LA BELLEZZA DEFORMATA DI NIKOLAJ KOLJADA

Ivan Verč

La riflessione contemporanea sui processi culturali ha sensibilmente ridimensionato l'illusione illuministica dell'eterno progresso e dell'immane movimento verso un miglioramento dei rapporti sociali e interpersonali. La cultura, come diceva Lotman, è per sua natura conservatrice e ogni periodo di transizione, di norma caotico, è per forza di cose produttivo, anche se la "qualità" del prodotto non è necessariamente di segno positivo. Ogni cambiamento epocale porta alla ribalta, oltre la novità, anche un passato lontano, dove il punto di riferimento è una presunta dimensione "pura" della società e degli uomini che la abitano, in netta e inconciliabile contrapposizione con il passato a noi più vicino, corrotto e menzognero, quindi sicuramente da superare. Parafrasando ancora Lotman, si potrebbe dire che per cancellare il vecchio, il nuovo attinge a piene mani dall'antico.

Il modello è tanto più valido per quel tipo di strutture sociali meno urbanizzate che sono maggiormente radicate nell'impermeabilità del proprio mondo e che recepiscono ogni tipo di alterità come minaccia al proprio immutabile e intoccabile essere: da qui il rifiuto al dialogo, chiusure e livelli sempre più alti di intolleranza con in più la convinzione che sia possibile sostituire processi di lunga durata con un imperioso e definitivo atto salvifico.

Queste categorie di pensiero, per molti versi vicine al pensiero mitico sulla fondazione delle civiltà, dovevano essere in qualche modo presenti, quando nello "storico" anno 1989 Nikolaj Koljadà¹ scri-

¹ Nikolaj Vladimirovč Koljada è nato il 4 dicembre 1957 a Presnogor'kovka nel Kazakistan da genitori ucraini che, nel primo periodo della destalinizzazione voluta da Chruščev, avevano seguito le indicazioni del partito e si erano trasferiti nella repubblica asiatica a "dissodare le terre". Dopo essersi diplomato all'Accademia teatrale

ve il dramma *Murlin Murlo*. Il fatto stesso che l'azione si svolga in provincia conferma inoltre un altro, contiguo assunto culturologico: il rapporto tra centro e periferia sarebbe innanzitutto un rapporto tra statica e dinamica dei processi creativi, dove il centro, depositario di cultura, conserva e frena, mentre la periferia trasforma e accelera. L'accelerazione non è tanto proiettata verso la costruzione di una "nuova Russia" (che la periferia di fatto rifiuta), quanto piuttosto verso la riscoperta di quei valori fondamentali, presunti o meno, che la periferia, per sua natura, avrebbe mantenuto, mentre la Russia, nel

di Sverdlovsk (Ekaterinburg), Koljada si trasferisce a Mosca, dove intraprende il lavoro di attore. Successivamente frequenta l'Istituto di letteratura Gor'kij dell'Unione degli scrittori. Attualmente vive a Ekaterinburg, dove insegna drammaturgia presso la locale Accademia teatrale. È autore di oltre 60 lavori teatrali, tra i quali *Murlin Murlo* ebbe un successo straordinario: dalla prima "ufficiale" al teatro "Sovremennik" di Mosca il 15 aprile 1990 il testo ha avuto fino al 1997 più di 300 repliche e altri 40 teatri in tutta la Russia hanno allestito la *pièce*. *Murlin Murlo* è stata tradotta in tedesco, in inglese (con il significativo titolo di *Marilyn Mudrow*), in serbo, macedone e sloveno. Nel 1994 fu organizzato a Ekaterinburg un "Koljada-fest" con la partecipazione di una dozzina di compagnie teatrali russe e straniere, arrivate tutte con un lavoro di Koljada. All'estero il suo testo più noto è *Rogatka* (La fionda), presentato anche in versione italiana (cf. *Il teatro della perestrojka*, a cura di G. Gandolfo, Costa & Nolan, Genova 1991). Ha pubblicato fino a oggi tre volumi di opere teatrali: *P'esy dlja ljubimogo teatra*, Bank kul'turnoj informacii, Ekaterinburg 1994, 400 p.; *"Persidskaja siren'" i drugie p'esy*, Bank kul'turnoj informacii, Ekaterinburg 1997, 420 p.; *Ujdi-ujdi*, Novoe vremja, Ekaterinburg 2000, 430 p. È uscita anche una monografia sulla sua opera, cf. Lejderman N. L., *Dramaturgija Nikolaja Koljady*, Kalan, Kamensk-Ural'skij 1997, 160 p. La pagine Internet di Koljada (<http://www.koljada.uralinfo.ru>) contiene molte utili informazioni. Nel teatro russo contemporaneo Koljada è considerato il "Čechov del XX secolo" (cf. G. Verbitskaja, *Tradicii poetiki A. P. Čechova v dramaturgii N. Koljady*, articolo reperibile sulla pagina Internet) e il "Tennessee Williams russo", entrambi, secondo lo stesso Koljada, "autori che Dio stesso ci ha donato" (cf. l'intervista con Koljada di Tatjana Medić *Veruju srcu, a ne umu*, "Blic", 18.9.1997, pag. 13). Alcuni critici lo collegano a Aleksandr Vampilov, notissimo autore russo degli anni '70, scomparso tragicamente in un naufragio sul lago Bajkal, primo a smascherare l'opprimente atmosfera del periodo brežneviano e al quale farebbero riferimento anche altri autori contemporanei (Petruševskaja, Razumovskaja, Geljman, Šatrov, Kotenko). Rispetto al teatro contemporaneo russo Koljada è convinto che esso sia sostanzialmente "limitato", perché tratta solo del momento "di transizione" nella convinzione tutta moscovita che "i confini della Russia si fermano pochi isolati più avanti" (cf. *Veruju srcu...*, cit.; cf. anche *Verujem u povratak duhovnosti*, "Naša borba", 20-21.9.1997, pag. 9).

suo movimento centripeto di stampo moscovita, avrebbe tradito. Solo dopo aver posto *ex-novo* le presunte basi “autentiche” dell’identità culturale, sarebbe dunque possibile iniziare un fruttuoso dialogo sul futuro.

