



2020

Questo numero speciale della rivista *Lingue e Linguaggi* è un volume monografico dal titolo *La riscrittura al femminile del mito nel panorama letterario slavo del XX-XXI secolo*. I saggi in esso contenuti, ad opera di insigni autori del panorama nazionale e internazionale, scaturiscono dal Progetto di Rilevante Interesse Nazionale *(De)costruzione del mito nella letteratura femminile contemporanea in Russia e in Polonia. Uno studio comparato* (P.R.I.N. 2015), che ha messo in evidenza come le scrittrici di area slava partecipino dell'attuale scenario letterario nazionale esercitando una forte influenza a partire dagli assunti filosofici specifici delle loro opere per giungere ad una forma estetica caratterizzata da un'eterogeneità di stili.

Gli autori qui pubblicati evidenziano come le scrittrici contemporanee, russe e polacche in particolare, ma anche serbo-croate, ricorrendo frequentemente al gioco letterario di "demitologizzazione" e "remitologizzazione", realizzino nelle loro opere un vero e proprio "bricolage multimitico" oppure scelgano il genere fiabesco, il fantasy, se non addirittura il gotico-horror per l'affermazione di una nuova visione del mondo. Gli undici saggi, che costituiscono la struttura compositiva di questa monografia, individuano nelle nuove mitopoiesi il luogo di scontro ideologico, di emancipazione e di affermazione identitaria dove i temi trattati dell'amore, della morte, dell'arte rivelano tutto il loro potenziale assumendo il valore di "integrazione" simbolica della donna.

Capitoli di:

Elena I. Trofimova

Gloria Politi

Monika Rudas-Grodzka

Katarzyna Nadana-Sokolowska e Monika Rudas-Grodzka

Michaela Böhmig

Iryna Shylnikova

Alessandro Ajres

Ewa Janion

Kristina Vorontsova

Perisida Lazarević Di Giacomo

Andrea F. De Carib

La riscrittura al femminile del mito nel panorama letterario slavo del XX-XXI secolo

a cura di
Gloria Politi
Iryna Shylnikova

Lingue e Linguaggi

Lingue e Linguaggi

vol. 37 - Numero Speciale
2020



Università del Salento

Lingue & Linguaggi

37/2020

Numero speciale

La riscrittura al femminile del mito nel panorama letterario slavo del XX-XXI secolo

a cura di
Gloria Politi
Iryna Shylnikova



UNIVERSITÀ
DEL SALENTO

2020

LINGUE E LINGUAGGI

Pubblicazione del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento. Tutti i contributi pubblicati in *Lingue e Linguaggi* sono stati sottoposti a double-blind peer-review.

Numero 37/2020

COMITATO DI CONSULENZA SCIENTIFICA DELLA RIVISTA

Orietta Abbati, Università di Torino
Jörn C. Albrecht, Rupprecht-Karls-Universität Heidelberg
Pedro Álvarez de Miranda, Real Academia Española
Carmen Argondizzo, Università della Calabria
Sara Augusto, Universidade de Coimbra
Gabriele Azzaro, Università di Bologna
Marcos Bagno, Universidade de Brasília
Jean-Philippe Barnabé, Université de Picardie (Amiens, Francia), France
Carla Barbosa Moreira, Universidade Federal Fluminense – Brasile
Simona Bertacco, University of Louisville, USA
Roberto Bertozzi, Università di Chieti-Pescara
Silvia Betti, Alma Mater-Università di Bologna
Jean-Claude Blachère, Université Paul Valéry, Montpellier III
Chiara Bolognese, Universidad Autónoma de Barcelona
Maria Bortoluzzi, Università degli Studi di Udine
Maria Luiza Braga, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Cristiano Broccias, Università degli Studi di Genova
Silvia Bruti, Università degli Studi di Pisa
Sandra Campagna, Università degli Studi di Torino
Catherine Camugli Gallardo, Université Paris Ouest – Nanterre
Xelo Candel Vila, Universitat de València
Martha Canfield, Università degli Studi di Firenze
Manuel Carrera Díaz, Universidad de Sevilla
Vânia Cristina Casseb-Galvão, Universidade Federal de Goiânia
Alessandro Cassol, Università degli Studi di Milano
Gabiella Catalano, Università di Roma "Tor Vergata"
Paola Catenaccio, Università degli Studi di Milano
Marco Cipolloni, Università di Modena e Reggio Emilia
Carmen Concilio, Università degli Studi di Torino
Alessandro Costantini, Università degli Studi di Venezia
Pier Luigi Crovetto, Università degli Studi di Genova
Giorgio de Marchis, Università Roma Tre
María del Valle Ojeda Calvo, Università degli Studi di Venezia "Ca' Foscari"
Jean-Christophe Delmeule, Université Charles De Gaulle, Lille 3
Gabiella Di Martino, Università degli Studi di Napoli
Marina Dossena, Università degli Studi di Bergamo, Italy
Jean-François Durand, Université Paul Valéry, Montpellier III
Claus Ehrhardt, Università degli Studi di Urbino
Roberta Facchinetti, Università degli Studi di Verona
Federica Ferrari, Università degli Studi di Bologna
Teresa Ferrer Valls, Universitat de València
Luisanna Fodde, Università degli Studi di Cagliari
Giuliana Garzone, Università degli Studi di Milano
Sara Gesuato, Università degli Studi di Padova
Dorothee Heller, Università degli Studi di Bergamo
Franco Crevatin, Università di Trieste
Laeticia Jensen Eble, Universidade de Brasília
Mersini Karagevrekci, University of Macedonia
Jean René Klein, Université catholique de Louvain
Emil Lafe, Centro di Studi Albanologici, Tirana
Elena Landone, Università di Sassari
Anna Maria Laserra, Università degli Studi di Salerno
Lucilla Lopriore, Università degli Studi Roma 3
Monica Lupetti, Università di Pisa
Stefania Maci, Università degli Studi di Bergamo
Aldo Antonio Magagnino, Professional literary translator, Italy
Francisco Martín, Università degli Studi di Torino
Daniela Mauri, Università degli Studi di Milano
Selena Millares, Universidad Autónoma de Madrid
Sandro M. Moraldo, Università di Bologna
Rafael Morales Barba, Universidad Autónoma de Madrid, Spain
Mara Morelli, Università degli Studi di Genova
Martina Nied, Università di Roma Tre
Liana Nissim, Università degli Studi di Milano
Vincenzo Orioles, Università degli Studi di Udine
Elisa Perego, Università degli Studi di Trieste
Francesco Saverio Perillo, Università degli Studi di Bari
Elena Pessini, Università degli Studi di Parma
Salvador Pippa, Università Roma Tre
Diane Ponterotto, Università di Roma "Tor Vergata"
Franca Poppi, Università di Modena e Reggio Emilia
Chiara Preite, Univ. di Modena e Reggio Emilia
Virginia Pulcini, Università di Torino
Alessandra Riccardi, Università di Trieste
Silvia Riva, Università degli Studi di Milano
Federica Rocco, Università degli Studi di Udine
Lupe Romero Ramos, Universidad Autónoma de Barcelona
José-Carlos Rovira Soler, Universidad de Alicante
Mette Rudvin, Università di Bologna, Italy
Vincenzo Russo, Università di Milano
Rita Salvi, Università di Roma "La Sapienza"
Antonio Sánchez Jiménez, Universiteit van Amsterdam
Julián Sauquillo Gómez, Universidad Autónoma de Madrid
Michael Schreiber, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz
Marcello Soffritti, Università degli Studi di Bologna
Elena Spandri, Università degli Studi di Siena
Valeria Tocco, Università di Pisa
Ilda Tomas, Università di Granada, Spain
Georgina Torello, Universidad de la República (Montevideo)
Nicoletta Vasta, Università di Udine
Germán Vega García-Luengos, Universidad de Valladolid
Ivan Verc, Università degli Studi di Trieste
Graciela Villanueva, Université de Paris Est Créteil Val de Marne
Itala Vivan, Università degli Studi di Milano
Bryan Weston Wylly, Università della Val D'Aosta
Raúl Zamorano Fariás, Universidad Nacional Autónoma de México

DIRETTORE RESPONSABILE: Maria Grazia Guido, Università del Salento

JOURNAL MANAGER: Francesca Bianchi, Università del Salento

COMITATO DI REDAZIONE: Marcello Aprile, Francesca Bianchi, Gualtiero Boaglio, Thomas Christiansen, Alessia Cogo, Rosita D'Amora, Giulia D'Andrea, Antonella De Laurentiis, Maria Luisa De Rinaldis, Gian Luigi De Rosa, Martin Dewey, Giuliana Di Santo, Maria Renata Dolce, Monica Genesin, Maria Teresa Giampaolo, Barbara Gili Fivela, Mirko Grimaldi, Maria Grazia Guido, Gerhard Hempel, Pietro Luigi Iaia, Marcella Leopizzi, Elena Manca, Antonio Montinaro, Gloria Politi, Luciano Ponzio, Mariarosaria Provenzano, Irene Romera Pintor, Virginia Sciuotto, Diego Símini.

DIREZIONE E REDAZIONE

Dipartimento di Studi Umanistici
73100 LECCE, via Taranto, 35
tel. +39-(0)832-294401, fax +39-(0)832-249427
Copertina di Luciano Ponzio: *Ecriture* (particolare), 2007.

