qualsiasi discorso di diversa natura.

Prendere in considerazione la questione ucraina – ma a questo punto il discorso potrebbe essere esteso a tutti i territori dell'ex URSS (e forse, non solo) – così come ci viene presentata dai

sistemi di informazione, rischia di ridurre enormemente la possibilità di giungere a una lettura adeguata e corretta della storia passata e presente di questo Paese, le cui intricate vicende relazionali con Russia e Polonia hanno un'origine che si radica in un passato remoto, molto più lontano di quanto siamo legittimati a sapere (e disposti ad ammettere). Si dovrebbe spogliare il discorso proprio del versante di derivazione massmediologica, che tende ad una informazione faziosa e spesso superficiale, determinata peraltro dal lato meno interessante (e più pericoloso) della geopolitica: il suo essere strategia delle "grandi potenze", orientate da interessi puramente economici e di mercato.

Per contrastare tutto ciò, si pone l'esigenza di un percorso diverso, addirittura in controtendenza rispetto alla direzione percorsa finora dai sistemi informativi, finalizzato alla decostruzione di fraintendimenti ed equivoci accumulatisi nel corso del tempo. Credo, in questo senso, che un lavoro concreto spetti agli studiosi. Siamo giunti così alla seconda relazione ipotizzata all'inizio del discorso, ovvero quella relativa a geopolitica e storiografia.

Lo storico, come il geografo, ha l'insidioso compito di tracciare delle mappe, di dare vita a una cartografia di riferimento, attraverso, appunto, la "storio-grafia". I rischi corsi da entrambe le tipologie di studioso sono gli stessi: primo fra tutti, quello che vede le "cartografie" tracciate trasformarsi in modelli che perdono il loro valore "temporale", persino di fronte ad un mondo in continua mutazione, e prendono il sopravvento sulla realtà. Del resto, solo così è possibile spiegare certi anacronismi che riguardano gli studi sul teatro: facendo riferimento a quanto detto sopra in merito alla storiografia sovietica, a questo punto per gli studi teatrali europei si può calcolare un ritardo di novant'anni nella ricezione di quanto prodotto in Ucraina.

La geopolitica può intervenire a supporto degli studi storici proprio al fine di superare questa *impasse*, purché vi sia la volontà di riposizionarsi nel presente per costruire una prospettiva storiografica meno radicata nei modelli di riferimento e più aperta e comprensiva rispetto a fenomeni che hanno indissolubilmente modificato il mondo negli ultimi vent'anni.

Concludendo questa breve ma necessaria premessa, vorrei sintetizzare i punti nei quali s'inscrive e si rende utile, a mio avviso, una relazione tra gli studi teatrologici e la geopolitica:

– nello studio del teatro come fenomeno di espressione e ricezione, dove il discorso geopolitico è riconoscibile come "codice interno", una matrice sulla quale si è strutturata la creatività. La geopolitica, intesa come elemento caratterizzante, ha riguardato la trasmissione non solo di cifre artistiche ed espressive, ma anche storico-sociali, quando ha permesso la sopravvivenza, o ha inaugurato la ricerca, di una identità territoriale.

– sul versante storiografico, dove la geopolitica è utile al fine di un aggiornamento della "cartografia storiografica teatrale", in merito alla quale si sono create lacune o peggio ancora

aberrazioni nel corso del tempo.

In ultima analisi, preme rimarcare che questa ipotesi di lavoro è possibile solo a patto che si sviluppi un percorso inverso a quello comunemente seguito finora: non è dalla legittimazione dello Stato ucraino che si deve inaugurare una storia e una teatrologia in grado di affermare la tradizione scenica di questo Stato, bensì attraverso un corretto approccio ai fenomeni teatrali, che permetta di risalire all'asserzione dell'identità territoriale.

Si pone ora il caso che l'ipotesi qui proposta, così evidente per l'Ucraina, sia estendibile ad altre realtà; ciò potrebbe costituire una chiave di volta riformatrice rispetto alla ricezione parziale e abdicante di determinati fenomeni culturali, aprendo così la strada a una "geoteatrologia" ancora tutta da definire.

Il teatro ucraino come asserzione di un territorio storico

L'Ucraina è una terra particolare.

Qui si incontrano e si scontrano l'Oriente e l'Occidente.

Oxana Pachlovska, Civiltà letteraria ucraina

Le pagine che seguono non intendono offrire un compendio del teatro ucraino, quanto piuttosto presentare una breve ricognizione storica, priva di pretese esaustive e sistematiche, della drammaturgia e della scena ucraine nei loro riconosciuti apici, attraverso un approccio critico alla storiografia di riferimento.

La dichiarazione di indipendenza dell'Ucraina nel 2000 ha dato impulso a nuove interpretazioni storiche che si sono riversate nell'arte e nel teatro. È necessario chiarire da subito come certe interpretazioni fossero preesistenti e già radicate nel passato, ma sono state sottoposte a censura a causa della sottomissione del paese (allora denominato Piccola Russia) prima all'Impero russo e poi, dal 1917, al governo sovietico, la cui ideologia non approvava tendenze storiografiche a favore di un riconoscimento delle realtà locali.

La simbolica divisione del territorio ucraino in due "regioni" relative alla riva sinistra e alla riva destra del grande fiume Dnipro⁷, ha determinato un suo effetto: la prima metà del paese, con la sua vicinanza alla Russia, ha provocato una certa tendenza degli storici alla russificazione; la seconda parte, la riva destra, confinante con la Polonia e l'Ungheria (in precedenza con l'Impero

⁷ In lingua russa: Dniepr; benché sia ovvio che il lettore abbia una maggiore dimestichezza con la traslitterazione dal russo, in questo articolo si è utilizzato per i nomi, i toponimi, i titoli di opere e gli spettacoli l'originale ucraino traslitterato, per coerenza con la trattazione. Si è fatta esclusione del toponimo Kiev (in ucraino: Kyjiv), oramai comunemente accettato a livello internazionale in questa forma, facendo però la scelta opposta nella bibliografia, per rispetto ai riferimenti originali delle fonti.

