

LE TRAGEDIE DI PRIGOV: DAL CONCETTUALISMO ALLA TRANSDIMENSIONE

Mario Caramitti

Abstract

PRIGOV'S THEATRE: FROM CONCEPTUALISM TO TRANSDIMENSIONAL TRAGEDY

Always referring to himself as Dmitrii Aleksandrovich, in a life-long “living classic project”, Prigov was one of the main figures in the artistic and literary Russian landscape in the second half of the Twentieth century. As a playwright, he is the author of two longer texts and about twenty short plays. Some of his theatrical texts are still unpublished and are here given for the first time, upon analysis of family archive, an overall presentation. Writing for theatre, Prigov approaches tragedy as a living literary genre, intermixing, in a dense flow of intertextual links, traditional patterns and conceptual art strategies. As a result, he transpones aesthetic fruition in a totally new “transdimension”, where theatre as truth, theatre as fiction and reality itself collide and collapse, confronting reader or the whole audience with the astonishing gravity of a black hole.

Prigov è stato, essenzialmente e fondamentalmente, un maestro della creazione totale: grafico raffinatissimo non meno che poliedrico artista visuale, poeta dissetto di duecento anni di stilemi tonico-sillabici e della lingua sovietica tutta, performer furibondo, narratore raffinato che smantella i generi (*fantasy*, memorie, odeporico) iperbolizzandoli e ipertrofizzandoli, inventore a sua volta di generi letterari (dagli alfabeti alle premesse), musicista a tempo perso e sorprendente librettista, attore di talento, di norma di se stesso, sia in episodi di film (German Sr., Lungin) che nella vita sociale intesa come performance ininterrotta del classico vivente Dmitrij Aleksandrovič Prigov.

Se tutti questi ruoli e ipostasi creative e create sono costantemente e molteplicemente intersecati, non c'è luogo dell'arte in cui meglio divampino, incarnando la vocazione ontologica al mucchio selvaggio, che la scena non scena del teatro. Il Prigov drammaturgo è un concentrato e uno specchio multiplo di tutti gli altri Prigov, il gesto e la situazionalità che estraggono, come da un dente devitalizzato, il succo concettuale della parola poetica e dell'oggetto artistico riconvergono, si rifisicizzano nei testi teatrali. In buona sintesi, un testo teatrale prigoviano, mai pensato per una concreta, coeva vita scenica, è insieme performance, installazione drammatizzata, narrazione per l'orecchio e narrazione per l'occhio, messinscena dell'io. Sintesi, insomma, totale. E se *akcija*, che vale diacronicamente sia happening che performance, è un'eloquentissima proiezione metatestuale, più spesso il teatro di Prigov chiama se stesso *dejstvo*, il luogo culturale dove la recitazione si fa rito, e viceversa.

Per quanto centrale e cruciale, realmente consuntivo, il teatro di Prigov è pochissimo noto. Ed episodiche ne sono non solo le rappresentazioni, ma persino le pubblicazioni:¹ diversi dei testi teatrali più brevi sono tutto-

¹ Prigov ha iniziato a scrivere testi teatrali alla fine degli anni Sessanta, probabilmente attorno al 1967. Molti dei primi testi erano destinati alle attività di improvvisazione teatrale che coinvolgevano gli studenti della cattedra di inglese della facoltà di Economia dell'università di Mosca, presso la quale insegnava la moglie di Prigov, Nadežda Burova. Alcuni di questi testi, per esempio *Il guardiano di porci (Svinopas)*, o *La bisbetica domata (Ukroščenie stroptivoj)* sono stati anche rappresentati all'interno di quello che era poi divenuto un teatro studentesco ufficiale, l'Anglijskij Teatr MGU (Teatro Inglese dell'università di Mosca), diretto da Nadežda Burova e attivo fino alla fine degli anni Settanta. Lo stesso collettivo, in contesti più informali, come il palcoscenico di legno nel piccolo parco alla fine di ulica Volgina, dove risiedevano i Prigov, ha offerto anche la prima prova di voce alla gran parte delle successive opere drammaturgiche. A quest'ambiente vanno ricondotti tutti i testi del primo Prigov, caratterizzati da un'accentuata intertestualità (largamente shakespeariana), trasmigrazione dei ruoli e delle identità, sdoppiamento anche fisico dei personaggi: *Il ratto di Elena (Pochiščenie Eleny)*, *Il giudizio di Paride (Sud Parisa)*, *Il marchese e Miss Sally (Markiz i Miss Salli)*, *Don Giovanni (Don Chuan)* e *Il cane nero, ovvero Come farsi strada nell'alta società (tragedia buffa) (Čěrnij pěs, ili Put' v vyššee obščestvo – tragedija-buff)*, dal quale nascerà il più lungo testo drammaturgico prigoviano. Parallelamente Prigov inizia a scrivere brevi testi teatrali di sempre più evidente impronta

