

Il personaggio scontornato in *Škola dlja Durakov*. Dal romanzo di Saša Sokolov agli adattamenti teatrali

Irina Marchesini

In apertura del suo recente e seminale studio *A Theory of Adaptation* (2006), Linda Hutcheon sostiene che «[a]daptation has run amok. That's why we can't understand its appeal and even its nature if we only consider novels and films» (2006: XI). Effettivamente, non si può non concordare sul fatto che l'attuale fase storico-culturale, definita in maniera brillante da Zygmunt Bauman (2000) come 'płynna' ('liquida'), sia dominata da un sistema comunicativo sempre più fluido, governato dalla fusione di linguaggi e media spesso completamente estranei tra loro. Da un lato, dunque, il fatto di vivere in un ambiente ormai saturo di esempi più o meno espliciti di adattamento ha in un certo senso 'impermeabilizzato' lo spettatore, impedendogli talvolta di dare il giusto valore ad un'opera adattata rispetto all' 'originale'. D'altra parte, però, se alcune trasposizioni evocano un senso di «familiarity and contempt» (Hutcheon 2006: XVI), si possono individuare altre espressioni artistiche che, a causa di specifici fattori culturali e delle loro caratteristiche compositive, riescono ad emergere e a differenziarsi in maniera sostanziale rispetto alla 'fonte' dalla quale sono stati ricavati, creando una sorta di 'effetto di straniamento' rispetto all' 'originale'. Questa supposizione sembra esser particolarmente vera in ambito post-sovietico, e nei casi in cui l' 'originale' sia un'opera che mostra evidenti tratti di sperimentaltà. Pertanto, accogliendo l'invito di Hutcheon ad aprire i propri orizzonti rispetto all'ormai usurata comparazione romanzo-film nell'ambito

degli 'adaptation studies', e al fine di verificare quest'ipotesi di partenza si circoscriverà il campo d'indagine al binomio romanzo-teatro nel contesto dell'attuale Russia, che peraltro è un'area geografica scarsamente frequentata dagli studi a carattere teorico e narratologico¹. Si procederà prendendo in considerazione una serie di adattamenti teatrali tratti dal primo romanzo di Aleksandr Vsevolodovič (Saša) Sokolov, *Škola dlja Durakov* [*Scuola degli Sciocchi*, 1976], per meglio mettere in rilievo la caratteristica saliente e 'direzionale' del legame che unisce le varie opere, e cioè l'orizzontalità. Si prediligerà infine l'analisi del personaggio in quanto elemento di cruciale importanza per rappresentazione, come ha ben spiegato Murray Smith (1995: 17-40).

Il romanzo sokoloviano e la sua potenziale intraducibilità

Artista pluripremiato, vincitore del premio 'Andrej Belyj', (Leningrado, 1982), del premio della rivista 'Oktjabr'' (Mosca, 1986), e infine del premio internazionale per la letteratura 'Puškin'² (1996), Saša Sokolov forgia la lingua russa con una tale abilità da rendere prodigioso il potenziale di ibridazione dei suoi personaggi. L'autore ha

¹ Si ricorderà a questo proposito anche l'opinione del regista russo Andrej Mogučij, che in una recente intervista per il quotidiano *La Repubblica* denuncia la sostanziale mancanza di comunicazione tra 'Oriente' e 'Occidente': "[è] caduto il muro di Berlino, il muro fisico, ma è rimasto il muro artistico, culturale. La comunicazione tra cultura russa e europea non c'è. Nonostante la gran quantità di festival" (Bandettini 2011). Intervista disponibile online <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/08/10/dalla-russia-con-furore.html>

² Si tratta di premi estremamente prestigiosi. Il premio 'Puškin' ('Пушкинская премия'), in particolare, è stato istituito nel lontano 1881, e viene assegnato agli scrittori russi che raggiungono uno standard di eccellenza.

pubblicato solamente quattro opere di narrativa, che però gli sono valse la fama internazionale: il già citato *Scuola degli Sciocchi*, *Между Собакой и Волком* [*Inter Canem et Lupum*, 1980], *Палисандрия* [*Palissandreide*, 1985], e infine *Трүнмух* [*Trittico*, 2011]. Negli scritti di Sokolov, come anche nella sua raccolta di saggi (*Эссе*, 2007) traspare il tentativo di innalzare la prosa al livello della poesia, tanto da portare critici come Zorin a parlare di una ventata di rinnovamento nella lingua russa: «Саше Соколову удалось наслатъ ветер на русскую прозу»³ (1989: 253). Sokolov è infatti noto per aver coniato il neologismo ‘проэзия’, vale a dire ‘proesia’, contaminando le parole ‘проза’ (‘prosa’) e ‘поэзия’ (‘poesia’) per definire il proprio stile. Semplificando molto, si potrebbe parlare di una sorta di prosa poetica. Il suo talento è stato apprezzato anche in Italia, dove Mario Caramitti l’ha definito «il più fantasmagorico ed enigmatico scrittore russo contemporaneo, maestro della parola e unanimemente riconosciuto in Russia come ‘miglior fabbro’, sin da quando la sua prosa era diffusa in ciclostile»⁴ (Caramitti 2004: 12). Come un’araba fenice, il linguaggio letterario russo risorge dalle ceneri di quell’ «ideology of silence»⁵ sovietica anche per merito dell’elegante, seppur ostico, lavoro di Sokolov.

