

Esercitazione per il corso di *Storia della performance e del teatro moderno e contemporaneo*
 Prof.ssa Annamaria Cascetta
 a.a. 2015/2016

Anna Castoldi 4411755
 Francesco Marzano 4510656

L'ARMA DEL GAUDIO:
 LA PROPOSTA OLISTICA DEL MALY DRAMA TEATR DI LEV DODIN



GAUDEAMUS, dal racconto *Strojbat* di Sergej Kaledin, adattamento teatrale e regia di Lev Dodin.
 Produzione Maly Drama Teatr – San Pietroburgo, con il supporto del Ministero della Cultura della Federazione Russa.

Prima rappresentazione: San Pietroburgo, Maly Drama Teatr, 11 luglio 1990.

Prima rappresentazione italiana: Milano, Teatro Lirico, 5-8 novembre 1992.

Successive rappresentazioni italiane: Milano, Teatro dell'Arte, dicembre 1999; Milano, Piccolo Teatro Strehler, ottobre 2000; Milano, Piccolo teatro Strehler, 27-31 gennaio 2016 (a quest'ultima ripresa si riferisce la presente analisi).

Altre rappresentazioni: Inghilterra (1991, 1992, 1996), Francia (1991, 1992, 1994, 1995, 1996), Svizzera (1991), Spagna (1992), Germania (1992, 1996), Portogallo (1993), USA (1994), Austria (1994), Israele (1995), Olanda (1995), Brasile (1995), Romania (1995), Australia (1996), Nuova Zelanda (1996), Svezia (1997), Danimarca (1997), Ungheria (1997), Grecia (1997, 2001), Canada (1999), Corea (2001), Parigi (2014, 2015).

Premi: Prix du meilleur spectacle étranger du Syndicat de la critique (1992), Regional Theatre Prize (1992), Premio UBU (1993), The State Prize of Russia (1993).

Interpreti: Evgenij Sannikov (Konstantin Karamitchev “Kostja”), Aleksei Morozov/Stanislav Tkachenko (Bogdanov “Bogdan”), Phillip Mogilnitsky (Omar Kerimov “Babaj”), Leonid Lutchenko (Nutso Vlad), Aleksandr Bykovskij (Itskovitch “Fisha”), Artur Kozin (Sharaev “Il Vecchio”), Beka Tculukidze (Bourmistrov), Evgenii Serzin (Dima Milman), Stanislav Tkachenko/Andrei Kondratiev (Popov-Bielotchiski), Pavel Gryaznov (maggiore Lysodor), Stanislav Nikol'skii (luogotenente Sham-tchiev), Mariia Nikiforova (Nina Shamycheieva), Ekaterina Kleopina (Ludmilla), Danna Abyzova (Tatjana), Daria Rumiantseva (ragazza del lago ghiacciato), Arina von Ribben (l'altra ragazza).

Regia: Lev Dodin; Assistente alla regia: Oleg Dmitriev; Scene: Alexei Porai-Koshits; Collaborazione artistica: Valery Galendeev; Insegnanti: Mikhail Alexandrov, Evgenii Davydov, Yurii Khamutyanskiy, Yurii Vasilkov; Direttore tecnico: Alexander Poulinets; Montaggio scena: Sergei Ivanov; Macchinisti: Igor Ivanov, Dmitriy Zaiko, Viktor Gorodkov; Suono: Yurii Vavilov; Luci: Pavel Efimov, Alexander Pospelov; Costumi: Maria Fomina, Ekaterina Toporova; Attrezzista: Tatiana Kuritsina; Trucco: Olga Chudakova; Direttore di scena: Irina Prikot.

Bibliografia e fonti usate per l'analisi: visione dello spettacolo, sopratitoli italiani proiettati in teatro (traduzione del copione russo ad uso della compagnia)¹, registrazione audio dello spettacolo.

Sergej Kaledin, *IV Compagnia Stojbat*, trad. it. di Sergio Leone, Einaudi, Torino 1992 con appendice dell'autore «*Stojbat*» e *la censura* (trad. it. di Franca Crestani)².

Lev Dodin. *Un regista in dieci spettacoli*, a cura dell'Ufficio Edizioni del Piccolo Teatro di Milano, ottobre 2000.

Maria Shevtsova, *Dodin and the Maly Drama Theatre. Process to Performance*, Routledge, London-New York 2004.

Fabrizio Chirico, «*Gaudeamus*» (1990). *Teatro, letteratura e politica: 19 improvvisazioni sul degrado e sul riscatto dell'uomo contemporaneo*, in *La prova del Nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, a c. di A. Cascetta e L. Peja, V&P, Milano 2005.

Articoli e recensioni: Livia Grossi sul corriere.it, Maurizio Porro su cultweek.com, Raffaella Viccei su stratagemmi.it, Giulia Capodiecì su zero.eu, Daria D. sul corrieredellospettacolo.com, Alessandra Vindrola su repubblica.it (per l'allestimento del 2000) e recensioni su paneacquaculture.net e puntoonlineamagazine.it³.

Servizi fotografici: <http://www.mdt-dodin.ru/gallery/showall/485.html> (fornito dal Maly Drama Theatre, ph. Viktor Vassiliev) e volume *Lev Dodin. Un regista in dieci spettacoli* (Piccolo Teatro).

¹ Si ringraziano Mauro Conti (Prescott Studio Srl) e la traduttrice Irina Dvizova per la gentile concessione del testo.

² L'originale russo, *Стройбат*, pubblicato tra il 1988 e il 1989 sulla rivista «Novyi mir» [“Il nuovo mondo”] è ora stampato in Сергей Каледин, *Повести и рассказы*, СП “Квадрат”, Москва 1994 ed è disponibile online all'indirizzo <http://lib.ru/PROZA/KALEDIN/strojbat.txt>. L'appendice è un memoriale scritto da Kaledin sulle vicissitudini della pubblicazione del proprio testo causate dalla censura militare; pubblicato il 23 febbraio 1992 su «Moskovskie novosti» [“Notività di Mosca”], è disponibile in russo all'indirizzo <http://www.index.org.ru/censor/kaledin.html>. Tutti i link, qui e in seguito, sono stati consultati l'ultima volta e risultano attivi in data 26/5/2016.

³ Consultabili rispettivamente agli indirizzi: http://milano.corriere.it/notizie/cronaca/16_gennaio_26/guerra-infinita-lev-dodin-5e501f78-c45e-11e5-8e0c-7baf441d5d56.shtml; <http://www.cultweek.com/gaudeamus-dodin/>; <http://www.stratagemmi.it/?p=7669>; <http://zero.eu/milano/eventi/26738-gaudeamus/>; <http://www.corrieredellospettacolo.com/2016/01/gaudeamus-adattamento-e-regia-lev-dodin.html>; <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2000/10/06/gaudeamus-una-censura-nella-glasnost-di-gorbaciov.html>; <https://paneacquaculture.net/2016/01/28/gaudeamus-dodin-e-lottusita-della-violenza-in-scena-al-piccolo-di-milano/>; <http://puntoonlineamagazine.it/event/gaudeamus-il-capolavoro-di-dodin/>.

Materiale video: Registrazione dello spettacolo (primo allestimento e cast)⁴; *Film about Dodin and MDT* (video di una lezione aperta della classe di Lev Dodin, con varie interviste)⁵; breve intervista a Dodin in occasione della ripresa di Milano 2016⁶; *Il mare delle illusioni*, registrazione audiovisiva a cura di G.D. Bonino, regia e riprese di A. Giorgi, produzione Piccolo Teatro di Milano, 1999.

Venticinque anni dopo la prima rappresentazione, *Gaudeamus*, spettacolo *cult* del Maly Drama Teatr di San Pietroburgo – di cui Lev Dodin è direttore artistico dal 1983 –, non esaurisce la sua forza evocativa, la sua carica simbolica, il suo messaggio universale.

Il racconto (o romanzo breve) *Strojbat* del moscovita Sergej Kaledin, classe 1949, appartiene al genere *Chernukha*, letteralmente “genere nero”, corrente neorealistica dai toni pessimistici e scandalistici nata come immediata reazione alla *Glasnost* (“trasparenza”) voluta da Michail Gorbačëv e, a partire dal 1986, alla politica della *Perestrojka* (“ristrutturazione”)⁷. Tale filone artistico – di cui Kaledin è esponente di spicco – rivolta la trasparenza gorbačëviana in denuncia, la ricerca di ordine e moralità in caos e brutalità, mostrando la violenza della vita sovietica, cercando gli eccessi, la crudeltà della lingua e dei contenuti.

Il libro racconta la quotidianità del «secondo reparto, primo plotone, quarta compagnia del distacco militare di N., battaglione logistico del Genio»⁸ in una città della Siberia orientale, marzo 1970. Il battaglione, «dov'è ammucchiata la marmaglia»⁹, riunisce campioni di una umanità varia e problematica: ogni personaggio è connotato da una menomazione, un tic, un vizio e molti sono i rappresentanti di etnie “marginali” (ebrei, turkmeni, moldavi, zingari...). Babaj, il piantone della compagnia, è incontinente; Bogdan, comandante del reparto, ha il collo storto; Kostja, soldato semplice, ha le orecchie a sventola e un problema alla rotula (nonché l'abitudine di trovare per tutti somiglianze con attori del cinema); Fisha è un ebreo miope con la fissa dello studio; Nutso Vlad è uno zingaro mezzo moldavo dai denti di finto oro e l'urina rossa per via delle botte ricevute al corpo di guardia; il Vecchio, ex-carcerato, rovinato dall'esperienza del battaglione disciplinare, è quasi muto e dorme con gli occhi aperti¹⁰...

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=PPyIfI0f2Ow>

⁵ Disponibile online in tre parti con doppiaggio inglese: <https://www.youtube.com/watch?v=gmY0SKHmXHo>; https://www.youtube.com/watch?v=U087nrud_DQ; <https://www.youtube.com/watch?v=f11005LzjDI>.

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=lq5i1hKx8N8>

⁷ *Chernukha* is a slang term popularized in the late 1980s, used to describe a tendency toward unrelenting negativity and pessimism both in the arts and in the mass media. Derived from the Russian word for “black” (*cherny*), *chernukha* began as a *perestrojka* phenomenon, a rejection of the enforced optimism of official Soviet culture. It arose simultaneously in three particular areas: “serious” fiction (published in “thick” journals such as «Novy mir»), film, and investigative reporting. One of the hallmarks of Mikhail Gorbachev’s *glasnost* was the open discussion of the misery and violence that was a part of everyday Soviet life, transforming the form and content of the nation’s news coverage. [...] Often condemned by critics across the ideological spectrum as “immoral”, *chernukha* actually played an important part in the shift in values and in the ideological struggles concerning the country’s legacy and future course. Intentionally or not, artists, writers, and journalists responded to Gorbachev’s call for “openness” with works that exposed the long-repressed underside of Soviet life [da <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3404100240.html>].

⁸ Kaledin, *IV Compagnia Strojbat*, cit., p. 10.

⁹ *Ivi*, p. 20.

¹⁰ I nomi completi dei personaggi nel racconto sono: Babaj Kerimov, Žen’ka Bogdanov, Konstantin Karamyčev, Fišel’ Ickovič, Nuco Vlad. Riportiamo per chiarezza (date le forme oscillanti delle traslitterazioni dal russo) altri nomi di personaggi che compaiono sia nel racconto sia nelle *dramatis personae* dello spettacolo: lo scrivano Dima Mil’man, l’uzbeko Miša Popov, l’artiere Kolja Belošickij, il maggiore Lysodor, il sottotenente Burjat Šamšiev, la bibliotecaria Ljudmila Anatol’evna (anche “Ljusen’ka” e “Ljusja”; “Ludmilla” nello spettacolo) e Tanja “la fetida” (anche “Tan’ka” e “Tanjuška”; “Tatjana” nello spettacolo).

Strojbat è un affresco corale, privo di protagonista (salvo forse per Kostja, in virtù dell'ampio spazio narrativo concessogli). Inizia *in medias res*, immergendo il lettore tra le scene di vita quotidiana grottesche e surreali del reparto: la trama – se pure esiste – è frammentata in piccoli episodi, alternata a frequenti analepsi e procede per singulti in una continua alternanza di sezioni dialogate e narrative (con frequente ricorso alla tecnica dell'indiretto libero). Succede poco o niente: «Qui invece?... In un anno e mezzo un solo allarme»¹¹. Parte degli avvenimenti è diretta conseguenza dell'antefatto: Kostja, a un mese dal congedo, ha rubato un contenitore di ciambelle glassate e, colto in flagrante, è stato punito con l'incarico di pulire le latrine del reparto, aiutato da Fisha e Nutso¹².

Mancano episodi salienti, salvo lo scontro tra la seconda e la quarta compagnia nella seconda metà dell'opera, durante il quale Fisha uccide un veterano, e l'epilogo – in forma di lettera ufficiale di merito – che preannuncia l'ingresso di Kostja nell'Università di Mosca¹³.

Il disinvolto susseguirsi di scene della *routine* del battaglione si configura come una denuncia della vita militare alienante, del regime di sopraffazione del più debole e della logica dell'*homo homini lupus*.