concettuale, direttamente irrelati con le dinamiche della sua produzione artistica. Per pochissimi è possibile una datazione, e anche quella riportata sui dattiloscritti può fissare solo una delle fasi della costante rielaborazione a cui Prigov sottoponeva i propri testi, senza mai curarsi di fissare un testo definitivo, o una priorità tra le versioni elaborate. La testualità stessa delle opere drammaturgiche è quindi difficilissima da fissare, spesso i testi editi sono solo una delle tante versioni compresenti, e non sempre la migliore, o l'ultima. Nell'impossibilità di un'analisi filologica accurata dell'intero corpo testuale, adotteremo in questa sede un approccio omologante e conservativo, citando esclusivamente dai dattiloscritti consultati presso l'archivio familiare dello scrittore, anche nei casi in cui il testo abbia avuto versioni a stampa. Tutti inediti, e privi di indicazione di data, sono i testi più brevi di questa seconda fase del teatro prigoviano (tra le tre e le sei pagine): *Il terzo (dramma con l'ausilio del pubblico)* (*Tretij - p'esa s pomošč'ju zala*); *Leonardo da Vinci (piccola tragedia)* (*Leonardo da Vinči - malen'kaja tragedija*); *La questione è chiusa (dramma con comprensione e ascolto del pubblico)* (*Vopros zakryt - p'esa s ponimaniem i poslušaniem zala*). Più lunghi e articolati (tra le dieci e le quindici pagine) sono: *Il capro (Il canto del capro)* (*Kozěl - Kozlinaja pesn'*); *Siamo nati per rendere polvere la favola (My roždeny, čto skazku sdelat' pyl'ju)*, datato al 1975 sul dattiloscritto; *Il posto di Dio (Mesto Boga)*, edito in «Kovčeg» № 4 (1979), Parigi, pp. 46-55, e in «Volga» 1995/10; *Dramma rappresentato (P'esa v postanovke)*, la datazione (1977) è stata desunta da Ekaterina Dëgot', che ha per prima pubblicato il testo nel catalogo da lei curato della grande mostra del 2008 al Moskovskij Muzej Sovremennogo Iskusstva, D.A. Prigov, *Graždane, ne zabывajtes', požalujsta!*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Mosca 2008. Alla stessa Dëgot' devo l'idea di intendere *postanovka* (che vale messa in scena, ma nell'etimo rimanda al semplice collocamento di qualcosa nello spazio) come una prefigurazione anche lessicale di *installjacija*. *Rivoluzione (tragedia radiofonica per due altoparlanti)* (*Revoljucija - radio-tragedija dja dvuch reproduktorov*), 1979 sul dattiloscritto: edita in «Volga», 1989/10, e in «Oktjabr'», 2006/9 con il titolo *Il colpo di stato (tragedia per due altoparlanti)* (*Perevorot - tragedija dja dvuch reproduktorov*); *Siam tre piccoli porcellin (Dramma rappresentato con accompagnamento canoro e sevizie al pubblico)*, (*Ja igraju na garmoške - P'esa v postanovke s peniem i poruganiem zala*), «Literaturnoe A-Ja», Parigi 1985. Il testo drammaturgico più lungo è *Il cane nero, ovvero Weisskat (Černyj pës, ili Weisskat)*. L'ossimorico gioco di parole con il tedesco è assente nella versione pubblicata in «Sjužety», № 4, 1990, pp. 93-171. Il dattiloscritto reca le date 1969-71, che possono però riferirsi a una prima fase di redazione. *Catarsi, ovvero Il crollo di tutto quanto è sacro (Dramma rappresentato sotto gli occhi di tutti per Elizaveta Sergeevna Nikišichina e un attore uomo)* (*Katarsis, ili krach vsego svjatogo - P'esa v postanovke na glazach u ljudej dlja Elizavety Sergeevny Nikišichinoj i mužskogo aktëra*) è il secondo testo teatrale prigoviano per lunghezza e va datato attorno alla metà degli anni Settanta, non prima del 1975. È stato pubblicato in «Teatr» 2012/8 e in D.A. Prigov, *Sobranie sočinenij v 5 tomach. Tom 1. Monady*, Novoe literaturnoe obo-

ra inediti. La stesura risale in gran parte agli inospiti anni sovietici, nei quali la non spendibilità aprioristica sulla scena fisica condannava (non senza uno specifico pepe d'incentivo) a una vita scenica cartacea, virtuale, inflessa – come la creazione prigoviana tutta – oltre ogni confine. Da qui un'ulteriore, radicale invenzione di genere: un *continuum* verbale che vive in egual misura di battute intese forse più per essere lette e di didascalie intese forse più per essere dette. Negli interstizi, che ancora attendono di essere sondati in scena da un allestimento d'alto livello, un regista intratestuale-protagonista esterno che è sempre, ovviamente, Prigov, cioè uno tra i Prigov, tutto controlla, coordina, propone e smonta, inducendo (il verbo paradigmatico del teatro prigoviano) personaggi e spettatori a gesti, sempre sospesi tra i mondi, di altissima intensità drammatica, *in primis* l'omicidio e il suicidio.