© 2020 University of Salento - Coordinamento SIBA

<http://siba.unisalento.it>

ISSN 2239-0367

eISSN 2239-0359 (electronic version)

<http://siba-ese.unisalento.it>





CAPITOLI

- 7 GLORIA POLITI, *Introduzione. (De)costruire mitologie oggi*
- 9 ELENA I. TROFIMOVA, *Гендерный подход к понятию национального в женской литературе. Проза современных российских писательниц*
- 23 GLORIA POLITI, *Variazioni del mito in Medea di Ljudmila Ulickaja*
- 45 MONIKA RUDAŚ-GRODZKA, *Mermaidism. The poetry of Julia Fiedorczuk*
- 67 KATARZYNA NADANA-SOKOŁOWSKA e MONIKA RUDAŚ-GRODZKA, *Mermaids and Amazons in Polish Culture. White Marriage and The Lure as Contemporary References to Medieval Era Imaginaria*
- 89 MICHAELA BÖHMIG, *Isadora Duncan e la sua danza del futuro tra Germania e Russia*
- 121 IRYNA SHYLNIKOVA, *Mito e tradizione nel teatro di Nina Sadur. La realtà dell'assurdo e l'assurdo della realtà*
- 143 ALESSANDRO AJRES, *Riscrittura femminile del mito nella poesia di Wisława Szymborska*

MITO E TRADIZIONE NEL TEATRO DI NINA SADUR

La realtà dell'assurdo e l'assurdo della realtà

IRYNA SHYLNKOVA
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

Abstract – This paper examines the theatre work of Nina Vladimirovna Sadur (Novosibirsk, October 15th, 1950), Russian writer, playwright and screenwriter, whose artistic world reflects mythological, folkloric and Christian traditions. The analysis aims to focus, through a general examination, on the mostly recurrent themes also in the light of a re-elaboration of the classics of Russian literature: the evil of living in its various manifestations, the antinomy Good-Evil, the clash between the real and the unreal, the socio-psychological discomfort.

Keywords: Nina Sadur; folklore; legend; myth; postmodernism; Theatre of the Absurd.

На самом деле русские писатели всегда боялись своего народа, и не потому, что народ их никогда не знал (глупо претендовать на это), а потому что они понимали, что никогда его не узнают, а это значит не узнать что-то о себе самом, не узнать ничего, населить свой мир лишь догадками и художественными вымыслами. Тогда как реальность, гладкая и неприступная, остается в стороне. В таком случае такого термина, как «реализм», просто не может быть. Тайной реализма владеет лишь народ.¹
(Н. Садур, «Догадка о народе», 2001, p. 186).

1. Introduzione

Le scrittrici russe partecipano all'attuale scenario letterario nazionale esercitando una forte influenza grazie agli assunti filosofici delle loro opere, caratterizzate, dal punto di vista estetico, da un'eterogeneità di stili. Insieme ai

¹ “In effetti gli scrittori russi hanno sempre temuto il loro popolo ma non perché il popolo non li conoscesse (sarebbe stupido pretenderlo), piuttosto perché essi comprendevano che mai lo avrebbero conosciuto. E questo significa ignorare qualcosa su se stessi, significa non sapere nulla, subissare il proprio mondo solo di ipotesi e illusioni raffinate. Mentre la realtà, levigata e impenetrabile, rimane da parte. In questo caso, un termine come ‘realismo’ semplicemente non può esistere. Solo il popolo domina il mistero del realismo”. (N. Sadur, *Ipotesi sul popolo*, 2001, p. 186)

tradizionali modi narrativi, vi si scorge prepotente la presenza dei tratti più distintivi del postmodernismo: la decostruzione dei miti, principalmente di quello realista-socialista e di quelli nazionali, la parodia delle utopie, le narrazioni associative e surrealiste. Una delle tendenze che distingue la prosa femminile contemporanea è la presenza di una discussione costante e persistente sul senso della vita (Parnell 1998, p. 90). Consapevoli delle molteplici possibili risposte le scrittrici si servono dello slittamento, o talvolta del superamento, dei sistemi di coordinate delle ideologie tradizionali, per scoprire un'alternativa, in grado di stabilire un nuovo sistema di significati.

Dall'analisi delle loro opere emerge come le diverse autrici si confrontino con il problema del rapporto tra maschile e femminile proponendo soluzioni differenti: in alcuni casi si crea l'immagine di una donna eroica che combatte con il mondo circostante, dominandolo (Petruševskaja); in altri si propone la fuga dalla realtà verso la dimensione fantastica della favola e della finzione, attribuendo in tal modo alle protagoniste quella passività che il canone sociale riservava esclusivamente alla donna (Tolstaja); in altri ancora (Sadur) si propone la soluzione narrativa nella contrapposizione tra le immagini legate all'archetipo femminile e a quello maschile, mettendo il primo alle origini del male ontologico (Kazarina 2000, p. 178).

Questo saggio prende in esame le principali opere teatrali di Nina Vladimirovna Sadur (Novosibirsk, 1950), scrittrice, drammaturga, sceneggiatrice russa vivente, il cui mondo artistico riflette le tradizioni mitopoietiche, folcloriche e cristiane. L'analisi si propone di focalizzare, attraverso una disamina generale, i temi più ricorrenti anche alla luce di una rielaborazione dei classici della letteratura russa: il male di vivere nelle sue svariate manifestazioni, l'antinomia Bene-Male, lo scontro fra il reale e l'irreale, il disagio socio-psicologico.

2. Il mondo fantasmagorico di Nina Sadur nella prospettiva del nuovo realismo e del postmodernismo

L'opera di Nina Sadur accende i dibattiti della critica letteraria e del pubblico. Già il tentativo di collocare la scrittrice in uno dei filoni letterari più di nicchia, all'interno del flusso della letteratura russa contemporanea, risulta impresa assai ardua. Lejderman e Lipoveckij considerano Nina Sadur un'esponente della drammaturgia del postmodernismo e la definiscono "l'unica scrittrice capace di creare un teatro a propria misura, caratterizzato da una matrice culturale ben precisa, da una propria estetica, una propria filosofia, un proprio linguaggio teatrale, del tutto originale" (Lejderman, Lipoveckij 2003, p. 515). Sin dalla sua prima pièce, *Čudnaja baba* (La donna prodigiosa, 1981), che fu anche la sua tesi di laurea, Nina Sadur si avvale di alcuni dei temi centrali del

postmodernismo per svelare simulacri e finzioni, attraverso un'interpretazione in chiave mistico-grotesca. Nella stessa ottica è da considerare il rapporto con il caos: "I suoi protagonisti cercano in tutti i modi di sottrarsi al caos, ma una volta che lo hanno sperimentato, non riescono più a distogliere lo sguardo dall'abisso che ne consegue e che ne risucchia le energie vitali come un buco nero" (Lejderman, Lipoveckij 2003, p. 519). Quel che subito salta agli occhi nell'opera saduriana è la percezione netta che il palcoscenico su cui la scrittrice svolge la vicenda umana dei protagonisti abbia tutte le caratteristiche di un luogo per alienati mentali. È qui che prende forma una realtà distopica, caratterizzata dalla scissione dei tradizionali legami e comportamenti, colta in un precipitoso scivolamento verso situazioni tragicomiche, alogiche e fantasmagoriche. L'alienazione dell'uomo contemporaneo e la sua crisi, la sua angoscia, la sua solitudine e l'impossibilità di comunicazione sono i tratti tipici delle pièce di Nina Sadur, così come del teatro dell'assurdo di cui viene oggi considerata una dei massimi esponenti (Gromova 2013, p. 5). Il mondo saduriano trascina il lettore e il pubblico in una quinta dimensione, popolata da esseri sì "reali", ma sospesi nel tempo e inadatti all'azione, e da creature soprannaturali, mitiche, come chimere, ombre, licanthropi, mostri. Un "fascino stregonesco" cattura l'attenzione del lettore o dello spettatore nella perpetua oscillazione tra dimensione onirica e dato reale, tra lirica e grottesco, tra misticismo e triviale quotidianità. Questo fa di Nina Sadur la più importante voce del teatro russo dell'assurdo, dove il determinismo causa-effetto cede il passo alla decostruzione della logica nella trama e nel linguaggio, alla trasformazione del cronotopo, alla rappresentazione di un individuo perfettamente conscio di vivere in una realtà aberrante e paradossale. E vi è di più: tale individuo ne accetta l'insensatezza subendola in un'atmosfera desolata, pervaso da un'ansia e da una frustrazione senza scampo, perpetrate da una routine alienante. Sulla scena trova la sua rappresentazione un moto continuo e circolare senza alcuno scopo e senza alcuna via di uscita, nell'assenza più assoluta di movimento (Kanunnikova 2003, p. 123). La drammaturga si serve del mito non come elemento asfittico ripiegato su se stesso ma come mezzo per nuove mitopoiesi, dove il fantastico e il mistico-grotesco danno vita a personaggi e realtà che si avvitano in meccanismi di pura illogicità (Zyrjanova 2010, p.16). In tale prospettiva, il suo stile letterario viene definito ora "realismo magico" (Starčenko 2005, p. 178), ora "realismo escatologico" (Skoropanova 2007, p. 189) o ancora "drammaturgia d'avanguardia" (Gromova 1996, p. 81), mentre, dal canto suo, Nina Sadur dichiara di non essere asservita ad alcun genere letterario o alla "moda" del momento, pur definendosi paradossalmente una scrittrice realista, cioè una delle autrici "più conservatrici della Russia d'oggi" (Babič 2000, p. 7). Il campo di indagine è uno spazio a lei ben noto ed è rappresentato dalla sua terra; infatti l'intera sua opera è pregna, sin nelle pieghe più remote, della

realtà, della spiritualità, della mentalità e della quotidianità russe. Questa è una delle ragioni che spingono Sadur a evidenziare l'estraneità alla forma e alla sostanza del postmodernismo, verso cui si dimostra piuttosto critica:

Il postmodernismo è la derisione di tutto il bagaglio culturale dell'umanità e non la sua rivalutazione. Che cosa vorrebbe dire "rivalutazione"? I valori spirituali sono sempre gli stessi, sono stati fissati nell'eternità e non saranno sostituiti. Ciò che stiamo osservando è un tentativo di distruzione della cultura, della vita spirituale, dell'individuo. (Sadur, <https://youtu.be/JEW88rIwrZY>)

Secondo la definizione che Sadur stessa ha dato, le sue opere "non sono affatto occidentali", piuttosto sono la rappresentazione più autentica "dell'immaginario russo" (Alekseeva 1993, p. 178). La scrittrice ammette inoltre l'influenza di una specifica tendenza letteraria, rappresentata dall'OBERIU (Ob"edinenie Real'nogo Isskustva): "Alle basi del teatro dell'assurdo vi è una logica ferrea. Le mie pièce sono completamente differenti, alla base di esse vi è l'impulso. L'impulso del sentire che genera il pensiero. [...] Se proprio dobbiamo parlare di affinità [ad un genere letterario] la si può scorgere nelle opere degli scrittori dell'OBERIU" (Zabolotnjaja 1993, p. 10). Al pari di Charms e Vvedenskij, i due maggiori esponenti dell'OBERIU, i quali propongono nelle loro opere personaggi privi d'identità immersi in un non-tempo del *bezvremen'e*, anche Sadur descrive i fatti in maniera frantumata, riducendo i suoi eroi a fantocci e questo le permette di dar vita a personaggi-marionette la cui esistenza è del tutto immersa in un mondo senza speranza perché privo di spiritualità e di amore.

Tra i drammaturghi contemporanei a cui Sadur si sente debitrice vanno ricordati Viktor Sergeevič Rozov e Evgenij Vladimirovič Charitonov, creatori, stando alle parole della scrittrice, di opere "così veritiere da non scivolare mai nella menzogna" (Skatov 2005, p. 257). Viktor Rozov, docente di Nina Sadur nel corso di drammaturgia all'Istituto di Letteratura "Maksim Gor'kij" di Mosca, ricorderà che nel racconto presentato durante la prova di ammissione dalla sua futura allieva

non vi era niente di grandioso o saliente dal punto di vista sociale, non vi era nemmeno traccia di romanticismo, abbastanza scontato nella letteratura degli anni '70. Eppure vi si avvertivano l'angoscia e l'ansia struggente provate dalla scrittrice per una gioventù che stava proprio allora intraprendendo il cammino verso la vita adulta e che era già stravolta e deturpata dall'empietà e dall'indifferenza delle persone care, da quell'ineluttabile sfiorire dell'amore. (Rozov 1989, p. 314)

3. Mitopoiesi dei classici russi

L'uso di motivi derivanti dai classici, e non solo russi,² conferma la fedeltà di Sadur ad una precisa tradizione letteraria. Molte pièce teatrali prendono a modello le opere di Gogol', Leskov, Pogorel'skij, Lermontov, e Astaf'ev. Una simile rielaborazione potrebbe essere definita quasi un trattato letterario sotto forma di drammaturgia, poiché Sadur riprende minuziosamente ogni singola componente dell'originale e, senza mai perderne di vista la trama e il testo, ne dà una nuova interpretazione stravolgendo il tempo e il luogo dell'azione.

Nel 1992, il Teatro Vachtangov ospitò la messa in scena della pièce *Soborjane* di Nina Sadur, basata sull'opera omonima di Nikolaj Leskov.³ In un suo articolo, pubblicato nel 1993 in *Moskovskij nabljudatel'*, la drammaturga raccontò di come il regista, Roman Viktjuk, chiedendole di scrivere la sceneggiatura del romanzo, la definì come l'unica in grado di poter compiere simile trasposizione. Questo scatenò la sarcastica reazione di Sadur per un'affermazione di così lapalissiana verità. L'articolo fece scalpore a partire dal titolo, *Moi dumy o denjužkach* (I miei pensieri sui dindini). È chiaro l'atteggiamento sarcastico con cui Nina Sadur narra quelle vicende che, dalla scrittura della sceneggiatura, portarono al mancato pagamento della stessa e, in definitiva, alla mancata pubblicazione poiché il testo non fu mai dato alle stampe ma solo utilizzato per quell'unica messa in scena.

Un eroe del nostro tempo è alla base della pièce *Pamjati Pečorina* (In memoria di Pečorin), pubblicata nel 1999. Nell'opera si ritrovano tutti i personaggi del romanzo originale, ad esclusione di Azamat, insieme ai loro principali tratti caratteriali, la collocazione temporale degli eventi, i nuclei fondamentali della narrazione, seppur sottoposti ad un processo di rimaneggiamento e di scomposizione/ricomposizione trasfigurato nella dimensione dell'assurdo. I personaggi in tal modo si ritrovano in un mondo per loro nuovo e sconosciuto, i ruoli si intrecciano e si sovrappongono in modo del tutto inaspettato. Distante dal testo originale in termini di specificità di genere e di linguaggio, l'interpretazione saduriana ne conserva tuttavia un'evidente affinità ideale accentuando temi particolarmente sentiti e persino dolorosi per la società russa odierna, quali il Caucaso e l'involuzione spirituale. La regressione dell'individuo e del mondo ad uno stato primordiale rappresenta un importante slittamento semantico, frequente anche in altre opere di Nina Sadur (Žiličeva 2006). Di ciò vi sono molti esempi: all'inizio della pièce, Pečorin, seduto sull'orlo di un burrone, si avvolge in una pelle di pecora sentendosi

² Si fa riferimento alla pièce *Vljublennyj d'javol*, basata sul romanzo di Jacques Cazotte, *Le diable amoureux* (1772).

³ In italiano vi sono diverse edizioni del romanzo. La più recente è quella di Castelveccchi, che riprende la traduzione di Lo Gatto, pubblicata nel 2016 con il titolo di *I preti di Stargorod*.

come un bambino nel grembo materno; nella scena del duello, mentre sta precipitando nello stesso dirupo, egli viene afferrato e portato via dagli artigli di un “nero uccello antico”, simile a uno pterodattilo. Curiosa è la trasfigurazione del duello che simbolicamente rappresenta il rapporto conflittuale di Pečorin con le donne facendo riemergere l’antico timore di morire per mano femminile. Il suo sfidante è sì Grušnickij ma anche Meri e Vera che, camuffatesi da uomini, si alleano per ucciderlo,⁴ come si può vedere nella scena in cui preparano le armi per il delitto:

Meri. Bonjour, capitano. Avete approntato tutto?

Vera. Ne ho portate due coppie. Una Kuchenreuter e una LePage.⁵

Le strategie trasfigurative messe in atto da Nina Sadur rappresentano il banco di prova per verificare l’universalità del romanzo di Lermontov. È sorprendente che il *lišnij čelovek* sia vivo e vegeto oggi e che nessun duello potrà mai ferirlo a morte. Il titolo della pièce ha perciò due possibili interpretazioni: sia una dedica ad un Pečorin ormai scomparso, sia la sua rivivificazione (Žiličeva 2006).

Nel 2004 Sadur scrive la pièce *Smertniki* (I condannati a morte), ispirata al romanzo *Prokljaty i ubity* (Maledetti e uccisi) di Viktor Astaf’ev. Al centro di questa fantasia drammaturgica vi è il destino della generazione delle giovani leve, mandate al fronte come carne da cannone. Vi è un gioco continuo di scambio di ruoli tra carnefice e vittima; carnefice può essere un soldato russo che uccide un pavido infermiere tedesco, ma, al contempo, può trasformarsi in vittima di quello stesso esercito che lo ha arruolato e che lo manda al patibolo come disertore. Questa è la sorte che tocca ai fratelli Snegirëv: essi saranno fucilati come “atto dimostrativo” dinanzi al loro Reggimento per l’unica colpa di aver fatto ritorno nel villaggio natio, aver riabbracciato la madre, bevuto il latte della mucca Zor’ka che ha da poco partorito:

21° Reggimento dei fucilieri, attenti! (*Legge*) “In nome della Repubblica Socialista Federata Sovietica Russa...” Chi è quel bastardo che ha fatto cadere il cappello? Sto leggendo la sentenza e a loro cadono i cappelli! Fa specie, davvero. Io e loro. Io tra il reggimento e due ragazzini. Profumano di latte. I ragazzini, non il reggimento. Qual è il loro cognome? Ah, ecco: “Il Tribunale militare della Divisione dei Fucilieri Siberiani ha esaminato il procedimento penale contro Snegirëv Eremej Petrovič e Snegirëv Sergej Petrovič come previsto dall’articolo...” Come si sono generati questi gemelli monozigoti. Il

⁴ Il dialogo tra Meri e Vera riporta quasi testualmente la conversazione tra un ufficiale di artiglieria e un cavaliere di guardia che preparano le armi per il duello nella *povest’ Ispytanie* (La prova) di Bestužev-Marlinskij.