Strojbat fu ostinatamente ostacolato dalla censura militare perché «S. Kaledin ha raccolto tutti i fatti negativi, tutta la rozzezza, tutta la crudeltà e l'assurdità sparsi in tutti i battaglioni logistici del Genio del Paese. In questo periodo, gravido di tensioni nazionalistiche, pubblicare *Strojbat* su una rivista con una tiratura molto alta significa dare man forte ai nemici della *perestrojka*, ai nazionalisti...». Insomma, il libro è una «una coltellata nella schiena dell'Armata sovietica»¹⁴. Anche i primi tentativi di trasposizione teatrale del testo furono bloccati dal ministro della Difesa dell'URSS. Lo spettacolo di Dodin, *Gaudeamus*, segna il punto di svolta per la sua diffusione:

A Leningrado, tuttavia, al Piccolo teatro d'Arte Drammatica [il Maly Teatr di San Pietroburgo], la riduzione teatrale di *Strojbat*, per la regia di Lev Dodin, andò in scena liscia come l'olio. I generali non si spinsero fino a Leningrado. Seicento verste sono davvero tantine. Dopo Leningrado lo spettacolo ha iniziato a girare in tutto il mondo con successo. Cosa che, naturalmente, mi fa piacere¹⁵.

Bisogna riconoscere ai sedici anni di repliche dello spettacolo di Dodin il merito di aver donato a *Strojbat* non solo ampia diffusione, ma anche un livello di lettura ulteriore, universalizzato, di più ampio respiro storico: se, infatti, all'indomani dell'abbattimento del muro di Berlino il racconto di Kaledin – e dunque lo spettacolo di Dodin ad esso ispirato – aveva un preciso significato ideologico e politico, coi suoi espliciti risvolti satirici e parodistici, una riproposizione di *Gaudeamus* nel 2016 deve tener conto di mentalità e scenari storici mutati. Il regista spiega:

Alcuni degli attori di oggi nel 1990 non erano nati o avevano pochi anni. Non hanno conosciuto direttamente l'Unione Sovietica né la *Perestrojka* di Michail Gorbačëv, sicché possiedono un immaginario collettivo che è altro da quello di chi li ha preceduti negli stessi ruoli. *Gaudeamus* è uno spettacolo che parla dell'essere umano, anzi degli esseri umani, dei rapporti che li legano gli uni agli altri, del loro modo di rapportarsi al sistema, qualunque esso sia, giusto o ingiusto: in scena si vede il circo della vita¹⁶.

La versione rinnovata, coi giovani diplomati dell'Accademia Teatrale di San Pietroburgo a fianco dei membri della compagnia del Maly Teatr, non parla più solo dell'URSS, della Guerra Fredda e russo-afghana del 1979-89. Parla dell'insensatezza di tutte le guerre, della degenerazione e dell'abuso

¹¹ Kaledin, *IV Compagnia Strojbat*, cit., p. 33.

¹² *Ivi*, pp. 7-8. Nello spettacolo però si perde l'aspetto punitivo e la pulizia delle latrine è un lavoro che viene proposto a Kostja in cambio di un congedo anticipato.

¹³ Cfr. *infra* il paragrafo *Rapporto tra i testi*.

¹⁴ Kaledin, «*Strojbat*» e *la censura*, cit., pp. 103 e 108.

¹⁵ *Ivi*, p. 108.

¹⁶ Dalle note di sala per lo spettacolo al Piccolo Teatro Strehler, 27-31 gennaio 2016.

delle gerarchie militari – sfogo burocratico di un marciame più intimo e radicato nell'uomo –, dell'esercito come luogo di de-formazione. Parla dell'assurdità di certi sistemi politici¹⁷, delle minacce del terrorismo, del peso di ogni ideologia e fanatismo. Lungi dall'essere teatro politico e dal voler suggerire soluzioni di sorta¹⁸, *Gaudeamus* problematizza l'attualità: parla di una guerra che non si combatte in scena, di cui arrivano solo echi; parla di una generazione che percepisce un senso di incipiente smarrimento e provvisorietà del vivere: parla di noi, che conosciamo i conflitti mondiali solo per racconto e quelli contemporanei solo per immagini filmate. Emblematica allora risulta la terza strofa dell'inno goliardico che dà il titolo allo spettacolo¹⁹ e che, cantato in chiusura, ne suggella il senso: è qualcosa di più di un tradizionale *memento mori* per un gruppo di spensierati studenti.

Vita nostra brevis est, brevi finietur,
venit mors velociter,
rapit nos atrociter,
nemini parcetur.

La trasposizione drammaturgica del testo di Kaledin, frutto di un lungo lavoro di squadra dell'intera compagnia, si è fissata in 19 scene: il sottotitolo di *Gaudeamus*, inopportuno riassunto nelle recenti riprese con la dicitura “tratto dal racconto di Kaledin”, è infatti *Diciannove improvvisazioni su un tema del “Battaglione di costruzione”*²⁰. Riportiamo di seguito la scansione delle scene con un breve riassunto dei contenuti²¹:

- I. *L'entrata*. Al ritmo di un'allegria fanfara corrono in scena uomini che, uno dopo l'altro, cadono in botole rettangolari aperte nel terreno. Uno di loro, prima di cadere, recita il monologo dell'Amleto «Essere o non essere». I soldati non sembrano turbati ma saltano e giocano con la neve.
- II. *La consacrazione*. Tre soldati: Bielotchiski, Popov e il turkmeno Babaj. I primi due cercano di addestrare il terzo, che non parla né capisce bene il russo, facendogli ripetere il verso “muh-muh” che – assicurano – serve a richiamare la compagnia. Gli danno uno zuccherino quando capisce.
- III. *La predica*. Le reclute si riuniscono intorno all'ufficiale Lysodor, il quale si congratula con i soldati vicini al congedo e promette a Konstantin Karamitchev (Kostja), allo zingaro Nutso Vlad e all'ebreo Itskovitch (Fisha) il congedo anticipato se puliranno le latrine. Dà insistenti raccomandazioni in vista della paga: «Non sbronzatevi, compagni soldati! [...] Non

¹⁷ Shevtsova, *Dodin and the Maly Drama Theatre*, cit., pp. 102-103 individua nell'*absurdity* la chiave stilistica dello spettacolo.

¹⁸ Dodin afferma: «I've always felt that I don't do political theater or political plays [...]. Political theatre implies there is a way to know the answer to the problems it attacks. But I never know what the answer is. Those who go in for politics direct their energy against something. They never want to know the truth about people» [da un'intervista di F. Barringer pubblicata in *Held over: Russian politics*, «The New York Times», 30 ottobre 1994, citata in Chirico, «*Gaudeamus*» (1990), cit., p. 436].

¹⁹ Cfr. *infra* il paragrafo *Il filo conduttore del gaudio*.

²⁰ Cfr. *infra* il paragrafo *Trasposizione scenica di Gaudeamus*.

²¹ Un lavoro analogo si trova in Chirico, «*Gaudeamus*» (1990), cit., pp. 443-446 e in Lev Dodin. *Un regista in dieci spettacoli*, pp. finali. Dal primo prendiamo i titoli delle scene, che deriverebbero da una scheda di presentazione dello spettacolo a cura del Maly Drama Teatr. Nel secondo è presentata una tabella sinottica che mette a confronto i contenuti dello spettacolo con quelli del racconto da cui è tratto (prelevata a sua volta da Frank Zsuzsa, «*Claustrophobia*»: *cinqquant'anni di storia russa chiusi in una stanza*, tesi di laurea, a.a. 1997/1998).

- abbandonate gli sbronzi! Se lo fate, girateli sulla pancia, così non soffocheranno col proprio vomito».
- IV. *Tema 32*. Il luogotenente Shamtchiev legge da un manualetto vari “temi”: regole militari che prescrivono come marciare e come salutare un superiore. I soldati le eseguono in modo comico ed esagerano ogni gesto con effetto grottesco, andando a creare una coreografia sulle note di una versione russa della canzone *One Way Ticket*.
- V. *Il primo ballo*. Entra una giovane donna in sottana, con una brocca: è notte, Milman la incontra e le si presenta come a un superiore, poi recita una poesia. Entrambi si lavano la testa in una delle botole, che per l’occasione rappresenta una falda scavata nel ghiaccio. Infine i due ballano, si avvicinano, fanno per baciarsi. Inizia una coreografia sul *Minuetto* di Boccherini: i soldati si avvicinano in cerchio con delle candele, la scena è buia. La “ragazza del lago” corre e balla tra i soldati; ognuno di loro sembra prenderle qualcosa dalla testa, come se le si sciogliesse la coda. Infine i soldati avanzano a coppie e spengono le candele.
- VI. *Andando da Tatjana*. Kostja, sbronzo, è portato su una carriola. Dalle latrine vengono lanciati secchi: è ora di pulirle. Kostja chiede a Fisha di prestargli dei soldi e poi gli detta una lettera anonima indirizzata al Ministro della Difesa per denunciare i maltrattamenti subiti dallo zingaro Nutso Vlad. Babaj affida i soldi della sua paga a Kostja, raccomandandogli di non andare a donne; la scena si trasforma in un sogno di quest’ultimo, in cui la madre, interpretata da Babaj, gli parla dolcemente del cibo e del violino (avrebbe voluto che il figlio diventasse un grande musicista), raccomandandogli a sua volta di non andare a donne. Sulle note della canzone popolare *Santa Lucia*, Kostja immagina di suonare il violino e viene circondato da quattro bellissime fanciulle vestite di bianco. La scena si chiude con il ritorno alla realtà: col sottofondo dell’*Ave Maria* di Schubert, indossando stivali e giubbe, le fanciulle diventano prostitute che bevono e fumano insieme ai soldati. Cantano a squarciagola una struggente canzone popolare russa.
- VII. *Da Tatjana*. Kostja e il comandante Bogdan mangiano e bevono da Tatjana sulle note di *Girl* dei Beatles. Dopo lo stacco di una musica frenetica e percussiva durante il quale Tatjana si cambia d’abito, ricomincia il corteggiamento: si siede sul letto e amoreggia con Kostja. I due uomini, sbronzi, si contendono la donna in modo violento (sembra una scena di stupro). Restano soli Tatjana e Bogdan; questi cerca di convincerla a mettersi con lui, ma lei scappa. Entrano in scena altre donne inquisite da ufficiali: balzano sul letto che i soldati spingono avanti e indietro, cantando la stessa canzone popolare russa di prima.
- VIII. *La lettera di Tatjana*. Sulla musica della scena del duello dell’*Eugene Onegin* di Čajkovskij, viene simulato un duello tra Kostja e Bogdan. Il primo rimane ucciso, steso a terra. Tatjana entra su dei pattini a rotelle, declamando una lettera; è una fantasia in cui Konstantin rievoca la lettera ricevuta dalla ragazza, relativa ai fatti della sera precedente: Tatjana critica la gelosia del ragazzo, concludendo con un prosaico «È forse colpa mia se sono bella?».
- IX. *Cittadino del mondo*. Kostja è di nuovo sbronzo e viene portato in carriola accanto alla latrina. Declama sue poesie e si pronuncia in favore dell’America, che dice di amare. Scende poi nella latrina, mentre i soldati cantano l’inno patriottico americano *America the Beautiful* e le loro mani escono dalle botole mostrando pugni vittoriosi e il gesto della mano della vittoria (✌).
- X. *Sogni*. Babaj stende i panni con Nina, la pingue moglie di Shamtchiev. È una scena di grande comicità. Babaj offre alla donna la sua giubba e lei tenta di conquistarlo. Al buono e fragile soldato Nina piace; i due bevono alcol distillato e si trovano infine stesi a terra,

- l'una sull'altro. Arriva però Shamtchiev con un regalo per Nina (una nuova giacca), balla con lei *La Valse à mille temps* di Jacques Brel e fa per baciarla quando entrano altri soldati. Nina balla con tutti.
- XI. *Tema 35*. Lezione di Shamtchiev sul conflitto arabo-israeliano. L'ufficiale divide in due gruppi i soldati e fa loro simulare le due parti in causa, con effetto comico. La competizione si inasprisce finché la simulazione si trasforma in una vera lotta, in cui Milman fa mostra delle sue doti inaspettate (con tanto di mosse di Tai chi chuan). Alla fine ci si accanisce sul più debole: l'ebreo grassoccio Fisha viene quasi strozzato, mentre i soldati ripetono più volte la frase: «Te la godi? Che goduria!». Il *Rondò alla turca* di Mozart, conduce alla scena successiva.
- XII. *Educazione musicale*. Bogdan va da Ludmilla, la bibliotecaria della caserma, per imparare a cantare. L'incontro è dominato dalla scurrilità: lei suona il pianoforte e cerca di insegnarlo anche a lui. I due salgono sullo strumento, accennano coi piedi il primo tema della *Sinfonia* n. 40 di Mozart e infine, mentre si abbandonano all'amore, risuonano le note della sinfonia e il pianoforte scompare verso l'alto.
- XIII. *In guerra*. Kostja sogna una scena di battaglia: parla in una radiotrasmittente, all'inizio sembra un gioco, poi sembra ricevere vere notizie dal fronte di guerra. Si parla delle feci come «la tua arma e il tuo contributo alla pace» del paese: Kostja è incaricato di raccogliere, in provette lanciategli dalle botole, le feci di tutti.
- XIV. *Il rituale*. Si parla di smobilitazione: Lysodor distribuisce i fogli del congedo a Nutso, Fisha e Kostja, congratulandosi con loro. Kostja però, nonostante non fosse stato pattuito, dovrà pulire il bagno delle donne prima di potersi congedare, sempre con l'aiuto di Itskovitch e Vlad.
- XV. *La corrida*. I soldati bevono e fumano hashish con Tatjana. Bogdan racconta la storia del Vecchio, un veterano che fu condannato a nove anni per aver commesso un omicidio per autodifesa e, subito dopo la detenzione, fu mandato al battaglione disciplinare. Bogdan immagina poi una corrida per Tatjana (sul tema della *Chanson du Toreador* dalla *Carmen* di Bizet) in cui Babaj interpreta il toro ed è schernito e pungolato dai compagni con uno spillone.
- XVI. *Beatitudine*. I soldati sono stesi come stracci, ubriachi e drogati. Popov chiede a qualcuno di iniettargli la droga, Tatjana vomita. Cantano stonati *Girl* dei Beatles; Bogdan suona il piano e un soldato canta la canzone napoletana *Te vojo bene assaje*. Palloncini rossi riempiono il palco e poi vengono fatti scoppiare dai soldati mentre risuona l'*Inno alla gioia* di Beethoven, che poi però sfuma nella già citata *One Way Ticket* russa.
- XVII. *Estasi*. Ancora ubriachi, i soldati si scontrano con una compagnia vicina. Mentre risuona, con effetto straniante, una musica di fanfara, i soldati marciano avanti e indietro: ogni volta che raggiungono il proscenio uno di loro cade a terra, a significare la sconfitta. In mezzo al palco viene fatta dondolare una strana grata metallica, simile ad una gabbia lunga e stretta; i soldati cercano di arrampicarvisi sopra. Poi un veterano dell'altra compagnia scende sporco di sangue dalla gru e muore: Itskovitch l'ha ucciso durante la rissa. Entra in scena Lysodor con una cintura, rimproverando e cercando di colpire i soldati: li aveva pur avvertiti di non sbronzarsi! Si sdraiano a terra, supini e a petto nudo. Nina emerge da una botola e li rivolta sulla pancia. Da quattro botole emergono le donne, nude, con i capelli lunghissimi a coprire i seni, cantando *Girl* dei Beatles. Lysodor accusa Babaj di aver condotto fuori la compagnia mentre era di guardia. Questi tenta il suicidio, ma è salvato dai compagni.