Austro-Ungarico), ha incentivato una messa in rilievo tanto delle effettive tradizioni locali, quanto di valori culturali europei. Questa dicotomia tanto evidente, supportata dalla componente geografica, non ha mai cessato di esistere, giungendo fino ai giorni nostri sotto forma di materia di discussione e di polemiche politico-culturali, promuovendo conflitti di natura linguistica e di principi relativi alla concezione stessa del mondo.

In questo contesto è emersa la complessa problematica riguardante la periodizzazione della storia del teatro ucraino: il punto limite di ogni periodo sembra sostenere e celare significati geopolitici. Se si riconosce, secondo quanto proposto da Antonovyč, il 1619 come data di nascita del teatro ucraino, quando «non lontano da L'viv (Leopoli), nella campagna, furono messi in scena intermezzi in lingua ucraina tra un atto e l'altro dei drammi polacchi»⁸, si può dedurre come il polacco fosse al tempo la lingua in uso, e come i sacerdoti polacchi utilizzassero il teatro non solo per avvicinare i fedeli al cattolicesimo, ma anche per glorificare la Polonia, sotto il cui dominio si trovava l'Ucraina. La lingua ucraina continuava tuttavia a sussistere e ad avere un suo utilizzo, probabilmente in occasioni meno ufficiali⁹. Le complesse problematiche relative a questo periodo, caratterizzate dalla ribellione dei cosacchi del Dnipro contro l'oppressione straniera, sono ben rappresentate nelle pagine del racconto *Taras Bul'ba* di N.V. Gogol'.

Sebbene fonti e documenti testimonino rappresentazioni di drammi polacchi a partire dal 29 agosto 1619, è comunque naturale ipotizzare la sussistenza di simili rappresentazioni anche in precedenza. A quel tempo Leopoli viveva sotto l'influenza dello Stato della Chiesa (fu infatti progettata da architetti italiani), ed è incontestabile l'apporto dei drammi latini sulla formazione della Scuola del Monastero Domenicano della città. Questa tappa appartiene storicamente al periodo detto del "teatro scolastico", quando i drammi a tema religioso non erano scritti da drammaturghi professionisti ma da insegnanti di retorica e poetica, e recitati dagli stessi seminaristi.

In seguito¹⁰ Antonovyč riconosce una seconda tappa evolutiva del teatro ucraino, denominata dallo storico "secolare" (in contrapposizione al repertorio "spirituale" o religioso), sviluppatasi in un periodo compreso tra il 1819 e il 1881. Questi limiti temporali da un lato sono organici con la prima messinscena della *pièce* di I. Kotljarevs'kyj *Natalka-Poltavka* (*Natalka la poltavana*) a Poltava, dall'altro con l'originarsi a Jelizavethrad (in seguito Kirovohrad) del cosiddetto "teatro dei corifei", formato da gruppi di attori e drammaturghi fedeli allo spirito nazionale, che intrapresero con successo queste professioni.

⁸ ANTONOVYČ (2003, 27).

⁹ Il periodo è segnato dalla convivenza di più idiomi (russo, polacco, ucraino, latino) il cui uso dipendeva dal contesto sociale e dalla finalità della comunicazione.

¹⁰ Si fa presente che in questo articolo non sono presi in considerazione i legami del teatro ucraino con la cultura popolare del *vertep*, degli *schomorochi* e dei riti pagani. Questo processo si è sviluppato parallelamente in molti paesi slavi.

Ivan Kotljarevs'kyj (1769-1838) è da considerarsi molto più che il primo drammaturgo ucraino, poiché è colui che fece risorgere la letteratura ucraina, elevando la lingua a livello letterario. Nel poema *Enejida (Eneide)*, il suo capolavoro, lo scrittore tradusse Virgilio in stile burlesco: i personaggi di Virgilio prestano i loro nomi ai cosacchi ucraini costretti a vagare nel mondo alla ricerca di una nuova patria, dopo la distruzione del territorio ad opera di Caterina II. Kotljarevs'kyj scrisse la *pièce Moskal-čarivnyk (Moskal il fattucchiere)*¹¹, dove si avverte l'influenza de *Le Devin du village* di J.-J. Rousseau (1752), ma è *Natalka-Poltavka* ad ottenere il riconoscimento di "prima *pièce* ucraina": il testo ha un grande rilievo per il repertorio drammatico poiché sarà proprio il padre della musica classica ucraina, Mykola Lysenko (1842-1912), ad elaborare musica e canzoni per questa *pièce*. Il dramma determinò la principale tendenza del teatro ucraino, dove si sviluppano in modo organico parole, musica, danza e canto su di una base folcloristica.

Non è possibile parlare di *Natalka* senza ricordare uno dei suoi primi interpreti: il grande Michajl Ščepkin (1788-1863), a quel tempo ancora attore servo della gleba. Nel 1821 egli riuscì a riscattarsi e continuò la sua attività artistica al Malij Teatr di Mosca. Ščepkin viene ricordato come grande attore tanto per il teatro russo quanto per l'ucraino, poiché fu uno dei primi a saper interpretare secondo la tendenza realista, rinunciando alla falsa enfasi tipica del teatro classico. Di lui sono noti i legami, le amicizie artistiche strette con A. Puškin, N. Gogol', T. Ševčenko ed altre punte di diamante della cultura russa e ucraina, personalità determinanti per lo scambio intellettuale che fu il presupposto del complesso profilo dell'attore.

Questo periodo fu generalmente caratterizzato da tendenze democratiche che avvicinavano il teatro russo all'ucraino, ma nella seconda metà del XIX secolo alcuni decreti dello Zar vietarono l'uso, nelle rappresentazioni, del "dialetto dei piccoli russi". Allo stesso modo fu vietata la traduzione di testi teatrali in ucraino e l'allestimento, all'interno dello stesso contesto, di testi russi e ucraini. In contrapposizione alla tendenza del potere a emarginare la lingua dei "piccoli russi" e l'arte degli *chochly*¹², nella cultura ucraina si andavano sviluppando correnti opposte. In particolare ciò avvenne in Ucraina occidentale (in Galizia), allora territorio Austro-Ungarico dove, nel 1864, E. Bačins'kyj diede vita a L'viv a un teatro professionale denominato *Rus'ka besida (Conversazione russa)*. Fu proprio presso questo teatro che Les' Kurbas, il riformatore della scena ucraina e padre del modernismo, inizierà nel 1912 il suo percorso artistico.