L’astrusità delle opere sokoloviane ha determinato, oltre ad un generale fraintendimento da parte non solo dei lettori, ma in alcuni casi persino dei critici, anche una carenza di traduzioni in altre lingue. Si consideri il seguente brano tratto dal suo capolavoro *Scuola degli Sciocchi*:

спи спи пропахшая креозотом ветка утром проснись и
цвети потом отцветай сыпь лепестками в глаза семафорам и

³ Trad. it.: «Saša Sokolov è riuscito a infondere il vento nella prosa russa».

⁴ “Sokolov, il fabbro pellegrino della prosa russa”. In: *Il Manifesto*, 15/12/2004, p. 12.

⁵ Halperin (1985: 5). Per approfondimenti critici cfr. Heller (1995) e Robin (1992).

пританцовывая в такт своему деревянному сердцу смейся на станциях продавайся проезжим и отъезжающим плачь и кричи обнажаясь в зеркальных купе как твое имя меня называют Веткой я Ветка акации я Ветка железной дороги я Вета [...] я Вета чистая белая ветка цвету не имеете права я обитаю в садах не кричите я не кричу это кричит встречный тра та та в чем дело тра та та что тра кто там та где там там там Вета ветла ветлы ветка там за окном в доме том тра та том о ком о чем о Ветке ветлы о ветре тарарам трамвай т р а м в а и аи вечер добрый билеты би леты чего нет Леты реки Леты ее нету вам аи цвета ц Вета ц Альфа Вета Гамма⁶ (Sokolov 2009: 13)

Nel romanzo si ha a che fare, come mostra l'estratto proposto, con una serie di personaggi 'scontornati', i cui limiti non sono chiaramente delineati; già nella costruzione del protagonista-narratore l'elemento dell'ambiguità strutturale appare in maniera evidente: si ha una sorta di 'we-narration', come la definirebbe Brian Richardson (2006), in cui due sono le voci narranti che a tratti si alternano, a tratti armoniosamente convergono. La libertà delle strutture narrative nell'opera è portata ad una tale estensione che risulta difficile distinguere nettamente i personaggi o gli eventi che costituirebbero la fabula.

⁶ Trad. it.: dormi dormi verghetta fragrante di cresoto, svegliati al mattino e fiorisci, e poi sfiorisci in un esantema di petali dentro gli occhi dei semafori e danzando a tempo con il tuo cuore di legno ridi nelle stazioni, venditi a chi passa e a chi parte, piangi e denudandoti nello scompartimento a specchi grida il tuo nome, mi chiamo Vetka, io sono Vetka, Verghetta d'Acacia, Vetka della ferrovia, sono Veta [...] io sono Veta casta bianca Vetka vergolina io fiorisco voi non avete alcun diritto io abito nei giardini non gridate io non grido è il treno che arriva e grida tra ta ta tu tu tu che cosa è tra e chi sei tu Veta del vertice verga di là dalla finestra nella casa laggiù giù su là su chi è su che cosa è Vetka del vetrice e del vento tararam tranvai tramvai ai ahi sera buona biglietti b lieti volate nel Lete il fiume che non c'è zero Lete zeta z età Veta Alfa Beta Gamma (Sokolov 2007: 14-15).

Se un'operazione di traduzione dalla lingua d'origine a quella di arrivo è a dir poco ardua, cosa succede in un altro tipo di traduzione, quella intermediale?