⁵ Qui e successivamente, le traduzioni dal russo, dove non diversamente indicato, sono mie – IS.
Meri. Бонжур, капитан. Все ли у вас готово? *Vera.* Я привез с собой две пары: одна Kuchenрейтера, другая Лепажка. (Sadur, <https://www.litmir.me/br/?b=538415&p=48>)

sangue scorre veloce in essi – veloce, veloce... Lo sento. È il mio momento preferito quando sento scorrere il sangue nei condannati a morte. In coloro che non sono condannati a morte non lo sento. I condannati a morte sono già erba. La pazienza delle piante. No, non è questo, è la docilità delle piante. Sono sotto il mio palmo. Le possiedo già, ora, proprio qui, le loro vite levigate. Sono pregni dell'amore di qualcuno, intrisi di latte, del sussurro della sera in un villaggio silenzioso, scavezzacolli avvolti dall'algido inverno... tutto per me [...] "e infligge la pena di morte, la fucilazione! La sentenza è definitiva e non può essere impugnata."⁶

La crudele decisione porterà il tenente Skorik, responsabile della sentenza, a piantarsi una pallottola in fronte: per lui erano insopportabili il disprezzo di tutti e i suoi rimorsi di coscienza.

Nel 2013 è la volta della pièce-lubok *Falalej*, basata sulla prima *povest'-bylička* del romanticismo fantastico della letteratura russa scritta nel 1825 da Antonij Pogorel'skij, dal titolo *Lafertovaja makovnica* (La fornaia dei panini ai semi di papavero di Lafertovo). Nina Sadur propone una rivisitazione della fiaba gotica rendendone più esplicito il significato. La definizione del genere, indicato dalla stessa autrice è una dichiarazione di intenti poiché il *lubok* si presentava come una forma d'arte popolare, fiabesca ed ingenua, caratterizzata dalla semplicità e da un'immediata fruibilità da parte degli spettatori. Le rappresentazioni sono semplici, univoche e ogni elemento svolge il proprio ruolo-funzione, in corrispondenza al canone della tradizione. Nella pièce di Sadur si distinguono ruoli principali ben definiti: Mašen'ka, la protagonista, una ragazza romantica che rifiuta di crescere, sempre in compagnia del gatto Falalej, suo fedele servitore; Ulian, il pretendente, che deve imparare a battersi per conquistare l'amore; gli amati genitori della fanciulla, perennemente addormentati sulle sedie a dondolo, simbolo di un mondo innocente legato all'infanzia da cui Mašen'ka non intende separarsi; la zia, la fornaia di Lafertovo, famosa per i panini ai semi di papavero, strega e veggente, simbolo del caos, che mette a soqquadro la vita della nipote.

⁶ 21 стрелковый полк, смирно! (*Чумаем*) «Именем Российской Советской Федеративной Социалистической Республике...» С какой там сволочи шапка падает? Я им приговор читаю, с них шапки падают! Это эффектно, право.. Я и они. Я между полком и двумя мальчиками. От них молоком пахнет. От мальчиков, не от полка. Как их фамилия? А вот: «Военный трибунал Сибирской стрелковой дивизии рассмотрел уголовное дело по обвинению Снегирева Еремея Петровича и Снегирева Сергея Петровича по статье...» как они родились – однойцовые близнецы. Как по ним кровь бежит – быстро, быстро... Я слышу. Это мой любимое – я слышу, в приговоренных кровь бежит. В неприговоренных ничего не слышу. Приговоренные уже немножко трава. Терпение растений. Нет, не так – податливость растений. Под моей ладонью. Я владею ими уже. Сейчас. Прямо тут. Жизнями их шелковистыми. Они пронизаны чьей-то любовью, напитаны молоком, шепотом вечерним в тихой деревне, зимней овейны пацаны стужей – все это мне [...] «и назначить высшую меру наказания – расстрел! Приговор окончательный и обжалованию не подлежит». (Sadur, <https://www.proza.ru/2014/08/04/1878>)

Per quanto concerne le influenze esercitate su Nina Sadur dai classici russi, è evidente un legame molto stretto con Nikolaj Gogol' e, in particolare, con la dimensione mistica del suo mondo creativo. Sembrerebbe che proprio da Gogol' la scrittrice abbia ereditato quell'acuta sensibilità percettiva nei confronti del Male, le cui personificazioni attraggono l'uomo nel corso della sua esistenza incutendogli, al tempo stesso, un grande terrore. Il nesso con il mondo gogoliano non si limita solo a influenze puramente letterarie. Alla domanda per quale ragione proprio Gogol' fosse il suo scrittore preferito, Sadur risponde:

Vivo vicino alla casa dove Gogol' bruciò il secondo volume delle *Anime Morte* e dove morì. Abito vicino al monumento che Andreev dedicò a Gogol'. Non l'ho fatto apposta ad abitare qui. È semplicemente un dato di fatto. Non capisco il senso della domanda. È come chiedere perché mi piace respirare l'aria? È un dato di fatto. (Logvinova 2011)

Nelle interviste, la drammaturga molte volte ritorna sul suo rapporto inspiegabile che la lega allo scrittore, in termini di mistero e misticismo. Riguardo alla pièce *Pannočka* (1985-1986),⁷ ispirata al *Vij* di Gogol', dirà: "È stato Gogol' a permettermi di scrivere questa pièce. Proprio a me, sì, Gogol', direttamente. Non per vantarmi. Non mi metto sullo stesso piano di Gogol', assolutamente. Ma me lo ha permesso" (Zabolotnjaja 1993, p. 15). Tuttavia, *Pannočka* non deve essere considerata semplicemente come una messa in scena che realizza il trasferimento di un'opera in prosa in un'opera di teatro. Quella di Sadur è una pièce del tutto indipendente, è una fantasia lirico-filosofica che ha il suo fondamento nel *Vij*. Se Gogol', servendosi della tradizione popolare, cercava di trasmettere un'idea mistica di un mondo che si oppone all'uomo, di un mondo terribile e ostile, che richiede l'unione degli individui stessi per contrastarne il Male, Sadur, in *Pannočka*, stravolge il cronotopo narrativo gogoliano, riducendolo nel tempo e nello spazio, e punta l'attenzione sulle interrelazioni che sussistono tra il mondo reale e quello surreale. L'autrice si sofferma maggiormente sui temi dell'amore e della morte, scivolando dai quesiti filosofici ai problemi etici. Nella rivisitazione saduriana il legame tra *Pannočka* e il Filosofo è più complesso di quello tra un uomo e una strega; qui il Filosofo non muore per mano del Vij, ma sceglie deliberatamente di sacrificare la propria vita per chiudere il passaggio da cui le putride tenebre dell'abominio penetrano nel mondo divino (Ermošina 1999). In questo sacrificio l'uomo è solo, perduto nella profondità dell'abisso della solitudine:

⁷ La pièce, inedita in Italia, è oggetto di studio traduttivo nell'ambito del PRIN (2015) *(De)costruzione del mito nella letteratura femminile contemporanea in Russia e in Polonia. Uno studio comparato*.

Marina Zabolotnjaja. La solitudine si può definire come qualcosa di piacevole o qualcosa di tragico.

Nina Sadur. Può essere piacevole. Ma la pièce non parla di tragicità bensì dell'orrore del sacrificio e di come il mondo non si accorga del tuo sacrificio!
È questa la tragedia. (Zabolotnjaja 1993)

In *Pannočka* è assente la personificazione concreta del Vj e di altre creature mostruose, che, nel racconto di Gogol', si trovavano in chiesa l'ultima notte della veglia funebre. Nonostante ciò, l'ultima parte della pièce, intitolata *Boj* (Corpo a corpo), non è meno agghiacciante: è qui che avviene il vero scontro tra il Bene e il Male, nelle persone di Pannočka e di Choma, che si sfidano in un combattimento mortale invocando i nomi di Dio e di Satana. Sadur sembra orientarsi perfettamente nella tenebrosa realtà degli spiriti maligni, degli incantesimi e dei sortilegi della magia nera: il filosofo, alla ricerca di protezione, si appella al Signore dei Cieli, al Bambino Purissimo, al Salvatore del mondo, alla Bellezza degli angeli, al Conforto dei martiri, allo Specchio dei misteri divini. Pannočka, pronunciando le formule magiche, si rivolge al Satana l'Altissimo, al Dio maligno, al Demonio maligno, al Demone del deserto, al Demone della montagna, al Demone del mare, al Demone delle paludi, al "Demone, che si impossessa dell'uomo, Gigim, creatore del male, che discende dal demonio maligno" (Sadur 1985, http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0190.shtml). Il corpo a corpo finale, come nell'opera di Gogol', porta alla morte di Choma. Luogo di scontro è sempre una chiesa che nel *Vj* rimane piena di spiriti e di mostri, incapaci di fuggire e pietrificati dal primo raggio di sole del nuovo giorno, tanto che il prete si rifiuterà di celebrarvi la messa per il defunto seminarista. In *Pannočka*, Sadur farà intravedere una luce di speranza: la chiesa crollerà, lasciando intatta solo l'icona del Bambino Gesù che, rifulgendo di luce propria, si innalzerà sopra le macerie:

In quell'istante Pannočka gli saltò addosso per conficcargli i denti nel collo ma sbatté contro un ostacolo (*Rumore di vetri rotti*). Rimasero entrambi così, in piedi, aggrovigliati l'uno all'altro per un attimo, per poi scivolare in giù mentre tutto intorno crollava; piovevano travi, assi, icone; la chiesa intera era in macerie, profanata. Soltanto il Volto del Bambino splendeva di una luce radiosa, quasi intollerabile, innalzandosi al di sopra delle macerie. *Sipario*.⁸