Lettura apocalittica della storia

La storia russa conosce non pochi momenti vissuti in una specie d’attesa escatologica da “fine del mondo”, quando tutte le spinte sociali, culturali e politiche vengono radicalmente compresse “sulla soglia”, per dirla con Bachtin, dell’ultima e definitiva soluzione. In momenti come questi la prospettiva storica si annulla, gli uomini e le loro azioni vengono letteralmente schiacciati sullo sfondo dell’eternità e ogni banale conflitto della nostra quotidianità si trasforma in una apocalittica resa dei conti. Da questo punto di vista la caduta del muro di Berlino nel 1989 non si differenzia molto dall’ascesa al trono alla fine del XVII secolo di Pietro il Grande che, significativamente, aveva eliminato il tradizionale calendario russo a partire dalla creazione del mondo, ma non si differenzia nemmeno dalla Rivoluzione d’Ottobre del 1917 che, secondo modelli di pensiero non del tutto dissimili da quelli della “santa Russia” che aveva appena spodestato, si costituiva come “anno zero”. Nel dramma *Murlin Murlo* di Koljada l’attesa escatologica si realizza come incombente “terremoto”, atteso da alcuni come “salvezza” e da altri come “castigo”. Non si tratta di una metafora nascosta, ma di un vero e proprio riferimento all’Apocalisse (6: 12; 8: 5; 11: 13, 19), del quale il primo profeta è il noto speaker ufficiale di Radio Mosca Levitan che dagli schermi televisivi annuncia la catastrofe dei “mari che si alzeranno sopra le terre” e tutto sommergeranno, mentre l’ultimo profeta è Gorbačëv, ultimo degli Anticristi.²

² Cf. N. Koljada, *P’esy dlja ljubimogo teatra*, cit., p. 319. Tutte le citazioni sono tratte dalla suddetta edizione; in seguito nel testo indicheremo tra parentesi la pagina dalla quale la citazione è tratta.

Atto I, scena I: МИХАИЛ. *А про катастрофу этот ваш квартирант ничего не говорил, нет? Ну, у них там, в столицах побольше нашего знают, а? Не говорил, нет?*

ОЛЬГА. *Нет, не говорил. В больнице сегодня, в больнице в очереди сказали, что Банга говорила: скоро моря выйдут из океанов и всех нас затопят...*

МИХАИЛ. *Банка? Какая банка? Радио, что ли?*

Anch'egli, come già Pietro il Grande e lo stesso Lenin, ha tradito "l'autentica" idea russa, volendo con un unico atto imperioso cambiare tutto e cancellare la memoria storica. Le differenze sono riscontrabili solo nella datità storica della memoria collettiva che recepisce ogni mutamento epocale e quindi apocalittico in funzione di una maggiore o minore corrispondenza alla tradizione presunta "eterna": la santa Russia sarebbe dovuta essere spazzata via dalla modernizzazione di Pietro il Grande, la Russia moderna nella sua variante borghese europea occidentale dal bolscevismo di Lenin, mentre il bolscevismo dogmatico della Russia sovietica sarebbe dovuto scomparire con il nuovo socialismo di Gorbačev. Sullo sfondo "eternamente immobile" dell'idea russa nessuno però è riuscito ad andare più in là di un successo effimero, anzi, ogni tentativo più o meno forzato ha suscitato reazioni in direzione di un ritorno ai cosiddetti valori "autentici" e presumibilmente stravolti dal nuovo modello culturale.

I personaggi di Koljada e i modelli culturali russi

In questo contesto, attraverso la visione sincretica di un ennesimo momento "di rottura" nella storia russa, il dramma *Murlin Murlo* di Koljada si inserisce a pieno titolo in quel tipo di tradizione letteraria del XX secolo che osserva la banalità del quotidiano dal punto di vista di una duratura e profonda tradizione culturale, riuscendo in questo modo a far emergere sentimenti, convinzioni e concetti che una visione solo politica, sempre di brevissimo respiro, riesce a malapena a intuire. Alcune battute nel testo indicano con chiarezza tempo e

ОЛЬГА. Бан-га! Бан-га! Банга, говорю! Волшебница такая. За границей она живёт. Понял? Ну вот. Сказала, что или сегодня катастрофа будет, конец света или через две недели. Вот-вот, короче. На днях...

Ато II, сцена II: ИННА. Ну, что ты там бормочешь, Алёша? Пошли, некогда! (Хватает чемодан Алексея.) По телевизору только что передали: сейчас будет конец света! Юрий Николаев передавал! Который "Утреннюю почту" ведёт и "Юрмалу"! Говорит: всех сейчас шарахнет! Пошли, спрячемся в подвал, может и выживем тогда, а? Ну, быстрее, что вы, орёлики, как варёные?! Пошли, сказала, ну?!

АЛЕКСЕЙ. (сквозь зубы.) Кто передавал по телевизору? Опять Левитан?

ИННА. Нет, Левитан в тот раз был! Обманул, паразит! А сейчас Юрий Николаев начал, а потом – сам Горбачёв! Ага, сам! Грустный такой... (350).

luogo dell'azione scenica (città industriale di una provincia russa "profonda" negli ultimi anni della "perestrojka" e della "glasnost" di Gorbačev), anche se lo spazio scenico caotico e gli angoli "bui", come pure, ovviamente, i personaggi e i loro rapporti interpersonali, sembrano invitare lo spettatore a non accontentarsi di una semplice lettura "attualizzata" che confermerebbe un nostro presunto orizzonte d'attesa, orientato quasi per riduttiva inerzia a inserire l'annunciata catastrofe dell'Urss tra i noti e per nulla stimolanti paradigmi che popolano i nostri schermi televisivi.

