



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

**Teatro, *Performance Art* e Musica
nelle Repubbliche Baltiche (2000 – 2020):
memoria e riappropriazione identitaria**

Relatrice

Prof.ssa Susanne Franco

Correlatore

Prof. Enrico Bettinello

Laureanda

Julija Kajurov

873950

Anno Accademico

2020 / 2021

Indice

INTRODUZIONE	4
PRIMA PARTE	
CONTESTO STORICO E SOCIALE	9
CAPITOLO I	
Inquadramento storico e risvolti politico-sociali	10
1.1 Un nuovo millennio	10
1.2 (N)Ostalgia del Socialismo	14
1.3 Trasformazioni sociali e prospettive post-coloniali	21
1.4 Sfiducia e Neotradizionalismo	36
SECONDA PARTE	
LE ARTI PERFORMATIVE NELLE REPUBBLICHE BALTICHE	44
CAPITOLO II	
Il teatro contemporaneo 2000-2020	45
2.1 Eimuntas Nekrošius: tra mitologia e innovazione	45
2.2 La prima generazione: Rimas Tuminas, Oskaras Koršunovas e Alvis Hermanis	50
2.3 Dopo il 2014	60
2.4 La nuova generazione	65
2.5 La storia e la memoria collettiva in scena	71
CAPITOLO III	
La Performance Art	77
3.1 Introduzione	77
3.2 Lituania	78
3.3 Estonia	83
3.4 Lettonia	86
CAPITOLO IV	
<i>Singing Revolution</i>: la musica popolare tra passato e futuro	90
4.1 Patrimonio culturale immateriale	90
4.2 La tradizione musicale e la <i>Singing Revolution</i>	91
4.3 Il caso <i>Ratilio</i>	97
4.4 Interviste	102
CONCLUSIONI	109
APPENDICI	114
BIBLIOGRAFIA	133
RINGRAZIAMENTI	139

Introduzione

Questa tesi tratta delle arti performative nelle tre Repubbliche Baltiche (Lituania, Lettonia ed Estonia) nel ventennio dal 2000 al 2020 ed è il risultato del mio personale interesse per questa regione europea dove hanno radici le origini della mia famiglia e del mio soggiorno di studi presso l'Higher School of Economics di Mosca nel 2020, dove ho potuto approfondire in particolare la cultura post-sovietica.

Spesso escluse dalla narrazione critica dominante delle arti performative, le Repubbliche Baltiche sono nazioni giovani profondamente segnate dalla storia e costantemente in cerca di autodeterminazione. Data la vastità dell'argomento, mi sono soffermata sugli esempi a mio parere più interessanti del teatro, della *performance art*, e della musica analizzando come affrontano le tematiche della storia e della memoria collettiva e personale.

Il primo capitolo tratta il contesto storico e sociale, partendo da un'analisi storica dell'evento che ha causato grandi trasformazioni sociali, politiche ed economiche in Europa e nel mondo intero: la dissoluzione dell'Unione Sovietica (1922-1991).

Nella prima parte descrivo le tappe fondamentali che hanno portato i Paesi baltici all'indipendenza, dalle tendenze autonomiste alla fine degli anni Ottanta del Novecento fino all'ingresso nell'Unione Europea nel 2004. Con riferimenti all'importanza della *Baltic Way* e al fenomeno del *nation building*, descrivo il periodo della transizione e la complessità del trovarsi tra due paradigmi mondiali in espansione, quello liberale e capitalista dell'Occidente da un lato e quello socialista-sovietico dell'Est dall'altro. In particolare, mi soffermo sul fenomeno di nostalgia del socialismo, meccanismo di difesa contro lo shock causato dal cambiamento di regime e che nel tempo ha assunto forme sempre più diverse. Affronto il concetto di nostalgia facendo riferimento agli studi di Maria Todorova e Zsuzsa Gille nel testo *Post-communist Nostalgia* (2010)¹, analizzando la differenza tra nostalgia restitutiva e riflessiva, introdotta da Svetlana Boym nel testo *The Future of Nostalgia* nel 2001 e la *ostalgie*, fenomeno circoscritto al ricordo nostalgico dell'est Germania e affrontato anche dal mondo del cinema in *Goodbye, Lenin!* di Wolfgang Becker nel 2003.

¹ G. Todorova, G. Zsuzsa, T.M. Nikolaeva, *Post-communist Nostalgia*, Bergham Books, New York, 2010.

Nella seconda parte, affronto la teoria del trauma di Edit András² e di Piotr Sztompka, che definisce traumatico un cambiamento solo se improvviso, globale e fondamentale. Il trauma del blocco dell'Est Europa, in cui tutti gli ambiti, compreso quello culturale, erano assoggettati al controllo sovietico rientra pienamente in questa tipologia.

Successivamente, a partire dalla teoria di Alexander Kiossev sui meccanismi di colonizzazione e auto-colonizzazione, secondo cui le culture sottomesse colonizzano la propria autenticità attraverso modelli stranieri, introduco gli studi post-coloniali e il concetto di «colonizzazione mentale». Qui approfondisco le strategie del colonialismo sovietico, le differenze tra colonizzazione e colonialismo, il processo di «Sovietizzazione» e il binomio colonialità-modernità sovietica introdotto da Epp Annus.

Il saggio *Thinking Between the Posts: Postcolonialism, Postsocialism and Ethnography After the Cold War* (2009) di Sharad Chari e Katherine Verdery, che paragonano i concetti di «post-socialismo» e «post-colonialismo» mettendo in discussione l'Unione Sovietica come forza colonizzatrice dei propri Stati satelliti, passo a esaminare le questioni del nazionalismo, del razzismo moderno e i processi di *othering*. Le due autrici suggeriscono inoltre la creazione di una nuova disciplina nata dagli studi del post-socialismo e post-colonialismo, la «*Post-Cold War Ethnography*», che studia gli effetti della Guerra Fredda nel ventunesimo secolo basandosi sulle ricerche condotte da ricercatori e studiosi “nativi”.³ Concludo il capitolo analizzando il saggio *La fiducia nelle società post-comuniste: Una risorsa scomparsa* (1996) di Piotr Sztompka, in cui lo studioso presenta e approfondisce la difficoltà delle società post-comuniste durante la transizione, ponendo la fiducia come punto cardine della democrazia.⁴ L'origine del malessere delle ex Repubbliche Socialiste Sovietiche nel processo di democratizzazione è indagata qui alla luce della nascita della cultura della diffidenza, della totale sfiducia nel presente dopo il crollo dell'utopia sovietica durata

² E. András, *An Agent that is still at Work. The Trauma of Collective Memory of the Socialist Past*, 2008;

https://www.academia.edu/36322200/An_Agent_that_is_still_at_Work_The_Trauma_of_Collective_Memory_of_the_Socialist_Past.