⁸ В тот же миг Панночка прыгнула к нему и впилась. Но и сама "обрезалась" об "заслон". (Как бы бьется стекло) Так они оба и стоят, сцепившись какой-то миг, потом медленно оседают вниз и рушатся на них балки, доски, иконы, вся обветшалая, оскверненная церковь. Один только Лик Младенца сияет почти нестерпимым радостным светом и возносится над обломками. *Занавес*. (Sadur, http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0190.shtml)

A distanza di sette anni dalla stesura definitiva di *Pannočka*, nel 1993, Nina Sadur dà inizio alla composizione della pièce *Brat Čičikov* (Fratello Cicikov),⁹ rivisitazione delle *Anime Morte* di Gogol', dove realizza ancora una volta quell'atmosfera oscillante tra fantasia e realtà che tanto caratterizza l'opera precedente. Le due pièce risultano per molti aspetti vicine, a cominciare dal fatto che sarà sempre una strega ad incantare il protagonista che per l'intera rappresentazione sarà circondato da un'aura di mistero e misticismo. Per tale ragione non sembra casuale la scelta del regista Mark Zacharov, il quale nella sua messa in scena, intitolata *Mistifikacija* (1999), darà alla Sconosciuta il nome di Pannočka.

Brat Čičikov è una sorta di dialogo tra il grande autore classico e la drammaturga contemporanea, che non resta confinato alle *Anime morte* ma si estende all'intera opera dello scrittore. Il viaggio del Čičikov gogoliano non è collegato solo allo spazio geografico, come risulta dalla famosa immagine letteraria della *trojka*, ma esprime la preoccupazione sul futuro sviluppo della Russia. Nina Sadur agli interrogativi di Gogol' risponde rappresentando un paese in preda ad un caos demoniaco (Mullina 2019). La Russia attuale è una terra malata sebbene continui ad esercitare un fascino quasi inquietante, misterioso, che scaturisce ancora una volta dalla sua sconfinata vastità. Applicando i collaudati procedimenti artistici, l'autrice mantiene quasi del tutto immutati i personaggi, mescolando tuttavia la cronologia degli avvenimenti. Varia quindi l'ordine degli incontri con i proprietari terrieri che si presentano come esseri appartenenti ad un mondo irreali. Caotico è il mondo in cui si muove Čičikov così come caotico è il suo movimento in uno spazio sterminato dove sono sovvertite le coordinate temporali e dove il cammino è battuto sempre dalla tempesta o reso impraticabile per l'assenza di strade. Se in *Pannočka* Sadur rappresenta lo scontro tra il mondo delle tenebre e il mondo della luce, lasciando però intravedere la possibilità di una via di salvezza, in *Brat Čičikov* tale contrapposizione è assente, essendo più categorica la posizione saduriana che vede solo nella morte l'unico modo per sfuggire ad un'esistenza che si rivela essere puro caos (Mullina 2019).

4. Lo scontro fra realtà e non-realtà

In un tentativo di ricostruzione del cammino creativo di Nina Sadur, una delle chiavi interpretative del suo teatro fantasmagorico e dei suoi assunti filosofici

⁹ La pièce presenta anche un sottotitolo *Бал-маскарад по произведению Н.В. Гоголя Мёртвые душу* (Ballo in maschera tratto dalle *Anime morte* di N.V. Gogol').

può essere rilevata già a partire dalla sua prima pièce, *Čudnaja baba*, che le ha valso il titolo di “creatrice di un nuovo mito” (Skatov 2005, p. 257). L’opera è caratterizzata da un profondo dualismo, che si realizza in un’intricata combinazione tra la poetica del fantastico e la cruda realtà colta nella sua alienante quotidianità. Tutto quello che si verifica sulla scena ha un senso perché è la diretta conseguenza dello scontro fra la dimensione dell’assurdo e quella del reale, che si fondono, si confondono e si oppongono in un gioco infinito di specchi. E lo stesso titolo ha un margine di ambiguità, in quanto l’aggettivo che va a connotare la *baba* dovrà essere inteso come *чудная* – strana, bizzarra, strampalata – e non come *чудная* – adorabile, incantevole, deliziosa, prodigiosa (Efremova, <https://www.efremova.info/>). C’è da sottolineare che la scelta operata dall’autrice tende a mettere in evidenza l’aspetto discriminatorio maschile vs femminile anche nell’ambito della morfologia della lingua russa. L’aggettivo in questione presenta al genere maschile due desinenze ben distinte che ne definiscono in maniera netta la semantica: *чудн-ой* ha il significato di “strano”, mentre *чудн-ый* connota il “prodigioso”. Tale differenza tende ad annullarsi quando l’aggettivo è al genere femminile laddove lo scarto semantico è dato solo dall’accento. Sadur gioca con grande maestria su tale ambiguità che può essere chiarita solo se si assiste alla messa in scena, giacché il testo scritto non permette pressoché di coglierla.

Nella prima parte della pièce, Lidija Petrovna, un’ordinaria impiegata, inviata con un gruppo di compagni a raccogliere patate nei campi, si perde tra l’infinita desolazione del brullo paesaggio; è proprio lì che avviene l’incontro con una certa *tëten’ka*, dall’aspetto piuttosto strano, che almeno nell’incipit dà l’impressione di essere semplicemente una folle. Tuttavia, dopo una conoscenza più approfondita, la *tëten’ka* si rivela essere l’incarnazione della Natura e della Morte, definendosi ella stessa come “il male del mondo”:

Senza di te non posso stare. Sono morti tutti. Tu morirai e anche io morirò.
Sono il male del mondo. Mi ingozzo di persone e ne sono felice. Le divorerò
tutte e morirò anch’io. Ecco come sono. Sei rimasta solo tu. Ti tratterò con
cura. Ti mangerò a piccoli tocchetti.¹⁰

Quest’ultima connotazione trova conferma nel cognome, Ubien’ko, che deriva dal verbo *убивать*, uccidere. Sadur non considera quindi la natura come un “principio eterno” positivo o una “verità superiore” che si contrappone alle menzogne delle leggi sociali e delle relazioni umane. La sua *čudnaja baba* è

¹⁰ Мне без тебя нельзя. Все же умерли. Ты умрешь, и я умру. Я – зло мира. Я людишек жру и радуюсь, а всех пожру и сама помру. Во какая я. Ты последняя осталась. Я тебя беречь буду. Помаленьку кушать буду. (Sadur 2015, p. 262)

inquietante e pericolosa; quando Lidija le parla, avverte un'inquietudine inspiegabile e un dolore lancinante al petto:¹¹

Lidija Petrovna: Sei un po' strana, fin troppo strana, zia; ahi (*Portando le mani al cuore*).

La donna: Hai una fitta?¹²

Questo personaggio incarna l'idea mistica del caos, sotto le mentite spoglie di un'esistenza ordinaria. Ubien'ko, la *čudnaja baba*, propone alla sua nuova conoscente di affrontare una strana prova rituale dicendole: “Le regole sono queste. Io scappo. Tu mi inseguì. Se mi prendi, ci sarà il paradiso, ma se non riesci arriverà la fine del mondo”. Lidija Petrovna perde la sfida e per punizione la *čudnaja baba* strappa via l'intero “strato superiore” della terra insieme alle persone che la popolano, convincendo Lidija che lei sia l'unica superstite e che la sua vita sia solo un simulacro creato apposta dalla *tëten'ka* per infonderle un po' di tranquillità.

Nella seconda parte della pièce, Lidija Petrovna narra ai colleghi di lavoro del singolare incontro avuto con la strana donna e confessa di dubitare profondamente dell'autenticità e della veridicità del mondo reale che circonda lei e ogni essere vivente. A questo punto, in maniera del tutto inaspettata, anche gli altri si convincono delle parole di Lidija poiché la *baba* diviene lo strumento che permette ai personaggi della pièce di avere una spiegazione mistica, una chiave di interpretazione di quei sentimenti profondi che agitano le loro coscienze. In quella che, dal senso comune, viene definita “vita reale”, essi non fanno altro che eludere, quasi in un processo di stordimento, lasciandosi travolgere dagli affanni del quotidiano, gli eterni quesiti ontologici, che restano sopiti, insoluti e pronti a riemergere in qualsiasi momento.

Da qui deriva un altro problema ugualmente importante, cui da sempre si cerca di dare una risposta, e che consiste nella necessità di una dimostrazione chiara e inconfutabile della realtà della vita del singolo (Lejderman, Lipoveckij 2003, p. 517). L'unica soluzione sembra consistere nella capacità da parte dell'uomo di andare oltre i limiti del proprio personaggio, di superare il ruolo che gli è stato imposto nella vita, di non recitare e di vivere un'esistenza autentica. Tale processo porta Lidija Petrovna alla follia: “Il mio cuore è stato l'unico a fermarsi. Solo io giaccio nell'abisso dell'umida terra, mentre il mondo tutto intorno è in fiore, è felice, è felice, è

¹¹ Anche in questo passaggio si evidenzia la spiccata intertestualità dell'opera, basti pensare a Bulgakov quando descrive il malessere provato da Berlioz mentre si trovava presso gli stagni del Patriarca e stava per imbattersi in Volland: “Il suo singhiozzo cessò di colpo, il cuore gli batté forte e sprofondò per un istante chissà dove per poi tornar su come infilzato su un ago”. (Bulgakov 1967, p. 4)

¹² *Лидия Петровна:* Ты какая-то странная, слишком странная, тётенька, ой! (*Хватаясь за сердце*) *Баба:* Потянуло? (Sadur 2015, p. 256)

vivo!”.¹³ Quello che si tocca con mano nella narrazione è l’incapacità da parte di tutti i personaggi, fatta eccezione per la “donna dell’arcano”, di riuscire a trovare le prove inoppugnabili della realtà della propria esistenza.