Nel 1880 furono organizzate troupe teatrali ambulanti che riuscirono ad affermarsi nel 1881: si tratta del fenomeno definito dai teatrologhi ucraini "teatro dei corifei". Emergono da questo

¹¹ *Moskal'* era il termine usato in Ucraina per indicare i "vicini di casa": i russi della Moscovia, ed oggi sussiste ancora, con una sfumatura spregiativa.

¹² Termine popolare usato dai russi per indicare gli ucraini.

contesto le personalità di Marko Kropyvnyč'kyj (1840-1910), Mychajlo Staryč'kyj (1840-1904), e di tre fratelli (il cui vero cognome era Tobilevič): Papas Saksagans'kyj (1859-1940), Ivan Karpenko-Karyj (1845-1907), Mykola Sadovs'kyj (1856-1933)¹³. Il periodo presenta tuttavia un quadro così complesso che metterne in chiaro le principali caratteristiche non risulta agevole. Infatti, se da un lato M. Kropyvnyč'kyj, M. Staryč'kyj e i fratelli Tobilevič diedero un vigoroso impulso alla rinascita teatrale nazionale, dall'altro non si può negare che molte delle loro *pièces* e messinscene appartenevano al teatro etnografico, che poco interessava al grande pubblico e agli abitanti delle città. Nel teatro di questo tipo non vi era una grande varietà di generi, predominava piuttosto una commedia di stampo primitivo, composta di danze e canzoni, e il melodramma¹⁴. Solo di rado si vide in questo contesto un dramma di stampo sociale e naturalistico come quello proposto da Hnat Chotkevyč (1877-1938), promotore dell'arte nazionale. Pochi furono anche gli attori in grado di realizzare interpretazioni caratterizzate da un certo sincretismo artistico, come seppe fare colei che è stata considerata la Duse ucraina: Marija Zan'kovec'ka (1854-1934).

Un quadro alquanto diverso si andava delineando grazie a quei drammaturghi che si distinsero per un notevole spessore culturale: si tratta di traduttori e scrittori-filosofi di orientamento occidentale come Ivan Franko (1856-1916), Lesja Ukrajinka (Larysa Kosač-Kvitka, 1871-1913), Oleksandr Oles' (Kandyba, 1878-1944).

Lesja Ukrajinka, poetessa che cantò le battaglie combattute dal suo popolo per la libertà (*Vavylons'kyj polon* [La cattività babilonese], 1903, *Na rujinach* [Sulle rovine], 1904), diede vita a drammi in versi non solo sulla base del folclore ucraino (come *Lisova pisnja* [Il canto del bosco]), ma anche a riletture di importanti opere europee come *Cassandra*, *Ifigenia in Tauride*, *Don Giovanni* ed altre. Tuttavia è necessario specificare che tanto Ukrajinka quanto Oles' non avevano una formazione specificamente teatrale, e le loro *pièces* si possono considerare soprattutto testi di carattere letterario, poco adattabili alla scena (e, in effetti, non godettero di grande popolarità). In questo contesto si distinse un dramma di I. Franko (storico, politologo, poeta, drammaturgo)¹⁵: *Ukradene šťastja* (Felicità rubata).

Un modello di nuova drammaturgia venne offerto da Volodymyr Vynnyčenko (1880-1951), autore di ben ventitrè drammi. Ancora oggi in Ucraina alcuni suoi testi, come *Prorok*, *Brechnja* (La menzogna), *Hrich* (Il peccato), *Čorna Pantera i Bilyj Vedmid'* (La Pantera nera e l'Orso Bianco), sono portati sulle scene. Gli storici del teatro e della letteratura hanno messo in evidenza il percorso

¹³ Quest'ultimo nel 1907 aprì i battenti del primo teatro stabile di Kiev.

¹⁴ Si può dire che solo un'opera drammatica di questo periodo è giunta ai giorni nostri: la commedia di Staryč'kyj *Za dvoma zajcjamy* (A caccia di due lepri).

¹⁵ Gli scrittori-filosofi qui semplicemente citati rappresentano i massimi vertici della cultura letteraria e filosofica ucraina: meritano senza dubbio più attenzione, per questo, si rimanda all'esaustivo studio in italiano di O. Pachlovska, già variamente citato.

di Vynnyčenko sottolineando tanto i caratteri derivati dal realismo critico di origine russa, quanto i tratti derivanti dall'impressionismo e dal simbolismo, generati sotto l'influenza dei drammi e della poesia dell'Europa occidentale. Per molti anni Vynnyčenko ha fatto convergere l'attività letteraria con quella politica, fu infatti nominato, dopo la Rivoluzione d'Ottobre, primo Ministro della Repubblica Ucraina, prima che essa passasse nelle mani del nazionalista Petljura. Questo periodo storico, tragico e sanguinario, trova espressione in uno scrittore di origine ucraina, Bulgakov, che ne *La guardia bianca* narra la guerra civile che sconvolse Kiev in quegli anni. La storia della presa della città da parte dei contadini comandati da Petljura è entrata nei palcoscenici con la riduzione teatrale, sempre ad opera di Bulgakov, de *I giorni dei Turbin* (grande successo al Teatro d'Arte di Stanislavskij).

La nuova drammaturgia ucraina (V. Vynnyčenko, O. Oles') e le *pièces* degli autori europei (G. Ibsen, B. Shaw) divennero i capisaldi del repertorio delle scene del Molodyj Teatr fondato da Les' (Oleksandr Zenon) Kurbas (1887-1937)¹⁶. Nel primo decennio del Novecento Kurbas studiò presso l'Università di L'viv e alla Facoltà di Filosofia di Vienna, orientandosi verso studi di matrice occidentale ed europea; fu in seguito a questi studi, e dopo aver concluso la scuola del Teatro drammatico-musicale N. Lysenko nel 1916, che aprì i battenti del suo primo teatro.