Andrej A. Mogučij e le sue 'associazioni visive'

Nell'ambito teatrale russo il romanzo ha riscosso un discreto successo: diversi sono infatti i tentativi di adattamento di un'opera così singolare. La prima, e forse meglio riuscita, trasposizione teatrale di *Scuola degli Sciocchi* è quella realizzata dal Formal'nyj Teatr diretto da Andrej Anatol'evič Mogučij nel 1998. Il titolo dello spettacolo rimane invariato rispetto a quello dello scritto che l'ha ispirato, se non fosse per una fondamentale precisazione: il pubblico si trova di fronte a 'визуальные ассоциации', ovvero 'associazioni visive' suscitate dal romanzo. Non si tratta dunque di un rifacimento 'fedele', bensì di una serie di impressioni scaturite dalla lettura e dalla personale interpretazione del regista. Peraltro, il procedimento adottato da Mogučij riporta alla mente una riflessione di Umberto Eco, secondo cui tradurre significa «capire il sistema interno di una lingua e la struttura di un testo dato in quella lingua, e costruire un doppio del sistema testuale che, sotto una certa descrizione, possa produrre *effetti analoghi* nel lettore [...]»⁷ (2003: 16). Il regista pietroburchese opta quindi per una sorta di 'parafrasi', superando l'ormai obsoleto criterio di fedeltà, che per anni ha guidato molte comparazioni nell'ambito degli adattamenti. Come ha notato anche Žanna Zareckaja,

[p]ежиссер Могучий ведет с нами речь не о психологических обоснованиях, а о той безошибочной, хотя и абсурдной на первый взгляд, логике сна, где окно вдруг

⁷ Corsivo mio.

оказывается подвешенным к потолку, а шкаф вырастает прямо посреди комнаты⁸. (Zareckaja 2001)

Attraverso una serie di espedienti tecnici, Mogučij riesce a superare quello che Hutcheon considera uno degli annosi problemi del teatro:

[w]hat videogames, like virtual reality experiments, cannot easily adapt is what novels can portray so well: the '*res cogitans*', the space of the mind. Even screen and stage media have difficulty with this dimension, because when psychic reality is shown rather than told about, it has to be made manifest in the material realm to be perceived by the audience. (2006: 14)

Nella narrazione l'eroe è 'fisicamente' un unico personaggio, sdoppiato solo attraverso la voce, e dunque attraverso il linguaggio, come si evince già dalle prime righe dell'opera:

[т]ак, но с чего же начать, какими словами? Все равно, начни словами: там, на пристанционном пруду. На *пристанционном*? Но это неверно, стилистическая ошибка, Водокачка непременно бы поправила, пристанционным называют буфет или газетный киоск, но не пруд, пруд может быть *околостанционным*. Ну, назови его околостанционным, разве в этом дело. Хорошо, тогда я так и начну: там, на околостанционном пруду. Минутку, а

⁸ Trad. it.: "il regista Mogučij ci parla non della giustificazione psicologica dei personaggi, bensì di quella inconfondibile, anche se assurda a prima vista, logica del sogno, dove una finestra viene improvvisamente sospesa sul soffitto e una cassettera cresce smisuratamente proprio nel bel mezzo della stanza".

станция, сама станция, пожалуйста, если не трудно, опиши станцию, какая была станция⁹ [...]. (Sokolov 2009: 9)

Nella trasposizione di Mogučij, invece, il protagonista viene interpretato da due diversi attori, una coppia di scolari, che compaiono sulla scena in apertura dello spettacolo. La rappresentazione prende dunque il via con l'ingresso dei due, i quali conferiscono al personaggio una fisicità che gli è estranea nel romanzo. La sensazione di solidità comunicata dalle figure viene però presto smorzata dalla loro sovrapposizione con l'immagine della Gioconda, oggetto collegato tematicamente con i contenuti della prosa. In questo 'incipit', che ricorda molto da vicino la video-arte e gli esperimenti dell'inglese Derek Jarman negli anni Ottanta, è possibile intravedere la vera cifra dello spettacolo, che rende manifesta la creazione di quell'effetto di sogno di cui parla Zareckaja: la compenetrazione di diversi 'strati semantici' (qui video e teatro), nella cui unione è possibile ritrovare il senso di questo metodo 'impressionistico'. Sembra infatti corretto parlare di metodo 'impressionistico' per descrivere la tecnica individuata da Mogučij. In maniera non dissimile da quanto fecero i pittori legati alla corrente francese dell'Impressionismo, il regista si serve liberamente degli effetti creati dalla combinazione dei media per convogliare le proprie impressioni e sensazioni. Le suggestioni evocative, le sfumature e le coloriture espressive scaturite da questa sovrapposizione partecipano alla costruzione di quel che si potrebbe più precisamente chiamare un 'effetto di personaggio', caratterizzato

⁹ Trad. it.: "[s]ì, ma da che cosa si può cominciare, con quali parole? È lo stesso, comincia con queste parole: Là, allo stagno della stazione. Allo stagno della stazione? Ma è sbagliato, è un errore di stile. La Vodokačka lo avrebbe corretto senz'altro, si può dire il buffet della stazione, o l'edicola della stazione, ma non lo stagno della stazione, uno stagno può essere solo vicino alla stazione. Su, scrivi vicino alla stazione, non è questo che conta. Bene, allora comincerò proprio così: Là, allo stagno vicino alla stazione. Aspetta un momento, e la stazione, la stazione vera e propria, per piacere, se non è troppo difficile, descrivi la stazione [...]" (Sokolov 2007: 7).

da contorni rarefatti ed evanescenti, che tanto ricordano quella 'fluidità linguistica' matrice del personaggio sokoloviano.