Non ci sono dubbi sullo stretto legame tra quest’opera e quella corrente letteraria che la scrittrice rifiuta aprioristicamente, cioè il postmodernismo dove la finzione diviene simulacro di se stessa in una ripetizione infinita di immagini riflesse. Nina Sadur ci presenta un teatro dove i personaggi, di regola, scoprono l’essenza immutabile e, quindi, inesistente del mondo circostante solo dopo aver sperimentato il caos, rappresentato dalla morte, dalla follia o dalle tenebre. Ecco che la realtà risulta essere priva di consistenza e di forma non per ragioni sociali o culturali, ma per cause metafisiche, che la trasformano in una fragile e terribile illusione.

Nelle opere successive, Sadur continua ad utilizzare immagini e motivi mistico-mitologici, appartenenti alla tradizione slava, intrecciati a elementi realistici. Combinazioni bizzarre, un misto di verità e fantasia, di vero e di finzione rimangono i tratti distintivi della sua estetica. Molte delle opere saduriane presentano esordi realistici, ma a poco a poco la trama si trasforma in qualcosa di intricato, divenendo sempre più confusa e assurda, ricolma di procedimenti astrusi e di nessi mistificatori. Fulcro centrale continua ad essere l’uomo, il singolo, con il suo solitario sentire, che, avendo percepito l’immensità del mondo e avendone sperimentato l’incomprensibilità ad ogni livello, sia esso immanente, che ultraterreno, giunge a una particolare visione esistenziale e ontologica. I personaggi si trovano a vivere in una realtà sovietica e post-sovietica, familiare e facilmente individuabile nonostante le classiche trasfigurazioni saduriane. Le *kommunalki* si trasformano in postriboli abitati da malvagi vicini di casa, venuti chissà da dove, “autogeneratisi dal sangue di un re e di un contadino”, che depositano i loro escrementi negli angoli della casa, rubano, mangiano con le mani, perdono tutte le connotazioni dell’umano, a cominciare dai nomi. I protagonisti di *Čudesnye znaki spasenija* (Miracolosi segni di salvezza, 1989) si chiamano infatti Sal’monella e Žopa. Ricorrente è anche il motivo dei *pojasnye ljudi* che si trovano fisicamente bloccati tra una vita terrena e una ultraterrena senza la possibilità di abbandonare la prima per confluire nella seconda. L’autrice applica la legge del contrappasso quando li condanna, anche dopo la morte, a quella stessa turpitudine perpetrata in vita e li costringe a vagare senza una meta o a trovarsi immersi fino alla cintola in una palude o ancora ad essere trasformati in putridi visceri (Skatov 2005, p. 258).

I personaggi saduriani sono la rappresentazione tangibile degli assunti filosofici su cui si fonda il mondo della scrittrice. Essi pongono a loro stessi e a

¹³ Только мое, одно мое сердце остановилось. Я одна, только я лежу в сырой, глубокой земле, а мир цветет, счастливый, счастливый, живой! (Sadur 2015, p. 276)

coloro che li circondano le domande esistenziali fondamentali e sono in costante ricerca delle risposte: “Dov’è collocato il Mondo?”, “Per quale ragione sono sola? A chi servo?”, “E dove vivo?”, “Chi sono io?!”. Sono sempre rappresentati sulla “soglia”, in situazioni estreme; questa particolare condizione li porta ad una consapevolezza tale per cui la percezione esistenziale compenetra i più reconditi pensieri e tutte le azioni. Le riflessioni sul proprio destino e sul destino del mondo sono presenti in ogni battuta, in ogni replica degli attori, che possono essere divisi in due gruppi collegati tra di loro: i personaggi “reali”, immersi in una vita “brulicante”, che si macerano nel dubbio, e i personaggi mitici, legati al misticismo, all’archetipo. I primi si trovano in una situazione di morte perenne poiché vivono continuamente lo scontro con il male assoluto che aliena la loro mente rendendoli incapaci di discernere, i secondi riescono a superare la barriera della finzione e ad andare all’essenza delle cose.

La drammaturgia di Sadur è caratterizzata dalla presenza di forze misteriose e sovranaturali cui l’autrice non attribuisce un nome, preferendo piuttosto ricorrere a parafrasi, rispettando così quelle credenze popolari e folcloriche secondo le quali esiste una sorta di divieto ancestrale nel pronunciare il nome dei demoni, poiché questo si traduce quasi in un’evocazione degli stessi. Allo stesso modo, Nina Sadur si limita a descrivere semplicemente quelle forze oscure, che popolano il mondo degli esseri umani in una convivenza all’apparenza del tutto naturale, pur indugiando sulle loro occulte e, talvolta, spaventose manifestazioni. Il personaggio onnipresente nelle opere di Sadur è colui o colei che incarna il male universale, poiché la negazione del male implica necessariamente l’inesistenza del bene. Non deve risultare contraddittorio dunque se il “bene” abbia come condizione necessaria e indispensabile il fatto che tutti i personaggi “reali” siano immersi in un mondo alienato.

5. Motivi folclorici nel teatro di Nina Sadur

I personaggi di Nina Sadur, lineari e socialmente disfunzionali, diventano un centro che attrae le forze provenienti sia dalle tenebre che dalla luce. Possono essere considerati come dei fantasmi, delle allucinazioni generate da una mente ottenebrata dall’alcol o da una febbre delirante. Per la maggior parte hanno la psiche sconvolta, l’immaginazione malata e al tempo stesso sono coscienti della propria emarginazione, inadeguatezza e inferiorità. Eppure per Sadur il folle è un santo, infatti sono proprio i corpi offesi dalla malattia e le anime sofferenti che fanno scorrere sul palcoscenico il bene e il male. Essi sono medium inconsapevoli e si rivelano incapaci di arginare il flusso di oscurità che attraverso il loro cuore pervade la vita (Ermošina 1999).

Nel mondo di Sadur, il male ha connotazioni fisiche ben precise: esso è caratterizzato dal buio e dal freddo. L'immersione in un'atmosfera di oscurità e di gelo introduce quasi sempre il motivo del congelamento, della perdita del calore umano e del legame con la vita terrena. Il più delle volte il freddo rappresenta anche una metafora univoca: alcuni personaggi, si consideri, per esempio, la pièce *Zamërzli* (Ibernati, 1991), sono "ibernati", come si evince dallo stesso titolo; il contatto diretto con la miseria, con la solitudine e l'abbandono porta all'"ibernazione" delle loro anime, all'impossibilità di provare emozioni, alla scomparsa nelle loro esistenze dell'amore, dell'affetto e della compassione (Skatov 2005, p. 257).

Il protagonista della dilogia *Zarja vzojdët* (L'alba risorgerà, 1983) è un personaggio ambiguo: un adolescente di quindici anni, percepito da chi riesce ad andare oltre la mera apparenza della realtà, come un vegliardo, nonostante l'aspetto di un giovane ragazzo, o come un lupo. Egor, questo è il suo nome, è infatti condannato ad un'esistenza eterna senza avere la possibilità di sperimentare la morte, cioè la salvezza dal caos. Nella seconda parte della dilogia, intitolata *Lunnye volki* (I lupi della luna), l'autrice si collega più direttamente all'immagine dei licantropi. Nell'aspetto e nel comportamento del protagonista sono presenti i tratti di esseri mitici definiti *оборотни*, cioè "mutantropi", dotati del potere magico di trasformarsi in animali o in oggetti. Nel folclore slavo vi è una netta distinzione tra coloro che posseggono l'innata capacità di diventare un lupo, definiti perciò *истинные* – autentici –, e coloro che si tramutano in licantropi in maniera indotta, per cui sono considerati *зараженные*, cioè infettati, dannati (Vlasova 2008). Un ulteriore mito considera questi esseri i bambini morti prima di aver ricevuto il battesimo, o apostati il cui spirito è costretto a vagare sulla terra non potendo trovare accoglienza nel mondo ultraterreno.

I licantropi, mutando il loro aspetto, mantengono le caratteristiche degli animali quando ritornano ad avere sembianze umane e, viceversa, conservano le abilità umane quando hanno l'aspetto di un lupo. E così, Egor ringhia, digrigna i denti, i suoi occhi brillano, si inferocisce quando viene chiamato "bastardo". Ha reazioni e comportamenti di un animale: come tutti i lupi e i licantropi si rivolge alla luna, che qui diviene un'icona, per chiedere protezione e salvezza, quella stessa protezione che dà alle persone a lui care. Per di più Egor, come risulta nello svolgimento della pièce, da bambino era stato adottato e cresciuto dai lupi che lo hanno reso un "uomo forte":

Lupi che ululano.