³ S. Chari, K. Verdery, *Thinking between the Posts: Postcolonialism, Postsocialism, and Ethnography after the Cold War*, in “Comparative Studies in Society and History”, vol. 51, n. 1, 2009; <https://www.jstor.org/stable/27563729>.

⁴ P. Sztompka, *La Fiducia nelle Società post-comuniste: una risorsa scomparsa*, trad. it. di M. De Martino, Rubbettino, Catanzaro, 1996.

settant'anni, e ne analizza le dirette conseguenze, tra cui l'emigrazione e il neotradizionalismo.

Consapevole dei retaggi coloniali, affronto il ruolo che il passato comunista ha avuto e ha nelle società contemporanee baltiche e in particolar modo come si riversa nel teatro contemporaneo e nella *performance art*. Partendo dal ruolo del teatro nell'era sovietica e durante la transizione, nel secondo capitolo esamino gli ultimi lavori del celebre regista lituano Eimuntas Nekrošius (1952-2018) e il suo lascito ai registi contemporanei. Successivamente analizzo i processi e i filoni principali del teatro baltico del nuovo millennio, interrogandomi sulla persistenza della sua forza ideologica.⁵

Analizzo la prima generazione di registi teatrali del post-socialismo, rappresentata dagli artisti che hanno operato all'interno di entrambi gli assetti politici, tra cui i lituani Rimas Tumina (1952) e Oskaras Koršunovas (1969) e il lettone Alvis Hermanis (1965). Tratto, inoltre, la relazione tra la drammaturgia contemporanea e la messa in scena in Lituania e la tendenza al teatro post-drammatico del lettone Hermanis nelle produzioni *Long Life* (2003) e *Latvian Stories* (2004) e dell'estone Tiit Ojasoo (1977) in *State of Things* (2004). Il teatro baltico contemporaneo indaga e mette in discussione i codici teatrali a partire dai meccanismi di rappresentazione della realtà in scena, giocando sul rapporto tra realtà e finzione, riscontrabile in opere come *P.S. File O.K.* (1997) e *Re Edipo* (2004) di Koršunovas, esperienze fittizie e personali, come in *A Phone Book* (2010) di Vidas Bareikis (1986).

Successivamente esamino come un evento politico, ovvero l'annessione della Crimea alla Federazione Russa del 2014, abbia profondamente segnato le collaborazioni teatrali tra le Repubbliche baltiche e l'ex potenza colonizzatrice e spesso investito il regista del titolo di diplomatico culturale, come nel caso della produzione *Dreams of Rainis*, diretta nel 2015 dal russo Kirill Serebrennikov (1969) in collaborazione con il Teatro Nazionale Lettone sotto la direzione di Ojārs Rubenis.⁶

Infine, analizzo la nuova generazione, ovvero i registi che si sono formati in una regione baltica indipendente ed europea, sottolineando i rimandi alla tradizione teatrale

⁵ G. Zeltina, *Baltic Theatre 1995-2005: Processes and Trends*, in "Journal of Baltic Studies", vol. 40, n. 4, 2009; <https://www.jstor.org/stable/43212919>.

⁶ E. Klivis, *Inside Frozen Geographie: Baltic-Russian Theatre Exchanges after 2014*, in "Nordic Theatre Studies", vol. 32, n. 2, 2020; <https://doi.org/10.7146/nts.v32i2.124357>.

e la grande sperimentazione contemporanea, che vede per esempio l'auto-direzione degli attori, processo di creazione collettiva e interdisciplinare.⁷ In particolare modo, mi soffermo sul teatro post-drammatico estone del Theatre NO99 diretto da Ojasoo, di cui analizzo il maxi progetto *Unified Estonia* del 2010, volto a esporre la teatralità della politica e sintomo dell'urgenza della società di ritrovare nel teatro la funzione di guida etica.

Concludo il secondo capitolo analizzando le produzioni teatrali che hanno al loro centro la tematica della storia e della memoria, facendo riferimento a spettacoli come *Barricades* (2014) e *The Forest Brother* (2015) di Valter Sīlis (1985), *The Rise and Fall of Estonia* (2011) del NO99, e *The Green Meadow* (2017) di Jonas Tertelis (1986). Nel terzo capitolo tratto la *performance art*. A partire da un suo inquadramento all'interno delle arti sceniche durante il sovietismo, per approfondirne poi il ruolo nel post-socialismo. In particolare, affronto le molteplici interpretazioni e declinazioni della storia e della memoria collettiva che emergono da alcune performance, selezionandone alcuni casi studio per ciascuna delle Repubbliche Baltiche.

Per la Lituania, mi soffermo sul valore dei luoghi della memoria in *Villa Lituania* (2007) presentata alla 52esima Biennale Arte di Venezia e sorta di *continuum* del precedente progetto *Pro-testo Laboratorijos* (2005) della coppia di artisti lituani Nomeda (1968) e Gediminas (1966) Urbonas, e nelle video performance *20 July.2015* (2017) e *Once in the XX Century* (2004) di Deimantas Narkevičius (1964).

Per l'Estonia, affronto le tematiche della memoria personale, dell'identità nazionale e dell'importanza della Storia, nelle performance *Estonian Sculpture* (2005) e *Multitravel* (2007) di Flo Kaseauru (1985) e nella video performance *Bring Back My Fire Gods* (2018) di Kristina Norman (1979).

Infine, approfondisco il passaggio tra l'era sovietica e quella capitalista facendo riferimento alle performance lettoni *The Bronze Man* (1987-91) di Miervaldis Polis (1948) e *How to Get on TV* (2000-04) di Gints Gabrans (1970), messe a confronto da Amy Bryzgel nel saggio *The Bronze Man and the Homeless Man: Performance Art in*

⁷ V. Čakare, I. Rodiņa, *New Performance Spaces and Redefinition of the Relationship between Performers and Audience Members in 21st-Century Latvian Theatre: 2010–2020*, in "Contemporary Latvian Theatre. A Decade Bookazine", 2020; <http://theatre.lv/wp-content/uploads/2020/11/Contemp-Latvian-Theatre-Decade-bookazine-DIGITAL.pdf>.