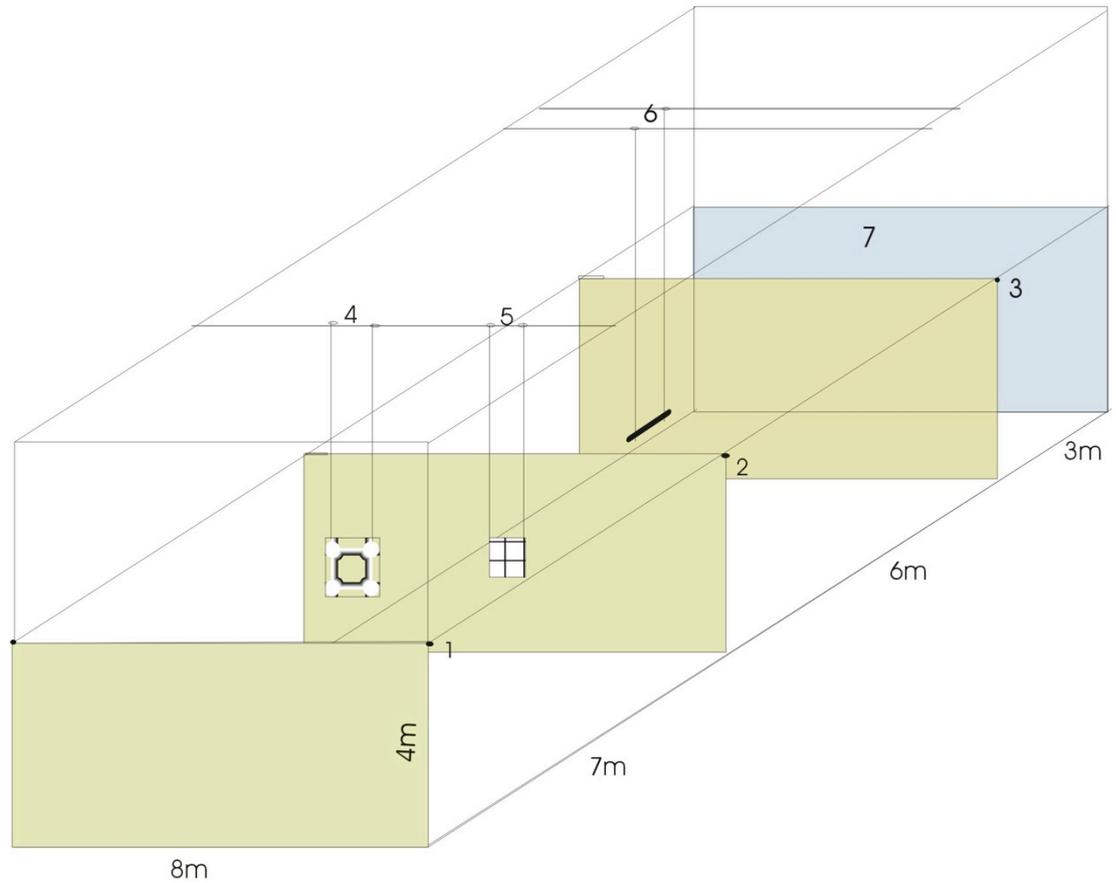


Fig. 1. Scena d'apertura dello spettacolo di Mogučij. Filmato disponibile online <http://formalnyteatr.ru/tex-rajder/>

Questo procedimento viene adottato a più riprese nel corso della rappresentazione, che si avvale di interessanti accorgimenti scenici volti ad intensificare l'effetto di un'impalpabile, onirica realtà. Dagli appunti di regia messi a disposizione da Mogučij si può anzitutto trovare lo schema della struttura dello spazio scenico che si compone di una serie di tre ampi veli posti in sequenza e frontalmente rispetto a uno sfondo bianco. Su questi particolari 'schermi' vengono proiettati filmati, immagini che a loro volta intersecano la corporeità dell'attore. Una funzione affine svolgono le luci, strategicamente posizionate in modo tale da creare particolari suggestioni. Il gioco tra luci e finti sipari semi-trasparenti, attraverso i quali si muovono gli attori, contribuisce a donare ai personaggi quell'alone di vaghezza tipico del romanzo.