Tra le molte cianfrusaglie che letteralmente sommergono lo spazio scenico Koljada indica nella primissima didascalia la presenza di un "ritratto di Hemingway", appeso al muro e del quale non si capisce "come sia capitato lì".³ Esso in realtà (lo si comprenderà solo più tardi) è stato portato in scena da Aleksej, giovane ingegnere sognatore, nato esattamente negli anni che videro il lento spegnersi di tutte le speranze legate al fulgido e breve periodo della destalinizzazione e del disgelo (fine anni '50 – inizio anni '60). In quegli anni, pieni di speranza e di rinato entusiasmo, la gioventù russa letteralmente "scopri" lo scrittore americano, identificandosi con i suoi personaggi, giovani forse un po' ingenui e teneramente rozzi che se ne andavano in giro per il mondo con zaino e chitarra in nome dei grandi ideali di libertà e giustizia. La gioventù russa aveva assorbito questo tipo di giovane uomo virile e forse un po' grezzo (il ruolo della donna risultava in questo caso del tutto secondario) che si abbandona all'incessante e avventuroso flusso della vita e l'aveva adattato alle proprie necessità di un superamento del conformismo staliniano, della sua ottusità, delle sue paure, della sua disciplina ferrea e dei suoi tetri e minacciosi silenzi: con questo spirito, sostenuta dalla nuova politica di Chruščev, la gioventù s'era messa in cammino lungo le strade della Russia per lavorare, costruire, "dissodare le terre", ma soprattutto per esprimere la sincerità e il coraggio di un nuovo modello di vita. Segno di riconoscimento quasi obbligatorio di questo nuovo spirito era il ritratto di Hemingway nella valigia di cartone o di legno. Il giovane personaggio di Aleksej non è riuscito a superare questo modello, messo del resto ben presto da parte (nel 1964 Chruščev viene sostituito da Brežnev), e nel dramma di Koljada ne rimane solo un segno

³ Cf. la didascalia iniziale: *На стене непонятно как попавший сюда портрет Хемингуэя !319).*

idealizzato. Eppure è proprio questo tenue legame con un passato relativamente recente a configurarsi come anello di congiunzione tra la contingenza storica e alcuni valori tradizionali della cultura russa. Quando tutto sembra essere messo in discussione, quando i punti di riferimento della “propria” storia sembrano scomparire nel nulla, il giovane Aleksej riscopre la fede assoluta nella potenza del Libro, la certezza assoluta della verità della Parola e, di conseguenza, la funzione catartica della letteratura e dell’arte. E in effetti Aleksej, nei ritagli di tempo, scrive un romanzo che acquista la valenza – ampiamente conosciuta e codificata dalla letteratura russa medioevale – di un processo di autoperfezionamento (*samosoveršensivovanie*) e di concreta realizzazione del Bello, del Buono e del Vero, ovvero del concetto russo di tradizione bizantina di *krasota*. Oltre al ritratto storicamente denotato e biograficamente obbligatorio di Hemingway, Aleksej, in perfetta sintonia con il suo ruolo di “pastore” che il suo nome etimologicamente gli affida, cita con slancio Dostoevskij e Tolstoj: del primo ripropone la nota formula *krasota spasët mir*, mentre dal secondo attinge non solo modelli comportamentali biografici (disperandosi per il fallimento del suo ruolo di “missionario”), ma veri e propri modelli letterari di autoidentificazione (per esempio il processo di autoperfezionamento di Nechljudov in “Resurrezione”).⁴ Koljada in

⁴ Atto I, scena I: АЛЕКСЕЙ. (*захмелел.*) Нет, я люблю! Страстно!

ИННА. Ой, правда! Скажи, кого?

АЛЕКСЕЙ. Я люблю... люблю великую русскую литературу!

ИННА. (*хохочет.*) Ну вот, вот! А же говорила! Кто такая? Почему не знаю?

АЛЕКСЕЙ. Книжки надо читать, книжки, Инна, дорогая! Книжки! Выьем! Выьем все вместе. Ура-а-а!!!

ИННА. (*чокнулись, вытили.*) Давай! За твою, стало быть, любовь... [...]

АЛЕКСЕЙ. [...] У меня на работе все пьяные или с похмелья! Почему все пьют? Почему?! Разве нельзя иначе устроить свою жизнь, организовать её так, чтобы не было ни минуты свободной, праздной, бессмысленной!? Вам всем, всем, всем необходимо са-мо-со-ве-ршен-ство-ва-ни-е! Каждый должен поставить перед собой цель! И идти к ней, не сворачивая и не сбиваясь! А цель необходимо поставить огромную, ясную, значительную! Не к благополучию, скажем, стремиться надо.. ну, там, к даче, к машине или к.. ну, что там ещё есть? Я не знаю! Не важно! Так вот! Не это главное, девушки! Не это! А главное, как я уже сказал, - самосовершенствование! И спасти вас может, помочь вам сможет моя любовь! Она спасёт! Моя любовь! [...] Не моя конкретно любовь, как единица измерения... То есть, спасёт вас только то, что я люблю! То есть, великая русская

sostanza ripropone ciò che già Puškin aveva fatto con i personaggi dell'*Onegin*: un personaggio che vive di modelli letterari (lo stesso nome lo ricollega ad Aljoša Karamazov) viene posto in una situazione tipicamente letteraria (“il sognatore vuole salvare la derelitta”, vedi Dostoevskij, appunto). In questo modo Koljada riesce a chiudere il cerchio che unisce un personaggio dai tratti tipicamente sovietici (giovane comunista con istruzione tecnica superiore) con chi invece, privo di riferimenti più facilmente denotabili come “sovietici”, si presenta come portatore di modelli culturali tradizionalmente russi, ovvero il personaggio di Ol’ga, detta *Murlin Murlo*.