Latvia Then and Now (2010) ed esaminate come i ritratti dello Stato in transizione, da Repubblica Sovietica Socialista, a Stato indipendente e membro dell'Unione Europea.⁸ Nel quarto e ultimo capitolo, tratto la musica folklorica, e, a partire da un'analisi della tradizione musicale delle Repubbliche Baltiche, mi soffermo sulla *Singing Revolution* (1988-1991), intimamente legata al sentimento di autodeterminazione che portò all'Indipendenza del 1991. In particolare, approfondisco il caso di *Ratilio*, gruppo di musica popolare dell'Università di Vilnius fondato nel 1968 e ancora oggi attivo. Infine, grazie a una intervista che ho potuto condurre per questa ricerca, propongo una riflessione corale dei tre membri attuali dell'*ensemble*: le domande vertono sul valore storico della *Singing Revolution*, l'evoluzione del gruppo e il ruolo della musica popolare nella contemporaneità.

Durante la stesura, in alcuni casi ho fatto riferimento alle immagini di repertorio e alla documentazione video presenti in archivi digitali, in altri ho reperito i materiali entrando in contatto con i performer interessati. Ho scelto – nel limite del possibile – di utilizzare una bibliografia prevalentemente “nativa”, seguendo la lezione di Sharad Chari e Katherine Verdery.

⁸ A. Bryzgel, *The Bronze Man and the Homeless Man: Performance Art in Latvia Then and Now*, in “From Recognition to Restoration: Latvia's History as a Nation-State. On the Boundary of Two Worlds: Identity, Freedom, & Moral Imagination in the Baltics”, Edition Rodopi, vol. 25, 2010; https://www.researchgate.net/publication/236134527_The_Bronze_Man_and_the_Homeless_Man_Performance_Art_in_Latvia_Then_and_Now.

PRIMA PARTE

Contesto storico e sociale

Capitolo I

Inquadramento storico e risvolti politico-sociali

1.1 Un nuovo millennio

L'evento storico che nel secolo scorso ha prodotto alcune tra le maggiori trasformazioni sociali, politiche ed economiche in Europa e nel mondo intero è sicuramente la dissoluzione dell'Unione Sovietica (1922-1991). È soltanto nel 1991 che Lettonia, Estonia e Lituania, divenute parte dell'URSS (Unione delle Repubbliche Sovietiche Socialiste) nel 1940, ottennero l'indipendenza. Le prime tendenze autonomiste che si manifestarono tra il 1987 e il 1988 ebbero proprio nelle tre Repubbliche Baltiche una dimensione più macroscopica e per diverse motivazioni, in primis il desiderio di recuperare l'indipendenza perduta e affermare la propria identità nazionale e culturale. La voglia di autodeterminazione si rivelò in modo inequivocabile in occasione della cosiddetta «Baltic Way», la più grande manifestazione pacifica avvenuta nell'URSS.⁹ Più di due milioni di persone, tra cui Lettoni, Estoni e Lituani, ma anche Russi, si riunirono in una catena umana che univa le tre capitali baltiche per un totale di 600 km, in seguito alla divulgazione di nuovi dettagli del Patto Molotov-Ribbentrop del 1939. Il 22 agosto 1989 il Soviet supremo della Repubblica Socialista Sovietica Lituana accusò l'URSS di occupazione forzata dichiarando l'attuale governo illegittimo. I partecipanti della «Catena baltica» ritenevano che le Repubbliche Baltiche avrebbero dovuto ripristinare la sovranità entro i confini del 1940. L'allora Presidente del Consiglio Indrek Toome dichiarò: «Le persone qui presenti vogliono sentirsi unite e rappresentano qualcosa di molto grande».¹⁰

Le spinte riformatrici si moltiplicarono fino ad arrivare a una svolta democratica nelle elezioni di marzo, dove emerse la figura di Boris El'cin, futuro Presidente della

⁹ B. Egorov, *La Baltic Way: la catena umana di 600 km che segnò l'indipendenza dei Paesi baltici*, in "Russia Beyond", 2018; <https://it.rbth.com/storia/81272-la-baltic-way-la-catena> [Ultimo accesso 2 agosto 2021]

¹⁰ Ibidem.

Federazione Russa dal 1991 al 1999.¹¹ In seguito, nell'ultima notte nel Millennio, El'cin si dimise dall'incarico e tre mesi dopo Vladimir Putin vinse le elezioni presidenziali con il 53% dei voti.

Alla fine del 1990, tutte le repubbliche dell'URSS avevano manifestato, in un modo o nell'altro, il loro desiderio di separarsi dal centro e di assumere il controllo sulle proprie risorse economiche. La Lituania, dopo un referendum che sancì a grande maggioranza (90,5%) la volontà di distacco, fu la prima ad annunciare la propria indipendenza l'11 marzo, seguita dalla Lettonia il 4 maggio 1990 e l'Estonia il 20 agosto. Il caso più clamoroso fu ovviamente quello della Russia, che proclamò la propria sovranità nel giugno 1990.¹²

Il 1991 iniziò con il tentativo di reprimere i movimenti separatisti del Baltico e in occasione della grande dimostrazione del 28 marzo a Mosca, la vita politica sovietica divenne teatro di due parti contrapposte: i conservatori ed El'cin, che voleva distruggere il cosiddetto "potere sovietico", ovvero il potere centralizzatore del Partito Comunista. Dopo il «colpo di stato» antigorbacioviano del 19 agosto 1991, chiamato erroneamente tale secondo Riasanovsky, i tre Paesi Baltici dichiararono la propria sovranità ottenendo da El'cin il riconoscimento politico e di conseguenza l'evacuazione militare.

Dopo l'indipendenza da Mosca nel 1991, scelsero la via della continuità storica, dichiarando la propria indipendenza *ex iniuria ius non oriturum*, dal latino «da un atto illecito non può nascere un diritto».¹³ La base giuridica di questa decisione fu individuata nell'indipendenza interbellica¹⁴ per la restaurazione della propria statualità. Di fatto, nel 2018 le tre Repubbliche non hanno celebrato il ventisettesimo anniversario dell'indipendenza dall'URSS, bensì il centenario di quella dall'Impero russo.

¹¹ N. V. Riasanovsky *Storia Della Russia Dalle Origini Ai Giorni Nostri* (1984), IVX ed. (2013) aggiornata da S. Romano, tr. it. di F. Saba Sardi, Bompiani, Milano 2013, p. 615.

¹² Ivi, p. 620.