- XVIII. *Postumi della sbornia*. I soldati cantano in memoria del defunto (*Concerto corale* n. 32 di Bortnianskij) e poi tornano al loro lavoro. La scena si chiude con un numero di fanfara, prima cantato, poi eseguito su strumenti a fiato appositamente fuoriusciti dalle botole.
- XIX. *L'accademia*. Lysodor incolpa Kostja dell'omicidio, ma questi denuncia l'ebreo Itskovitch, salvandosi. Kostja ottiene un certificato di buona condotta (declamato ad alta voce) che ne elogia la disciplina e la moralità, da presentare all'Università di Mosca per l'ammissione. Tutti cantano l'inno *Gaudeamus*, poi escono di scena calandosi nelle botole e richiudendole.

La regia di Dodin e il metodo del Maly Drama Teatr

Gaudeamus rientra a pieno titolo, insieme ad altri spettacoli di Dodin e del Maly Drama Teatr, nel solco del teatro postdrammatico, così come è stato definito da Hans-Thies Lehmann nel celebre saggio del 1999, *Postdramatisches Theater*. Maria Shevtsova, nella sua monografia su Dodin, parla di una “nuova estetica postmoderna” proprio in relazione a questo spettacolo:

Gaudeamus and *Claustrophobia*, although in line with Dodin's usual compositional methods, move towards a new aesthetics for the Maly that, given its features, can only be called postmodernist: absence of narrative, absence of characterisation, dislocation of pieces, fragmentation, montage, non sequitur, parody, pastiche, simulation and the techniques of citation, self-reference and reflexivity. Reflexivity, in conformity with a postmodernist check-list, is used in the productions for the purposes of self-mockery, which is coupled with the mockery of whatever might be imagined to be the 'other', or 'object', of its discourse. Add to this catalogue of postmodernist devices the 'cool' of non-judgement, of a self-consciously objectified, uninvolved stance...²²

In aggiunta alle caratteristiche qui individuate bisogna considerare altre particolarità che esaltano ancora di più il carattere performativo dello spettacolo di Dodin e costituiscono la cifra del metodo di lavoro del Maly Drama Teatr, vale a dire il processo di “continua creazione” e l'approccio “olistico” al fenomeno teatrale²³.

Dodin crea spettacoli “aperti”, grandi collettori di esperienze, malleabili prodotti di ricerca artistica e umana. Il suo metodo affonda le radici nell'ultima fase del lavoro di Stanislavskij, tramite la mediazione di Boris Zon, sotto la cui guida Dodin si diplomò in regia, e prevede alcune fasi imprescindibili:

- Preparazioni preliminari: gli attori si sottopongono alla pratica dello *zachin* (“inizio”), serie di iniziative autogestite legate ai temi e alle intenzioni della sessione di prove, volte a stimolare la propria e l'altrui creatività e disposizione alla *performance*. È una pratica-rituale adottata dagli studenti dell'Accademia e poi conservata nella compagnia professionale.
- Riscaldamento: parte integrante del lavoro della compagnia, solitamente articolato in tre parti: voce, ballo, musica (vocale e strumentale). Gli attori usano il proprio corpo come uno strumento

²² Shevtsova, *Dodin and the Maly Drama Theatre*, cit., p. 103.

²³ Per il metodo di Dodin cfr. il paragrafo *Questioni di metodo*, in Chirico, «*Gaudeamus*» (1990), cit., pp. 439-443 (basato sulla masterclass tenuta da Dodin il 28 novembre 2002 organizzata dal Piccolo Teatro di Milano) e il capitolo *The work process. Improvising, devising, rehearsing*, in Shevtsova, *Dodin and the Maly Drama Theatre*, cit., pp. 36-60.

versatile e lo allenano ad ogni arte. Il riscaldamento viene di volta in volta modificato in funzione della produzione in cui sono impegnati²⁴.

- Ampio lavoro di documentazione attorno al testo o al tema dello spettacolo: tutta la compagnia è invitata a leggere (romanzi, saggi, cronache, ...) a esplorare, scoprire, assorbire il “contesto” di ciò che andrà a rappresentare. Dodin parla di un processo di “immersione”: «a matter of taking in, going through and feeling everything offered by an author»²⁵. L’attore è un ricercatore.
- *Études* d’improvvisazione: gli attori si misurano con la situazione scenica, portandovi il proprio vissuto e lasciando emergere – a partire da spunti tratti dal testo letterario di riferimento – materiale di varia natura, che, una volta accumulato, viene discusso nei dettagli dal gruppo e dal regista.
- Processo di *devising*: dall’azione (esercizi, improvvisazioni, discussioni) si passa al fissaggio del copione (nel caso lo spettacolo sia, come nel caso di *Gaudeamus* basato su un testo non teatrale). L’evento diventa drammaturgia e l’attore assurge al ruolo di co-autore. È un processo che consiste «of writing drafts *with, through and in the actors’ bodies*»²⁶, un’operazione simile alla trascrizione di un’antica tradizione orale. Il processo è discusso collettivamente, ma il regista si riserva il ruolo di “editore” e garante dell’organicità: seleziona, taglia, condensa e connette il materiale accumulato²⁷.

Questa virtuosa macchina creativa si risolve, come dicevamo, in un processo virtualmente infinito, garantito in primo luogo dalla solidità dell’*ensemble* di lavoro: per Dodin è fondamentale il nesso tra attività didattica e registica e affianca sempre i giovani studenti agli attori della compagnia di professionisti del Maly, convinto che «la relazione di intersezione tra il processo pedagogico, la ricerca artistica e la pratica scenica fornisca le migliori condizioni per il processo creativo»²⁸. Tale ponte tra studenti e professionisti, insieme alla continuità del lavoro, all’assiduità della ricerca e del lavoro collettivo, ai lunghi periodi di frequentazione (convivenza) cui costringono le sessioni di prova spesso pluriannuali, porta all’adesione ad un linguaggio comune, a una visione del teatro – e quindi del mondo – unica. Il Maly Drama Teatr si configura come scelta totalizzante ed esclusiva.

Non sorprende, dunque, la prospettiva a lungo termine dei progetti della compagnia, l’imperativo categorico della ricerca e dell’approfondimento costante dell’umanità che porta in scena: le stesse “prove” degli spettacoli – quelle affrontate dopo che il copione ha assunto una forma definitiva – sono da intendersi, secondo le intenzioni di Dodin, non come “ripetizioni” (*repetitiya*), ma come “campioni, tentativi” (*proba*), possibili realizzazioni di uno spettacolo in potenza²⁹, durante le quali, peraltro, gli attori a rotazione si cimentano nell’interpretazione di diversi ruoli³⁰. L’esperienza attoriale nel Maly può così essere definita, ricorrendo una formula della Shevtsova, come un processo di *research-during-play-into-play*³¹: la produzione matura insieme agli attori grazie ai lunghi tempi di preparazione e di permanenza nel repertorio. Dodin afferma:

²⁴ Cfr. Shevtsova, *Dodin and the Maly Drama Theatre*, cit., p. 44, dove si riassume la funzione dei *warm-up* nel «triple principle embedded in the company’s work as a whole: responsiveness to given circumstances, exploitation of acquired techniques (diction, vocal line, clarity, rhythm, tempo, speed [...]) and a stretching of what had already been acquired on the assumption that training is, in Dodin’s words, ‘an uninterrupted process, without end’».

²⁵ Shevtsova, *Dodin and the Maly Drama Theatre*, cit., p. 46.

²⁶ *Ibi*, p. 52.

²⁷ Il materiale tagliato non va tuttavia perso, ma rimane nel “sostrato” dello spettacolo e garantisce una solidità percepibile dal pubblico: Shevtsova parla di «power of the unseen palpable in the seen» (*Dodin and the Maly Drama Theatre*, cit., p. 54).

²⁸ Chirico, «*Gaudeamus*» (1990), cit., p. 440.

²⁹ Shevtsova, *Dodin and the Maly Drama Theatre*, cit., p. 56.

³⁰ *Ibi*, pp. 57-58.

³¹ *Ibi*, p. 46.

A big production is like a big book that is created over a long time, as you might build a church with stone over a long period of time, and which then lives for a long time. It does not live with a dead life, but changes with time, with the physical, physiological, biological experiences of those who created the show and who continue to play it. If it is *alive*, it is not staged, but continues to develop. Of course, the production has been drawn, so actors do not have the freedom to reorganize it and say ‘I’ll go out here, now’ or ‘I’ll come in from here’. They cannot improvise on the drawing that we have found together, but they have maximum breathing space for *internal improvisation* in it, and this *inner freedom* is the space of creative investigation and change³².

Una volta raggiunto da parte degli attori quello che Dodin chiama – con risvolti quasi mistici³³ – lo “stato d’animo improvvisativo”, lo spettacolo si rinnoverà ad ogni replica e l’attore reciterà sempre come se fosse la prima volta, anche dopo il fissaggio del copione. Le produzioni sono dunque organismi che crescono, cambiano, invecchiano nei decenni e riescono a donare all’effimera arte del teatro una “fissità” che resiste allo scorrere del tempo³⁴, una atemporalità quasi mitica che pure scaturisce dalla vitalità della compagnia e dal *panta rei* del mondo che filtra sul palcoscenico.

È legittimo, in conclusione, parlare – come fa la Shevtsova³⁵ – di “approccio olistico” al teatro in riferimento all’esperienza del Maly Drama Teatr, non solo per la completezza formativa della persona nella sua totalità e per il vasto orizzonte d’arricchimento artistico in molteplici discipline, ma anche – verrebbe da dire – per l’attuazione dell’ideale del *Wort-Ton-Drama*, chimera inseguita da intere generazioni di artisti: recitazione, danza e musica convivono in una spontanea commistione di generi e arti, magistralmente gestita da tutti i membri della compagnia.

The greatest originality of *Gaudeamus* lies in its mixture of genres by which it forms a hybrid genre of its own. It combines circus, vaudeville, movement, dance (ballet and all sorts of other idioms), opera (including lip-sync arias), choral singing, liturgy and jazz band, which makes a sudden appearance at the end when the students pop out of the holes with the brass instruments they had learned for this production and blast out a rousing finale³⁶.

In scena c’è il “Rinascimento” di Dodin³⁷.

Trasposizione scenica di *Gaudeamus*

Verifichiamo ora, nel caso specifico di *Gaudeamus*, come è stato applicato il metodo del Maly Teatr e quali scelte registiche sostengono l’intero impianto drammaturgico³⁸.

La libertà improvvisativa e il processo “autogenerativo” e “maieutico” di progressiva stesura del copione, che si è illustrato sopra, trovano perfetta attuazione nel passaggio dal testo di *Strojbat* alla scena di *Gaudeamus*. Funzionano particolarmente bene perché il punto di partenza è un racconto, un

³² Citato *ibi*, p. 49; i corsivi sono nostri.

³³ Per i quali si rimanda *ibi*, p. 55 (evoluzione dell’*io* dell’attore e della performance) e pp. 58-60 (energia creativa, unità mente-corpo, trasparenza).

³⁴ *Ibi*, p. 58.

³⁵ *Ibi*, p. 50.

³⁶ *Ibi*, p. 111.

³⁷ Cfr. *ibi*, p. 51.

³⁸ Cfr. il capitolo *The student ensemble. Gaudeamus and Claustrophobia: postmodernist aesthetics*, in Shevtsova, *Dodin and the Maly Drama Theatre*, cit., pp. 101-114.

testo nato senza alcuna vocazione teatrale. La predilezione di Dodin per il genere del romanzo – e più in generale per il testo non-teatrale – ben si spiega con l'estrema libertà interpretativa che esso concede all'interno della dimensione performativa che connota la compagnia. Il testo di Kaledin è da considerarsi come un *pre-testo* per la drammaturgia³⁹, senza per questo la minima possibilità che la trasposizione scenica ne tradisca il significato profondo, dato il capillare lavoro preparatorio che gli attori e il regista svolgono preliminarmente sul testo stesso: prima lo si legge collettivamente, lo si “recita”, si improvvisa sui suoi temi pagina per pagina, poi lo si assembla in una forma definitiva (fermo restando l'elemento improvvisativo interno di cui sopra)⁴⁰.