Drammi raccontati, o drammi per didascalie, secondo il laboratorio prigoviano, i due testi più lunghi, *Catarsi, ovvero Il crollo di tutto quanto è sacro* (*Katarsis, ili krach vsego svjatogo*) e *Il cane nero, ovvero Weisskat* (*Čěrnij pės, ili Weisskat*) sono anche tragedie a tutto tondo e a tutti gli effetti, non solo perché, sin dal titolo, inscritte da una costante tensione metatestuale nella connotazione e nella memoria del genere, e non solo per l'assoluta unità d'intenti con cui sono finalizzate ai fatali esiti suddetti. L'autentico vincolo a una millenaria tradizione testuale lo impone l'ininterrotta, travalicante, vessatoria e autovessatoria riflessione sui meccanismi di ricordo dell'etica e della morale alle supreme architetture ontologiche che ci sovrastano e ci permeano.

zrenie, Mosca 2013, pp. 82-121. È stato rappresentato nel 1991 sulla Malaja scena del teatro Taganka per la regia di Oleg Ferštejn, allievo di Ljubimov: l'unica, al momento, messinscena di un certo livello dei testi teatrali di Prigov. In epoca postsovietica gli orizzonti creativi di Prigov si sono ulteriormente spostati, e l'interesse per la drammaturgia è limitato a episodiche prove, come il breve testo del 1993 *Stereoskopičeskie kartinki častnoj žizni*, (*Quadretti stereoscopici di vita privata*), edito in D.A. Prigov, *Napisannoe s 1990 po 1994*, *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, Mosca 1998, pp. 214-22. Nell'incessante ricerca e sperimentazione rientra invece anche il libretto per l'opera del 2005 di Vladimir Rannev *Due atti* (*Dva akta*).

Un autentico centro gravitazionale metafisico, cruciale e ineludibile, in nulla inficiato, grazie alla plurivocalità intrinseca nella parola prigoviana, dalla costante simbiosi con un'onnicorrosiva e soverchiante ludicità.

Il modello tragico prigoviano è precipuo e molto ben delineato: in assoluto e ostentato rispetto della unità aristoteliche, un protagonista, psicanalista-inquisitore-imbonitore secondo il già enunciato procedimento cardine dell'induzione, vuole costringere, con soli mezzi dialogici, chi gli è dialogicamente contrapposto al superamento dei confini del testo e dell'assuttica prospettiva ontologica dell'esistenza umana.

Uno schianto non solo fisico, d'infilzata, ma delle impalcature tutte che sostengono il nostro stare al mondo.

Crollare oltre, al di là, sarà la catarsi prigoviana.

Nel *Cane nero* l'altro, l'oscuro, la minaccia recondita e allettante prendono (o dissimulano, a seconda di chi e come – regista e spettatori compresi – vorrà guardare) le vesti del canonico can barbone mefistofelico e progressivamente intimidiscono, assoggettano, soffocano, schiacciano un campionario tronfio e ignavo del genere umano, dal beone collerico al poeta titubante, al cieco alleato e al padre sensale, che uno dopo l'altro, opposta un'accanita o velleitaria resistenza, si suicidano, lasciando nelle mani-zampe del cane la bella svampita, delle cui tenere ossa l'esodo scricchiola già apertamente. A monte, motore del tracollo ontologico, l'omicidio fuori scena di una divinità di prima generazione e immanente Godot, sul quale si fondavano gli equilibri precedenti. E se il gioco al massacro è in apparenza esclusivamente dialettico, la forza e l'efficacia del testo sta tutta nel darne una percezione assolutamente fisica e, come sempre, oltre che fisica, come tutti fossero stati annientati dall'impatto di una forza di gravità extraterrestre.

Catarsi ripresenta, con ancor maggiore radicalità e intensità, lo stesso schema concettuale, che è in sostanza una sorta di contraccollo, rinculo fisicizzato in scena dell'energia sprigionata dall'arte e dalla poesia, appunto, concettuale: un Dmitrij Aleksandrovič Prigov impersonato da un attore è guidato passo su passo, didascalia su didascalia (la cui fruizione da parte del pubblico sembra il presupposto per ogni futura lettura registica) da un altro Dmitrij Aleksandrovič Prigov - io narrante - io parabiografico a indurre la famosa attrice Elizaveta Nikišichina, potenzialmente, o meglio,

programmaticamente in carne ed ossa, ad ucciderli entrambi, o uno dei due. La tecnica è ancora l'induzione per magnetismo, una sorta di maieutica nera pseudostanislavskiana, che qui ricorre addirittura all'impianto di propri (macroprigoviani, biografico-finzionali) ricordi nella memoria dell'attrice di primo o secondo grado, sempre più invadenti, sempre più disturbanti, sino a giungere, nel più esemplare e cristallino, triplicemente metatestualizzato dei climax, a farle ricordare-immaginare-rirecitare una sua esibizione, agli esordi, in un teatro di provincia, durante la quale la declamazione dei più sacri versi della poesia russa era stata coronata da un fragorosissimo peto.