¹³ R. Cattaneo, *In fuga dal passato: l'identità euro-atlantica dei Paesi baltici*, in "Amistades", 2019; <https://www.amistades.info/post/in-fuga-dal-passato-l-identit%C3%A0-euro-atlantica-dei-paesi-baltici> [Ultimo accesso 21 luglio 2021]

¹⁴ Si ricorda che le Repubbliche Baltiche furono indipendenti dal 1918, dopo la Rivoluzione Russa, fino al 1940, anno in cui furono occupate dall'Unione Sovietica e divennero Repubbliche Socialiste Sovietiche.

C. Mongardini, *Una finestra che si chiude: il Baltico e le sue Repubbliche tra russofobia e sfide del decennio*, in "Parentesi Storiche", 2017; <https://parentesistoriche.altervista.org/finestra-baltico-repubbliche/> [Ultimo accesso 21 luglio 2021]

La storia delle tre nazioni dimostra come la narrazione nazionale si basi sul comune rigetto del passato russo, risaltando, al contrario, i legami storici, culturali e religiosi con l'Europa centrale e scandinava e rappresentandosi in questo modo come un avamposto della cultura dell'Europa occidentale.¹⁵ Dopo il 1991, le tre Repubbliche Baltiche non aderirono alla Comunità degli Stati Indipendenti, si distaccarono totalmente dalla Russia, integrandosi rapidamente nelle istituzioni euro-atlantiche.¹⁶ Nacque così il fenomeno del Neotradizionalismo e del *nation-building* della Lettonia, Estonia e della Lituania. Le nuove nazioni fecero propri alcuni elementi post-sovietici. Per esempio, l'Estonia e la Lettonia – seguendo il principio di continuità storica – restaurarono la Legge di Cittadinanza pre-sovietica, permettendo così agli ex-cittadini estoni e lettoni di ottenere immediatamente la nuova cittadinanza; al contrario, vennero esclusi coloro che si erano trasferiti in Estonia e in Lettonia dopo il 1940 – principalmente russi – che dovettero passare per la procedura di naturalizzazione. Queste trasformazioni politiche sono state anche interpretate come una reazione contro la russificazione e fu sicuramente tra le cause delle tensioni inter-etniche dei due Stati, dove un terzo della popolazione venne escluso dalla vita politica, garantendo così il pieno controllo delle istituzioni agli “autoctoni”.¹⁷

Diversa fu la situazione in Lituania, dove l'omogeneità etnica e culturale era maggiore e dove fu adottata una politica più liberale, consentendo anche ai residenti dell'epoca sovietica di ottenere la cittadinanza.

La massiccia apolidia in Estonia e in Lettonia sollevò critiche da parte delle Nazioni Unite e dell'Unione Europea, che sottolineavano l'importanza di rispettare gli accordi internazionali sui diritti umani dei quali i Paesi erano firmatari. Ad oggi, solo la Russia dimostra il proprio malcontento verso la Lettonia e l'Estonia, che dopo il 2004, anno dell'ingresso nell'Unione Europea, sembrano avere guadagnato l'approvazione internazionale per le politiche di cittadinanza attuate. In particolare, nel 2007, poche settimane prima dell'anniversario della sconfitta della Germania nazista, un episodio dimostrò quanto la tensione inter-etnica sia labile: la “Notte di Bronzo” del 27 aprile. Il monumento *Milite Liberatore* o *Soldato di Bronzo*, costruito in memoria della

¹⁵ R. Cattaneo, *In fuga dal passato: l'identità euro-atlantica dei Paesi baltici*, cit.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

vittoria sovietica della Seconda Guerra Mondiale a Tallin e considerato dagli Estoni il simbolo dell'invasione e dell'oppressione sovietica, mentre Russi rappresenta l'unità perduta e del glorioso passato, fu trasferito il governo estone dal centro della capitale in periferia, dove si trova ancora oggi. Questo gesto fu vissuto come un affronto da parte della popolazione russofona in Estonia (circa 300.000 su 1.300.000) e causò molti disordini con l'arresto di oltre 1000 manifestanti. La Russia rispose con la temporanea interruzione delle forniture di petrolio, dimostrando così la fragilità dell'Europa nell'eccessiva dipendenza delle risorse energetiche provenienti dalla Federazione Russa.¹⁸

La spaccatura tra il gruppo nazionale maggioritario e la minoranza russofona in Estonia e Lettonia si è rivelata anche in tempi più recenti.¹⁹ Per esempio, in occasione delle elezioni del marzo 2019 in Estonia, l'ultima seduta parlamentare mostrò un'affluenza al voto più bassa tra i russi rispetto alla media nazionale (50% contro il 64%). Non esiste alcuna forza politica che rappresenti la minoranza russa.

Mentre in Lettonia, la cui popolazione russa era circa il 25% di quella totale nel 2019,²⁰ vi è un partito che concentra la maggior parte dei voti della minoranza russa e chiamato Armonia (*Saskaņa*), con un orientamento socialdemocratico ed europeista.²¹ Tuttavia, visto che il partito non ha mai fatto parte di alcuna coalizione di governo, l'affluenza degli elettori russi si riduce costantemente.

Le Repubbliche Baltiche sembrano aver trovato la propria collocazione politica, economica e sociale in ambito europeo e rispetto ad altre ex Repubbliche Sovietiche Socialiste, sono riuscite a integrarsi velocemente nelle istituzioni euro-atlantiche, lasciandosi alle spalle il passato. La narrazione che vede l'origine dei popoli Baltici nella cultura scandinava e centro-europea e non russofila ha trionfato. Tuttavia, la massiccia componente di popolazione di etnia russa in Lettonia ed Estonia è ancora oggi una questione politica centrale sia per l'Unione Europea che per la Federazione

¹⁸ A. Kureev, *La notte che ha diviso l'Estonia*, in "Gazeta", trad. It. D.Mangione, in "Russia in Translation", 2017; <http://russiaintranslation.com/2017/08/25/la-notte-che-ha-diviso-lestonia/> [Ultimo accesso 21 luglio 2021]

¹⁹ R. Cattaneo, *In fuga dal passato: l'identità euro-atlantica dei Paesi baltici*, cit.

²⁰ Storico della presenza russa etnica nel territorio lettone, in *Population Statistics of Eastern Europe & Former USSR Database*; <http://pop-stat.mashke.org/latvia-ethnic2019.htm> [Ultimo accesso 21 luglio 2021]

²¹ R. Cattaneo, *In fuga dal passato: l'identità euro-atlantica dei Paesi baltici*, cit.