Il sottotitolo dello spettacolo è eloquente, anzi programmatico, intorno alla questione dell'improvvisazione: *Diciannove improvvisazioni su un tema del “Battaglione di costruzione”*. Si vuole con esso rivelare immediatamente al pubblico il lavoro di “montaggio” che c'è dietro lo spettacolo, concedere alla compagnia ampi momenti di pura *performance* e assicurare un margine di libertà per l'innalzamento metaforico dei sensi del testo.

Per quanto riguarda l'impiego dei vari linguaggi performativi, sembra che la scelta registica sia stata quella di fondare ogni scena sulla dialettica realtà-sogno: vi è una costante alternanza tra sequenze improntate al realismo e sequenze dal carattere onirico⁴¹. Nelle prime gli attori ricorrono a una recitazione tradizionale (per quanto spesso caricata e spinta al limite del grottesco) fedele al testo di Kaledin, soprattutto nelle parti dialogate; nelle seconde, invece, ci si discosta gradualmente dalla narrazione lineare e si assiste a esplosioni di creatività visuale, musicale, coreografica. Sono vere e proprie “variazioni sul tema” che procedono per libere associazioni – quasi uno *stream of consciousness* teatrale – e, partendo da un elemento concreto della precedente sezione “reale” (un ricordo, un oggetto, un sentimento, una pulsione...), lo trasfigurano in una proteiforme e sfuggente scena che potrebbe corrispondere a sogni o allucinazioni dei personaggi.

Tali sezioni tipicamente performative sfruttano tutte le risorse della giovane e versatile compagnia; sono disposte in *climax* e acquistano sempre più peso col procedere dello spettacolo, fino quasi a prevalere sulla recitazione. Il culmine è collocabile tra le scene XVI e XIX.

Fondamentale è il ruolo che hanno la musica e la danza come catalizzatori della transizione realtà-sogno: Fabrizio Chirico sottolinea come

la dimensione onirica sia profondamente associata all'uso della musica che costituisce un costante contrappunto scenico all'azione e permette al realismo di sfociare nell'onirico attraverso la danza. Quasi tutte le improvvisazioni, infatti, culminano in una coreografia – spesso collettiva – in cui la fantasia assume il predominio quasi a redimere, seppur in modo fuggevole, il mondo corrotto e imputridito rappresentato. Musica e danza aprono alla poeticità che provoca un vero e proprio effetto di straniamento rispetto alla crudezza del realismo indotta dal romanzo.

Qualche esempio sarà utile ad illustrare questa strategia:

Nella **scena IV**, una delle più satiriche nei confronti delle formalità e delle gerarchie dell'esercito, il luogotenente Shamtchiev legge da un manualetto le regole (“temi” dal 32 al 34) da osservare per salutare un superiore e impone ai soldati di mimare pedissequamente ogni gesto:

Tema n. 34! Sull'attenti, in fila! Disegno n. 1: l'attenti si esegue all'ordine “attenti”! Una volta dato l'ordine, mettersi rapidamente in fila. Tenersi dritti, ma distesi. Talloni uniti, punte dei piedi sulla linea del fronte.

³⁹ Cfr. Chirico, «*Gaudeamus*» (1990), cit., p. 441.

⁴⁰ Tra gli altri spettacoli di Dodin tratti da testi di narrativa si ricordano: *La casa e Fratelli e sorelle* dagli omonimi romanzi di Fëdor Abramov; *I demoni* dall'omonimo romanzo di Fëdor Dostoevskij; *Claustrophobia* da testi di scrittori russi censurati: Venedikt Erofeev, Ljudmila Ulizkaja, Vladimir Sorokin, Mark Charitonov; *Chevengur* dall'omonimo romanzo di Andrej Platonov.

⁴¹ Cfr. Chirico, «*Gaudeamus*» (1990), cit., pp. 447 e 450-451.

[...] Allora ci si allineerà sulla linea del pavimento. La segno convenzionalmente con lo stivale. Plotone, un passo avanti! Avanti march! La lunghezza di un piede! [...] Ginocchia rientranti! Gambe distese! Petto in fuori, corpo leggermente flesso in avanti. Pancia in dentro. Spalle dritte. Braccia abbassate, palme verso l'interno.

Poi fa loro ripetere più volte la sequenza dei gesti a velocità sempre più elevata, finché la ripetizione degenera in una coreografia colma di *gag* da *slapstick comedy*. L'elemento connettore tra la scena realistica e il "balletto surreale" è la musica di una versione russa (Синий, синий иней) della canzone *One Way Ticket (to the blues)* di Jack Keller e Hank Hunter. Ne risulta una sorta di parossistico *Gioca jouer* a sfondo militare:

Formate la fila! Dritti! Ma distesi! Ginocchia insieme! Aprire! Larghezza! Dritti! Distendere! Petto! In avanti! Pancia! Spalle! Palme! All'interno! Al lato! In mezzo! Dita! Cosce! Alto! Dritto! Mento! Riposo!

Nella **scena V** viene dato spazio al personaggio dello scrivano Milman (nominato solo una volta nel racconto⁴²): si presenta alla "ragazza del lago" sull'attenti, fornendo le proprie generalità mentre si spoglia:

Dima. Michailovič. Di Mosca. Anni diciotto. Nubile. Voglio dire, membro del Komsomol. Papà: Milman Michail Vladimirovi, assistente all'Istituto di ricerca Giprograd. Mamma: Milman Aleksandra Aleksandrova, direttrice presso la biblioteca della circoscrizione. Ho anche un fratello, Aleksandr M., programmatore. Dopo la maturità, ho fatto l'ammissione all'Università di Mosca col massimo dei voti.

Poi, lavandosi insieme alla ragazza con l'acqua del lago, le recita una poesia (combattendo coi brividi di freddo):

Il delirio oscuro così pesante! Le altitudini così opache nella luce della luna! Aver toccato per anni e anni il violino e non riconoscere le sue corde alla luce. Chi ha bisogno di noi? Chi ha acceso la luna e la mezza luna? Due volti gialli, due volti tristi?

Ma l'archetto sente di essere sfiorato, qualcuno ha preso loro due e li ha uniti. È stato tanto tempo fa! Ma dimmi una sola cosa: attraverso questo buio, sei tu quella di un tempo? Le corde lo accarezzavano, suonando; ma, nell'accarezzarlo, fremevano.

Dopo di che Milman chiede «Posso aiutarvi?» e, con la scusa delle abluzioni, avviene il contatto fisico e una sorta di strano corteggiamento dalla fisicità estrema: Milman impugna e tiene stretta la coda dei capelli della ragazza iniziando a vorticare intorno a lei. A questo punto prende il via la scena onirica: si spengono per un attimo le luci, un corteo di leggiadri soldati danzanti entra in scena e, sulle note del *Minuetto* di Boccherini (dal *Quintetto per archi in Mi maggiore*, Op. 11 No. 5), Milman e la ragazza del lago – vestitisi nel frattempo rispettivamente con un elegante cappotto e con un vestito bianco – eseguono al centro della scena un *pas de deux*, prosecuzione del corteggiamento in una dimensione immaginifica.

Nella **scena VI** Babaj affida a Kostja la sua paga affinché non gliela rubino gli anziani:

Kostja! Non andare a donne, oggi! È giorno di paga. E i nonni mi prederanno i miei soldi, se te ne vai. Li affiderò a te, d'accordo? Me li renderai. Così ti scucio tre rubli. Però lascia perdere le donne, Kostja!

Le raccomandazioni di Babaj causano in Kostja una catena di associazioni d'idee: ritorna col pensiero a sua madre e alla sua infanzia. L'attore che interpreta Babaj presta la propria voce allo "spettro" della madre di Kostja, che lo invita anch'essa ad astenersi dalle donne e si profonde in mille raccomandazioni sull'alimentazione e sugli studi, per poi passare alle lodi dell'intelligenza e della bellezza

⁴² Kaledin, *IV Compagnia Stojbat*, cit., p. 13.

del figlio e al ricordo della sua promettente carriera violinistica interrotta da un problema alla rotula⁴³. Dopodiché avviene il passaggio al piano onirico per mezzo della canzone popolare *Santa Lucia*: Kostja mima il gesto di suonare il violino e si cimenta in impegnativi passi di danza classica (a volte volutamente goffi), circondato da quattro fanciulle vestite di bianco.

Nel passaggio alla scena successiva (**VII**) le fanciulle assumono il ruolo di prostitute vestendosi con abiti militari (la transizione è accompagnata dall'*Ave Maria* di Schubert, con effetto straniante). Cantano poi a turno, a squarciagola, una nenia russa, al contempo triste e violenta. Il piano reale di questa scena mostra la brutalità del sesso in caserma: Tatjana si accoppia con Kostja e poi viene contesa tra questi e Bogdan. Lo slittamento al piano dell'irrealtà avviene con la ripresa della nenia russa di prima, ancora cantata dalle quattro donne accuciate su un letto matrimoniale munito di rotelle: sono accerchiate da soldati che marciano tutt'attorno e spingono il letto lungo tutto il palco. Sembra di assistere a una sorta di danza rituale o rito sacrificale della Russia pagana che ricorda certi allestimenti del balletto *Le Sacre du printemps* di Stravinskij.

La **scena VIII** è tutta un sogno che glossa quella precedente: la "contesa" di Tatjana tra i due uomini si trasfigura in un duello. L'elemento rivelatore dell'alterità del piano d'azione è la musica della scena del duello dell'opera *Eugene Onegin* di Čajkovskij (fine atto II). Kostja esce sconfitto dallo scontro: è sdraiato a terra quando Tatjana (l'immagine di Tatjana) entra in scena, vestita di rosso come lui, gli versa della neve addosso da una brocca e gli piroetta attorno su dei pattini a rotelle declamando una lettera (mentre la musica dell'*Eugene Onegin* prosegue in sottofondo) in cui lo invita a non essere più geloso dei suoi contatti involontari con altri uomini (Bogdan e Nutso nella fattispecie), aggiungendo però maliziosamente: «È forse colpa mia se sono bella?»⁴⁴.

La **scena IX** è priva di appigli col racconto di Kaledin: è dunque frutto dell'invenzione di Dodin e della compagnia. La tirata antipatriottica e filoamericana di Kostja («Parto per l'America! Addio, Russia, paese sporco, paese di schiavi e di padroni. Addio, spregevoli posteri. Addio a te, popolo a loro fedele») diventa un ironico numero cabarettistico (ma minimale perché la coreografia consiste delle sole mani dei soldati che spuntano dalle botole) sulla musica dell'inno patriottico americano *America the Beautiful*.

La **scena X** dà spazio al personaggio di Nina, moglie di Shamtchiev, cui nel racconto si fa solo un cenno⁴⁵. La scena del corteggiamento di Babaj nei confronti della grassa donna è dunque un'invenzione doppiamente "irreale", anche in virtù del parallelismo che si instaura con la scena V, di cui questa costituisce una variazione più prosaica, grottesca ma forse anche più affettuosa e tenera. La leggiadra musica che accompagna la scena e il balletto (cui partecipano anche il marito di Nina e un corteo di soldati) è *La Valse à mille temps* di Jacques Brel.

Nella **scena XI** l'esilarante trasfigurazione della lezione di Shamtchiev sul conflitto arabo-israeliano in una rissa con tanto di arti marziali orientali avviene senza musica. Il *Rondò alla turca* di Mozart (dalla Sonata per pianoforte n. 11 in La maggiore K 331) risuona solo alla fine, pure in perfetta sintonia col ritmo delle mosse marziali dei soldati, ma solo come legame con la scena successiva (**XII**), in cui invece la musica mozartiana ha un ruolo preponderante: la marcia *alla turca* viene eseguita al piano da Ludmilla ancora nel livello "reale", mentre la *Sinfonia* n. 40 accompagna la transizione al secondo livello di finzione, quello "irreale". Bogdan e Ludmilla salgono sopra il coperchio del pianoforte e ne accennano il primo tema dell'*Allegro* iniziale, suonandolo con gli alluci dei piedi.

⁴³ Cfr. il passo citato *infra* nel paragrafo *Rapporto tra i testi*.

⁴⁴ Cfr. *infra* il testo nel paragrafo *Rapporto tra i testi*.

⁴⁵ Kaledin, *IV Compagnia Stojbat*, cit., p. 36.

La “lezione di musica” si trasforma però in scena amorosa e si sente la sinfonia risuonare con l’orchestra al completo.

La **scena XIII** ha una natura ambigua: il discrimine tra elemento realistico e onirico è di difficile individuazione, seppur senz’altro presente: Kostja parla in una ricetrasmittente e scambia dati circa una battaglia aerea. Ma la comunicazione si fa parodica: Kostja mima i rumori del bombardamento – aiutato da campioni audio – tra frammenti della canzone sovietica della Seconda Guerra Mondiale *Scialle Blu* (Синий платочек), diffusi dagli altoparlanti, cantati da Kostja stesso o provenienti dalla ricetrasmittente che ha in mano. Dei soldati emergono dalle fosse-latrine dalla cintola in su e vengono uccisi dal bombardamento. Subito dopo Kostja, incaricato non solo di pulire le latrine, ma anche di raccogliere le feci dei soldati in apposite provette, enuncia un discorso corrosivo – “irreale” ma quanto mai “vero” – sulla guerra in connessione all’ambito semantico fecale (si tratta di un’aggiunta della compagnia rispetto al testo originale):

La guerra è guerra. La merda è merda. E, quando uno è di *corvée* ai cessi, vuol dire che il Paese ha bisogno di merda! Ufficiali e soldati! Ai cessi! Carica! Non lasciamo gli americani smerdare il regime sovietico! Se non sei un disertore, corri a cagare nel cesso. Le tue feci sono la tua arma e il tuo contributo alla pace. Attenzione! Qui è la radio del battaglione di costruzioni. Per sviluppare la combattività di corpo, vi è chiesto di depositare le feci in laboratorio, prima del silenzio. Ripeto, dovete depositare le vostre feci prima del silenzio. Cari ascoltatori, grazie dell’attenzione!