L'energia scatenata è tale che il "reale" omicidio in scena, fomentato dalla prima battuta, finalmente avviene. Il Prigov "attore" che giace "morto" sul palcoscenico (per poi, naturalmente, e un po' riottosamente, rialzarsi) non è però una proiezione *en abyme* della morte del teatro. O se lo è, non si tratta che di una tappa intermedia di significazione in un processo di concentrazione e sublimazione dell'energia molto più complesso:

Se si presentasse adesso un terzo Dmitrij Aleksandrovič (uno normale, il più normale di tutti, quasi infilato in qualche modo in mezzo ai primi due, il Dmitrij Aleksandrovič in scena e il Dmitrij Aleksandrovič delle digressioni) vedrebbe, guardando il palcoscenico, una certa cosa che si svolge nel più fantastico rispetto delle unità di tempo, luogo e azione. Se Aristotele imponeva ventiquattro ore, qui ce la si cava in un'oretta e mezzo di tempo reale. Per quel che riguarda l'unità di luogo, i personaggi non si allontanano per più di dieci passi dal tavolo, e a tratti vi permangono rigorosamente sopra. Dell'unità d'azione poi non si discute neanche: tutto è mirato, sottoposto e motivato a un unico fine, l'omicidio. E per quanto Elizaveta Sergeevna lo neghi, l'omicidio è comunque avvenuto. Ma queste unità così rigide, che hanno troncato qualsiasi nesso esteriore con il frolo fervore della vita, hanno creato una sorta di massa critica autogravitante di esistenza intrascenica, che ha iniziato a crollare e, alla fine, si è ritrovata al di fuori di ogni nostra percettibilità. Né la si può in alcun modo osservare dall'esterno, neppure da parte della stessa Elizaveta Sergeevna. E noi proprio non siamo in grado di dire niente di definito. Cos'è avvenuto: l'ha ucciso? Non l'ha ucciso? Non si capisce. Non si vede. È buio. Nero. Un buco nero².

² D.A. Prigov, *Catarsi*, cit., pp. 38-39. «Если бы объявился сейчас некий третий Дмитрий Александрович (нормальный, самый нормальный их них, втиснувшийся бы ровно посередине между первыми двумя, между Дмитрием Александровичем сцены

La catarsi prigoviana è la creazione di una «massa critica autogravitante di esistenza intrascenica». Allo stesso modo, l'esperienza di fruizione da parte di spettatori intesi sempre, vedremo, come co-attori, è assimilabile all'impatto con un buco nero. Di nuovo il teatro si fa catalizzatore, riconvertitore fisicizzante, invertitore di polarità rispetto alle altre dimensioni creative dell'artista totale. Nella grafica, nei progetti d'installazione³ i ricorrenti squarci neri che dilanano lo spazio sono varchi sotto i quali ribolle l'antimateria, e solo l'arte, riempiendo quella falla, evita il tracollo nell'abisso: il teatro è quel tracollo, la transdimensione prende corpo, si materializza sulla scena. Spesso i buchi neri metafisici che appaiono nei disegni sono esplicitati, nominalizzati con la parola «UŽAS», “orrore”: in *Dramma rappresentato (P'esa v postanovke)* questo stesso orrore, l'eredità degli incubi dell'infanzia, si fa nube nera, mostro antropomorfo che strozza il protagonista e invade poi la platea, terrorizzando gli spettatori.

и Дмитрием Александровичем отступлений) то, взглянув на сцену, он обнаружил бы нечто происходящее по фантастически жестким законам единства — единство времени, места и действия. Если Аристотель требовал двадцати четырех часов, то у нас все ограничивается реальными полутора. Что касается места действия, то герои не отходят дальше десяти шагов от стола, а иногда и вовсе целиком умещаются на нем. А единство действия — так и вовсе: все сведено, подчинено, обусловлено единой цели убийства. И, несмотря на отрицание Елизаветы Сергеевны, оно все-таки произошло. Но столь жесткие правила единства, обрубившие всяческие внешние связи с рыхлой, но трепещущей жизнью, создали некую критическую самодовлеющую массу внутрисценического существования, которое начало коллапсировать и, в результате, оказалось вне пределов посторонней досягаемости. Даже наблюдаемости со стороны. Даже для самой Елизаветы Сергеевны. А мы уж и вовсе не можем сказать ничего определенного. Что там произошло – убила? Не убила? Не понять. Не видно. Темно. Черно. Черная дыра».