Kurbas proveniva da una famiglia di attori e ciò gli permise di comprendere il teatro dal di dentro: gli fu chiaro da subito che una via evolutiva per il teatro ucraino si poteva trovare attraverso la creazione di una moderna scuola di teatro, lo sviluppo della regia e l'elaborazione di una nuova drammaturgia. Per questo diede vita al Molodyj, un teatro-studio sperimentale ispirato alle ricerche europee (di A. Antoine, M. Reinhardt, G. Craig) e russe (K. Stanislavskij, V. Mejerchol'd, A. Tairov e E. Vachtangov). È necessario offrire a questo regista, che per intenderci è paragonato dagli studiosi a Mejerchol'd, più ampio spazio: nel suo operato egli fece convergere la ricerca estetica modernista con una vera e propria rinascita della cultura ucraina secondo un orientamento europeo (lavorando contro l'ucrainofilia e lo sciovinismo russo).

Già nella stagione del 1918-1919, Kurbas mise in scena spettacoli che segnarono l'inizio della moderna regia ucraina. In questi allestimenti Kurbas «utilizzò la possibilità, prima ignorata, di avvalersi dello spazio, della musica, della plastica, della luce e dei colori»¹⁷. I suoi spettacoli furono effettivamente un trionfo di teatralità, grazie anche a A. Petryc'kyj, artista di grandi risorse e scenografo del teatro, il cui lavoro fu in perfetta consonanza con quello degli attori. Di spettacolo in spettacolo Kurbas avviò percorsi diversi: in *Vertep* sviluppò i principi dell'attore-marionetta di Craig, e nella regia della prima messinscena nazionale di *Edipo re* di Sofocle sviluppò caratteri

¹⁶ Per approfondimenti su Kurbas, non consentiti dal taglio del presente articolo, si rimanda a: MANDZUKOVA-KAMEL (2001); FACCIOLI (2007; 2008).

¹⁷ KRASYL'NYKOVA (1999, 58).

derivati dalla plastica monumentale di Reinhardt (il cui gruppo si era esibito in tournée a Kiev nello stesso spettacolo nel 1912). Questi allestimenti realizzarono il programma di europeizzazione del teatro ucraino pensato da Kurbas.

Dopo il 1917 si definì anche l'atteggiamento del regista rispetto al discorso politico: egli comprese, al pari di Mejerchol'd, che la Rivoluzione era «sinonimo di estetica e di procedimento artistico»¹⁸, continuando tuttavia a considerare il teatro «non un'arena per la lotta politica, ma semplicemente il teatro»¹⁹. Così, nel periodo in cui a Mosca si sviluppava il Fronte di Sinistra delle Arti e Mejerchol'd avviava una riforma sotto il nome ufficiale di Ottobre teatrale, Kurbas si impegnò al fine di rinnovare l'arte teatrale ucraina ispirandosi alla stagione dell'anno simbolo di questa rinascita: la primavera, in ucraino arcaico "berezen". Questo segno di rinascita della natura, inteso come trasformazione creativa, portò il regista a battezzare il proprio teatro "Berezil".

E di una vera e propria rinascita della scena ucraina si può parlare, visto che in questo teatro si formò una generazione di registi innovatori quali Boris Tjahno, Faust Lopatyns'kyj, Vasili Vasyly'ko²⁰. Kurbas e i suoi collaboratori diedero vita a una stagione di riforma: oltre a mettere in scena drammi espressionisti, sposarono il costruttivismo inaugurato dalle scenografie di Vadim Meller²¹. Lo scenografo collaborò a quasi tutti gli spettacoli del Berezil': i suoi allestimenti costruttivisti furono particolarmente funzionali al lavoro degli attori sulla scena, basato sulla pedagogia di Kurbas²².

All'interno dello studio e dello sviluppo di queste diverse tendenze praticate sul palcoscenico del Berezil', il regista riuscì a elaborare una propria teoria estetica cui diede il nome di *peretvorenija* (ovvero 'trasformazione della realtà' o 'trasfigurazione'): «non arte presa dalla vita, ma vita nelle forme artistiche»²³: questo fu il principio della sua visione registica. All'inizio degli anni venti un simile approccio all'arte era ancora consentito, tuttavia ad un certo punto Kurbas si dovette misurare con l'ideologia sovietica.

I cambiamenti avvennero in modo repentino. Nel 1926 il Teatro Franko, guidato da H. Jura, si trasferì da Charkiv (allora capitale dell'Ucraina) a Kiev, e il Berezil' di Kurbas al suo posto. I primi tre allestimenti di Charkiv costituirono dei veri e propri fallimenti: *Tripes d'or* di Crommelynck non attirò il parere favorevole del pubblico, mentre *Woyzeck* di G. Büchner e *Chulij churyna* di Mykola Kuliš (1892-1937) furono proibiti dalla censura.

¹⁸ S.T.D.U. (1991, 24).

¹⁹ BOBOŠKO (1987, 18).

²⁰ Solo alcuni degli allievi di Kurbas vengono qui citati, furono infatti davvero molti gli attori, gli studiosi e i registi che si formarono in questa fucina per alcuni aspetti simile a una accademia, pur nel senso meno tradizionale del termine.

²¹ Pittore, scenografo, architetto modernista e d'avanguardia (cubista e costruttivista), Meller (1884-1962) vinse la Medaglia d'oro all'Esposizione Internazionale di Parigi nel 1925 (con i bozzetti delle scenografie per il Berezil').

²² In linea con ciò che si andava sviluppando negli Studi di Mejerchol'd e di Vachtangov, Kurbas si occupò della pedagogia per l'attore, ideando tecniche di preparazione per il recupero di qualità fisico-espressive.

²³ KUZJAKINA (1984, 10).

Chulij Churina venne proibito perché la storia degli affaristi che organizzano in una piccola città di provincia la ricerca della tomba di uno eroe sconosciuto, beffandosi dei cittadini pronti a esaltare un personaggio senza reale merito (e a piegarsi di fronte a una disposizione venuta dall'alto), venne letta come un affronto al potere vigente. Naturalmente il testo di Kuliš, drammaturgo attento alle problematiche sociali e politiche a lui contemporanee, era volontariamente una critica di alcuni aspetti del potere sovietico.

Nel 1928 Kurbas mise in scena un'altra *pièce* di Kuliš: *Narodnyj Malachij* [*Malachij del popolo*]. Il sogno del portalettere Malachij, fanatico socialista che vuole salvare l'umanità (paradossalmente a costo di sacrificare vite umane), fu interpretato da M. Krušel'nyc'kyj (1897-1963) secondo un registro tragico-grottesco. Il dramma fu interpretato come una cinica (ma forse realistica) rappresentazione dei rapporti tra il potere e l'umanità. Il drammaturgo iniziò per questo ad essere nell'occhio del mirino.