Nella **scena XV** lo “scarto” di livello si ha con la scena della corridoia, inscenata (immaginata?) da Bogdan dinnanzi a Tatjana. Il povero Babaj è chiamato a fare le veci del toro. La musica che funge da catalizzatore è ovviamente il tema orchestrale della *Chanson du Toreador* dalla *Carmen* di Bizet.

Nella **scena XVI** i soldati si ubriacano e drogano sulla canzone *Girl* dei Beatles (già sentita nella scena VII come sorta di *leitmotiv* del personaggio di Tatjana). Da qui in poi l’elemento musicale e performativo prende il sopravvento in un’*escalation* di pezzi di bravura che sollevano la compagnia ben sopra il livello letterale della quotidianità del battaglione di costruzione. Sentiamo cantare la canzone napoletana *Te vojo bene assaje* e poi vediamo palloncini rossi riempire il palco⁴⁶, per poi essere tutti scoppiati dai soldati in una scena potente accompagnata dall’*Inno alla gioia* di Beethoven, che sfuma nel “pop” della *One Way Ticket* russa. Lo scontro sei soldati con la compagnia vicina è accompagnato da una fanfara. Dopo l’uccisione del veterano, sempre con effetto straniante, escono quattro ragazze nude coi capelli lunghissimi sciolti a coprirle i seni – un quartetto di Veneri botticelliane – che cantano *Girl* dei Beatles

Nella **scena XVIII** assistiamo a due sorprendenti prove di musicalità degli attori: prima cantano a cappella il *Concerto corale* n. 32 di Bortnianskij in memoria del defunto e poi formano una banda di ottoni, prelevando gli strumenti dalle botole, con cui suonano una festosa fanfara. La conclusione, nella **scena XIX**, non può che essere affidata all’inno goliardico che dà il titolo allo spettacolo, intonato all’unisono dalla compagnia prima di uscire di scena.

Il ricorso, in tutte queste scene, a linguaggi vari, a ibridazioni stilistiche, al distanziamento dalle brutture del reale per mezzo di *tutte* le discipline è una scelta ideologica prima ancora che artistica da parte di Dodin, che risolve e dissolve nell’Arte – in una sorta di apoteosi finale – la pretestuosa trama a tema bellico. Nell’Arte è riposta l’unica ipotesi di senso, l’unica soluzione alla realtà:

⁴⁶ Seconda la Shevtsova i palloncini rappresenterebbero «the drug-induced state of the characters» (*Dodin and the Maly Drama Theatre*, cit., p. 110).

We don't stage plays about peasants, prostitutes, revolutionaries or soldiers. In each of our new experiments we do pretty much the same thing, that is: try to understand ourselves and those around us, man and humanity. The theatre is a form of salvation for us. It is a way of defending us and others from the horror that is within and without⁴⁷.

Scenografia e luci

La scenografia consiste dall'inizio alla fine di uno spoglio quadrato bianco, che ricorda da una parte il *plateau à habiter* alla Beckett e dall'altra, con i suoi riflessi luccicanti, le distese nevose della Siberia. Nella primissima scena gli attori, entrando a suon di musica, cadono uno dopo l'altro in buche quadrate che si aprono nel palcoscenico. Queste botole sono presenti per tutto lo spettacolo: quando sono sigillate, gli attori recitano semplicemente sul piano bianco; in alcune scene sono utilizzate dai personaggi per nascondersi o ripararsi; in altre rappresentano le latrine, in cui i soldati (Kostja in particolare) si calano fino alla vita, letteralmente immersi nella loro *corvée*. Potrebbero simboleggiare il destino ineluttabile dell'uomo; nella prima scena, tuttavia, gli attori non sembrano affatto turbati e vi scivolano dentro con bonaria rassegnazione. Dalle botole, inoltre, sono talvolta lanciati in scena oggetti, come i contenitori per le feci e i palloncini rossi, oppure vi sbucano i pugni dei soldati, a conferma della vitalità di questo elemento per la scenografia. Nella scena V, una botola rappresenta una buca scavata nel ghiaccio, in cui due ragazzi si lavano i capelli.

Il *plateau* bianco è circondato da quinte nere; la parete di fondo ha una piccola porta di cui i personaggi si servono, talvolta, per entrare e uscire (quando non usano le quinte laterali). Tutta l'azione si svolge nel campo militare, sebbene in diverse aree: la foresteria con il letto, il cortile coi panni stesi, la zona latrine, quella per l'addestramento dei soldati e quella dedicata ai loro festini, che però potrebbe essere una qualunque delle quattro precedenti. Alcune scene si svolgono nel non-luogo del ricordo e del sogno: Konstantin con la madre (scena VI) o la fantasticheria in cui Tatjana appare sui pattini (scena VIII).

La fissità della scenografia è variata unicamente dagli oggetti di scena, che possiamo dividere in tre gruppi:

- Oggetti *semplici*, quelli utili all'azione che però non comportano un cambiamento di luogo. Tra questi ricordiamo il comodino da cui Babaj impartisce ridicoli ordini; la carriola su cui Kostja sbronzo viene trasportato; la ricetrasmittente usata dallo stesso Kostja per gioco; i vasetti sterili per la raccolta delle feci; la brocca dalla quale viene versata l'acqua; i palloncini rossi e i coriandoli sparsi per la festa del congedo.
- Oggetti *complessi*, che segnalano lo spostamento in uno spazio nuovo. Si tratta del filo teso per stendere i panni nel cortile di Nina; del letto della foresteria; del pianoforte, sospeso nello spazio festoso del divertimento dei soldati. Se questi oggetti caratterizzano intrinsecamente l'ambiente, indicando con la loro presenza dove si svolge l'azione, alcuni luoghi ne sono privi: il campo di addestramento, per esempio, è costituito solo dal piano bianco⁴⁸, così come la zona

⁴⁷ Dichiarazione del regista citata in Chirico, «Gaudeamus» (1990), cit., pp. 453-454.

⁴⁸ L'oggetto rivelatore del contesto dell'addestramento potrebbe essere il libricino di cui si serve il luogotenente per spiegare le regole militari, ma non è grazie a esso che capiamo dove ci troviamo: bastano gli attori.

latrine. La differenza tra questi due luoghi sta solo nelle buche, aperte e funzionali solo nel secondo caso.

- Oggetti *onirici*, indicatori dello spostamento in un territorio irreali. I pattini di Tatjana nella scena VIII, assai improbabili nel contesto militare, segnalano lo scivolamento nel piano della fantasia; le giubbe e gli stivali alla scena VI, indossate dalle fanciulle del sogno di Kostja, denotano il ritorno alla realtà. Non sempre, però, il pubblico ha il beneficio di questi indicatori: la scena XIII, in cui Kostja parla attraverso una ricetrasmittente, è ambigualmente in bilico tra realtà e finzione. Non è fondamentale, però, sapere se si tratti di un sogno, una fantasticheria o di un piano intermedio tra queste e la realtà: quel che conta è abbandonarsi alla poesia e ai giochi surreali ideati da Dodin.

Le luci sono particolarmente chiare, in quanto il *plateau* le riflette come una vera distesa di neve. Distinguono inoltre le scene notturne e le scene diurne: nel primo caso sono blu, nel secondo bianche o gialle. Nello stacco musicale della scena V, in cui la ragazza del lago con cui Milman si è appena intrattenuto danza tra i soldati, la luce proviene da semplici candele. L'atmosfera è quella del sogno e viene sottolineata anche visivamente la transizione dalla dimensione reale a quella onirica⁴⁹.

La luce è spesso funzionale alla musica. A tale ritmo corrisponde tale illuminazione: dalle luci stroboscopiche per il pop al chiaro di luna per i brani romantici al pianoforte. Può essere anche l'elemento che penetra la realtà e la discopre, come nella scena III, in cui il caporale invita i suoi uomini a guardare fino in fondo alla sua bocca, lasciandosi trascinare nei punti illuminati per vedere meglio.

Musica

L'elemento musicale assume in *Gaudeamus* un notevole peso: è protagonista e portatore di senso. Come si è illustrato sopra, ha la funzione di trasfigurare le sezioni realistiche in sezioni oniriche, alternando così i livelli di lettura dello spettacolo⁵⁰.

Il repertorio di musiche utilizzato è particolarmente eterogeneo, in conformità con le molte ibridazioni dello spettacolo.

Si seguono i riferimenti musicali forniti da Kaledin in *Strojbat* nelle scene VII, XVI e XVII, laddove risuona *Girl* dei Beatles. Verso l'inizio del racconto, nella descrizione della routine della compagnia, si legge infatti:

La marcia finì, subentrarono il silenzio e il vuoto. Adesso Kolja Belošickij avrebbe messo su i Beatles. Poi sarebbe stata la volta dei Rolling Stones. Kostja conosceva quella cassetta a memoria, l'aveva presa due giorni prima nello studio di registrazione, in città⁵¹.

E poi, con effetto straniante, nel momento dello scontro tra le due compagnie vicine:

Quasi nudi, con addosso solo le camicie, quelli della quarta compagnia s'affollavano all'estremità della caserma. Davanti, il piazzale deserto, con il cemento illuminato, velato dal gelo notturno.

– Odessa! – gridò Kunik. – Dai con la musica!

⁴⁹ Cfr. *supra* il paragrafo *Trasposizione scenica di Gaudeamus*.

⁵⁰ Cfr. *ibidem*.

⁵¹ Kaledin, *IV Compagnia Strojbat*, cit., pp. 17 e 18.

Kolja Belošickij sgusciò fuori dalla folla rombante e s'arrampicò ubbidiente sulla scaletta che portava alla cabina cinematografica.

Sul piazzale cominciarono a lamentarsi a tutto volume, con voci femminee, i Beatles. [...]

La quarta compagnia, con badili e picconi in spalla, schiamazzando lo seguì [Šaška Kunik], le fibbie dei cinturetti che sbattevano contro le ginocchia.

– Senza paura, uomini! – gridava Kunik. – L'importante è gettarsi addosso tutti insieme!...

– «Oh, girl!...» – gemevano i Beatles⁵².

Per il resto le scelte musicali sono da attribuire alla compagnia. Sempre funzionali ed efficaci, sia quando riprodotte elettronicamente, sia quando eseguite dal vivo dagli attori, validi cantanti e strumentisti. Di seguito riportiamo l'elenco delle musiche che ci è stato possibile identificare scena per scena:

- I. *Military March (waltz)* da *Snow-storm* di Georgij Sviridov
- II. –
- III. –
- IV. Versione russa (Синий, синий иней) della canzone *One Way Ticket (to the blues)* di Jack Keller e Hank Hunter
- V. *Minuetto* di Boccherini (dal *Quintetto per archi* in Mi maggiore, Op. 11 No. 5)
- VI. Canzone popolare *Santa Lucia; Ave Maria* di Franz Schubert; Canzone popolare russa
- VII. *Girl* dei Beatles; *Carnaval* dall'album *Moonflower* dei Santana; canzone popolare russa (la stessa della scena VI)
- VIII. Scena del duello dell'*Eugene Onegin* di Čajkovskij (fine atto II)
- IX. *America the Beautiful*, inno patriottico americano (testo di Katharine Lee Bates, musiche di Samuel A. Ward)
- X. *La Valse à mille temps* di Jacques Brel
- XI. – [nella transizione alla scena successiva: *Rondò alla turca* di Mozart (dalla Sonata per pianoforte n. 11 in La maggiore K 331)]
- XII. *Rondò alla turca* e *Sinfonia* n. 40 di Mozart
- XIII. *Scialle Blu* (Синий платочек), canzone sovietica della Seconda Guerra Mondiale (testo di I. Galitsky e M. Maximov, musica di E. Peterburgsky)
- XIV. –
- XV. Tema della *Chanson du Toreador* dalla *Carmen* di Bizet
- XVI. *Girl* dei Beatles; *Te vojo bene assaje*, canzone napoletana (testo attribuito a Raffaele Sacco); *Inno alla gioia* dalla *Sinfonia* n. 9 di Beethoven; di nuovo la versione russa di *One Way Ticket*.
- XVII. *Girl* dei Beatles
- XVIII. *Concerto corale a cappella* n. 32 di D.S. Bortnianskij (Salmo 39); fanfara (suonata dal vivo)
- XIX. *Gaudeamus*, inno goliardico medievale (musica fissata da I.G. Günter, testo da C.W. Kindleben)

⁵² *Ibi*, pp. 65 e 67.

Rapporto tra i testi

Per le esigenze registiche e in conformità al consolidato metodo di lavoro del Maly Drama Teatr, di cui si è discusso sopra⁵³, il racconto *Strojbat* di Segej Kaledin è stato piegato all'uso delle diciannove improvvisazioni di *Gaudeamus* secondo varie soluzioni, che vanno dalla riproduzione fedele dei dialoghi all'ampliamento di dettagli solo accennati, dall'allusione all'omissione.