School for fools

The stage plan



1,2,3 - sites of attaching of steel ropes with curtains to the side wall/construction
4,5,6 - sites of attaching of the windows and the swing to the ceiling
(max. load : windows 20 kg, swing - 100kg) . It's essential that these sites must be at least 1 meter upper than curtains i.e. 5 meters from the stage level minimum
IF THERE IS A FLYING BAR SYSTEM IT IS POSSIBLE TO ATTACH CURTAINS SWING AND THE WINDOWS TO THE FLYERS
7 - white background or screen

Fig. 2. "The Stage Plan". Appunti di regia disponibili online <http://formalnyteatr.ru/tex-rajder/>

Irina Marchesini, *Il personaggio scontornato in Škola dlja Durakov. Dal romanzo di Saša Sokolov agli adattamenti teatrali*

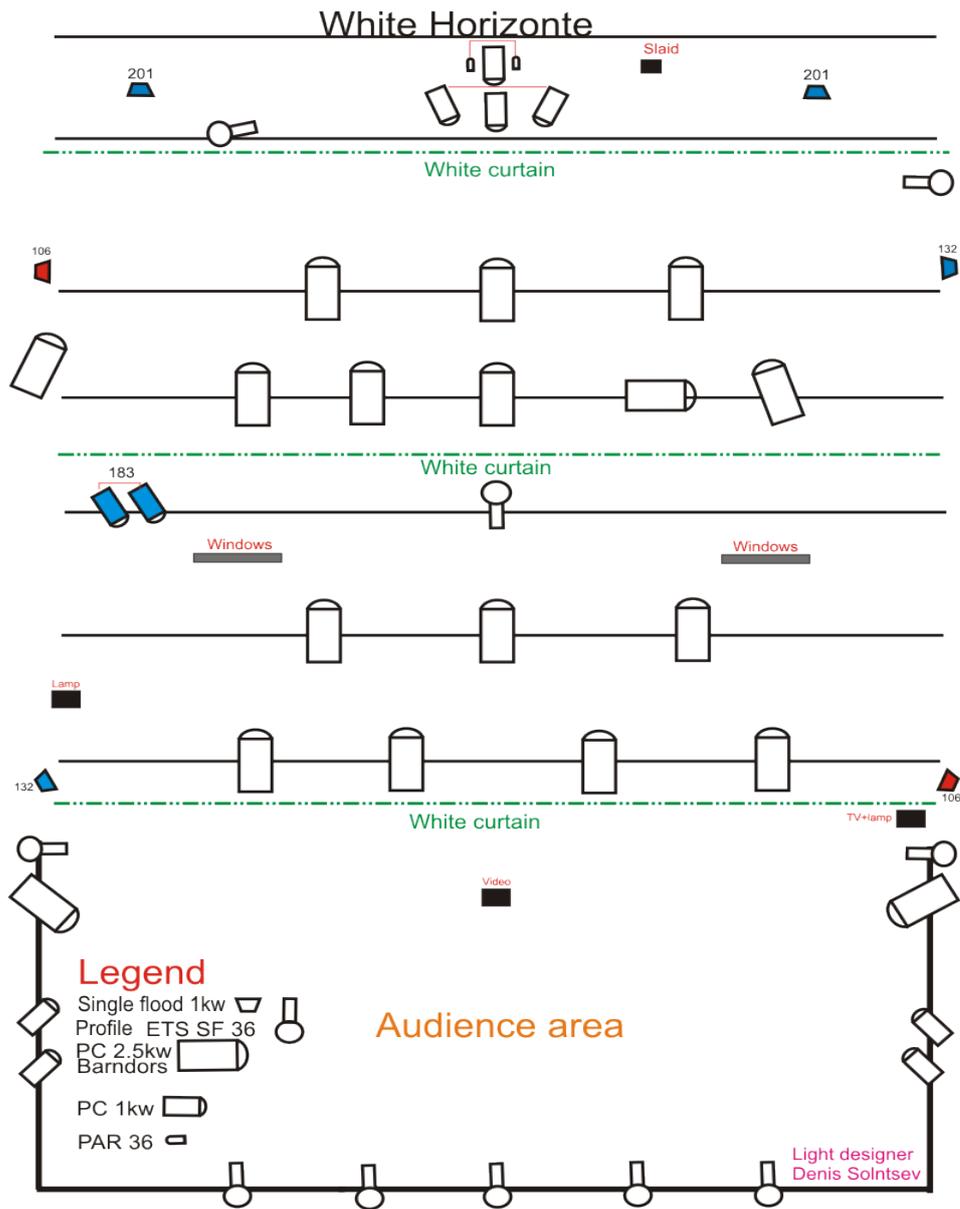


Fig. 3. Schema per il posizionamento delle luci sulla scena. Appunti di regia disponibili online <http://formalnyteatr.ru/tex-rajder/>