³ Ekaterina Dëgot' ha spiegato convincentemente come il teatro di Prigov, in particolare i testi brevi, che risalgono agli anni Settanta, sia una prefigurazione della sterminata serie di installazioni, semplicemente disegnate, che hanno caratterizzato la produzione artistica di Prigov negli anni Novanta (E. Dëgot', *Prigov i "mjaso prostranstva"*, in E. Dobrenko, M. Lipoveckij, I. Kukulin, M. Majofis (a cura di), *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940–2007)*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Mosca 2010, pp. 617-629).

Proprio la chiusa di *Dramma rappresentato* è il luogo dove massimamente sono evidenti gli esiti del collasso verso l'oltre, della catarsi che genera la transdimensione scenica. L'intero breve testo è un progressivo accumulo di tensione tra gli spettatori e un personaggio racchiuso in uno spazio scenico che ha la forma di un obiettivo a soffietto di una macchina fotografica d'epoca. Nel momento in cui scatta l'obiettivo, che rappresenta anche la contiguità dei tre stadi temporali (presente, passato e futuro), il collasso è esplicitato in misura totalizzante, coinvolge l'intera sala:

E subito si apre un enorme – o magari sembra solo così enorme - semplicemente imperscrutabile, in profondità quanto in larghezza, spazio oscuro e ignoto.

[...]

Dopo l'avvento sulla scena di questo spazio, la platea smette di essere eternità sovrastante il tempo, e il personaggio, al contrario, si muove in una qualche condizione superiore al tempo e all'eternità, e da lì guarda in sala⁴.

Le dinamiche dell'arte concettuale portate in scena hanno condotto quindi alla definizione di un totalmente innovativo spazio teatrale. La radicalità e la programmaticità dell'approccio è tutta in questa nota metatestale di *Rivoluzione (Revoljucija)*: «non rivoluzione nell'arte teatrale, ma rivoluzione nella rappresentazione del teatro»⁵.

Il teatro, nel teatro di Prigov, è appunto “rappresentato”: nel complesso meccanismo generativo della transdimensione un ruolo essenziale spetta al trasferimento sulla scena della tipologia di fruizione estetica applicabile alle arti visuali, in particolare a un'installazione.

Da qui una nuova visione del teatro, focalizzata, o persino realizzata proprio grazie alla specificità dell'ottica di visione: «non può forse essere

⁴ D.A. Prigov, *Dramma rappresentato*, cit., p.9. «И тут открывается огромное, а, может, и не огромное, но, кажется, что огромное, а на самом деле – неугадываемое ни в глубину, ни в ширину, темное и незнакомое пространство. [...] Теперь, когда объявляется на сцене это пространство, то зрительный зал перестает быть вечностью над временем, а наоборот – герой из какого-то высшего состояния, чем время и вечность, смотрит в зал».

⁵ D.A. Prigov, *Rivoluzione*, cit, p. 2. «не революция в театральном искусстве, а революция в изображении театра».

l'uomo nella sua più ordinaria quotidianità, ma come se quest'ordinarietà fosse denudata da uno sguardo che dall'esterno illumina e denota?»⁶.

La quarta parete risulta così trasformata in una pellicola di luce pulsante, concentrato, essa stessa, del gesto teatrale:

Ma ad ogni modo non è di me che si tratta. Cioè sì, di me, ma di me in qualità di Dmitrij Aleksandrovič, che è diviso da me da una pellicola di luce pulsante. Ed è di questa che si tratta, sempre⁷.

Tanto più è estremizzato, funambolizzato, tanto più il discorso-gesto prigoviano tende a vertere sui confini, a concentrarsi sul solco, sul limite evanescente per estrarne l'essenza indicibile e inarrivabile.

Per molti aspetti, l'intera creazione prigoviana è demarcazione, ricalcatura, illusorio superamento dei confini. Illustrazione esemplare ne è una meravigliosa poesia del 1995, in cui una goccia di pioggia, attraversato uno specchio d'acqua, giunge non su un fondo fangoso, ma sulla fronte di un bambino, simulatamente morta per la temperatura dell'acqua e la memoria sintagmatica della lingua («sepolto vivo»)

Una goccia d'acqua
come un esserino di brividi
traversato a picco un laghetto
verde
si posa
sulla fronte gelida
di un bambino
sdraiato vivo
sul fondo⁸.

⁶ D.A. Prigov, *Rivoluzione*, cit., p. 2. «Ну, а не может разве быть человек в его обыденной жизненной форме, как бы в форме обнажения этой обыденности в пределах высветляющего, выделяющего взгляда со стороны?!»

⁷ D.A. Prigov, *Catarsi*, cit., p. 18. «Да ладно, не обо мне речь. Вернее обо мне, но в качестве Дмитрия Александровича, отделенного от меня некой пленкой постоянного мерцания. О том вся и речь».