Proponiamo una sintesi dei contenuti delle sei parti in cui si articola il racconto:

- I. Inizio in *medias res*: Bogdanov ordina a Babaj di portarlo in spalle alla latrina perché i suoi stivali sono inchiodati al pavimento. Kostja sta spalando «merda congelata». Bogdan parla con lui di andare a donne in giornata. Presentazione dell'antefatto: la punizione di Kostja, prossimo al congedo, per aver rubato un contenitore di ciambelle glassate consiste appunto nello spalare e pulire le latrine del reparto. È aiutato da Fiša e Nuco Vlad. Presentazione degli altri lavoratori del reparto di Bogdanov, delle nuove reclute e del Vecchio. Parentesi sul corpo di guardia. Suggerimento di Kostja a Nuco di scrivere una lettera di protesta al Ministero. Ingiustizie nei congedi delle guardie e ruolo delle “talpe” (ad esempio lo scrivano Mil'man). Dialogo tra Kostja e una guardia e poi con Valerka Burmistrov, responsabile del posto di controllo, che lo informa che i comuni della Seconda Compagnia vogliono conciare per le feste Kostja e gli altri della Quarta Compagnia prossimi al congedo perché “se la passano troppo bene”. Adunata per distribuire il lavoro. Raccomandazioni del tenente colonnello Bykov circa la condotta da tenere in caso di ubriacature e di conati di vomito. Informazioni su Kostja: orecchie a sventola, lavoro di tecnico del suono, ricordi angosciato della madre e dell'infanzia (violino), problema della rotula. Kostja fa la doccia e si veste per andare da Tanja “la fetida”. Informazioni su Ljusen'ka, fidanzata con Bogdanov. La paga: Babaj chiede a Kostja che gli tenga i soldi perché non glieli rubino gli anziani.
- II. Dialogo tra Kostja e Valerka. Kostja si è sbronzato la notte prima. Valerka gli chiede cinque rubli per bere insieme la sera; pur non avendoli Kostja si impegna a rimediarli per garantirsi la complicità del conterraneo Valerka al posto di controllo. Kostja chiede a Fiša i cinque rubli (in modo strafottente). Lui acconsente, pur raccomandandosi di non spenderli in alcol, ma chiede in cambio che Kostja gli faccia un dettato di russo. La calma e monotonia del reparto. I capi Moroz e Lysodor visti bere e lamentarsi di nascosto. Kostja fa un pisolino e si veste. Inquinamento della città per il petrolchimico. Informazioni su Kolja Belošickij, sul sottotenente Burjat Šamšiev e la famiglia (la moglie stende i panni nell'infermeria). Kostja legge la lettera di Tanja. I comandi del comandante Brestel', le sue promozioni e le dinamiche di potere. Il processo a due giovani della compagnia per cattiva condotta durante una libera uscita. Incontro Kostja-Valerka. Colloqui di Fiša e Kostja con Lysodor per il congedo (Kostja incaricato di pulire anche il bagno delle donne). Scena di corruzione.
- III. Kostja (già ubriacatosi da Valerka), Bogdanov, Popov, Belošickij, Štajc, Ljusja e il Vecchio fumano hashish (di produzione propria: raccolto durante una spedizione per le patate), bevono vino e prendono pasticche. Bogdan amoreggia con Ljusen'ka. Kostja declama versi, poi vuole andare ad aiutare Nuco e Fiša a spalare, ma Bogdan ci manda due reclute. Rumori sospetti da fuori. Ljusen'ka vomita. Si vede un'ombra fuori dalla finestra e un vetro viene rotto (Ljesen'ka si ferisce in volto). Babaj sveglia tutta la compagnia.

⁵³ Cfr. *supra* il paragrafo *La regia di Dodin e il metodo del Maly Drama Teatr*.

- IV. Attacco della Seconda Compagnia alla caserma della Quarta: sfondano finestre, lanciano pietre e bestemmie. Il fabbro Kunik prende il controllo della situazione mettendo Brestel da parte e ordina alla compagnia di prepararsi e uscire sul piazzale. La Seconda Compagnia si ritira, la Quarta la insegue: scontro diretto. Paura di Kostja, che viene colpito; Nuco lo vendica ferendo il suo assalitore. La Seconda Compagnia tende una trappola alla Quarta, che si disperde. Arrivano i soldati del corpo di guardia che pongono fine alla rissa con brevi raffiche. Nella fuga generale i soldati si rifugiano alla cieca nelle caserme. Scontro tra Nuco e una guardia: Fiša colpisce quest'ultima con una badilata – per difendere il compagno – e la uccide. Discorso minaccioso di Bykov all'intera compagnia. La colpa dell'azione ricade su Babaj (ha dato lui la sveglia), che viene portato al posto di controllo da Valerka. Moroz riconosce comunque Kunik come principale responsabile e dice che i responsabili dell'uccisione del veterano (e dell'accecamento di Ljusen'ka) pagheranno
- V. Una commissione ispeziona la Quarta Compagnia mezza nuda allineata in caserma e raduna nella sala dell'agit-prop i soldati che sicuramente hanno partecipato alla battaglia. Moroz controlla i tre addetti alle latrine (sa che Kostja non era lì, dove doveva trovarsi, ma nello scontro): solo Kostja porta i lividi... Valerka annuncia il tentato suicidio di Babaj.
- VI. Visita del padre di Babaj, vecchio turkmeno (parla arabo con una recluta, prega e riposa). Kostja è pronto per il congedo, ma Moroz gli fa notare che i sospetti per l'omicidio riguardano anche lui, allora Kostja denuncia Fiša come l'uccisore della guardia. Segue un certificato di buona condotta che elogia Kostja per «moralità e livello d'istruzione»: gli servirà per l'ammissione all'Università di Mosca.

Proponiamo ora un confronto testuale tra alcuni passaggi narrativi del racconto di Kaledin e il copione dello spettacolo di Dodin, ricordando che quest'ultimo è il risultato di un'operazione di (ri)scrittura del tutto anomalo: mentre la prassi comune vuole che un testo di partenza venga prima teatralizzato e poi inscenato, nel caso del Maly Teatr il testo letterario, al contrario, prima viene "sperimentato in scena" e poi viene ricostruito e fissato in una drammaturgia. Il confronto dunque accosterà testo di partenza e testo d'arrivo senza tener conto dei complessi passaggi intermedi legati alla sfera della performatività.

Nella **scena III** l'ufficiale Lysodor si raccomanda coi soldati di non ubriacarsi coi soldi della paga e, nel caso ciò succeda comunque, di prestare attenzione ai compagni ubriachi e di girarli sulla pancia in modo che non si soffochino col proprio vomito. In Kaledin il fatto è solo accennato (e coinvolge il tenente Bykov invece che Lysodor):

Sul piazzale era in corso come ogni mattina l'adunata per distribuire il lavoro. Era prossimo il momento della paga, e Bykov urlava, come faceva sempre alla vigilia di questo avvenimento, che non si ubriacassero, e che, se ciò fosse mai successo, che non si spingessero l'un l'altro fino a farsi cadere. E se qualcuno fosse finito a terra, lo girassero sulla pancia perché non si soffocasse col vomito...⁵⁴

Nello spettacolo quest'immagine si espande in un'intera sequenza animata e grottesca:

LYSODOR Al servizio dell'Unione Sovietica! A maggio, il congedato torna a casa. E i soldati, sbronzi, vagano ovunque. Detto questo, congedo o no, resta il problema della paga. Allineatevi come si deve. Come si deve, ho dato il comando! Potresti metterti anche in questo modo! Adesso è un'altra storia. Nell'ultimo trimestre dell'anno corrente, dopo la paga, dopo la sbronza, ci sono stati tre morti. Un soldato è finito sotto un bulldozer. Un altro, chiuso in uno sgabuzzino, si è dimenticato di staccare la caldaia. Il terzo si è soffocato con il proprio vomito. Compagni soldati, figliuoli. Non sbronzatevi! E, se siete sbronzi, non abbandonate il compagno! Se avete lasciato il compagno nella disgrazia, dovete girarlo sulla pancia,

⁵⁴ Kaledin, *IV Compagnia Stojbat*, cit., p. 16.

così non soffocherà. Non soffocherà col proprio vomito! Se, invece, soffoca col proprio vomito... Non sbronzatevi, compagni soldati! Ma, ogni volta che c'è la paga, lo fate. Non abbandonate gli sbronzi! Se lo fate, girateli sulla pancia, così non soffocheranno col proprio vomito.

SOLDATO E allora?

LYSODOR Niente allora! Non sbronzatevi! Se abbandonate gli sbronzi, girateli sulla pancia; così non dovranno soffocare nel proprio vomito. Tu! Ti sei sbronzato?

SOLDATO Io? No.

LYSODOR Come no! Nel trimestre passato.

SOLDATO Non c'ero il trimestre passato.

LYSODOR C'eri!

SOLDATO Non c'ero.

LYSODOR C'eri!

SOLDATO No, non c'ero!

LYSODOR Te lo dico io, c'eri!

SOLDATO Signorsì.

LYSODOR Ti sei sbronzato e l'hai lasciato.

SOLDATO Non così.

LYSODOR Lo hai lasciato così! Ecco perché è soffocato nel suo vomito. Invece così non rischi di soffocare dal vomito. Che roba! A ogni paga, ci risiamo. Non gliene frega un cazzo di niente! Non vi sbronzate! Se lo fate, non abbandonate gli sbronzi. Se li abbandonate, girateli sulla pancia. Girateli sulla pancia, affinché non soffochino nel proprio vomito! Non sbronzatevi! Se vi sbronzate, non abbandonate nessuno. Se abbandonate qualcuno, non lasciatelo supino! Così non soffocherà nel proprio vomito! Plotone, in riga! Allinearsi! At-tenti! Front-a, per di qua! Avanti, march! Il canto!

Quasi come un *leitmotiv*, il tema dell'ubriacatura e del soffocamento ricompare poi nella **scena XVII** dello scontro tra le due compagnie:

LYSODOR Plotone, dietro di me! Sul piazzale! Avanti, march! Dove vai, vecchia carogna! Adesso ti ricorderai dei miei reni! Un, due, tre, siamo usciti io e te. E questo sarebbe l'esercito? Contrordine! Nessuno si muova da qui. Ma che gentaglia siete? Non vi va proprio di comportarvi da uomini. Voi avete due anni da fare; mentre io e il luogotenente... Perché non vi comportate da uomini? Io ve lo avevo detto di non sbronzarvi! Se siete sbronzi, non abbandonate il compagno. O giratelo sulla pancia, così non inghiotte il vomito. Tu che cazzo guardi? Negli occhi, io voglio vedere la sottomissione. L'ho detto mille volte: non sbronzatevi! Alt! Chi va là?

Con un procedimento analogo i ricordi della madre e dell'infanzia di Kostja della **scena VI** muovono da un breve brano di Kaledin:

La madre sognava che diventasse musicista. Pensando che il figlio fosse dotato di un orecchio eccezionale, gli aveva comperato un violino e per ore lo costringeva a strimpellare sotto la guida dell'anziana maestra del primo piano, arteriosclerotica. Kostja grattava e grattava lo strumento finché a forza di stare in piedi gli cedette la rotula. E la madre disse a tutti nel palazzo che Kostja aveva sforzato la gamba, come fanno i pianisti con le mani, a furia di suonare. Alla fine la maestra arteriosclerotica morì, ma le doti musicali di Kostja continuavano a non dare tregua a sua madre che lo mandò, a scuola ultimata, in uno studio di registrazione. L'anno dopo, tuttavia, fu la rotula a far sì che Kostja finisse nel battaglione logistico del Genio. Al ricordo della casa natale Kostja per l'ennesima volta con angoscia pensò che non aveva nessuna voglia di tornarci⁵⁵.

Così si trasforma nell'immaginazione di Kostja nello spettacolo, in cui la voce della madre è affidata all'attore che interpreta Babaj:

Kostja, ascoltami figliolo! Lascia perdere le donne. Lo sai, come sono le donne. Prenderai un'infezione! Mangia alimenti sani, gustosi, nutrienti. Non dimenticare l'aglio e la cipolla. Sono la fonte principale delle

⁵⁵ *Ibi*, p. 18.

vitamine. E le vitamine sono la fonte principale della salute! La salute è tutto! Soffiati il naso! Non scordare gli studi! Devi prendere la laurea! Sei il più bello, il più intelligente. Asciugati il pisello! Hai l'orecchio assoluto, hai suonato il violino. Sei stato il migliore allievo del migliore maestro. Non è colpa tua se la rotula è ceduta a causa del prolungato stare in piedi. Hai soltanto forzato la gamba, come un pianista forza la mano. Potevi diventare celebre, come Robertino Loretti! Celebre in tutto il mondo, come Robertino Loretti! Kostja, caro Kostja. Sei il migliore tra i figli, il migliore tra gli uomini! Mi ricordo quei piccoli bicchieri di cristallo che mi avevi comprato con la tua prima paga. Non oso neppure usarli. Li conservo per il tuo congedo! Kostja, ti supplico: lascia perdere le donne oggi.

Nella stessa **scena VI** si colloca l'episodio della richiesta di Kostja all'ebreo Fiša del prestito di cinque rubli. Così in Kaledin:

– Fiša, prestami tre rubli fino alla paga, cioè cinque, – disse Kostja con faccia tosta.

Fiša non tirò fuori il denaro, e Kostja capì che l'attacco non era riuscito. Adesso Fiša avrebbe cominciato a rompere. Kostja si sedette sulle assi e si mise una mano in tasca per prendere le sigarette. [...]

– Tre rubli, – Kostja ridusse la cifra.

– La paga l'hanno data ieri, Kostja, – disse Fiša. – Tu non l'hai avuta. Non c'eri. Te la spassavi a bere. Con Bogdan.

– E allora? – disse stancamente Kostja. – Devo spararmi?

– Non devi bere...

– Gertrude, – sorrise Kostja, – prestami i soldi, perché fai il tirchio?

– E tu lo sai quanto mi devi? – chiese Fiša in tono di rimprovero, piegando la testa sulla spalla. La madre faceva uscire dai gangheri Kostja allo stesso modo, quand'era a casa.

– Molto, Fiša, molto, – annuì Kostja. – Ti restituirò tutto. Tutto. Sabato mi daranno del denaro...

– Te li presto ancora una volta, se mi prometti che non ti serviranno per il vino. Possibile che non capisci!