L'ultimo allestimento di Kurbas e Kuliš diede vita alla prima rappresentazione della commedia *Mjna Mazajlo* (1929). Lo spettacolo metteva in luce la demagogia dell'ucrainizzazione. Nonostante la protagonista di questa *pièce* cambi il suo nome russificandolo, i politici non persero occasione di scagliarsi contro lo spettacolo e i suoi autori. Il drammaturgo fu temporaneamente allontanato e a Kurbas fu presto imposto un dramma sul tema della lotta tra la collettivizzazione dell'agricoltura e il lavoro individuale: tale *pièce*, dal titolo *Dyktatura* [*Dittatura*], era stata scritta da Ivan Mykytenko (1897-1937). Nonostante l'imposizione venuta dall'alto, il regista, avvalendosi della preziosa collaborazione del compositore Ju. Mejtus (1903-1997) e del pittore Vadim Meller (1884-1962), diede vita ad uno dei suoi spettacoli più riusciti: compositore e regista seppero trarre dai dialoghi e dai monologhi del testo uno splendido recitativo su base musicale che si sviluppava sui principi del folclorismo ucraino. A causa di questo spostamento dello spettacolo dal piano del realismo socialista al piano della rivivificazione del folclore rurale, Kurbas fu accusato di aver annientato l'autore del dramma e le sue idee politiche. Si iniziò ad infliggere al regista l'accusa di formalismo.

L'ultimo, inutile tentativo di Kurbas di resistere al corso degli avvenimenti storici è rappresentato dalla messinscena di *Maklena Grasa* (1933), spettacolo allestito con Kuliš. Il testo, sul tema della fine del sogno socialista, sull'impoverimento dell'Ucraina, sul vuoto che attanaglia il paese, è profetico: tanto da meritare di essere distrutto, almeno nella sua versione ucraina²⁴. L'atmosfera pesante e densamente cupa dello spettacolo corrispose a pieno al momento vissuto da Kurbas, giunto all'ultimo anno di direzione del Berezil': in seguito a continue, umilianti accuse e alle critiche del partito egli fu tradito e rinnegato da quasi tutti i suoi collaboratori e destituito

²⁴ Cf. PACHLOVSKA (1998, 840).

forzatamente.

Nel 1935 il Berezil' fu ribattezzato Teatro Ševčenko e M. Krušel'nyč'kyj prese la sua direzione. Kurbas, dopo un breve periodo trascorso a Mosca, venne arrestato e trasferito nel campo di concentramento delle isole Solovki. Analogo destino toccò a Kuliš e a Mykytenko, oltre che ad alcuni suoi allievi, come Lopatyns'kyj e Bortnyk.

Riflettendo su questi avvenimenti, lo storico del teatro A. Čepalov nel 1990 non ha esitato ad esprimersi con queste parole: «gli artisti hanno dimostrato anomalie etiche incommensurabili, essi smisero di percepire il mondo a loro circostante secondo un principio di realtà, e nascosero volontariamente la tragedia sotto la falsa enfasi di lodi smodate da leccapiedi»²⁵.

In effetti ben presto si arrivò ad una totale censura: l'imposto realismo socialista pretendeva «una raffigurazione veritiera e storico-concreta della realtà nel suo sviluppo rivoluzionario», che doveva coincidere con «l'educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo». In questo contesto si distinse un drammaturgo che non mise mai in discussione le tendenze politiche, aderendo pienamente al realismo socialista: Oleksandr Kornijčuk (1905-1972). I suoi drammi ebbero grande fortuna e furono rappresentati tanto in Ucraina quanto in Russia: *Zahybel' eskadry* [*Morte della squadra navale*], testo ricco di *pathos* rivoluzionario, e *Front* (pubblicato sulla *Pravda* nel 1943) andavano pari passo con la diffusione del realismo scenico. Kornijčuk si guadagnò in vita ben cinque premi Stalin.

La guerra del 1941-1945 cambiò di molto gli scenari delle attività teatrali ucraine, offrendo nuovi spunti ad interpretazioni polemiche da parte degli storici. Il teatro ucraino sopravvisse in quel periodo solo nei territori occupati dai tedeschi. Se alcuni storici, come V. Gajdabura, autore di *Teatr, zachovannyj v archyvach*, ritengono che in tal modo il teatro ucraino conservò la propria specificità²⁶, altri interpretano questa permanenza del teatro nei territori occupati come un modo di collaborare con gli occupanti. Del resto questa interpretazione è supportata da fatti storici, poiché nel 1939-1940, quando l'Ucraina occidentale e la Bukovina settentrionale aderirono alla Repubblica socialista sovietica ucraina, gran parte della popolazione di queste regioni si coalizzarono contro il nuovo potere, alleandosi ai fascisti. Nelle pubblicazioni storiche ufficiali dell'URSS non si trova menzione di questo, che si riflette invece nella letteratura degli emigrati.

Dopo la guerra l'ideologia continuava a orientare il teatro e la letteratura drammatica verso opere di stampo realista. In realtà la drammaturgia, che avrebbe dovuto riflettere il conflitto della classi sociali, riduceva i suoi contenuti a questioni pretestuose. Anche in Ucraina, come nel resto del territorio sovietico, la drammaturgia di stampo realista si sviluppava di pari passo al modello recitativo e registico di Stanislavskij e del Teatro d'Arte. Non erano ammesse sperimentazioni nel

²⁵ ČEPALOV (1990, 3).