Stas Bulov: l'importanza dell'elemento sonoro

Un analogo effetto di scontornamento del personaggio si ha nello spettacolo di Stas Bulov, intitolato *Дураки* [*Gli scemi*] e portato per la prima volta sulla scena il 24 gennaio 2011 presso il centro di drammaturgia CDR (Центр Драматургии и Режиссуры)¹⁰. Anche qui troviamo due attori uomini vestiti alla stessa maniera che interpretano le due personalità del personaggio sokoloviano. Similmente a quanto avviene nella rappresentazione di *Mogučij*, la dimensione scolastica viene tematizzata attraverso l'uso di gessetti e di oggetti riconducibili allo spazio dell'istruzione. Tuttavia, in questa interpretazione di Bulov assume un ruolo primario la dimensione sonora, grande protagonista del romanzo di Sokolov. In *Scuola degli Sciocchi*, infatti, non è infrequente imbattersi in brani di questo tipo:

[з]вонок пытается звенеть, но звука почти не получается, так как звонок почти умер, ибо многие необходимые шестерни внутри него чрезвычайно стерлись, съели друг друга за долгую службу, а молоточек, укрепленный на винтике, почти неподвижен от ржавчины¹¹. (Sokolov 2009: 128)

In *Дураки* gli attori sono costantemente sotto sforzo per via degli acuti strilli che, come da copione, devono produrre. La cacofonia già insita nelle disarticolate urla umane viene ulteriormente amplificata dalla frequente percussione di strumenti e oggetti, nonché da melodici commenti musicali che spesso inframmezzano la rappresentazione. Immersi in questa sorta di 'brodo primordiale' sonoro, i personaggi

¹⁰ Trad. it.: "Centro di Drammaturgia e Regia".

¹¹ Trad. it.: "[i]l campanello si sforza di suonare, perché è quasi muto, molti dei suoi meccanismi interni sono consumati, si sono logorati sfregando l'uno contro l'altro durante i lunghi anni di servizio e il martelletto fissato a una vite piccola è praticamente bloccato dalla ruggine" (Sokolov 2007: 203).

Irina Marchesini, *Il personaggio scontornato in Škola dlja Durakov. Dal romanzo di Saša Sokolov agli adattamenti teatrali*

finiscono per perdere parte della loro singolarità, che risulta comunque esser ben più nitida rispetto all'adattamento di Mogučij.



Fig. 4. Immagine tratta dallo spettacolo di Bulov.

Ulteriori soluzioni per il passaggio intermediale. Verso una forma di teatro-danza

Come sinora emerso dall'analisi delle trasposizioni teatrali del romanzo sokoloviano, sembra chiaro che la chiave di lettura privilegiata del testo ruoti attorno al concetto di libertà, intesa come libertà da strutture rigide e prefissate, come quella di un personaggio 'monolitico' o di una melodia ben organizzata. Sulla stessa nozione si basa anche lo spettacolo di Lena Ševeleva, che ha esordito l'11 novembre 2011 a Votvebe presso il Centro "Mejerchol'd" nell'ambito del ciclo "Almanacco Teatrale". In questo caso si registra un minore

ricorso a una ricerca di tipo visuale: interi brani del romanzo vengono semplicemente letti, talvolta accompagnati dalla danza dell'attrice che rappresenta la seconda personalità dello studente. In questo senso, la scelta di Ševeleva sembra particolarmente efficace: non soltanto opta per attori di sesso diverso per interpretare le due personalità, ma inserisce anche l'elemento della danza per esprimere il 'volo della fantasia' del personaggio. Il movimento del nastro azzurro che l'attrice manovra sapientemente su uno sfondo nero si sposa armoniosamente con la musica e con le movenze del suo corpo, dando vita ad un'originale interpretazione del romanzo, in linea con altri adattamenti.



Fig. 5. Immagine tratta dallo spettacolo di Ševeleva.

A questo proposito va inoltre menzionato il laboratorio di Larisa Aleksandrova, che ha addirittura coreografato il testo sokoloviano a Čeljabinsk a fine estate del 2011. L'uso impressionistico delle luci, che concorre a rendere ancor più drammatica la danza dei ballerini, moltiplicandone le figure attraverso le numerose ombre, sembra comunicare l'impossibilità concreta per il teatro il tradurre una simile tipologia di testo. Si ricorre quindi ad un diverso tipo di performatività che rasenta il teatro-danza, come accade anche nella singolare

interpretazione che ne fanno Anna Koblova e Natal'ja Širokova nello spettacolo *Нимфея*¹² (*Ninfea*).