Russa, che potrebbe utilizzare questi stati come «testa di ponte per la destabilizzazione della regione baltica».²² La Federazione Russa, da parte sua, è consapevole che una politica improntata sull'influenza del suo ruolo giova al consenso interno. Inoltre, se il conflitto ucraino ha avuto gravi conseguenze sulla Russia, un coinvolgimento politico della regione Baltica potrebbe rappresentare uno scenario peggiore. Nonostante l'ingerenza politica e militare della Russia nei tre Stati sia in crescita, la loro appartenenza all'Unione Europea e alla NATO ha rappresentato fino ad ora un importante elemento di deterrenza.²³

Ciò che è certo, è che la caduta dell'URSS ha segnato una cesura netta tra il “vecchio” mondo socialista e il “nuovo” mondo capitalista per tutto il pianeta. L'allora Presidente della Repubblica Ceca Václav Havel nel 1993 affermò: «La caduta dell'Impero Comunista è un evento di tale importanza storica che si può equiparare alla caduta dell'Impero Romano».²⁴ E ancora, nel 2005 Vladimir Putin, parlando dal centro dell'ex Impero, disse: «La distruzione dell'Unione Sovietica fu... la più grande catastrofe geopolitica del secolo. Per il popolo russo fu un vero e proprio dramma».²⁵

1.2 (N)Ostalgia del Socialismo

Il termine «nostalgia» è usato dagli studiosi per descrivere il recente fenomeno della «macchina della memoria»²⁶ in tutta l'area ex sovietica. La nostalgia è il desiderio di tornare in un luogo che era abituale ma lontano e spesso comporta l'idealizzazione del passato. Come affermava il filosofo Vladimir Jankélévitch «il rimpianto [del tempo passato] affila la nostalgia e sottolinea l'irreversibilità del passato».²⁷

Oggi possiamo notare l'emersione di un nuovo tipo di nostalgia, una forma collettiva che si estende sull'intera area dell'URSS e degli Stati satelliti. Questo fenomeno è

²² *Ibidem.*

²³ *Ibidem.*

²⁴ M. Müller, *Goodbye, Postsocialism!*, in “Europe-Asia Studies”, vol. 71, 2019, pp. 533-550, qui p. 135; <https://doi.org/10.1080/09668136.2019.1578337>.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ E. Andras, *Whose nostalgia is Ostalgia? An Eastern Europe and Former Soviet Republics survey exhibition in the New Museum*, New York, 2011; <https://www.springerlin.at/en/2011/4/wessen-nostalgie-ist-die-ostalgie/>

²⁷ A. Louyest, G.H. Roberts, *Guest editors' introduction: Nostalgia, Culture and Identity in Central and Eastern Europe*, in “Canadian Slavonic Papers”, vol. 57, 2015, pp. 175-179, qui p. 175; <https://doi.org/10.1080/00085006.2015.1090730>.

quasi paradossale se si pensa che il periodo interessato – l’era sovietica – una volta era rifiutato. La studiosa e artista multimediale Svetlana Boym sostiene che «la nostalgia post-socialista fu un meccanismo di difesa contro il ritmo accelerato dei cambiamenti e una terapia contro lo shock economico».²⁸ Inizialmente, questo sentimento era limitato agli emigrati che rievocavano la madrepatria lontana, ma oggi sembra toccare anche chi è rimasto sempre nella stessa area, ma la cui casa non esiste più ufficialmente.

La nostalgia ha assunto forme sorprendentemente diverse, come nella riaffermazione di ruoli di genere stereotipati nella cultura *glamour* russa, la ricomparsa di famosi brand di cioccolato sovietico e altri beni di consumo, e la rivalutazione di artisti e generi letterari dimenticati. È diversa dalle forme di nostalgie tradizionali, come il termine *Ostalgie* – utilizzato nella DDR - suggerisce. E nonostante l’antropologo Sergej Oushakine creda che questo nuovo tipo di nostalgia non abbia nessun tipo di obiettivo di restaurazione politica, spesso si può cogliere un sotto testo politico.²⁹

L’era sovietica diventa così un ideale “comune denominatore” o una «comunità immaginata»³⁰, che offre una sorta di normalità in un contesto economico difficile e consente all’individuo di sentirsi parte di uno Stato forte e autorevole.³¹

Vale la pena soffermarsi sul concetto di «nostalgia» così come è stato indagato dalla storica bulgara Maria Todorova, curatrice insieme alla ricercatrice ungherese Zsuzsa Gille del volume *Post-communist Nostalgia* (2010). Nell’introduzione, Todorova afferma che, se da una parte l’esistenza del fenomeno definito come nostalgia è indubbia, altrettanto certamente non si limita all’ex mondo comunista.³² Nonostante il termine «nostalgia» sia un neologismo nato nel Settecento per indicare il desiderio di una casa perduta, si è trasformato in bramosia di un tempo o di un luogo perduti e negli ultimi quarant’anni è stato oggetto di molti studi in chiave culturale. Associato alla dimensione della memoria e alla narrazione della storia, la nostalgia «è stato

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ Espressione introdotta da Benedict Anderson nel testo *Comunità Immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, tr. it. I ed. (1983), di M. Vignale, Laterza, 2018.

³¹ *Ivi*, p. 176.

³² G. Todorova, G. Zsuzsa, T.M. Nikolaeva, *Post-communist Nostalgia*, Bergham Books, New York, 2010, p. 2.

approcciata» osserva Todorova «come una forma di “frustata” psicologica, uno stile culturale, l’abdicazione della memoria, una terapia estetica, un ornamento, una tecnica, una parte della narrazione della storia o una parte della narrazione della teoria critica». ³³ Oggi invece, come afferma Frederic Jameson «[...] Piuttosto che una reazione conseguente allo struggimento, [la nostalgia] è concepita come un metodo per provocare una seconda reazione» ³⁴. Linda Hutcheon definisce come «trans-ideologica» qualcosa «che può essere provocato da qualsiasi soggetto di qualsiasi orientamento politico». Kathleen Stewart ne dà un’ulteriore interpretazione affermando che, proprio come l’economia, «è ovunque» ma in quanto «pratica culturale», e non come «contenuto dato» ³⁵. In altre parole, precisa Stewart, «le sue forme, i suoi significati e gli effetti prendono il posto del contenuto» e ciò in base alla prospettiva dell’interlocutore. ³⁶

Todarova si domanda, quindi, se esista davvero una specifica nostalgia post-comunista, in cosa differisca dalla nostalgia provata nel resto del mondo, e come mai secondo i media sia delimitata nell’ex area sovietica e trattata come una malattia. Tra gli studi citati nel volume, sono interessanti due interventi di sociologi presentati alla riunione dell’American Sociological Association del 2003.