Egor: [...] Sai perché ululano alla luna? La luna è il loro sole. Le cantano canzoni e si aspettano da noi un bambino da allevare. Gli altri animali lo divorerebbero subito, solo i lupi possono allattare gli umani. Ecco perché stanno chiedendo alla luna il dono di un figlio. Qualcuno che gli umani

scarterebbero, anche uno zoppo. Loro lo prenderebbero e lo farebbero diventare un uomo forte. Così. Senz'altro pretendere.¹⁴

Nei riti antichi, nelle fiabe, nel folklore dei contadini russi, la certezza dell'esistenza del lupo mannaro rifletteva le idee sull'unità del mondo, sull'interdipendenza all'interno di un tutto (Vlasova 2008):

Sin da quando si venne a creare l'idea che un uomo, a lui simile, potesse trasformarsi in vari esseri e in vari oggetti, l'uomo primitivo risolve i quesiti principali che la vita e la natura gli ponevano. Compresa l'ordine della natura, la genesi delle cose e il mistero dell'aldilà. (Smirnov 1890, p. 231)

Allo stesso modo il filo rosso che attraversa la pièce è rappresentato dalla necessità di ristabilire un ordine violato. Egor è in attesa di questo avvento, spera nella comprensione, nel ritorno dell'amore, anche se ciò non succederà. Decide quindi di uccidere i suoi genitori adottivi per ristabilire l'ordine in un mondo capovolto:

Egor: Per metà sono fatto di carne e sangue, per l'altra di ferro! Così deve essere, per poter stare con voi. (*Con veemenza*) Vitja, mi hai prospettato un futuro luminoso. Ci ho creduto, Vitja. Vitja, ci credo! Ho visto il vostro grande amore e ora ci credo! Credo in un amore sacro! Tu sei una santa (*si inchina davanti a Zoja*). Vi conosco. Io, Vitja, ho origliato dei tuoi sogni. Il tuo parlare è un prodigio. Continuavi a chiederle perdono per averle rovinato la vita; che folle! Lei comunque è tutta tua. Discutevi con il lupo dell'ordine. Lei ti salverà sicuramente, ha il mantello... Mentre vi sono cose che non ho compreso eppure proprio in quelle ho creduto, e le comprenderò meglio quando si avvereranno. Vivo da mille anni nel mondo, come un condannato. Vi ho amato per come siete. Guardavo tutte le persone, le fissavo, come un lupo fissa la luna. Ora lo so: voi le serbate tutte dentro di voi, avete raccolto dentro di voi tutte le persone del mondo. Ma ugualmente siete dolci come bambini! Ragionate come bambini. Come se tutto si accomoderà proprio come voi pensate! (*A Viktor*.) E mi hai colpito sul viso perché nessuno era a vostro servizio! Io sarò il vostro servo! Sono forte, sono il più forte in tutto il mondo! Otterrò la vittoria per voi! Metterò ordine! L'alba risorgerà per voi!¹⁵

¹⁴ Волки воют, воют. *Egor*. [...] Они, знаешь, чего на луну-то воют? Луна - это ихнее солнце. Они ей песни поют и ждут от нас ребеночка на воспитание. Другие звери сразу сожрут, одни волки могут своим же молоком. Они и просят у луны - скорее им ребеночка такого. Какой людям не нужен, хоть бы хроменький, они возьмут, силачом сделают. За так. Бесплатно. (Sadur, http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0060.shtml)

¹⁵ *Egor*. Я наполовину из вас, из людей, а на вторую - из железа! Так надо, чтоб с вами быть. (Вдохновенно.) Вить, ты меня в светлое будущее звал. Я верил. Вить, я верю! Я на вашу большую любовь поглядел и верю теперь! В нее - святую! Ты святая (быстро кланяется Зое). Я вас знаю. Я, Вить, твои сны подслушал. Ты говорил так чудно. Все у нее прощения просил, что жизнь сломал, чудака, а она и так вся с тобой. С волком с этим про порядок спорил. Она тебя точно спасет, у нее накидка есть... я чего не понял, так верю, потом пойму - когда сбудется. Я тыщу лет на свете живу, как наказанный. Я вас таких полюбил.

Le gocce, gli schizzi, i fiumi di sangue che scorrono nelle opere saduriane rappresentano per la drammaturga un elemento purificatorio. Il sangue, simbolo della forza vitale, depositario dello spirito dell'uomo e dell'energia divina, possiede un potere benefico e fecondo (Rošal' 2008, p. 238), così come nel cristianesimo il sangue versato da Cristo ha un potere salvifico (Egazarov 2007, p. 399). Anche il fuoco, trovandosi in uno stretto legame con il sangue, è elemento di trasformazione e purificazione; la forza del Sole, che dona e rinnova la vita, che conferisce forza, potere, protezione, fecondità ed energia, è al tempo stesso emblema di distruzione, passione, trasformazione e passaggio da uno stadio ad un altro. Egor è terribilmente attratto dal fuoco. La fiamma rappresenta la forza spirituale, la folgorazione, quindi la presenza di una scintilla divina o dell'anima stessa, il respiro della vita, l'illuminazione (Cooper 1995, p. 221). Sangue e fuoco si fondono nel principio purificatore del mondo, divengono una misura necessaria per la salvezza:

Zoja. E poi accendi il fuoco. (*Si guarda intorno.*) Bisogna purificare tutto. Illumina! Il fuoco è sangue! Illumina!

Egor. Non lo farò!

Zoja. Volevi essere nostro servo. Ti opponi alla nostra volontà?

Egor. Rimarrò solo.

Zoja. Sarai sempre solo. Così invece ti seguiremo. Saremo sempre alle tue spalle.

Egor. Con il mantello?

Zoja. Sì.

Egor. Potreste vivere ancora un altro po'...

Zoja. Illumina, illumina, illumina!¹⁶

La pièce *Krasnyj paradiz* (Paradiso rosso) è l'unica opera teatrale di Nina Sadur che sia stata tradotta in italiano e rappresentata in Italia (Baramatti, Sottili 1989; Giordano 1989). Lo spettacolo teatrale diretto da Barbara Nativi, fu messo in scena in prima mondiale nel 1989 presso il Teatro nella Limonaia a Sesto Fiorentino e, successivamente, nel 1992, con la regia di Renato Giordano, nell'ambito del Festival delle Ville Vesuviane, a Roma. Il *Paradiso rosso* raffigura un deserto di macerie umane, materiali spirituali e morali che si

Я на всех людей смотрел, сильно смотрел, как волк на луну смотрит. Я теперь знаю - вы их всех в себе держите, всех людей мира в себя собрали в одних. А все равно нежные, как детишки! Рассуждаете, как маленькие. Как будто вправду все устроится, как говорите! (Виктору.) Ты потому мне врезал, что никто вам не служил! Я послужу! Я сильный, сильнее всех в мире! Я победы для вас добьюсь! Порядок наведу! Заря взойдет для вас! (Sadur, http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0060.shtml)

¹⁶ *Zoja.* А потом огонь зажги. (*Озирается.*) Очистить все. Озари! Огонь тоже кровь! Озари!
Egor. Я не буду! *Zoja.* Ты послужить нам хотел. Ты что, против нашей воли встал? *Egor.* Я один останусь. *Zoja.* Ты всегда будешь один. А так мы за тобой пойдём. Всегда будем стоять за тобой. *Egor.* В накидке? *Zoja.* Да. *Egor.* Пожили б еще... *Zoja.* Озари, озари, озари! (Sadur, http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0060.shtml)

viene a creare in conseguenza del disfacimento dei dispositivi di governo-controllo predisposti dall'apparato statale dopo la caduta dell'Unione Sovietica (Fiore 1992, p. 38). L'azione si svolge nella fortezza di Sudak, costruita in Crimea, sulle coste del Mar Nero, dai genovesi al tempo delle colonie. Questa labirintica costruzione, simile ad una prigione, ospita una razza oscura e predatrice, assetata di sangue, alla ricerca di un fantomatico tesoro, in un'atmosfera sempre più incalzante, una sorta di horror gotico e di Grand Guignol. L'infinita catena di morti e resurrezioni surreali porterà ad un "lieto fine" altrettanto surreale: i personaggi periranno definitivamente in un mare di sangue di cui si impregnerà l'intera fortezza, mentre il sipario cala quando il sole comincerà a splendere con la sua forza catartica:

Il sangue si alza, riempie tutta la torre fino al soffitto. Si sentono dei singhiozzi, dei rumori dentro al sangue. Qualcuno si agita violentemente. Poi si placa. Silenzio totale. Il sangue si ferma, impregnando tutto di un colore sempre più rosso. Via via scorre. Defluito del tutto, nella stanza vuota, intrisa di sangue, penzolano dei cappi vuoti. Il sole asciuga la stanza. Entra un uccello, comincia a cinguettare. Sipario.¹⁷ (Giordano 1989, p. 27)

L'autrice riprende, ancora una volta, la metafora del sole, come fa anche nella pièce *Morokob*, il cui titolo è l'anagramma della parola *обморок* (svenimento), proponendone una nuova interpretazione. Qui i protagonisti tornano a vedere la luce del sole con una nuova alterata coscienza, dopo essere riemersi dal profondo del ventre di un pesce mistico, in cui erano precipitati.

Nina Sadur dispiega l'intero arsenale dei modelli mitologici esistenti, da quello teratomorfo, cui appartengono gli esseri dalle sembianze mostruose, a quello zoomorfo che fa riferimento al mondo animale, a quello antropomorfo ma anche a quello tecnomorfo, ovvero al mondo delle macchine (Starčenko 2005, p. 180). Ne propone le più astruse combinazioni, attua collegamenti e relazioni strettissime o compie stratificazioni all'interno di specifiche dominanti.