Ol’ga infatti altro non è se non la ragazza “umiliata e offesa” di molta letteratura russa, personaggio di altissimo valore spirituale (come Sonja Marmeladova) che affronta la miseria della propria quotidiana banalità come la via dei tormenti (*choždenie po mukam*) verso la salvezza eterna. Cercando di colmare il vuoto materiale e spirituale che la circonda, Ol’ga trova effimera consolazione nei “buoni sentimenti” che fluiscono da qualche serial televisivo di modesta qualità (*La schiava Isaura*, in concreto), da due versi “nascosti” tra le pieghe segrete dell’album⁵ (già descritte con ironia da Puškin), mentre la sua

литература! МОЛЧАНИЕ. О, девушки мои милые и дорогие! Если бы многомиллионная толпа, масса читающих с вниманием и жаром и страстью прочитали бы и продумали бы из страницы в страницу великих Достоевского и Толстого, если бы все люди задумались над каждым их рассуждением, то наша Россия, страна наша выросла бы в страшно-страшно серьезную величину, в страшно великую державу! Передумать, осмыслить их – это ведь, дорогие девушки, тоже самое, что и стать Сократом, понимаете? (338-340).

⁵ Atto I, scena I: ОЛЬГА. [...] Я, правда, тайком от мамки ходила к Ирке, соседке нашей, смотреть многосерийную телевизионную картину “Рабыня Иззэра”. Такая хорошая жизненная картина. Я плакала. От начала и до конца. Мне так её было жалко, рабыню-то. Такая, знаете ли, порядочная женщина, культурная. Несчастливая такая. Как я. (328) [...]

ОЛЬГА. Вот. Напишите мне сюда. На память. (Протянула Алексею альбом.)

АЛЕКСЕЙ. (взял альбом, положил на колени, листает его.) Я не знаю что.

ОЛЬГА. Знаете, знаете! Как не знаете! Вспомните хорошенько!: “Писал не писатель, писал не поэт, писала девушка в двадцать лет!” Это я придумала. Сочинила. Когда мне двадцать лет было. А сейчас вон уже сколько. Вот эту страничку видите?

АЛЕКСЕЙ. Ну?

ОЛЬГА. Пишите сюда самое главное. Тут сверху что написано?

vera dimensione spirituale le si rivela solo quando le viene a far visita, come lei stessa afferma, Dio nelle sembianze di un vecchietto che, naturalmente, solo lei riesce a vedere. Chiusa quasi autisticamente in un suo mondo “eterno”, al quale è perfettamente estraneo ogni limite che il tempo storico (in questo caso, sovietico) impone, Ol’ga attende il terremoto e la morte con la certezza della salvezza, nell’assoluta convinzione che Dio non potrà mai abbandonarla proprio perché depositaria di tutte le fondamentali virtù della cultura spirituale russa: Bellezza, Bontà e quindi Verità. Crede fermamente nella superiorità della parola scritta nel romanzo di Aleksej, che non capisce, ma che recepisce in piena sintonia con il mistero della rappresentazione scenica che racchiude in sé la Rivelazione, inaccessibile al mortale. In questo contesto crede in ogni parola “autoritaria”, sia essa il romanzo di Aleksej che dovrà “salvare tutti”, le chiacchiere della madre, bigliettaia al cinema, che conosce tutto di tutti, oppure gli annunci catastrofici sulla fine del mondo che fluiscono dagli schermi televisivi. Nel mondo esterno riconosce solo i segni che confermano il suo orizzonte d’attesa: un “disco volante” le ha già da tempo preannunciato la fine del mondo, del quale comunque non ha paura, perché da allora Dio è al suo fianco e di certo la salverà (e le ha mandato come salvatore Aleksej). Tutto ciò, ovviamente, può avvenire scenicamente solo nell’angolo “buio”, anch’esso inaccessibile e misterioso (lo stesso Koljada sottolinea questo particolare didascalico) che per Ol’ga si configura come isola spirituale in un mare di pragmatica banalità.⁶ In

АЛЕКСЕЙ. (читает.) “Открыв секрет, себя погубишь, теперь скажи, кого ты любишь...” “Любишь” с мягким знаком надо писать...

ОЛЬГА. (смеётся.) Пишите, пишите! Не бойтесь! Это секретная страница! Я её потом заклею! А вообще этот альбом ещё никому не показывала! Вы первый! Его читать никто не будет! Ну, пишите? (330-331).

⁶ Atto I, scena I: *ОЛЬГА. Вы что! Видели! Тарелку! Ага! Белую! Большую-пребольшую! Над домом вон над тем! Я просыпаюсь, время где-то пять утра, уже осень была, мать в одной комбинашке коло окна стоит. Ну, возле то есть. Стоит и ревет белугой: “Ой, батюшки, конец света наступил, ой, батюшки, конец света настал, конец света, конец света!!!”*

Алексей посмотрел на Ольгу, наклонился над столом. Ольга встала, подошла, смотрит через плечо в его бумаги.

Мы с Инной смотрим, побежали, а там тарелка висит. Над домом. Я просыпаюсь, время где-то пять утра, осень, мать кричит, ага. Мы ка-ак побежали... А там тарелка висит. Вот. Я с тех пор и стала Бога видеть, мультики разные...

questa banalità del mondo esterno Ol'ga acquista il significato di ragazza un po' scema, mentre nel suo mondo nascosto e "buio" essa sa di poter essere profeta popolare, vero *jurodivnyj* nella tradizione dello *svjatoj čelovek* russo.

Ognuno con la propria storia, Ol'ga e Aleksej si incontrano nei punti di contatto di una comune visione della realtà che, forse, nulla ha a che vedere con una presunta realtà "storica", ma che in quanto struttura profonda della coscienza risulta essere determinante nel momento in cui da pensiero astratto si trasforma in azione concreta (in scena e fuori).