Nato come 'monologo' interpretato dalla ballerina del teatro Bol'šoj Anna Koblova e dalla ginnasta Diana Gareeva sulle coreografie di Natal'ja Širokova, *Нимфея* è incluso nel programma del centro di arte contemporanea "Zverevskij" per le date del 16, 18 e 19 maggio 2010. Il 28 e 29 aprile 2012 viene invece presentata una rielaborazione dello spettacolo, che si differenzia dal precedente per via della compartecipazione di Anna Koblova all'ideazione delle coreografie. In entrambe le versioni giocano un ruolo fondamentale le incisioni, a cura dell'artista Galina Popova, proiettate sullo sfondo della scena, e che, anche in questo caso, vanno a sovrapporsi alla figura delle attrici. Significativo il fatto che nell'interpretazione di Koblova e Širokova entrambe le personalità dello studente sono rappresentate da attrici donne, peraltro ballerine. Oltre alla recitazione, al commento musicale e a quello fornito dalle immagini (già questi costituiscono esempi di traduzione intermediale del romanzo), l'adattamento avviene anche attraverso la danza, che esprime in maniera estremamente suggestiva l'andamento fluido della narrazione.



Fig. 6. Immagine tratta dallo spettacolo di Koblova-Širokova.

¹² Uno dei nomi associati al protagonista.

Conclusioni

Alla luce della comparazione tra il romanzo di Saša Sokolov *Scuola degli Sciocchi* e le relative rappresentazioni teatrali russe è possibile trarre qualche conclusione provvisoria, riflettendo soprattutto sulla specificità del testo che sembra influenzare in maniera sostanziale la possibilità di una sua traduzione intermediale. Quel particolare insieme di opere postmoderne, definite da Stonehill (1988) 'self-conscious', ovvero che riflettono sul loro status di costrutti artificiali, si rivela altamente resistente ad un 'fedele' adattamento del suo contenuto; nonostante ciò, riferendosi all'ambito teatrale, sono ancora possibili 'varianti a tema'. A questo proposito, l'uso della tecnica 'impressionistica' di Mogočij consente di far debolmente affiorare quel legame genetico con l' 'originale', nesso che però viene prepotentemente messo in secondo piano. La trasposizione riesce quindi a sfuggire dalla sfera di autorità che viene inevitabilmente esercitata dal testo adattato sull'adattamento. Pertanto, la definizione fornita da Hutcheon, secondo cui «adaptation is a form of repetition without replication» (2006: XVI) trova piena conferma negli esempi proposti. Diversamente accade, invece, nelle trasposizioni di prose 'mimetiche', in cui personaggi ed eventi aderiscono maggiormente alla realtà; come nota anche Hutcheon, «[l]inear realist novels, it would appear, are more easily adapted for the screen than experimental ones» (2006: 15). In questo caso diventeranno possibili sia 'variazioni sul tema', sia rappresentazioni maggiormente conformi ai contenuti dell'opera.

È significativo, inoltre, ragionare sul fatto che gli spettacoli teatrali qui passati in rassegna ricorrono alla contaminazione di media e di arti diverse fra loro, come la musica, la video-arte, la danza, la pittura; il superamento dei confini imposti dai mezzi espressivi pare esser l'unica strada percorribile per convogliare un significato altrimenti

inafferrabile¹³. Maggiore è la libertà linguistica del romanzo, maggiore sembra essere la necessità di un alto grado di contaminazione tra arti per veicolare un effetto simile.

La riflessione sul caso di Sokolov porta però a discutere anche altri aspetti slegati da considerazioni di tipo teorico e narratologico. Gli adattamenti in questione sono anche sintomatici dal punto di vista sociale nel contesto della cultura russa post-sovietica. Si può infatti presumere che nella scelta del romanzo sokoloviano i registi non si siano fatti guidare unicamente dalla rara bellezza dell'opera, ma anche da criteri di tipo economico o politico. Infatti, a seguito di un periodo di forte censura¹⁴, *Scuola degli Sciocchi* è diventato un bestseller, nonché uno dei titoli più significativi del postmoderno letterario russo. Di conseguenza, gli spettacoli in qualche modo legati al romanzo ne conservano l'aura, oltre a garantire in una certa misura un rientro in termini di guadagno. Pare però prevalere, almeno nel caso di Mogučij, l'intento di preservare il prezioso concetto che costituisce forma e sostanza nel romanzo sokoloviano: la libertà. Il dibattito su questo tema, sempre più attuale nella Russia di oggi ancora guidata da Putin, è scoppiato proprio nelle scorse settimane¹⁵ per via del caso giudiziario che ha coinvolto il gruppo punk Pussy Riot. Probabilmente consapevole di quest'emergenza nel suo paese, il regista sembra aver da sempre scelto di costruire i suoi spettacoli attorno al nucleo fondamentale costituito dal tema della libertà. Ciò accade anche nel suo ultimo spettacolo, peraltro un adattamento, *Pro Turandot* (2011), grande successo della stagione teatrale pietroburchese dello scorso anno. A questo proposito, è illuminante l'opinione che esprime in

¹³ Gli spettacoli teatrali analizzati, e in particolare quello di Mogučij, paiono ricadere nella terza categoria proposta da Hutcheon: «[a]n extended intertextual engagement with the adapted work» (2006: 8).