Il primo studio realizzato lo stesso anno da Wieliczko e Zuk, individua sentimenti forti e nostalgici nella classe media polacca composta da soggetti di mezza età, coloro che erano considerati essere i maggiori beneficiari del cambiamento di mercato dopo il 1991. I sondaggi condotti riportano che la maggior parte dei soggetti intervistati provavano sentimenti positivi nei confronti del socialismo, ma dal momento che questi erano e sono malvisti dall’opinione pubblica e dai media, sono soliti ad autocensurarsi. Lo studio si conclude affermando che l’origine principale di atteggiamenti nostalgici sia l’emergente situazione economica e sociale dopo la Transizione ³⁷: Wieliczko commenta «la fusione in atto dello status sociale ed economico permette a chi ha meno

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ Per Transizione si intende il passaggio da comunismo a democrazia nei territori dell’URSS nel biennio 1990-91.

successo finanziario di sentirsi privato sia della propria posizione sociale che del benessere economico». ³⁸

Il secondo studio analizzato è quello dell'antropologa Frances Pine del 2002, che indica come ciò che le persone ricordano del socialismo è l'orgoglio per la produzione e il loro lavoro oltre che il senso di sentirsi parte di un progetto considerato «moderno», volto al bene comune. La successiva retrocessione da area fortemente industrializzata a Paese accostabile al Terzo Mondo, ha portato la Polonia – in questo caso – a un vero e proprio «trauma della deindustrializzazione», causa di alcolismo, abuso di droghe, persone sfollate e femminilizzazione della povertà³⁹. La studiosa, come afferma Todorova, si mostra molto cauta nelle sue conclusioni:

Piuttosto che un caso di amnesia collettiva o di nostalgia, penso che sarebbe meglio considerare [questo fenomeno] da una parte come un'invocazione al passato con lo scopo di contrastarlo e di conseguenza come una critica verso il presente. La memoria sociale è selettiva e contestuale. Quando le persone evocavano il passato socialista “positivo”, non negavano la corruzione, la scarsità, le file e le infinite intrusioni e violazioni da parte dello Stato; piuttosto, sceglievano di enfatizzare altri aspetti: la sicurezza economica, la mancanza di disoccupazione, la sanità e l'educazione universale.⁴⁰

Oltre alla sicurezza, alla stabilità e alla prosperità, permane anche un sentimento di perdita per una specifica forma di socialità e la volgarizzazione della cultura. Oltre a ogni cosa, c'è un desiderio di coloro che hanno vissuto nell'era comunista – anche se al momento erano contrari o avevano altre ideologie – di impiegare le loro vite in modo significativo e dignitoso, per non essere considerati, ricordati o rimpianti come “perdenti” o “schiavi”.⁴¹ Le nuove generazioni si mostrano curiose rispetto a tutto ciò e questo costituisce di per sé un fenomeno recente di grande interesse.

A tal proposito, Todorova si pone le seguenti domande: «Chi tratta o esercita la nostalgia? Cosa esprime e qual è il suo contenuto? Quali sono le sfere della vita e in quali generi si esercita?». ⁴² In realtà, nessuno dei soggetti interessati definisce il fenomeno come nostalgia. «Nostalgia» o «nostalgia post-comunista» è un termine descrittivo e quando fu usato per la prima volta – soprattutto in ambito giornalistico –

³⁸ Ivi, p. 6.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ Ivi, p. 7.

⁴² *Ibidem.*

aveva una forte sfumatura di censura. Ancora oggi continua a essere evitato come termine autodescrittivo.

Per quanto riguarda il contenuto, Rainer Gries fa presente che sono già stati nominati elementi quali la delusione, la frustrazione sociale, ma vi è anche un elemento di critica militante che fa ricorso al passato come termine di paragone ironizzando un'estetica puramente consumista, non lontana da quella che caratterizza il mondo occidentale.⁴³ Si può offrire una tipologia di nostalgia post-comunista, che sia sufficientemente discriminatoria tra le differenze regionali e nazionali? Dopotutto, l'esperienza comunista fu tanto diversa e specifica da produrre precise reazioni, nonostante le similitudini sistematiche con altre tipologie. Vi è per esempio la nostalgia post-comunista con sfumature imperiali o coloniali.

Svetlana Boym nel testo *The Future of Nostalgia* (2001) introduce la distinzione tra nostalgia restauratrice e riflessiva, che utilizza per differenziare la memoria nazionale e sociale. Nel suo volume, la nostalgia restauratrice riguarda la verità e la tradizione, mentre la nostalgia riflessiva, ironica e ambivalente, pone in dubbio l'assoluta verità. Infine, Todorova afferma che la nostalgia è un fenomeno riscontrabile nella comunicazione orale, dalle conversazioni casuali agli interventi accademici, fino ad arrivare a generi di canzoni, musica e al centro delle tematiche cinematografiche. Un altro elemento sicuramente significativo è la monumentalizzazione della memoria e della nostalgia, con la presenza crescente di parchi tematici, grandi sculture, mostre d'arte e celebrazioni dell'epoca sovietica.

Quindi, continua Todorova, «perché noi [studiosi] dovremmo porre così tanta attenzione a qualcosa di effimero, seppur fenomeno reale, che è rappresentato molto spesso come riprovevole?». ⁴⁴ La risposta, sempre secondo la storica, va oltre le solite ragioni nel descrivere e analizzare un fenomeno sociale come significativo.