²⁶ GAJDABURA (1998, 12).

trattamento dei classici, né tanto meno la rappresentazione sulla scena dei protagonisti della storia ucraina (Bohdan Chmel' nyc'kyj, Mazepa etc.) Eppure, in quegli anni il teatro ucraino dimostrava di avere grandi possibilità sulla via del rinnovamento scenico, rappresentate dagli allievi di Kurbas. Questo accadde in particolare quando il crollo del culto della personalità di Stalin permise di rivedere tutte le istanze fondamentali dell'epoca, comprese quelle che riguardavano l'arte. I cambiamenti s'insinuarono dapprima nelle rappresentazioni dei classici, dove si iniziarono a scorgere sottili analogie con la storia contemporanea. In seguito sui palcoscenici furono di nuovo rappresentate opere di Kuliš e la riduzione scenica del poema *Hajdamaky* di Ševčenko, messo precedentemente in scena da Kurbas al Berezil'. In quel periodo, quando gli allievi diretti del maestro scomparivano, i giovani registi inauguravano la propria carriera proprio a partire dagli allestimenti lasciati in testamento dal maestro.

L'epoca del disgelo di Kruščëv ha portato un relativo risveglio di coscienza del popolo ucraino, tuttavia senza lo sviluppo di un discorso critico del totalitarismo. Ecco perché opere di drammaturghi come A. Kolomijec' testimoniano quanto ancora gli stereotipi della vecchia mentalità, ben rappresentati da Kornijčuk, fossero la tendenza dominante. Non è emersa in Ucraina quella forza oppositiva che caratterizzò il lavoro di Jurij Ljubimov a Mosca, fin dalla fondazione del Teatro della Taganka. In Ucraina si può riscontrare una relativa rinascita espressiva, che vede la propria origine nel lavoro di alcuni scenografi come Danilo Linder e di alcuni registi come Sergej Dančenko, Volodir Ogloblin, Anatolij Litko, Viktor Ščulakov e Oleksandr Beljac'skyj, che hanno saputo dare un'evoluzione originale al lavoro teatrale. Nel tentativo di superare la problematica relativa alla mancanza di una vera e propria drammaturgia contemporanea, i registi si sono rivolti ai drammi russi, incentrati perlopiù sul tema della responsabilità morale dell'uomo di fronte a determinati ambiti dell'esistenza (Aleksandr Gel'man, Gennadi Bokarev, Afanasij Salnickij).

Con il crollo dell'Unione Sovietica e la dichiarazione d'indipendenza dell'Ucraina, il Paese è entrato in una nuova fase di lotta ideologica relativa proprio ad una possibile idea nazionale comune per tutta l'arte. Ben presto l'euforia data dall'indipendenza ha lasciato il posto a problematiche riorganizzative sviluppatasi intorno alla questione dell'orientamento artistico nazionale.

All'inizio del 1990 il Paese contava più di 120 teatri statali, ognuno dei 24 centri regionali aveva il suo teatro, mentre alcune città e la Crimea mantenevano la presenza di scene in diverse lingue (ad esempio il tartaro in Crimea). Diversi sono i teatri che presentano stagioni interamente dedicate alla scena russa, tra questi: il Teatro Ukrajinka di Kiev, diretto da Michajl Resnikovič, il Puškin di Charkiv, sotto la direzione di Aleksandr Barsegjian e il teatro di Simferopol, capeggiato dal regista Anatolij Novikov.

Il Teatro Franko di Kiev è invece considerato una sorta di modello per la tradizione scenica

ucraina: dopo essere stato diretto da Hnat Jura e da Sergei Dančenko, oggi è diretto dal noto attore di cinema e teatro ucraino Bohdan Stupka (1941), che si è formato con B. Tiahno, allievo di Les' Kurbas. Sia Dančenko che Stupka provengono da L'viv, dove hanno lavorato al Teatro M. Zan'kovec'ka. Oggi questo teatro è sotto la direzione dall'attore e regista Fedor Strihun, che tenta di restituire sulla scena quadri storici e rappresentazioni delle nuove condizioni del suo Paese.

Il centro culturale più avanzato è ovviamente a Kiev, dove vi sono attualmente numerosi festival teatrali e dove agiscono compagnie non statalizzate.

Sempre a L'viv è nato nel 1936 Roman Vyktjuk, regista che ha acquisito fama internazionale grazie alle sue *tournées* in Spagna e negli Stati Uniti. Dopo aver avviato la sua carriera d'attore e regista in Ucraina, Vyktjuk si è trasferito in Russia a causa della difficoltà ad affermarsi nella sua terra d'origine. Il regista ha fondato a Mosca un teatro di tipo privato, inaugurato con *Les bonnes* di Genet nel 1987. Vyktjuk lavora principalmente sulla partitura musicale-plastica, avvicinandosi allo stile del teatro-danza e del cabaret, e predilige la messinscena della nudità dei corpi nella realizzazione di tematiche considerate immorali dal pubblico ucraino. Il regista ha dato vita ad oltre 100 spettacoli nel corso della sua carriera, e oggi alcuni critici hanno evidenziato una certa cristallizzazione del suo lavoro. Molto criticata è la concezione e l'immagine della donna che offre attraverso i suoi allestimenti: nella memoria del pubblico permane l'epigrafe di Merimée premessa alla *Carmen*: «ogni donna è il male, ma ella per due volte può essere buona: o sul letto d'amore, o sul letto di morte». In modo particolarmente negativo è stata accolta anche la sua *Salomè*, poiché tutto lo spettacolo giustificava, in nome del libero arbitrio, la pederastia che notoriamente costò un processo allo stesso Wilde.

Ancora oggi i critici e i teatrologhi ucraini condannano le scelte del regista ed è impossibile parlare degli spettacoli di Vyktjuk senza provocare violente invettive contro il suo operato: il rigido moralismo non ammette né gli eccessi di estetismo del regista, né le tematiche da lui elaborate (si pensi agli allestimenti più recenti: *Ferdinando* [di Rucello], dove il protagonista mette in atto una seduzione indiscriminata di tutti i suoi familiari, o la commedia *Ma femme s'appelle Maurice* [del dramaturgo franco-armeno Raffy Shart], dove si ammette l'amore omosessuale di una coppia: lo spirito provocatorio con cui sono presentate sulla scena queste tematiche [incesto e omosessualità] è considerato inammissibile). Nemmeno la regia di *Master i Margarita* (*Maestro e Margherita*) ha soddisfatto il pubblico e la critica, che si sono scagliati contro la volontaria limitazione dello spazio concesso ai protagonisti sulla scena.