A prima vista gli altri due personaggi del dramma di Koljada, l'amante di Ol'ga Michail, uomo sposato che picchia la moglie incinta, e la sorella di Ol'ga, Inna, moglie da tempo abbandonata, sembrano fortemente radicati nella realtà sovietica più recente.⁷ L'unica differenza tra di loro consiste in una diversa risposta alla vita spiritualmente vuota: per Michail il motto "lavora, mangia, dormi, prolifica" (e fai sesso) rappresenta il massimo della pienezza della vita,⁸ per Inna invece lo stesso paradigma è un circolo vizioso che si risolve nell'alcool. Sebbene entrambi vivano solo per il presente, pieno per Michail

АЛЕКСЕЙ. *Что-что?*

ОЛЬГА. *(радостно смеётся.) Ой, вы же не знаете! У меня мультики всё время, всю дорогу, ага! (Быстро.) Я как в темное место зайду, так мне сразу дядька с бородой является, ага! Сядет, сидит. Сидит и смотрит. Не страшный, нет. И какие-то картинки потом начинаются, музыка, страны, страны начинаются, книги будто, пальмы такие красивые-прекрасивые! И главное дядька этот. Сидит!*

АЛЕКСЕЙ. *В темноте?*

ОЛЬГА. *Да. Ага. (327).*

⁷ Quando Aleksej spiega il suo grande progetto sulla rinascita russa (vedi nota 4), Inna risponde: *Поняла! Поняла я теперь тебя! Бей жидов, спасай Россию, правильно? Так, да? (340).*

⁸ Atto I, scena I: МИХАИЛ. *Эх, люблю жизнь! Сколько в ней радости, сколько в ней удовольствия, счастья! [...] Голова не попа — завяжи и лежи. (Хочет.) Ничего ты не понимаешь. Ни-че-го! Глупая-а-а. Глупая ты. Дура. А тебе говорю, что как всё в жизни устроено хорошо, понимаешь? Поработал – отдохни, выпей, сил наберись, с бабами поиграй. А потом опять работаешь и одно удовольствие вспоминать, как было хорошо и как ещё лучше скоро будет. Бабы! Ох, бабы! Ничего вы в жизни не петрите! Ничего не смыслите в колбасных обрезках! Бабы дуры, бабы дуры, бабы бешеный народ. Как увидят помидоры, сразу лезут в огород! (Смеётся.) (320-321).*

e vuoto per Inna, essi portano in sé categorie e comportamenti che non sono solo di tipo “sovietico”: Michail è il classico prodotto della mentalità “asiatica” che conosce una sola variante nella risoluzione di eventuali conflitti, la violenza; per lui la semplicità della vita è di una chiarezza assoluta e non conosce zone grigie o intermedie, né tanto meno angoli “bui”. Il principio base della sua vita è prendere e sopravvivere: non a caso il culmine dell’autoidentificazione di Michail si ha alla fine del dramma, quando annuncia trionfante la nascita del figlio.⁹

Nella storia russa il modello “lavora, mangia, dormi, prolifica” come antitesi ad altri modelli di maggior connotazione spirituale raggiunge la sua massima evoluzione nel XIX secolo tra i mercanti semianalfabeti che, chiusi nei loro rioni (Zamoskvoreč’e a Mosca), tendono a escludere ogni intrusione esterna (Michail è disposto a pagare la camera che Ol’ga ha dato in affitto a Aleksej pur di toglierselo dai piedi) che considerano una minaccia alle loro consuetudini “eterne”. A differenza di Michail, totalmente estraneo a ogni tipo di discorso politico o culturale (a lui la letteratura russa ha insegnato unicamente che tutti i “nobili avevano l’amante”),¹⁰ Inna porta in sé alcuni valori decisamente più radicati nel tempo rispetto al ristretto cronotopo sovietico, valori che, con ogni probabilità, pensava di poter realizzare anche nel socialismo. Uno di essi è la visione utopica del futuro che il socialismo aveva costruito messianicamente su coordinate temporali (con continui rimandi al domani e al “sorgere dell’aurora”) e non spaziali (da nessuna parte, solo nel socialismo del domani ci sarà il paradiso in terra). Alla stregua di Ol’ga anche Inna cerca consolazione e riparo nei modelli antichi e pone le sue speranze nel raggiungimento di “terre lontane” (*dalëkie zemli*), segno distintivo di un gran numero di gruppi settari che né la Russia degli zar né la Russia sovietica era

⁹ Atto II, scena II: МИХАИЛ. Пошли, поздравьте меня, быстренько, девки, ну? У меня сын родился, сын у меня сегодня родился, слышите?! Такая радость! Ну, пошли на кухню! {...} Ну ты меня поздравляешь или нет, Оля? Сын у меня, сын! Большой родился! На меня, говорят, похож! Ну, Оля? Ты рада за меня или нет? Сын, Оля! Ну, не хочешь на кухню, пойдём тогда в твою комнату, к тебе пойдём, пошли, Оленька... Свечку поставим, красиво будет, а? (357-359).

¹⁰ Atto I, scena I: МИХАИД. Вот, кстати, книжкам я должен за всё спасибо сказать... В книжках у всех графов, князей были любовницы. Научили меня книжки! (потягивается.) Вот и ты у меня тоже любовница! (Хочет.) (320).

riuscita e debellare definitivamente.¹¹ Similmente antica è la convinzione di Inna che qualcuno “dall’alto” possa risolvere i suoi problemi: nella sua visione della realtà sovietica, essa è convinta che “da qualche parte loro se ne stanno lì seduti e per il nostro bene si inventano di tutto, affinché noi si possa solo lavorare e non pensare”,¹² anche se di certo non sa che sta ripetendo quasi letteralmente Dostoevskij e la sua tirata anti-utopica e anti-occidentale sul famoso “decimo” pensante dell’umanità e sui “nove decimi” restanti. Che non si tratti di una semplice reminiscenza letteraria risulta chiaro dalla fiducia che Inna pone in Aleksej, vera incarnazione ai suoi occhi di vari modelli utopici storicamente incompatibili: all’avvicinarsi della catastrofe lo implora di salvare per il futuro solo il “romanzo” che sta scrivendo,¹³ a conferma della sua fede nella funzione catartica della

¹¹ Atto I, scena I: *ИННА*: Ну, квартирант у вас новый, ну, надо же мне с ним познакомиться, поговорить? Надо? Ну, с кем мне ещё разговаривать? Он мне о дальних странах расскажет, вот! [...] Здра-асьте. Про дальние страны рассказывай. Как они там живут, как одеваются, что едят, как на машинах ездют... Ну, про то, как они там сношаются, что ли... (335-336).