– Fiša alzò la sua voce sempre monotona e insieme sollevò le braccia al cielo. – Puoi diventare un dannato ubriacone! Come tutti! Come Nuco!

– Cosa? – Dalla fossa apparve il muso sorridente, con la barba lunga, dello zingaro. – Fammi dare una tirata!

Kostja gli allungò la cicca.

– Fiša non vuole prestarmi i soldi.

Nuco, bruciandosi le dita, finì il mozzicone.

– Daglieli. E danne anche a me.

– A te darò una pasticca! – tagliò corto Fiša, e Kostja capì che gli avrebbe dato il denaro.

– Ma perché non lavorate? – si rabbuiò Kostja. [...]

– Cinque rubli me li dai?

– Va bene, – annunciò solennemente Fiša. [...]

– Mi fai il dettato oggi? – chiese Fiša ponendo l'accento sull'ultima parola, e sbottonò senza fretta la tasca sul ginocchio.

Kostja in silenzio osservava il secondo bottone ancora dentro l'asola.

– Un'oretta, – precisò Fiša e tese a Nuco una pastiglia incartata.

– Nuco! – gemette Kostja quasi piangendo. – Vuole la mia morte. Mi viene da vomitare, e lui «dettami!»!...

– Dagli il denaro, – intervenne in suo favore Nuco, – daglielo!

– Bene, – disse Fiša. – Noi adesso si lavora un po', poi ti darò i soldi.

– Ascoltami, Fisel', – disse Kostja, fiutando sul viso di Ickovič quell'alito vinoso che Bogdan definiva putrefatto. – Sappi, Ickovič, che la gente non ama voi e tutta la vostra razza proprio per questo. Con questo tuo comportamento... scorretto, fai crescere tra la nostra gente l'antisemitismo. Dico giusto, Nuco?

– Esatto, al cento per cento, – annuì Nuco senza aver capito un'acca, e per ogni eventualità grugnì.

Fisel' Ickovič, enorme, bellissimo, lento, rimase assorto ancora per qualche attimo. Alla fine emise un profondo sospiro e sbottonò il secondo bottone. Kostja trattenne il fiato per non influire sulla decisione di Fiša. Fiša tirò fuori un portafoglio da donna tutto consunto e rovistò a lungo cavandone cinque rubli in banconote spiegazzate.

– Adesso, Fiša, posso dirti che ti farò il dettato. Va' in un'aula, io arrivo subito⁵⁶.

⁵⁶ *Ibi*, pp. 27-30.

Così, più sinteticamente ma puntualmente, in Dodin:

FISHA Kostja! Bisogna lavorare di più! Dobbiamo finirli, questi cessi! Prima che arrivi il vero caldo.
Forza!
KOSTJA Ickovič? Prestami cinque rubli!
FISHA Te li darei, ma tu li spendi per il vino. Non lo capisci? Puoi diventare un vero ubriaccone. Come tutti qui. Come Nuco.
KOSTJA Non rompere le palle a Nuco!
NUCO Molla la grana a Kostja e pure a me.
FISHA Per te, una pasticca!
KOSTJA Sai perché la tua razza non ci piace? Per questo vostro modo poco corretto. Suscita nel nostro popolo, onesto e generoso, un senso a noi estraneo, quello dell'antisemitismo.
FISHA Bene, ti darò due rubli.
KOSTJA Cinque!
FISHA Due!
KOSTJA Cinque! Zingaro! Invece di soffrire, dovresti sporgere denuncia presso il ministro!
NUCO Non so scrivere. Scrivila tu per me!
FISHA Due!
KOSTJA Cinque!
FISHA Quattro!
KOSTJA Tre!
FISHA Andata!

Il dettato di cui si parla si concretizza in due modi diversi nel racconto e nello spettacolo: nel primo è semplicemente un esercizio di dettatura in lingua russa che Fiša chiede a Kostja di somministrargli in occasione del prestito di denaro. Il brano dettato parla di un tale Lev Silyč Čebukevič, ma è un testo qualunque preso da Kostja per l'esercizio di Fiša⁵⁷. Di una lettera al ministero della Difesa si parla invece in un altro punto del racconto come reazione che Kostja suggerisce a Nuco per le violenze subite al corpo di guardia:

Kostja una volta aveva suggerito allo zingaro di scrivere a Mosca, al ministero della Difesa. O alla Procura. Ma Nuco aveva ridacchiato come al solito. Kostja l'avrebbe fatto lui, se non avesse avuto paura d'essere riconosciuto dalla scrittura⁵⁸.

Nello spettacolo si combinano questi due spunti narrativi e Kostja detta a Fiša una lettera al ministero proprio per denunciare i maltrattamenti subiti da Nuco:

FISHA Prometti di aiutarmi a prepararmi!
KOSTJA Ti farò un dettato. Vai, scrivi. Dettato. Compagno Ministro della Difesa! Scrive il soldato del battaglione di costruzioni militari, Nuco Vlad. Meglio non fare nomi. Sì, in incognito! Le scrive un soldato del battaglione di costruzioni militari. Non indico il cognome per ragioni a Lei note. Compagno Ministro! In seguito alle relazioni di natura non regolamentare, sempre più basse, relazioni tra me e il soldato Charaev, detto "il Vecchio" – criminale recidivo! – io soffro spesso di gravi mal di testa e di culo.
NUCO Smettila di dire queste cazzate, Karamychev! Al culo non è arrivato, mi ha rovinato solo i reni.
KOSTJA Risento di dolori acuti in fondo alla schiena. E urino col sangue. Così va bene?
NUCO È perfetto!
KOSTJA Compagno Ministro! Spedirò la lettera, la avverto, a "La Pravda", a "Le Izvestija", al Comitato Centrale del Partito Comunista, alle Nazioni Unite, al "New York Times" e a "Playboy".

La **scena VIII**, realizzazione onirica della lettura della lettera di Tatjana da parte di Kostja, nasce dal seguente passo del racconto:

⁵⁷ *Ibi*, pp. 30-31.

⁵⁸ *Ibi*, p. 13.

Tirò fuori [dalle tasche] una busta. [...] Una lettera. Di Tan'ka?... Kostja dormiva guardò con digusto la busta e ricordò che mentre dormiva gliel'aveva portata una recluta dal posto di controllo, era di Tan'ka. Restò in dubbio: gettarla via?... L'aprì.

«Buongiorno, Kostantin! Perché ti sei arrabbiato con me ieri? Sei venuto che eri già ubriaco, e chissà perché con te c'era anche Evgenij. Vi ho accolti bene. Non è colpa mia se Ženja è venuto in cucina mentre preparavo le polpette. L'altra volta ti eri invece ingelosito di uno che non era russo, un bulgaro, che aveva portato alla foresteria dei ravioli per venderli...»

– Uno zingaro, scema, – bofonchiò Kostja, gettando la lettera nel cestino. Nuco prima lavorava al frigorifero come scaricatore⁵⁹.

Il testo della lettera rimane sostanzialmente invariato, salvo un'aggiunta maliziosa nella chiusa:

TATJANA Salve, Konstantin! Kostja! Ma dove mi avete cacciata, ieri sera? Eri ubriaco quando sei arrivato! In più, hai portato con te Evgenij. Io sono stata gentile con voi. Non è colpa mia se lui mi ha seguita in cucina mentre preparavo le polpette. L'ultima volta eri geloso. Geloso di quel bulgaro che vendeva ravioli alla mensa.

KOSTJA Era uno zingaro, scema!

TATJANA Kostja, ti prego! Non lo fare più. C'è un sacco di ragazze, in fabbrica. È forse colpa mia se sono bella?

La **scena X** è, ancora una volta, una fantasiosa amplificazione di uno spunto narrativo:

Come avesse fatto ad entrare nell'esercito Burjat, il sottotenente Šamšiev, era un mistero. Era arrivato con la moglie, una donna tutta storta, e quattro bambini, uno più piccolo dell'altro. In mancanza di altre superfici abitative, Bykov l'aveva sistemato nell'infermeria. Adesso davanti all'infermeria, stesi sulle corde, erano ad asciugare tutti i panni della famiglia: reggiseni azzurri, le mutande di Burjat, pannolini...⁶⁰

Nello spettacolo la moglie del sottotenente è la corpulenta Nina, protagonista insieme a Babaj di una goffa scena di corteggiamento, mentre stende i panni (soprattutto suoi mutandoni) su quei fili di cui parla anche Kaledin:

BABAJ Hai avuto paura? Scherzavo. Lascia, mi fai male! Perché fai così? Sono venuto ad aiutarti! Nina, quanto sei buona! [...] Tu mi piaci!

Mia bellezza! Non riesco a staccare gli occhi da te! Ti sei fatta male? Su, alzati! Monta su questo! Alcool distillato. Bogdan, quella merda, ne sentirà l'odore. Macché, un altro sorso! Freghiamo il bastardo. Ancora una volta, lo fregheremo quello stronzo! Gelo, mio gelo, non mi congelare. Non gelare me, non gelare il mio cavallo. Come sei pesante! C'è un gancio. Mi hai strappato i peli. No, no, no! Sì!

Nella **scena XV** compare una breve descrizione del Vecchio che sottolinea la somiglianza del servizio militare a una prigionia e la sua capacità di mutare profondamente la psiche delle reclute-prigionieri:

Il Vecchio è davvero molto vecchio. È uscito dal lager tre anni fa, era dentro per omicidio. Aveva bevuto una birra con i suoi amici e, durante una rissa, ha estratto un coltello. Adesso è diventato tranquillo.

Si tratta di una sintesi (in cui peraltro si tace il fatto che ha ucciso per autodifesa) di un più ampio passo del racconto:

Sì, perché nel reparto di Žen'ka [Bogdanov] c'era anche il Vecchio, e in totale quindi erano sei. Del Vecchio chissà perché tutti si dimenticavano: non si vedeva mai, non si sentiva mai. Lavorava come meccanico al parco automezzi, sempre dentro la buca, e quando tornava alla compagnia se ne stava seduto in un angolo, a fumare. Non beveva, non isciva mai senza permesso. Aveva paura che Doščinin [comandante della compagnia] lo sbattesse ancora nel battaglione disciplinare. Il Vecchio era davvero molto vecchio. L'avevano

⁵⁹ *Ibi*, pp. 37-38.

⁶⁰ *Ibi*, p. 36.

arruolato una settimana prima che compisse i ventisette anni. Era appena uscito di galera. Omicidio. Aveva scontato quasi tutta la pena, e poi, alla vigilia della liberazione, si era appurato che non aveva ucciso, si era soltanto difeso. Cioè, aveva sì ucciso, ma per legittima difesa. Gli avevano dato dieci anni, era uscito prima, due anni in anticipo. E subito, via, al battaglione logistico del Genio! Nemmeno il tempo di rilassarsi dopo la detenzione, nemmeno il tempo di abituarsi alla libertà e subito due anni nel battaglione disciplinare. Come fosse prima, nessuno lo sapeva, l'avevano assegnato a un'altra unità, ma adesso era tranquillo, quasi completamente calvo, pieno di rughe, le mani tutte calli nodosi. Sul battaglione disciplinare mai una parola. Addirittura dormiva con gli occhi aperti. Si issava sulla branda, ammucchiava il cuscino sotto la testa, si stendeva e guardava davanti a sé: dormiva⁶¹.

Infine (**scena XIX**) vi è la trasposizione del documento di buona condotta di Kostja, riportato in una sorta di trascrizione diplomatica nel racconto e poi trasformato in succinto commento oratorio nello spettacolo. In entrambi i casi l'effetto è di pungente satira: vengono esaltate le doti morali e comportamentali di un soldato che abbiamo visto inseguire senza posa i suoi istinti più animaleschi, la sua forza vitale più immediata (non necessariamente negativa, ma di certo non votata alla disciplina) e che ha denunciato un suo amico, Fisha, il quale è sì assassino, ma è sicuramente il più prodigo di piccoli gesti d'affetto⁶² e, in fin dei conti, ha ucciso per proteggere l'amico Nuco. Questo il documento inserito in chiusura del racconto:

Note caratteristiche del geniere Karamyčev K.M., anno di arruolamento 1968 (giugno), russo, non iscritto al partito, anno di nascita 1949.

Durante il servizio prestato al reparto logistico del Genio di N. il geniere Karamyčev K.M. ha rivelato doti di iniziativa, adempiendo coscienziosamente a tutti i propri obblighi e incarichi. Per l'ottima qualità del lavoro svolto, l'alta disciplina militare, il soldato semplice Karamyčev K.M. è stato insignito del titolo di «Udarnik del lavoro comunista». È promosso comandante di reparto. Karamyčev ha preso parte attiva alla vita sociale della compagnia, è stato redattore del «giornale murale» e membro del consiglio della biblioteca del reparto logistico del Genio di N. Il geniere Karamyčev K.M. ha goduto di autorità tra i compagni, distinguendosi per moralità e per livello di istruzione politica. Le presenti note caratteristiche vengono rilasciate al fine di essere presentate all'Università di Mosca.

Il comandante dell'unità

DOŠČININ

1° aprile 1970

Letto e approvato.

Il comandante facente funzioni
del reparto logistico del Genio

LYSODOR

2 aprile 1970⁶³

Questa la resa nel finale di *Gaudeamus*, prima dell'intonazione corale dell'omonimo inno medievale, quanto mai calzante per il contesto universitario cui si accinge a entrare Kostja:

Karamychev Konstantin Michailovich. Russo, non iscritto al partito, membro del Komsomol, 20 anni. In servizio, si è dimostrato un soldato pieno di iniziativa, rispettoso del regolamento. Per condotta esemplare e alta disciplina militare è stato elevato al grado di lavoratore comunista modello. Politicamente competente. Moralmente stabile. La presente attestazione gli è consegnata, sulle Colline Lenin, per l'università di Mosca.