Non diversamente da Vyktjuk, anche la carriera di Andrei Žoldak è stata sottoposta a dure critiche in Ucraina e Russia, soprattutto all'inizio. Oggi invece entrambi godono di una certa notorietà anche in Occidente, essendosi esibiti in qualche festival europeo. Il nome di Žoldak è

legato a Vasil'ev, di cui fu allievo. Dal 2002 al 2005 Žoldak ha lavorato con la compagnia del Teatro Accademico Ševčenko (l'ex Berezil') di Charkiv, partecipando a numerosi festival. I suoi spettacoli, ricchi di provocazione, hanno ottenuto reazioni di scandalo. Žoldak ha presentato nel 2003 al festival NET (Novij evropeinskij teatr) due spettacoli, che gli hanno valso da parte della stampa la definizione di regista d'avanguardia «più scandaloso della contemporaneità». Il suo *Amleto* è passato (negativamente) alla storia per il denudamento in scena della rock star Aleksej Kravtsuk, e lo spettacolo, tratto da *Odin den' Ivana Denisoviča (Un giorno di Ivan Denisovič)* di Solženicyn, ha dovuto affrontare dure condanne per motivi non dissimili. Un teorico e critico molto attivo come Čepalov, si è espresso con queste parole in merito al rapporto tra il pubblico e la scena contemporanea: «Se è oramai generalmente accettato che il teatro possa allontanarsi dal testo e lavorare sul montaggio, vige ancora l'idea che il teatro non debba umiliare la dignità umana del pubblico e degli attori». Questa è la base su cui poggiano molte critiche inflitte al regista. In base a questo principio l'ultimo spettacolo di Žoldak, *Romeo end Juliet*, è stato giudicato “inaccettabile”: inammissibile la nudità dei corpi di tutti gli attori in scena che volteggiavano con disinvoltura dando le spalle al pubblico, e intollerabile la rappresentazione della defecazione come metafora dell'esistenza nel suo Paese. Lo spettacolo ha il primato dello scandalo per le scene russe.

Oggi molte personalità del mondo teatrale ucraino vengono accusate dalla critica di fare un uso strumentale del nome di Kurbas per cercar di far passare come valida la loro sperimentazione, considerata indegna dalla società ucraina. Žoldak, con un atto di sfida, si è autodefinito regista leader dell'avanguardia ucraina e diretto “discendente” di Kurbas, dichiarazione che ha provocato reazioni violente nel mondo della cultura. Purtroppo, tutte queste polemiche hanno messo in secondo piano la ricerca estetica perseguita da Žoldak che, partendo dalla tradizione russa novecentesca, ha rivolto la sua attenzione alle sperimentazioni artistiche europee e americane, assorbendo modalità di espressione che vanno al di là della semplice rappresentazione. Nonostante risulti difficile estrapolare delle direttive estetiche unitarie nel lavoro di Žoldak, è possibile identificare nella critica dell'attualità politica russo-ucraina il fine da raggiungere mediante un coinvolgimento diretto dello spettatore, fondato sull'estetica dello shock.

Ben altro spirito ha accompagnato la fondazione del Centr Teatral'noho Mystectva Im. Lesja Kurbas (Centro di Arte Teatrale Les' Kurbas) a Kiev, sede di studi teatrologici e di sperimentazione scenica che coinvolge non solo drammaturghi, registi, attori e danzatori, ma anche studiosi di vario genere: linguisti, storici del teatro, filosofi, esperti di tecniche della scena. In questo contesto viene elaborata una programmazione annuale che prevede tanto conferenze nazionali ed internazionali, quanto sessioni di lavoro per la pratica teatrale. Con una produzione di pubblicazioni regolare, il Centro Kurbas si offre come ambito di autentica interrogazione su problematiche centrali del teatro

ucraino: quale rapporto esso possa istituire con la politica di oggi, quali sono i segni distintivi del teatro nazionale, come questo possa relazionarsi col passato e con una contemporaneità di matrice europea. Un lavoro così definito è fondamentale per ripercorrere i binari del passato, trovare una metodologia sincretica in grado di condurre il presente artistico (teorico e creativo) verso una ricerca identitaria, in un contesto territoriale che si presenta ancora estremamente problematico, frammentato, multidirezionale.

Molte sono infatti le tendenze ideologiche e artistiche in atto che orientano alla dispersione tanto il teatro quanto i teatrologhi ucraini: da un lato vige un senso di forte appartenenza nazionale, che spinge verso la costituzione ideale di un teatro riconosciuto come “ucraino”, dall’altro si possono contare molti casi di personalità della scena contemporanea che si sono rivolte all’estero, assimilando stilemi e *koinè* internazionali. Questo ha causato un rifiuto da parte dell’Ucraina di alcune sperimentazioni, anche quando esse prendevano spunto da esperienze europee (e da una Europa ambita in senso politico), e un trasferimento in massa di artisti a Mosca, dove oggi, per contro, tutto è permesso.

Il disagio che viene vissuto dalle personalità della cultura del Paese è piuttosto evidente, come è evidente la volontà degli uomini di teatro di sopravvivere all’isolamento e di immettersi nel corso delle tendenze occidentali. Tutti i gruppi di nuova formazione tentano di adeguarsi alle correnti del mondo esterno, e il loro lavoro sembra soffrire di una alternanza non pacificata tra la ricerca di una tradizione, la costituzione di un teatro nazionale e l’inclusione di estetiche performative provenienti dall’estero. Ancora oggi il teatro ucraino sembra dunque nutrirsi di problematiche geopolitiche, tanto nella sua elaborazione esistenziale, quanto nella sua ricezione nazionale.

Un indicativo segnale di cambiamento e di apertura è stato dato dal Ministro della cultura Ju. Bohuc’ki, che nel febbraio del 2007 ha incontrato Žoldak per invitarlo ufficialmente a fondare un proprio teatro a Kiev. L’iniziativa ha suscitato numerose polemiche, soprattutto perché il Ministro ha proposto di mettere a disposizione del regista dei fondi statali. Bohuc’ki ha risposto alle proteste con queste parole: «Žoldak dopo Charkiv²⁷ ha trovato se stesso. Certo, ancora oggi molti non lo comprendono, eppure mi sembra evidente ch’egli possa essere molto stimolante per il nostro contesto artistico [...]. Una tale personalità deve lavorare in Ucraina. Quando il lavoro teatrale s’incanala nel flusso degli stereotipi, in principi solo convenzionali, questo rappresenta il degrado, la morte»²⁸.