¹² Atto I, scena I: *ИННА*. И где-то там в воздухе сидят какие-то люди, которые для нас всё придумывают, понимаешь? Чтоб всех нас успокаивать, чтоб мы работали на этой работе долбаной с утра до ночи, с утра до ночи, с утра до ночи и ни про что не думали, понимаешь? Только мы одни и всё! И как заведённые: с утра бежать на работу вкалывать, потом домой спать, жрать. Потом опять на работу... И так каждый Божий день, каждый Божий день, каждый Божий день, каждый, каждый... (336).

¹³ Atto II, scena II: *ИННА*. (кричит за дверью.) Открывайте! Ну, быстро?!
Ольга открыла. Инна влетела, бегаёт, опрокидывает всё в комнате Алексея, наступает на чемодан.

Всё! Всё! Всё! Собирайтесь! Быстро пошли! В бомбоубежище! Свет уже отключили! (Бежит в большую комнату.) Оля! Вставай! Не спи! Конец света настает! Где ты, Оля?!

ОЛЬГА. (выглядывает из-за двери.) Да здесь я, здесь... Не сходи с ума, что случилось-то?

ИННА. (в комнате Алексея, суетливо бегаёт, кричит.) Алёша, возьми с собой самое ценное всё! Только ценные вещи, Алёша! Бери с собой, главное, роман, остальное ерунда! Пошли бегом! Свет уже отключили, чтоб пожаров особых не наделать! Сейчас как затрясёт, как начнётся! И Боженька нас всех, сук в рваных ботах, судить станет! Пардон меня! Вставай! Пошли быстренько, ну! Пошли бегом, ну!?

parola scritta, contemporaneamente però vuole essere portata via in una “terra lontana” sconosciuta e inesistente – la Piazza Rossa a Leningrado! – il che conferma la sua visione utopica prettamente russa proiettata nello spazio.¹⁴

Illusione di un conflitto culturale

I quattro modelli culturali (la Parola scritta, la Bellezza, l’asiaticità, l’utopia) che nel caos della transizione si dimostrano ancora vitali in una realtà non più segnata da parametri stabili e inconfutabili, determinano i rapporti tra i quattro personaggi del dramma di Koljada: come già in Puškin, ognuno di essi vede o vuole vedere nell’altro solo ciò che lo conferma nel proprio orizzonte d’attesa ed è proprio la non confluenza tra i vari orizzonti d’attesa, ovvero tra il significato “atteso” e il significato “effettivo” dell’altro, a innescare nel dramma tutta una serie di conflitti. È un’assimetria che Koljada rende evidente già nel titolo: il nomignolo di Ol’ga, Murlin Murlo, si riferisce ovviamente alla bellissima Marilyn Monroe, stella del cinema della fine degli anni ‘50 – inizio anni ‘60 (lo stesso periodo della fortuna di Hemingway in Russia), in realtà si tratta di un gioco di parole, in virtù del quale si ha la deformazione semantica del nomignolo che, in una traduzione letterale, dovrebbe suonare all’incirca come “Ceffo de Ceffis”, oppure “Grugno della Grugna” ecc. Ol’ga più volte ribadisce di non sapere “cos’è questa Murlin Murlo”, dice che sono gli altri a chiamarla in questo modo, perché ha un “naso a patata”, ma lei sa invece di essere “bella” e “buona” e di “amare tutti”.¹⁵ Aleksej legge queste afferma-

АЛЕКСЕЙ. (сидит на кровати.) Что начнётся?

ИННА. Землетрясение! (349-350).

¹⁴ Atto II, scena II: *ИННА. Сестричка моя! Мы уезжаем! Всё, Оля, хватит! Мы едем! Мы с Лёшечкой едем к ебене матери! Эту дыру к ебене... Чтоб она провалилась! Я хоть на Красную площадь схожу в Ленинграде! Хоть мир посмотрю, Оля! Туда её, эту дыру! Прости, Алёшечка, больше не буду, вырвалось, прости! Я могу быть интеллигентной женщиной, могу, могу!... (352).*

¹⁵ Atto I, scena I: *ОЛЬГА. Мальчишки! Этот вон тоже! Все кричат, что у меня нос, как варёная картошка! Говорят, что я Мурлин Мурло! Дураки придумали кличку! А что это такое, я и сама не знаю! Врут, ага? Алёша? Я ведь совсем не Мурлин Мурло какое-то, я на неё не похожа, нет? Ты же вот только что сейчас сказал, что у меня этот... как его... очень большой, правда ведь?*

zioni di Ol'ga come conferma della sua "spiritualità calpestata" che chiede di essere "salvata", non vede invece, né può vedere, la bellezza deformata, implicitamente presente già nel suo nomignolo. È del tutto evidente che qui non si tratta solo di una bellezza deformata fisicamente (il naso a patata, appunto), bensì della banalizzazione dell'alto valore spirituale che Aleksej vuole a tutti i costi riconoscere in Ol'ga.