Todorova continua citando il filosofo francese Alain Badiou, che scrisse nel 1998 un saggio sulla “morte del Comunismo”, introducendo l'idea che la storia politica e la storia soggettiva dei vari tipi di comunismo siano da distinguere dalla storia ufficiale dello Stato. Badiou sostiene che il Comunismo non sia riducibile alla lunga fase finale, durante la quale i partiti si attribuivano questo termine o a quando una politica di

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ivi*, p. 10.

emancipazione veniva discussa sotto questo nome. Infine, Todorova conclude con le parole del celebre filosofo e storico tedesco Walter Benjamin:

Spiegare il passato in modo storico non significa riconoscerlo per quello che davvero è stato. Significa considerare una memoria che si manifesta in un momento di pericolo. [...] Il pericolo influenza sia il contenuto della tradizione che i destinatari. In ogni era deve essere di nuovo fatto il tentativo di sottrarre la tradizione da un conformismo che sta per sopraffarla. [...] Solo lo storico che avrà il dono di accendere la speranza nel passato è fermamente convinto che anche i morti non saranno al sicuro dal nemico se egli vince.⁴⁵

Tuttavia, generalizzare e totalizzare l'esperienza sovietica è pericoloso, non solo perché i Paesi post-socialisti e in particolare quelli post-sovietici sono infastiditi dall'essere «sbattuti nella stessa camicia di forza da cui si sono già liberati»⁴⁶, ma perché questa prospettiva aiuta a colmare le lacune, levigare l'apparenza e mascherare le irregolarità del passato.

Una persona può non condividere la buona intenzione nel ricordare il passato, le tracce di quello che sistematicamente è scomparso, ma va sempre tenuto presente che, come puntualizza Todorova «per far emergere determinate memorie, bisogna cancellarne delle altre»⁴⁷.

Un altro termine è centrale nell'esaminare la stagione post-socialista, ovvero «Ostalgie», dal tedesco *Ostalgie*,⁴⁸ che indica il rimpianto, il ricordo nostalgico dell'est Germania, quando era divisa. Il termine fu coniato per dare all'identità della Germania dell'Est (DDR – Deutsche Demokratische Republik) un senso di eternità e divenne ben presto un fenomeno culturale, nato da un pubblico abbastanza giovane da aver cominciato la scuola durante gli ultimi giorni della DDR.⁴⁹

Un noto film tratta di questa forma di nostalgia, ovvero *Goodbye, Lenin!* di Wolfgang Becker (2003) che racconta la storia di una famiglia della Germania dell'Est durante il tumultuoso anno del *Wende*, termine usato per indicare gli eventi riguardanti la

⁴⁵ Ivi, p. 11.

⁴⁶ E. Andras, *Whose nostalgia is Ostalgia? An Eastern Europe and Former Soviet Republics survey exhibition in the New Museum*, cit., p. 2.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Voce «Ostalgie», *Vocabolario Treccani*, https://www.treccani.it/vocabolario/ostalgie_%28Neologismi%29/ [Ultimo accesso 21 luglio 2021]

⁴⁹ P. Wicke, *Born in the GDR. Ostrock between Ostalgia and cultural self-assertion*, *Debatte*, in "Journal of Contemporary Central and Eastern Europe", 6:2, 1998, p. 152; <https://doi.org/10.1080/09651569808454585>.

caduta del Muro di Berlino.⁵⁰ La madre Christiane è una fedele sostenitrice della Repubblica Democratica Tedesca, fino a che nel 1989, vedendo il figlio Alex coinvolto in una protesta di marcia pro democrazia e la brutalità della polizia nel tentativo di sopprimerla, cade in coma per i successivi otto mesi. Nel frattempo, il Muro di Berlino cade e la Germania si riunifica. Quando Christiane si sveglia, il figlio sceglie di non darle lo shock dell'evento e ricrea la DDR nella camera da letto recuperando i mobili buttati in strada, considerati ormai obsoleti rispetto alle mode dell'Occidente, che aveva in poco tempo "inquinato" tutto il Paese con il suo capitalismo e i marchi americani come Coca Cola o Burger King. Per tutelare la salute della madre, i figli si prodigano alla ricerca – tutt'altro che semplice – dei prodotti alimentari dell'Est: non trovando gli adorati cetrioli sottaceto Spreewald, riempiranno vecchi barattoli di vetro con cetrioli importati dall'Olanda.⁵¹ Tutta la messa in scena sembra sul punto di essere scoperta quando la madre scorge dalla finestra un manifesto pubblicitario della Coca Cola su un edificio su cui, fino a poco tempo prima, era appeso uno striscione del Partito Comunista, ma che prontamente il figlio riesce a ri-contestualizzare creando un falso telegiornale in cui è data notizia che la Coca Cola è in realtà un'invenzione della DDR. Dopo mesi di peripezie, Alex ammette: «La DDR che avevo creato per lei somigliava sempre più a quella che avrei voluto per me».⁵²

Il tema principale del film, oltre alla nostalgia verso un determinato periodo e tipo di società, è proprio l'addio a quest'epoca. Il regista sceglie di rappresentare la cultura DDR nel momento in cui ormai sta svanendo, per lasciar posto alla cultura occidentale. Il flusso della cultura consumista è ambientato in uno sfondo di rifiuti socialisti, rappresentati da cumuli di mobili scartati della DDR.⁵³

Nel periodo successivo al film, *Ostalgie* è diventata una vera e propria moda con risvolti commerciali di rilievo. Gli *Ostalikers*, coloro che "praticano" la nostalgia, possono noleggiare il set del film e organizzare feste, comprare vestiti, mobili, musica, giochi e altri cimeli della DDR su internet.⁵⁴ Questo fenomeno, che potrebbe risultare

⁵⁰ D. Berdahl, *Goodbye Lenin! Aufwiedersehen GDR*, a cura di G. Todorova, G. Zsuzsa, T.M. Nikolaeva, *Post-communist Nostalgia*, cit. p. 178.

⁵¹ Ivi, p. 179.

⁵² Ivi, p. 180.

⁵³ Ivi, p. 184.

⁵⁴ Ivi, p. 185.

contraddittorio con la realtà, è tuttavia visibile nelle cosiddette «società post-rivoluzionarie».⁵⁵

Secondo Chiara Bonfiglioli, gli studi sulla nostalgia post-socialista possono rivelarsi significativi non solo per l'ex Est socialista, ma anche per l'Europa occidentale del post-Guerra Fredda.⁵⁶ Come afferma Dominic Boyer:

L'idea che la nostalgia appartenga in qualche modo esclusivamente e in modo particolare all'Est Europa è nociva, un aspetto del costante [...] spostamento temporale dell'Est Europa ai margini immaginari dei centri urbani, industriali e scientifici della modernità occidentale.⁵⁷

Il tema dell'interesse dell'Occidente verso il mondo sovietico è interpretato dalla regista italiana Susanna Nicchiarelli in *Cosmonauta* (2009), vincitore del Premio Controcampo Italiano al Festival del Cinema di Venezia. Ambientato principalmente negli anni Sessanta del Novecento, racconta la vicenda della giovane Luciana inserita nel contesto del Partito Comunista Italiano, con uno sguardo costante all'Unione Sovietica e ai suoi successi nello spazio.⁵⁸

Dopo il 1989 infatti, nell'Europa occidentale, la nostalgia post-socialista dell'Est diventa un residuo del vecchio «Altro», ma anche del vecchio Occidente, dal fascino per i movimenti della classe operaia sovietica e delle democrazie popolari, alla radicalizzazione dei nuovi movimenti sociali dopo il 1968.⁵⁹ Il Muro di Berlino cadde da entrambi i lati e con esso le ideologie del progresso sociale, della modernizzazione e l'utopia di massa, basata spesso su proiezioni immaginarie di un mondo idilliaco che esisteva «dall'altra parte del muro».⁶⁰

1.3 Trasformazioni sociali e prospettive post-coloniali

Il crollo dell'Unione Sovietica, che segnò anche la fine della Guerra fredda in corso dal 1947, nascondeva una combinazione di sentimenti contraddittori come confusione,

⁵⁵ Ivi, p. 187.