²⁷ Si riferisce al periodo in cui il regista ha lasciato la direzione del Teatro Ševčenko (nel 2005).

²⁸ www.prodobnosti.ua/culture/theatre/2007/02/05/392881.html Il progetto non è stato realizzato e Žoldak continua ad essere un artista senza patria.

Erica Faccioli

erica.faccioli@unibo.it

Riferimenti bibliografici

Antonovyč, D. (2003) *Trysta rokiv ukrajins'kogo teatru (1619-1919)*. Kyjiv. Vip.

Beleckaja, L.K. (1984) *Ukrainskij sovetskij dramatičeskij teatr*. Kiev. Viščca škola.

Bettoni, G. (2009) *Dalla geografia alla geopolitica*. Milano. FrancoAngeli.

Boboško, Ju.M. (1987) *Režiser Les' Kurbas*. Kyjiv. Mystectvo.

Caracciolo, L. (2009) Eurussia. Il nostro futuro?. *Limes*. Gruppo editoriale l'Espresso. 3.

Čepalov, O. (1990) Jaku pravdu utverdžui "socialistyčnyj realizm". In *Ukrajn'skyj teatr*. 2. 3-6.

Čepalov, O. (1999) "Trojanskij kon" ili "Vernopoddannyj": Teatr okkupyrovanoj Ukrainy v novoj knige V. Gajdabury "Teatr, zachovanyj v archivach". In *Vremja*. 15 ijunja.

De Marinis, M. (2008) *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Roma. Bulzoni. (prima ed. [1988] Firenze. La Casa Usher).

Faccioli, E. (2007) All'origine del modernismo teatrale ucraino: appunti su Les' Kurbas. In *eSamizdat*. 5/3. 203-214.

Faccioli, E. (2008) Les Kourbas: passé, présent, futur entre esthétique contemporaine et européanisme. In *Chroniques slaves*. 4. 115-25.

Farinelli, F. (2003) *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*. Torino. Einaudi.

Farinelli, F. (2007) *L'invenzione della Terra*. Palermo. Sellerio.

Gajdabura, V. (1988) *Teatr, zachovanyj v archivach. Scenične mistectvo v Ukrajini periodu nimec'ko-fašists'koji okupaciji (1941-1944). Istorija. Polityka. Dokumenty. Ideji. Chudožni realiji. Ljuds'ki doli*. Kyjiv. Mystectvo.

Kornijenko, N. (2000) *Ukrajins'kyj teatr u peredden' tret'ogo tysjatčolittja. Pošuk (Kartyny svitu. Cinnisni orijentaciji. Mova. Prohnoz)*. Kyjiv. Fakt.

Kornijenko, N. (2007) *Les' Kurbas. Repeticija maibutnogo*. Kyjiv. Fakt.

Krasyl'nykova, O.V. (1999) *Istorija ukrajins'kogo teatru XX storiččja*. Kyjiv. Lybid'.

Kuzjakina, N. (1978) *Ukrainskaja dramaturgija načala XX veka. Puti obnovlenija*. Leningrad. LGITMIK.

Kuzjakina, N.B. (1984) *Stanovlenie ukrainskoj sovetskoj režissury (1920-načalo 30-ch g.)*. Leningrad. LGITMIK.

Kurbas, L. (1969) *Spogady sucasnykiv*. Kyjiv. Mystectvo.

Kurbas, L. (1987) *Stati o vospominanija o L. Kurbase. Literaturnoe nasledie*. Moskva. Iskusstvo.

Kysil', O. (1925) *Ukrajins'kyj teatr. Populjarnyj naris istoriji ukrajins'kogo teatru*. Kyjiv. Knygospilka.

Lacoste, Y. (1993) Che cos'è la geopolitica. In *Limes*. 4. 265-70.

Lacoste, Y. (1994a) Che cos'è la geopolitica. In *Limes*. 1. 295-302.

Lacoste, Y. (1994b) Che cos'è la geopolitica. In *Limes*. 2. 297-301.

Lacoste, Y. (1994c) Che cos'è la geopolitica. In *Limes*. 3. 297-302.

Lacoste, Y. (2004) *Dictionnaire de géopolitique*. Paris. Flammarion.

Lacoste, Y. (2007) *Che cos'è la geopolitica*. In www.ariannaeditrice.it/articolo.php?id_articolo=12658.

Lužnyc'kyj, H. (2004) *Ukrajins'kyj teatr*. t. II. L'viv. L'vivs'kyj nacional'nyj Universytet im. Ivana

Franka.

Mandzukova-Kamel, O. (2001) Les' Kurbas, créateur du théâtre moderne ukrainien. In *Revue des études slaves*. t. soixante-treizième. Fascicule 1. 167-82.

Pachlovska, O. (1998) *Civiltà letteraria ucraina*. Roma. Carocci.

Pachlovska, O. (2007) *Kiev nella rivoluzione arancione e la crisi dell'ortodossia*. In Bartolini, M.G., Brogi Bercoff, G. (a cura di) *Kiev e Leopoli. Il "testo" culturale*. Firenze. Firenze University Press. 205-226.

Popovič, M. (2001) *Narys istoriji kult'ury Ukrajinjy*. Kyjiv. ArtEK.

Pylypčuk, P. (1994a) Ukrajin's'komu profesional'nomu teatrovi – 175 rokiv. In *Ukrajin's'kyj teatr*. 1. 11-4.

Pylypčuk, P. (1994b) Marija Zan'kovec'ka: pidsumky i perspektyvy vyvčennja žyttja i tvorčosti. In *Ukrajin's'kyj teatr*. 9. 2-4.

S.T.D.U. (Spilka teatral'nych dijačiv Ukrajinjy) (1991) *Molodyj teatr. Geneza. Zavidannja. Sljachy*. Kyjiv. Mystectvo.

Skuratovkij, V. (1990) Ukrain's'kaja kul'tura – XX. Polemičeskie zametky. In *Teatr*. 10. 62-74.

Tanjuk, L.S. (2003), *Slovo, teatr, žyttja. Vybranie v 3-ch t. t. II. Teatr*. Kyjiv. Alt'erpres.