Negli scambi di battute iniziali Aleksej non comprende il piacere che Ol'ga prova nel guardare la deformazione fisica ("nani da circo" in visita nella città),¹⁶ solo più tardi, quando Ol'ga si rivela per Aleksej una semplice "puttana" che va a letto con Michail, null'altro che una stupida ragazza ignorante che in tutta la sua vita non ha letto nemmeno *Mumu* di Turgenev, Aleksej si vede crollare addosso il proprio orizzonte d'attesa in base al quale aveva costruito tutto il proprio rapporto nei confronti di una possibile incarnazione della "bellezza russa" e, di rimando, nei confronti di se stesso quale suo "salvatore": a questo punto Ol'ga diventa banalmente la "bellezza locale" detta Murlin Murlo che, sgombra da ogni connotazione religiosa, letteraria e, più in generale, culturale, si può anche umiliare e violentare.¹⁷

АЛЕКСЕЙ. Сказал, да...

ОЛЬГА. Ну вот! Я красивая! Я очень красивая! А они ничего не смыслят! Неправда! Я такая добрая, я всех люблю, всех жалею! Я очень красивая! Я раздевалась, в зеркало на себя смотрела, когда матери дома не было! С лица воду не пить, мать мне говорит! Вот! Она говорит, что я куколка базарная! Красавица, говорит! Тело у меня красивое, вот так, Алёшенька! Алёша, Алексей, вот так... (332).

¹⁶ Atto I, scena I: ОЛЬГА. Ой, а у нас тут развлечения всякие! Вот к нам завтра в дом культуры приезжают лилипуты с концертом. Я два билета купила, два. Сходим?

АЛЕКСЕЙ. Бр-р-р. Смотреть на уродцев? Не стыдно вам? Благодарю покорно. Ни за что не пойду.

ОЛЬГА. Не поняла я? Я говорю: концерт, интересный очень... (325-326).

¹⁷ Atto II, scena II: АЛЕКСЕЙ. Слушай, ты.... Слушай, ты... Слушай, ты... ты... ты дура набитая, что ли?! Ты не понимаешь ничего своей башкой тупой, что ли?! Не кумекаешь?! Дура?! Варит у тебя котелок?! Не варит?! Не варит?! На лилипутов ходишь смотреть, да, на лилипутов?!

ОЛЬГА. Они смешные...

АЛЕКСЕЙ. Да ты на меня посмотри, какой я смешной, на меня, на меня! По твоей милости какой я смешной, посмотри! Из-за того, что ты удовлетворяешь

Il significato ambivalente della “bellezza” di Ol’ga viene confermato anche dalle visite misteriose del vecchietto-Dio: finché l’auto-identificazione di Ol’ga rispecchia l’orizzonte d’attesa di Aleksej, il vecchietto-Dio continua a farle visita, quando invece tale autoidentificazione si dimostra per entrambi i personaggi falsa, Dio la abbandona.¹⁸ Nonostante il fatto che la situazione reale si sviluppi e precipiti sulla base di un doppio reciproco errore di lettura, l’epilogo si determina nuovamente attraverso codici letterari: dopo aver violentato Ol’ga, Aleksej le lascia sul tavolo come mercede una scatola di cioccolatini, similmente a quanto aveva fatto l’uomo del sottosuolo che aveva lasciato sul tavolo cinque rubli per la sfortunata prostituta Lisa che voleva salvare; Ol’ga invece, banalizzando al massimo la reminiscenza letteraria, che del resto non conosce, strappa dalle pareti tutti i poster dei divi del cinema, artisti che nel suo immaginario dovevano rappresentare l’ideale di Bellezza. Crollano completamente tutti i punti di riferimento che servivano alla reciproca significazione, da un lato la “bellezza spirituale”, dall’altro “la parola salvifica dello scrittore”:

свои низменные потребности!!!! это ведь, оказывается, из-за тебя, дуры набитой, кошки драной, из-за тебя, а я думал... Дебилка! “Муму” не прочитала за свои почти тридцать лет?! Не прочитала ведь, не прочитала?!

ОЛЬГА. Не прочитала...

АЛЕКСЕЙ. Врала мне тут, в постель тащила... Бог к ней являлся! Я её пожалел, думал, что она духовная, невероятная девушка, думал, никто её не понимает, ненормальной считают её! А она, эта духовная, с каким-то жлобом запросто, в постель! Ужас, мрак какой, кошмар! Дурдом! Да чтоб я тут на секунду ещё остался! Отдай билет, гадина!!!! (347-348).

¹⁸ Atto II, scena II: *ОЛЬГА. (стоит напряжённая, как струна, судорожно хватая ртом воздух.) Тихо, Алёша. Тихо... Он плачет... Никогда не плакал... Какие слёзы у него... Как кровь... Тихо... тихо... не надо... будто кровь капает... красные слёзы... Боженька, не плачь, не надо, а то я тоже буду... Неправда! Нет! Неправда! Боженька! Я пожалела его! Неправда! Я его люблю, никого не любила! Неправда! Стой! Не уходи!... Боженька! Неправда! Нет!!! Нет!!! Нет!!! Нет!!!*

Ольга упала на пол, бьётся в истерике, рыдает.

БОЛЬШАЯ ПАУЗА. МОЛЧАНИЕ.

АЛЕКСЕЙ. (шепчет.) Ну-ка, ну-ка, перестань сейчас же... Хватит тут с ума сходить... Ты чего это тут, а? Ну-ка, ну-ка, не пугай меня, дура такая...

Пауза. Ольга села на пол, зажала голову руками, всхлипывает, стонет.