⁶¹ *Ibi*, pp. 10-11.

⁶² Cfr. *ibi*, pp. 28 (raccomandazioni materne a Kostja e bontà nel prestare, sorvolando persino sullo sfogo antisemita dell'amico) e 79 (preoccupazione per la salute di Nuco).

⁶³ *Ibi*, p. 87.

Il filo conduttore del gaudio

Gaudeamus è una rappresentazione a tratti difficile da seguire, per la disinvoltura con cui mescola codici diversi, dal balletto al cabaret alla canzone popolare. Tuttavia, questo materiale eterogeneo è saldato dal tema fondamentale, forza motrice dello spettacolo: il gaudio.

Il titolo *Gaudeamus* deriva dal canto goliardico *Gaudeamus igitur*, databile intorno al XIII secolo, sebbene la melodia paia più antica. Considerato l'inno internazionale degli studenti universitari, invita alla gioia e alla spensieratezza, nella consapevolezza della brevità della vita:

Gaudeamus igitur iuvenes dum sumus.
 Post iucundam iuventutem
 post molestam senectutem
 nos habebit humus!

Queste parole sono la chiave di lettura dell'intero spettacolo, l'atmosfera in cui le vicende sono immerse. Confinati in una gelida base militare nel cuore della Russia, con lo spettro della guerra che aleggia su mezzo mondo, i soldati sembrano aver conservato un calore che permette loro di scherzare e giocare. Isolati, lontani dai conforti famigliari, regrediti allo stato di bestie⁶⁴, nelle risate e nei baci che rendono più lieve la giornata permane il nucleo della loro umanità – che forse è proprio bestialità primitiva. L'impulso gioioso di vivere è tutto quel che rimane quando le facoltà intellettuali giacciono inutilizzate. Lo spettatore non deve trarne una facile morale, constatando che all'uomo è possibile vivere felice quale che sia la sua condizione.

Il gaudio è pura forza vitale (non per nulla, molte delle sue manifestazioni coinvolgono la sessualità), unito a una felicità rassegnata: il buonumore di chi non ha niente da perdere. Dodin guarda alla storia e al mondo con intelligente ironia; del resto, l'intento dichiarato del regista era di rendere comico il mondo intriso di violenza di *Strojbat*. Il racconto di Sergej Kaledin cui *Gaudeamus* è ispirato guarda con lucidità agli istinti più bassi dell'animo umano, restituendo l'immagine di una società basata sulla sopraffazione. Gli attori del Maly Drama Teatr furono inizialmente perplessi: era possibile alleggerire temi tanto controversi e presentare quella cruda storia a suon di risate?

Dodin had read the book aloud to his students. They were shocked by its sordid contents and relentless negativity as regard the Soviet army, whose violence Kaledin took to be a microcosm of society at large. They were doubly shocked when Dodin asked them to turn this grim world into *fun* using song and music [...]. Gradually they realized that such horrors as blind submission to authority, which in their totalitarian regime they had all known since childhood, could be viewed in an *absurd* light. This realization freed them to devise comic pieces⁶⁵.

La compagnia ha pienamente raggiunto lo scopo, servendosi del filtro dell'assurdo. Dalla lettura del codice militare fino alla riproduzione del conflitto arabo-israeliano, gli attori smascherano l'insensatezza dell'esercito e della guerra, sottoponendo al pubblico la brutalità in forma di esilarante esagerazione.

L'inizio del celeberrimo monologo shakespeariano «Essere o non essere» è la primissima battuta di *Gaudeamus*. Dormire, sognare «è un esito da desiderarsi devotamente», e in effetti i soldati in scena sognano parecchio: le loro fantasticherie segnano i momenti più poetici della rappresentazione

⁶⁴ La connotazione animalesca dei personaggi è evidente in scene come la prima, dove Milman dice a Babaj: «Tu non sei una recluta, Babaj: sei una scimmia», oppure nella scena IV dove, nell'incalzante sequenza parodica di gesti di saluto militare, i soldati assumono pose da gorilla (braccia a penzolini e mandibola in fuori), o ancora nella scena XV dove Babaj viene ancora degradato a bestia (questa volta vittima: è il toro nella finzione della corrida): sembra quasi che l'ingresso nel battaglione comporti automaticamente una metamorfosi degradante.

⁶⁵ Shevtsova, *Dodin and the Maly Drama Theatre*, cit., p. 53.

dodiniana. Ma la citazione, il dubbio di Amleto, è anche il punto di partenza di ogni riflessione sulla vita e sulla morte: in un mondo tanto ingrato, all'uomo si pone la scelta tra vivere e non vivere. E i soldati di questa compagnia scelgono di vivere, affermando il loro diritto alle gioie dell'esistenza, pur immersi nelle difficoltà⁶⁶.

Gaudeamus è ricco di un profondo amore per gli uomini, di comprensione verso la loro bassezza. Questo sguardo divertito spinge il pubblico alla benevolenza per Kostja, nonostante la sua condotta sia tutt'altro che lodevole. In una base militare sospesa sull'orlo della Guerra Fredda, in un mondo in bilico tra una pace sperata e un conflitto eternamente sfiorato, sopravvive un pugno di uomini ancora capace, nonostante tutto, di godere. Tale godimento ha diverse connotazioni, che cercheremo di individuare nelle varie scene, raggruppandole a seconda della diversa tipologia di "gaudio".

1. Il gaudio come forza sessuale

Parte dell'esuberanza vitale di *Gaudeamus* è riconducibile alla sfera della sessualità. Numerosi sono gli scambi tra soldati e giovani prostitute, cuoche o infermiere (non molto giovani, nel caso della matrona Nina), in cui le parti inscenano un gioco di ritrosia e desiderio, cercandosi e sfuggendosi. Prima scena di gaudio sessuale è la quinta: il soldato Milman esce al chiaro di luna e si avvicina a una falda scavata nel ghiaccio (rappresentata da una delle botole). Arriva una ragazza bellissima, con una brocca per l'acqua. È un momento mitico: lei appare come una ninfa. I due, ridendo, improvvisano una danza intorno alla fonte e Milman recita una poesia alla ragazza; questa versa sul capo del giovane l'acqua della brocca, per poi cospargersene a sua volta. I due godono della doccia rigeneratrice: l'acqua è simbolo di rinascita e fertilità, perciò di vitalità sessuale.

Altre scene di corteggiamenti, come quelle del soldato Bogdan e Tatjana in infermeria, inclinano più alla bestialità che alla gioia, considerata la lotta per la conquista tra Kostja e Bogdan, che arrivano al punto di sfidarsi a duello. Più interessante ai nostri fini è la scena tra Nina e Babaj: la prima è una pingue casalinga, moglie dell'ufficiale Shamtchiev, eppure sorta di "madre" dei soldati. Nella scena X stende i panni con Babaj: meno giovani e belli di Milman e la sua fanciulla, non per questo meno freschi nel loro gioioso rincorrersi, finché, dopo una conversazione ravvivata dall'alcol distillato, in cui il soldato esprime la sua ammirazione per Nina (questa risponde a rudi monosillabi), i due si sdraiano per terra, l'una sull'altro (che quasi rischia di essere schiacciato, vista la stazza del donnone).

Un'altra scena di gaudio sessuale, la XII, è di nuovo notturna. La bibliotecaria Ljusa cerca di insegnare a Bogdan a suonare il pianoforte. Il soldato cerca di sedurla, ma lei rimane fredda; i due si arrampicano sullo strumento e suonano insieme, con i piedi. Tacciata di frigidità, la donna reagisce e amoreggia con Bogdan. Se l'ambiente, tra musica e notte, conferisce grande tensione poetica all'incontro, lo scambio di battute scurrili lo impronta a una gioia decisamente terrena, dissolta però nella leggerezza dal finale, in cui il pianoforte "vola" via, issato da spesse corde.

2. Il gaudio come cattiveria

Il gaudio ha anche un volto crudele: quello della sopraffazione. Il godimento che la parte più malvagia dell'uomo trae dal sopruso sugli altri emerge con particolare intensità in due scene.

La prima è legata alla goliardia, immancabile in una base militare. La vittima designata per gli scherzi dei camerati è il turkmeno Babaj, imbranato e poco familiare con la lingua russa, perciò diverso dagli altri e più debole. Già all'inizio dello spettacolo due soldati si accaniscono su di lui, addestrandolo a richiamare i camerati facendogli imitare il verso di una mucca e premiandolo con uno

⁶⁶ Si veda *ibi*, p. 111 per un'interpretazione metateatrale dell'uso di questa citazione.

zuccherino. È però nella scena XV che la *Schadenfreude*, la gioia per la sofferenza degli altri, raggiunge il culmine. I soldati coinvolgono Babaj nel “gioco del toro”, spingendolo a correre verso il fazzoletto agitato da uno di loro e, nel frattempo, pungolandolo con uno spillone. Tutti incitano toro e torero formando un cerchio intorno a loro. *Gaudeamus*, sì; ma chi ha detto di farlo per un motivo nobile?

Altra scena interessante è quella del conflitto arabo-israeliano (XI). L’ufficiale Lysodor invita i camerati a riprodurre il conflitto tra Palestina e Israele dividendosi in due gruppi che rappresentino ebrei e arabi. Lui stesso si schiera con i secondi e subito dice di voler far capire agli altri dove sbagliano. Naturalmente prende le parti della Russia ed è molto divertente per lo spettatore seguire queste schermaglie su piccola scala, lette attraverso l’ironia del regista. Gaudio dello spettatore, risata amara; ma anche gaudio della violenza. I soldati arrivano infatti allo scontro fisico, sebbene a coppie, in modo controllato. In questi duelli la domanda «te la stai godendo?» viene rivolta più volte al perdente, steso a terra, dal vincitore. Naturalmente è quest’ultimo a godersela, eppure la violenza stimola gli istinti brutali dei soldati suscitando in loro una gioia selvaggia, siano nella parte degli oppressi o degli oppressori.

3. Il gaudio come gioco

Se c’è un protagonista in *Gaudeamus*, questo è Kostja. Un soldato ancora studente, che sogna la mamma e dopo una notte di sbornia viene portato su una carriola alle latrine, della cui pulizia è responsabile. Giovane e gioioso, spesso frustrato dal suo compito poco stimolante, si abbandona spesso a sogni e fantasticherie (in effetti è il soldato che trascorre più tempo nel livello onirico dello spettacolo).

All’inizio della scena XIII Kostja parla in una radiotrasmittente, fingendo di attaccare il nemico dalla sua latrina. Man mano che avanza nella scherzosa conversazione, sembra riuscire a intercettare le frequenze del fronte e che gli siano impartiti ordini sulla battaglia. Poco dopo, invita i compagni a depositare le loro feci come “arma e contributo alla pace”: è spinta al culmine l’insensatezza della guerra e l’ipocrisia della propaganda statale. Subito dopo Lysodor ordina per davvero la raccolta feci: lo ha sentito alla radio. Kostja spiega che era solo uno scherzo, ma il superiore gli garantisce che è tutto vero. I soldati devono depositare le proprie feci «a servizio dell’economia del popolo»: ordine del soviet. Per tutta la scena è difficile per lo spettatore distinguere il sogno dalla realtà, che si confondono nell’orizzonte del palcoscenico.

Un altro momento di “gaudio à la Kostantin” occorre nella scena VI. Nel pieno dei postumi di una sbronza, si profonde in lodi e dichiarazioni di fedeltà nientemeno che agli Stati Uniti d’America. Momento di divertente irriverenza in cui risuona l’inno patriottico americano *America the Beautiful* e i “compagni” si uniscono all’orgoglio (poco) patriottico alzando il pugno della vittoria, con la mano sinistra, dalle latrine.

Il gaudio di Kostja suggella lo spettacolo proprio con l’intonazione del canto da cui prende il nome. Nell’ultima scena, infatti, il giovane è finalmente tornato a casa; è il giorno del suo ingresso in università. Tutti gli attori – molti dei quali, ricordiamo, sono giovani da poco diplomati – cantano l’inno latino *Gaudeamus igitur*. Gioiscono non solo, nella finzione, per il successo del compagno, ma anche per il proprio percorso di formazione teatrale e umana che culmina proprio in *Gaudeamus*⁶⁷.

⁶⁷ Cfr. Chirico, «*Gaudeamus*» (1990), cit., p. 455 e Shevtsova, *Dodin and the Maly Drama Theatre*, cit., pp. 102-103.

Lo spettacolo *Gaudeamus* e il teatro di Dodin in generale possono essere visti come una sorta di *Agit-prop* dei giorni nostri, ma di segno opposto. La forma di teatro didattico della Russia post-rivoluzionaria voleva educare il pubblico, spesso analfabeta, a riconoscersi in un'ideologia di stato sovietica facendo uso di recitazione, musica e pantomima. Dodin, al contrario, vuole proporre a un pubblico più consapevole (europeo, anzi: globale), pur senza la pretesa di educare, un metodo di sopravvivenza valido per tutti gli uomini in quel campo minato che è il mondo e in quella faticosa guerra che è il vivere quotidiano: siamo tutti arruolati in un esercito in cui vige la legge marziale del *non-sense*, dell'abbruttimento, della sopraffazione. Ciò non deve e non può impedire che sprazzi di vitalità squarcino la cortina della "claustrofobia esistenziale"⁶⁸, piaga dell'uomo moderno, e che attimi di effimera – eppure folgorante – bellezza ci facciano gioire. L'unica salvezza sta nell'arte: *Gaudeamus igitur!*

Pereat tristitia, pereant osores!
Pereat diabolus,
quivis antiburschius⁶⁹,
atque irrisores.

⁶⁸ Cfr. lo spettacolo *Claustrophobia* dello stesso Dodin.

⁶⁹ Antiburschius = "avverso agli studenti".