Quel che più colpisce è la capacità da parte della scrittrice di portare alla luce la mutevolezza dell'individuo, l'assenza di una natura salda e stabile che cede facilmente alle lusinghe della realtà circostante. L'individuo è quindi mobile, non è un'essenza e non può essere definito come un desolante non-essere. Ecco che i personaggi mutano la loro forma, si trasformano da giusti in peccatori, transitano dallo spazio del quotidiano al non-spazio infernale. Se da un lato si pongono domande esistenziali sull'universo, riflettono circa il senso

¹⁷ Кровь поднимается. Заполняет башню до потолка. Слышны всхлипы, бульки внутри влаги. Кто-то сильно забился. Затих. Все стихло. Кровь стоит, насыщаясь изнутри еще более красным. Убывает. Спадает совсем. В пустой комнате, омытой кровью, висят пустые петли. Солнце сушит комнату. Влетела птичка. Запела. *Занавес*. (Sadur, https://www.litmir.me/br/?b=538415&p=36#section_11)

della propria vita e del mondo intero, dall'altro tuttavia mancano della fede e dell'armonia spirituale che non permette loro di riuscire a trovare le risposte.

Le opere di Nina Sadur sono di difficile comprensione. Spesso risulta quasi impossibile “classificarle” e darne un'interpretazione univoca a causa di una struttura narrativa, semantica e compositiva estremamente stratificata. Sadur stessa sostiene che “a causa delle peculiarità della [...] coscienza, e delle strutture della [sua] [...] lingua, la metodologia realistica [...] appartiene [al popolo russo], in quanto il significato fondamentale del realismo è la percezione visiva e sensoriale del mondo”. Allo stesso tempo, sottolineando la componente cristiana della letteratura russa, chiarisce che il misticismo russo non è legato all'intelletto, ma al senso e che in prospettiva la letteratura russa prenderà la via del realismo misto al misticismo, dando vita cioè al realismo dell'immaginario (Sadur 1998).

Bionota: Iryna Shylnikova, dottoranda di ricerca, si occupa di letteratura russa, russofona e ucraina del XX-XXI secolo. È autrice di saggi pubblicati su riviste scientifiche internazionali. Tra i più recenti “Vostok na zapade. Russkaja intelligencija v Evrope v 20-30-x godax XX veka”, in *Ženščiny i mužčiny v migracionnyh processach prošlogo i nastojaščego: materialy XII meždunarodnoj naučnoj konferencii* (2019). Tra i suoi interessi rientra altresì lo studio della morfologia e del lessico della lingua russa applicata alla didattica.

Recapito autore: iryna.shylnikova@unisalento.it

Riferimenti bibliografici

- Alekseeva E. 1993, *39 klassikov i 2 čudnye baby*, in “Sovremennaja dramaturgija” 2, pp. 178-179.
- Babič D. 2000, *Dve Niny Sadur*, in “Vremia MN” 17/10/2000.
- Bestužev-Marlinskij A.A. 1958, *Sočinenija v dvuch tomach*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva.
- Bulgakov M. 1967, *Il maestro e Margherita*, De Donato Ed., Bari.
- Cooper J. 1995, *Ėnciklopedia simvolov*, Asociacija Duchovnoġo Edinenija, Moskva.
- Egazarov A. 2007, *Illjustrirovannaja ěnciklopedija simvolov*, Astrel': AST, Moskva.
- Ermošina G. 1999, *Temnye sily nas zlobno gnetut*, <http://www.ng.ru/ngexlibris/1999-10-07/dark.html> (12.06.2020).
- Fiore E. 1992, *Consuntivo del Festival delle Vesuviane. Fra inediti e novità una rassegna eclettica*, in “Hystrio” V 4, pp. 37-38.
- Giordano R. 1989, *Il paradiso rosso*, in “Notiziario Ricordi”, Milano.
- Gromova M.I. 1996, *V poiskach sovremennoj p'esy*, in “Literatura v škole” 3, p. 81.
- Goscilo H., Birnbaum D. and Sarsenov K. (eds.) 2005, *The Oeuvre of Nina Sadur*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.
- Heldt B. 1987, *Terrible Perfection*, Indiana University Press, USA.
- Jung C. 1977, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Kanunnikova I.E. 2003, *Russkaja dramaturgija XX veka*, Flinta, Moskva.
- Kataev V.B. 2002, *Igra v oskolki. Sud'by russkoj klassiki v ěpohu postmodernizma*, Izadetl'stvo Moskvskojo universiteta, Moskva.
- Kazak W 1996, *Leksikon russkoj literatury XX veka*, RIK “Kul'tura”, Moskva.
- Kazarina T.V. 2000, *Sovremennaja otečestvennaja proza*, Izdatel'stvo Samarskoj gumanitarnoj akademii, Samara.
- Ledkovsky M., Rosenthal Ch. and Zirin M. 1994, *Dictionary of Russian Women Writers*, Greenwood Pub Group, USA.
- Lejderman N.L. i Lipoveckij M. N., *Sovremennaja russkaja literatura 1950-1990-e gody. 1968-1990*, Akademija, Moskva, vol. 2.
- Logvinova I. 2011, *Nina Sadur: Literatura – ne koryto dlja vsejadnogo litljuda*, in “Sibirskie ogni” 1, <http://www.sibogni.ru/content/nina-sadur-literatura-ne-koryto-dlya-vsejadnogo-litlyuda>.
- Maksimov S.V. 2008, *Russkie obrjady i sueverija*, Prestiž Buk, Moskva.
- Mullina D.A. 2019, *Transformacija klassičeskogo sjužeta v p'ese N. Sadur «Brat Čičikov»*, in “Mir nauki, kul'tury, obrazovanija” 2 (75), pp. 369-372.
- Parnell Ch. 1998, *Sumasšestvie kak perechod v “drugoe”. Diskussija o telesnosti u Niny Sadur*, in “Przeglad Rusycystyczny” 1-2, pp. 90-101.
- Rošal' V.M. 2008, *Ėnciklopedija simvolov*, AST, Sova, Charvest, Mosca, Sankt Peterburg.
- Rozov V.S. 1989, *P'esy Niny Sadur*, in Sadur N., *Čudnaja baba: P'esy*, AST, Moskva.
- Sadur N., *Brodjačij teatr Niny Sadur, 1 čast'. Proza*, <https://www.youtube.com/watch?v=JEW88rIwrZY> (04.07.2020).
- Sadur N. 1983, *Zarja vzojdet*, http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0060.shtml (12.06.2020).
- Sadur N. 1985, *Pannočka*, http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0190.shtml (12.06.2020).
- Sadur N. 1988, *Krasnyj paradiz*, https://www.litmir.me/br/?b=538415&p=31#section_10 (12.06.2020).
- Sadur N. 1993, *Moi dumy o denjužkach*, in “Moskovskij nabljudatel'”, <https://pavelrudnev.livejournal.com/767762.html> (12.06.2020).

- Sadur N. 1994, *Ved'miny slezki*, Glagol, Moskva.
- Sadur N. 1997, *Sad (sbornik)*, Vologda, Vologda.
- Sadur N. 1998, *Literatura poslednego desjatiletija – tendencii i perspektivy*, in “Voprosy literatury” 2, pp. 80-82.
- Sadur N. 1999, *Obmorok*, Vologda, Vologda.
- Sadur N. 1999, *Pamjati Pečorina*, <https://www.litmir.me/br/?b=538415&p=4> (12.06.2020).
- Sadur N. 2000, *Čudesnye znaki. Romany, povesti, rasskazy*, Vagrius, Moskva.
- Sadur N. 2001, *Dogadki o narode*, in “Voprosy literatury” Mart-Aprel', pp. 182-185.
- Sadur N. 2003, *Zlye devuški*, Vagrius, Moskva 2003.
- Sadur N. 2004, *Smertniki*, <https://proza.ru/2014/08/04/1878> (12.06.2020).
- Sadur N. 2004, *Večnaja merzlota*, Èksmo, AST, Zebra E, Moskva.
- Sadur N. 2013, *Falalei*, in “Ural” 7, <http://uraljournal.ru/work-2013-7-817> (01.07.2020).
- Sadur N. 2015, *Čudnaja baba*, AST, Moskva.
- Skatov N.N. 2005, *Russkaja literatura XX veka. Prozaiki, poëty, dramaturgi: biobibl. Slovar': v 3 t.*, OLMA-PRESS, Moskva.
- Skoropanov I.S. 2007, *Russkaja postmodernistskaja literatura*, Flinta, Moskva.
- Smirnov I. 1890, *Vera v metamorfoz (prevraščenija) i eë značenie*, in “Ètnografičeskoe obozrenie” 3, pp. 231-233.
- Starčenko E.V. 2005, *P'esy N. V. Koljady i N. N. Sadur v kontekste dramaturgii 1980–90-h gg*, MGPU, Moskva.
- Zabolotnjaja M. 1993, *Nina Sadur «...Iskusstvo – delo volč'e»*, in “Peterburgskij teatral'nyj žurnal” 4, pp. 10-15.
- Žiličeva G.A. 2006, *Fokus kak element intrigi*, in “Novyj filologičeskij vestnik” 3, pp. 37-48.
- Zyrjanova O.N. 2010, *Poetika absurda v russkoj drame vtoroj poloviny XX-XXI vv.*, AGU, Krasnojarsk.