¹⁴ La sua pubblicazione avviene al di fuori dei confini nazionali per interessamento della casa editrice Ardis ad Ann Arbor, negli Stati Uniti.

¹⁵ Ci si riferisce qui agli avvenimenti risalenti ai primi mesi del 2012, periodo che coincide con la prima fase di stesura del presente articolo.

un'intervista rilasciata ad Anna Bandettini pochi mesi prima di portare il suo ultimo lavoro sul palco del teatro Piccolo di Milano:

[i]o credo che il vero artista ha una opinione su quello che avviene nella sua patria e la esprime nei suoi lavori. Penso che [la] dissidenza interiore sia una forza mentre l' opposizione per l' opposizione al potere strozza qualunque velleità artistica. [...] Ma questa contraddizione interiore è anche una spinta in avanti. E il teatro è l' unica arma che ho, quindi mi affido a quella. (Bandettini 2011)

Bibliografia

- Bandettini, Anna, "Dalla Russia con furore", *la Repubblica*, 10.08.2011, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/08/10/dalla-russia-con-furore.html>, online (ultimo accesso 01/09/2012).
- Bauman, Zygmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000.
- Caramitti, Mario, "Sokolov, il fabbro pellegrino della prosa russa", *Il Manifesto*, 15.12.2004, (2004): 12.
- Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.
- Halperin, Charles J., *Russia and the Golden Horde: the Mongol Impact on Medieval Russian History*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.
- Heller, Leonid, "A World of Prettiness: Socialist Realism and Its Aesthetic Categories", *The South Atlantic Quarterly*, 94.3 (1995): 687-714.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York-London, Routledge, 2006.
- Richardson, Brian, *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2006.
- Robin, Regine, *Socialist Realism: an Impossible Aesthetic*, trans. by Catherine Porter, Stanford, Stanford University Press, 1992.
- Smith, Murray, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford, Clarendon, 1995.
- Sokolov, Saša, *Scuola per gli sciocchi*, trad. it. Margherita Crepax, Milano, Salani, 2007.
- Sokolov, Saša, *Škola dlja Durakov*, in: *Škola dlja Durakov. Meždu Sobakoj i Volkom. Palisandrija. Esse*, Sankt-Peterburg, Azbuka Klassika, 2009: 9-138.
- Stonehill, Brian, *The self-conscious novel: artifice in fiction from Joyce to Pynchon*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988.
- Zareckaja, Žanna, "Durak – delo tonkoe. Roman Saši Sokolova v postanovke Andreja Mogučego", *Kul'tura*, 10, (2010),

http://new.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=339&rubric_id=206&crubic_id=100422&pub_id=172739, online (ultimo accesso 01/09/2012).

Zorin, Andrej, "Nasyčajuščij Veter", *Novyj Mir*, 12 (1989): 250-253.

Sitografia

Appunti di regia di Andrej Mogučij, <http://formalnyteatr.ru/texrajder/>, web (ultimo accesso 01/09/2012).

L'autore

Irina Marchesini

Dottore di ricerca in "Letterature Moderne, Compare e Postcoloniali. Indirizzo Letterature Compare" (SSD: Slavistica) presso Alma Mater Studiorum - Università di Bologna (2012). Attualmente ricopre il ruolo di tutor per l'insegnamento "Letteratura Russa 1" presso lo stesso ateneo. È cultore della materia "Letteratura Russa". I suoi principali interessi accademici includono lo studio della prosa russa contemporanea (con particolare attenzione per l'opera di Saša Sokolov e di Vladimir Nabokov), il cinema russo-sovietico, l'autotraduzione e la narratologia. Autrice di diversi saggi in ambito slavistico, fra cui: *Mise en abyme e Autotraduzione: Vladimir Nabokov Attraverso lo Specchio delle Sue Parole. Il Caso di Sogljadataj – The Eye* (in corso di stampa).

Irina Marchesini, *Il personaggio scontornato in Škola dlja Durakov. Dal romanzo di Saša Sokolov agli adattamenti teatrali*

Sito web: <http://unibo.academia.edu/IrinaMarchesini>

Email: irina.marchesini2@unibo.it

L'articolo

Data invio: 01/09/2012

Data accettazione: 12/12/2012

Data pubblicazione: 24/12/2012

Come citare questo articolo

Marchesini, Irina, "Il personaggio scontornato in *Škola dlja Durakov*. Dal romanzo di Saša Sokolov agli adattamenti teatrali", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>