ОЛЬГА. (тихо.) Он мне сказал, что больше не придёт... Не хочет больше со мной разговаривать... Обозвал меня всяко по-всякому... Я не такая!... (349) .

due modelli culturali che secondo i più consueti e triti canoni della tradizione russa avrebbero dovuto incontrarsi, risultano svuotati di senso e il risultato di questo mancato incontro sono la disperazione e la pazzia di Ol'ga e la fuga di Aleksej. Da questo punto di vista tutti gli altri conflitti si sciolgono in maniera naturale: per Aleksej, Michail non è altro che la quintessenza della *pošlost'* russa (nel vero senso gogoliano del termine: banalità, quotidianità, miseria spirituale), categoria negativa che va combattuta solo da chi è armato di alti valori spirituali, per Michail, invece, Aleksej non è altro che un potenziale rivale nel letto di Ol'ga. Aleksej viene picchiato da Michail, ma egli, ancora pienamente inserito nella sua autoidentificazione di portatore di una parola “nuova” che lotta per gli “alti ideali”, giustifica la propria mancata reazione e la paura come vigliaccheria che deriva però esclusivamente dal fatto di non aver ancora compiuto definitivamente il proprio percorso di autoperfezionamento (*samosoveršestvovanie*). Compresa, alla fine, la situazione effettiva, anche il nemico ideale (Michail quale incarnazione della *pošlost'*) diventa ai suoi occhi irriconoscibile e semplicemente indegno di essere combattuto.¹⁹ La fuga di Aleksej si configura infatti come fuga di fronte ai valori (positivi e negativi) di una grande tradizione non più riconoscibile. Egli stesso si rende conto di non riconoscersi più in essi, quando, nel fare i bagagli, tenta invano di sistemare il ritratto di Hemingway nella valigia troppo piccola: alla fine decide di regalare a Inna il ritratto che ha perso definitivamente ogni valenza ideale; Inna del resto non sarebbe in grado di comprenderla. Estremamente significativa è a questo proposito l'ultima replica di Inna: per lei Hemingway è un perfetto sconosciuto e crede che il ritratto rappresenti Aleksej “da vecchio”.²⁰ Inna

¹⁹ Atto II, scena II: АЛЕКСЕИ. Ты врѣшь.. это неправда.. этого не может быть.. Ты.. ты.. ты.. духовная. Ты не можешь себе позволить такого.. Не может быть. Нет, нет... [...] Какой кошмар... Какой ужас.. Какой мрак.. Страна зелёных помидоров... Куда я попал? Дурдом. Какой мрак. А я-то, по-дурости, думаю: защищаю идеалы.. Какие там идеалы? Дурак. А я-то думаю, что он мне простить не может, потому-то и бил сегодня на виду у всего честного народа.. А оказывается... (Хочет.) Оказываются, он меня из-за вот этой местной красавицы... Господи, Господи, Господи... какой кошмар.. Мрак какой.. Жуть какая.. До смешного, ей-Богу.. [...] Ты права, милая подруга, права. Пра-ва. Сваливать надо отсюда и поскорее. К чёрту вас всех. Чтoб вы все сдохли, козлы! Козлы!!! Хватит! Не выходит из меня миссионера, не выходит. И слава Богу! (346-347).

²⁰ Atto II, scena II: Ольга взяла портрет Хемингуэя, подала Инне.

però non ha bisogno di un'illusione proiettata nel futuro (utopia temporale), bensì di una presenza “viva” qui e adesso (utopia nello spazio). Subito dopo inizia il terremoto che fa tremare la scena e chiude il dramma.

L'anno zero

Negli anni della perestrojka di Gorbačev le vie di Mosca furono teatro di molte manifestazioni di piazza. Tra i molti e diversi cartelli che i manifestanti agitavano ne spiccava uno con la scritta: *Abbiamo marciato per settant'anni verso il nulla!* Una lettura solo politica può certamente trovare nella parola “nulla” – il fallimento del comunismo – il centro semantico della scritta, ma tale lettura è largamente riduttiva e non tiene conto del trauma profondo del popolo russo che è stato sempre pronto “a marciare” verso una meta, a patto che tale meta fosse riconoscibile. La meta, storicamente sempre determinata, poteva a volte coincidere con la norma politico-culturale vigente, a volte invece poteva porsi nei confronti di essa in maniera alternativa e conflittuale: nella più assoluta convinzione che ad ogni cambiamento epocale ne andasse sempre dell'ultimo scontro “mitico” tra il bene e il male, l'uomo russo ha combattuto con lo stesso slancio messianico per la difesa o per l'abbattimento di veri o presunti valori assoluti. Sta qui la grandezza e la tragicità della cultura russa. Il testo di Koljada ci racconta invece un'altra storia: la Russia è caduta e non ci sarà alcuno scontro “mitico” per essa. Per un tale scontro “culturale” c'è bisogno di fede e di radici profonde, ma Dio ha “abbandonato” la Russia e l'uomo russo ha perso la “memoria storica”.²¹ Non c'è più la “bellezza” dei sognatori ingenui, teneri e crudeli (Aleksej), delle puttane di altissima spiritualità (Ol'ga), degli ubriaconi disillusi e distrutti dalla vita (Inna), non c'è più un'anima, dove “Dio combatte con il diavolo” (Dostoevskij) affinché noi si possa dare un senso alla nostra esistenza. Tutto ciò che rimane è una visione banalmente pragmatica della

ИННА. Чего это? Мне, что ли? Подарок, что ли? На память, что ли? На вечную, ага? Мне передать велел? Ага? (Ольга молчит, смотрит в окно. Инна рыдает, целует портрет.) Да кто это?! Да что это, Господи?! Он, что ли, сам?! В старости, ага? Да на хера он мне нужен-то? Мне он живой нужен, живой, а не мёртвый! (357).

²¹ Cf. *Verujem u povratak duhovnosti*, cit.

vita che già rasenta la pura biologia (Michail). In qualche modo siamo di nuovo di fronte a un “anno zero” storicamente già sperimentato, questa volta però esso si configura come cancellazione definitiva di tutta la memoria storica, il che non era mai successo nei molti momenti di svolta epocale della storia russa.

È difficile prevedere se il periodo di transizione avrà gli esiti radicali prospettati da Nikolaj Koljada, tutto ciò che oggi si può dire è che noi tutti siamo diventati più poveri di spirito ed è con questa povertà di spirito che tutti noi dobbiamo fare i conti per tentare di comprendere la Russia di oggi.