Tra tutti, è certamente quello tra la vita e la morte il confine che più avvince e sconcerta, il pensiero come l'arte. Così Prigov. Interessato però non tanto e non certo a una sua reversibilità, quanto a squaderarlo in polivettorialità. Superatolo bidirezionalmente ben tre volte, il protagonista di *Dramma rappresentato* avvia una prodigiosa sintesi scenica della densità del limite: rispazializzato su un catafalco che emerge da una botola, assiste ai propri funerali, con corteo di spettatori sul palcoscenico, e poi salta giù dal catafalco che si riabbassa. È certamente la natura larvale e iperfocale insieme dei personaggi, la polimorfia intrinseca e plurima che permette loro di oscillare sempre al di qua e al di là, partecipi dell'una e dell'altra dimensione. E ancora una volta il ruolo privilegiato è quello degli astanti, degli spettatori, di quanti, essenza stessa del limite, incarnano, focalizzandola, fotografandola, la transdimensione scenica: «E quelli negli interstizi baluginano / sono vivi, e per quello baluginano»⁹.

Oggetto e strumento della moderna catarsi è quindi, in primo luogo, il pubblico, inserito a pieno titolo nel *continuum* della trasmutazione delle entità e delle forme di espressione. Un ruolo di co-attorialità, debordante in co-autorialità, che da subito gli varrà una totale mancanza di riguardo nell'applicazione della maieutica nera. *Siam tre piccoli porcellin (Ja igraju na garmoške)*¹⁰ reca espressamente la sottodefinitone di genere *Dramma rappresentato con accompagnamento canoro e sevizie al pubblico (P'esa v postanovke s peniem i poruganiem zala)*. In questo caso il procedimento di induzione è applicato direttamente agli spettatori, tre dei quali, in più esplicita ipostasi attoriale, vengono trascinati sul palcoscenico e finiscono con il coltello alla gola, o i vestiti strappati di dosso, perché recalcitranti a compiere il gesto indotto, cantare, cioè, una delle canzoncine di un

⁸ D.A. Prigov, *Javlenie sticha posle ego smerti*, Tekst, Moskva 1995, p. 9. «Капля дождя как тварь дрожащая / Пройдя насквозь зеленый пруд / Ложится на прохладный лоб / Младенца заживо лежащего / На дне пруда».

⁹ D.A. Prigov, *Dramma rappresentato*, cit., p.8. «Они в промежутках маячут / живут — потому и маячут».

¹⁰ Il titolo russo evoca una delle canzoncine che costituiscono il Leitmotiv musicale dei celeberrimi cartoni animati dedicati al *Krokodil Gena* (Il Coccodrillo Gena).

celeberrimo cartone animato sovietico. Esemplare per la lapidarietà e la brutalità dell'espressione, questo breve dramma lascia trasparire in schematico nitore le fasi dell'accumulo dell'attrito ontologico: morta in scena un'attrice, che è pur sempre uscita, sotto gli occhi di tutti, dalle fila del pubblico, i tre protagonisti fuggono all'arrivo di tre speculari poliziotti (il leggendario Milicaner prigoviano!), che introducono per un istante l'illusione dell'irruzione di una realtà quasi extrascenica, subito smentita dalla denuncia, dall'infrazione della convenzione teatrale, pacche sulla schiena tra guardie e ladri, "Era tutto uno scherzo", salvo, alle obiezioni di uno "spettatore", rinnovare già congiuntamente le sevizie e riproporre, ormai nella transdimensione del deragliamento ontologico, ai restanti, attoniti, per certo ciascuno a proprio modo, spettatori (e questo è l'effetto essenziale), l'invito a cantare.

«Il pubblico canta»

La didascalia finale, giustificata a centro pagina, modellino di buco nero, squarcio tra i mondi, è la quintessenza del sentimento del tragico prigoviano.

La tensione è pari, e ovviamente anche agganciata d'intertesto, a quella del «Di chi ridete?» dell'*Ispettore generale* gogoliano. E intanto, naturalmente, il suggestivo caleidoscopio delle voci e degli atti continua ad accrescersi, e si è materializzato il coro. Siamo all'esodo di una tragedia classica. E siamo anche in uno dei luoghi scenici maggiormente innovativi del teatro di Prigov.

Sfruttando, ancora una volta, l'ampiezza infinita dell'orizzonte segregato e della scena confinata ineludibilmente nell'oggi alla carta, Prigov trasforma in coro l'intera sala. O al contrario trasforma l'azione scenica in performance, arte visuale. E se da un lato, come abbiamo visto, il pubblico, partecipando in *Dramma rappresentato* alla processione funebre, accede, salendo sul palcoscenico, alla dimensione ontologicamente altra, extrascenica quanto extraterrestre, di cui è intessuta l'arte prigoviana, in *Rivoluzione* non c'è più nessuna distinzione tra il pubblico che attraversa a fiumi la Piazza Rossa nelle altamente teatralizzate parate delle festività sovietiche,

gli spettatori eventualmente indotti a mimarne il flusso, o i performer che incarnano il tutto in uno spazio non tradizionalmente scenico.

Questo coro condiviso, in ormai totalizzante co-attorialità, muove secondo coordinate e in una dimensione ancora ulteriormente altra. In stato ipnotico, è posto in *Dramma rappresentato* in una «situazione d'infinito»¹¹ dalla quale contemplare la transdimensione della scena, di cui è già intrinsecamente partecipe: è proprio l'espansione all'infinito delle singole particelle che genera una spazialità sonora, un'ontologia di pura voce. Così risuona il canto mistico-rituale nel poema *La Scrognia di tutte le Russie* (*Machrot' vseja Rusi*, 1984):

[...] si levano cori, montano, si espandono, dilagano, il suono s'innalza, s'innalza, si fa insopportabile, e ogni punto d'intonazione si fa in sé coro, che subito a sua volta s'ingaggia e si espande in punti intonanti, tutto, tutto affonda e in se stesso tutto avvince [...]¹².

Così, pur se in focalizzazione diametralmente speculare, l'espansione dei singoli punti sonori è percepita nella chiusa di *Rivoluzione*, in cui lo spettatore vede da una prospettiva a volo d'uccello se stesso come punticino avvinghiato, nel mucchio selvaggio che dilaga su tutta la Piazza Rossa, ad altri compresenti, lì in poltrona, punticini.

A guardare dall'alto, tutto è come disseminato di punticini, fino alle acque nere dell'abisso di destra, e fino alle acque nere dell'abisso di sinistra, e nel mezzo, come

¹¹ D.A. Prigov, *Dramma rappresentato*, cit., p. 1. «в положении вечности».

¹² D.A. Prigov, *Kniga knig. Izbrannoe*, Zebra E, EKSMO, Mosca 2002, p.107. « [...] хоры подхватывают, растут, разрастаются, ширятся, звук нарастает, нарастает, становится невыносимым, и каждая поющая точка сама прорастает поющим хором, который тут же вступает и сам разрастается поющими точками, все, все тонет, тонет и само в себя все захватывает [...] ». La traduzione italiana è tratta dal volume *Dmitrij Prigov. Oltre la poesia* (a cura di Alessandro Niero), Marsilio, Venezia 2014, p.147, che ospita la mia versione integrale del poemetto incentrato su un'entità polimorfa (tessuta almeno degli etimi *mat'*, *machrovyyj*, *machorka*, *charkat'*) che assomma in un coacervo animalesco tutte le mitologie culturali connesse allo spirito russo.

su una crosticina congelata, ci sono alcuni punticini scuri, e altri ancora, e altri, e altri, e altri¹³.

Protagonista onnicomprensivo, unico e indivisibile – è ormai chiaro – è però lo spirito del mondo nominato Dmitrij Aleksandrovič Prigov. E l'atto di nominazione è già di per sé uno dei gesti poetici e scenici basilari, in quanto distingue dal non meno presente e rilevante uomo medio statistico, espressamente sottoposto ai più canonici marchi di convenzionalità onomastica (Lui e Lei in *Catarsi*, un universo di Ivan, tutti figli di Ivan, ma diversi per cognome nel *Cane nero*, con l'aggiunta, esilarante in russo, di una Ivanna Ivanovna) la proiezione e la focalizzazione sul conglomerato di ipostasi che attorniano la funzione della voce (travasata qui, sottilmente, dalla narrativa al teatro) e che si espandono poi nel più ampio progetto di vita-performance “Dmitrij Aleksandrovič Prigov classico vivente”. Ma conducono anche, dritto dritto, all'uomo e all'artista totale rinascimentale, saldamente al centro dell'universo. Vestito, certo, dei panni dimessi dell'autodenigrazione, procedimento fondamentale della voce autoriale nel secondo Novecento russo, ma pienamente convincente sia quando percepiamo l'intera umanità attraverso il macroprotagonista, sia quando avvertiamo che in qualche misura, sin strettamente biografica e fisica, Prigov in sé, anche fuori del progetto, riesce a essere ovunque, pur non essendo in nessun luogo. Non diversamente i deliziosi, commoventi mostri del suo sterminato *Bestiario* grafico, intesi ritratti dei sodali artistici e letterari, come pure di Brežnev o Reagan, e sanciti tali attraverso la nominazione, sono in primo luogo uno sconfinato, ininterrotto autoritratto dell'universo attraverso di sé.

E dopo?

Cosa succede dopo il crollo, il collasso, dopo l'estinzione dei personaggi, o della scena stessa e l'avvento della transdimensione? Se il senso pro-

¹³ D.A. Prigov, *Rivoluzione*, cit., p.7. «А если взглянуть сверху, то как-будто точками всё усеяно, вплоть до правой черной беспредельной воды, и до левой черной беспредельной воды, а посередке, как бы на пяточке замороженном — какие-то точки бурые, да всякие прочие, и прочие, и прочие».

fondo della catarsi prigoviana sta tutto nella percezione della straordinaria carica energetica che si libera sulla scena, a cosa conduce, cosa resta dopo la catarsi?

L'impressione, in tutto smentibile, tanto è aperto, fino in fondo, il ventaglio interpretativo, è che la catarsi voglia essere un ponte verso l'oltre, il catalizzatore del sentimento metafisico diffuso che indubbiamente permea tutti i testi drammaturgici prigoviani. Il sentimento metafisico dell'altrove non siamo, del territorio oltre il pulsare del limite e, sempre, di noi stessi in quanto altri.

Certo è che quando l'impatto con l'energia superiore sconvolge tutte le coordinate della rappresentazione, sulla scena, spesso vuota, trova regolarmente posto Dio. Sembra quasi che la transdimensione rimuova la ridda delle voci e delle ipostasi e faccia del palcoscenico *Il posto di Dio*. Così almeno a stare allo scioglimento del microdramma omonimo (*Mesto Boga*): un diavolo dal nome altamente prigoviano di Legione, che con le tipiche tecniche d'interrogatorio del KGB ha tentato per dieci pagine un eremita, costantemente muto, spiega come le coordinate e la densità della transdimensione riguardino anche, o innanzitutto, le massime sfere:

Perché questo è il posto di Dio. Se si dovesse fare posto al mio capo, a Dio toccherebbe così tanto stringersi, che si andrebbe incontro a una dimensione davvero estrema e pericolosa: così può andar perso e dissipato molto, sulla terra¹⁴.

Sfruttando il potere della nominazione, non resterà all'eremita che ripetere tre volte: «Questo è il posto di Dio!»¹⁵, per far sprofondare il suo antagonista nell'abisso e restare padrone solitario della transdimensione.

Ugualmente, l'epilogo di *Dramma rappresentato* vede, a tracollo globale avvenuto, il protagonista difendere fieramente la sua alterità rispetto alle altre ipostasi teatralmente attivate («Non sono uno spettatore di nes-

¹⁴ D.A. Prigov, *Il posto di Dio*, cit, p. 13. «Ведь всё это — место Бога. Если дать место главному, то Богу придется настолько сжаться, что это уже будет критически предельный и опасный размер: можно потерять и упустить здесь, на земле, многое».

¹⁵ D.A. Prigov, *Il posto di Dio*, cit, p.13. «Это место бога!».

suna fila! E neppure l'autore! Specialmente non sono l'autore! Signore!»¹⁶), non meno che la propria consanguineità ontologica con Dio stesso («Loro sono loro, e io sono per conto mio! Io sono solo dinnanzi a Te, come Tu dinnanzi a me!»¹⁷).

Che sia un Dio avulso da ogni fideismo o confessione, ulteriore specchio e coautore dell'io megalomane o signore indifferente, sarcastico e spietato delle profondità abissali, lo si evince con chiarezza da alcune delle prove più brillanti e stranianti del Prigov poeta¹⁸. In scena, però, il peso della tensione drammatica e della densità connotativa della transdimensione si avverte tutto, e Dio è molto più semplicemente, e molto più profondamente, la voce del silenzio.

Un breve testo teatrale postsovietico, *Quadretti stereoscopici di vita privata* (*Stereoskopičeskie kartinki častnoj žizni*), che ha visto lo sterminio reciproco in salsa di talk-show di tutti i personaggi e ha lasciato sola in scena la bambina Maša, le ripropone a fianco il Dio degli epiloghi, che se assolve non così brillantemente all'intento consolatorio nei suoi confronti, offre a noi la più eloquentemente riassuntiva nota di chiusura:

Maša: E dove sono tutti quanti?

Dio: Sono dentro di noi. [...] Perché vivi, Mašen'ka, non si è solamente per la vita, e la vita, Mašen'ka, non è solamente per i vivi!¹⁹

¹⁶ D.A. Prigov, *Dramma rappresentato*, cit., p. 9. «И не зритель ни в каком ряду! И не автор! Особенно не автор!».

¹⁷ D.A. Prigov, *Dramma rappresentato*, cit., p. 9. «Они то — они, а я — отдельно! Я перед Тобой один, как ты передо мной!».

¹⁸ 25-j *božeskij razgovor* (25ma conversazione divina), «Gospod' listaet knigu žizni» (Sfoggia il Signore il libro della vita).

¹⁹ Prigov D.A., *Quadretti stereoscopici di vita privata*, cit. p.222. «Маша: А где же все? / Бог: А они уже внутри нас. [...] А живой, Машенька, не обязательно для жизни, и жизнь, Машенька, не обязательно для живых!».