⁵⁶ C. Bonfiglioli, *Former East, former West: post-Socialist Nostalgia and Feminist Genealogies in Today's Europe*, in "Bulletin of the Institute of Ethnography SANU", vol. 1, 2011, p. 115; <https://www.cceeol.com/search/article-detail?id=107858>

⁵⁷ Ivi, p. 120.

⁵⁸ Ivi, p. 122.

⁵⁹ Ivi, p. 120.

⁶⁰ *Ibidem*.

smarrimento, amarezza e grande incertezza sul futuro. Tutto ciò può essere ricondotto a tre questioni interdipendenti: si rendeva necessario creare un nuovo sistema politico e istituzionale, una nuova economia e decidere quali sarebbero state le reali dimensioni dello Stato russo.⁶¹ Ma i mutamenti sociali e culturali non obbediscono alle leggi delle trasformazioni politiche.⁶²

Edit Andrés ha tentato di teorizzare la Transizione dei Paesi ex-socialisti sostenendo che per comprenderla appieno, bisogna prendere in considerazione idee come la costruzione di identità, il post-colonialismo, il balcanismo, il tema della memoria e del trauma. Alcune di queste tematiche sono state applicate con successo alle nuove condizioni della regione geografica, altre sono state ignorate o rifiutate in toto. Andrés si è soffermata sulla «Teoria del Trauma», applicandola alle condizioni post-socialiste e in particolar modo ad alcuni fenomeni dell'arte post-socialista.

Il termine «trauma», così come «trauma culturale», ha solitamente una connotazione negativa, ma per alcuni artisti e critici, è uno strumento efficace per accedere ed esaminare le difficoltà mentali del periodo di transizione e far luce sulle posizioni dell'Est e dell'Occidente.⁶³ Nel saggio citato dalla studiosa *The Trauma of Social Change. A case of Postcommunist Societies* (2004) di Piotr Sztompka, l'autore afferma che il trauma è l'elemento che provoca shock e ferite al tessuto sociale e culturale tanto che anche i cambiamenti apparentemente benefici possono dimostrarsi dolorosi. Egli definisce traumatico un cambiamento solo se è improvviso, globale (se tocca più aspetti della vita), fondamentale (se radicato e profondo) e inaspettato.

Tra i domini toccati dal cambiamento Sztompka annovera anche la cultura, che definisce come un «sistema assiologico-normativo e simbolico di credenze della società».⁶⁴ Per Sztompka, lo shock del cambiamento può intaccare i valori saldi, le regole, l'aspettativa, le idee, le forme narrative, i significati simbolici, le definizioni. Inoltre, egli enfatizza il significato del trauma culturale e afferma che le ferite inflitte alla

⁶¹ N. V. Riasanovsky *Storia Della Russia Dalle Origini Ai Giorni Nostri*, cit., p. 629.

⁶² Ivi, p. 626.

⁶³ E. Andrés, *An Agent that is still at Work. The Trauma of Collective Memory of the Socialist Past*, 2008, p. 5.
<https://www.academia.edu/36322200/An-Agent-that-is-still-at-Work-The-Trauma-of-Collective-Memory-of-the-Socialist-Past>

⁶⁴ *Ibidem*.

cultura sono le più difficili da guarire e che possono durare anche per intere generazioni.⁶⁵ Afferma, infine, che il trauma è in primo luogo il contatto interculturale, il confronto tra due culture diverse, ovvero socialismo e capitalismo in questo specifico caso.

Sempre secondo Sztompka «Le situazioni più traumatizzanti avvengono quando l'imposizione e il predominio di una cultura sono garantite con la forza».⁶⁶ Questo è applicabile perfettamente al trauma del blocco dell'Est nel periodo socialista, dato che nei paesi satelliti la cultura fu imposta – più o meno con successo – dall'Unione Sovietica. Tuttavia, András afferma che il collega ignora che il trauma originario si concentri esclusivamente nel momento del cambiamento politico e nello scontro di due culture differenti.⁶⁷ Afferma in merito che:

Anche quando la diffusione di una cultura «altra» avviene in maniera più pacifica, per mezzo della forza economica, la superiorità tecnologica e l'attrattiva psicologica di prodotti culturali, che scorrono dal nucleo alla periferia, il risultato è spesso la rottura della stabilità culturale, della continuità, dell'identità di gruppi indigeni, una forma più mite ma risentita di trauma culturale.⁶⁸

Riguardo l'area presa in considerazione, questo tipo di trauma può essere rilevante come il processo di globalizzazione di tipo occidentale in parallelo alla de-globalizzazione, definito come de-sovietizzazione del Blocco orientale. Le riflessioni provenienti dall'arte su questo tipo di trauma sono ancora rare e sono in grado di attirare un'attenzione approfondita solo occasionalmente. Le ragioni di questo fenomeno potrebbero essere ricondotte alla cosiddetta «tardività» dell'impatto dell'evento traumatico. Secondo Cathy Caruth, la patologia consiste nella struttura dell'esperienza o nella sua ricezione in quanto «l'evento non è assimilato o vissuto interamente al momento, ma solo tardivamente».⁶⁹

Da un punto di vista sociologico e non psicologico, il trauma culturale affligge l'intera società e non il singolo individuo, e non è una causa o una conseguenza, bensì un processo, una sorta di trattativa costante. I portatori dell'eredità culturale e delle tradizioni che si scontrano con nuovi imperativi culturali imposti da un cambiamento

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ivi*, p. 6.

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ *Ibidem.*

traumatico sono le generazioni educate (quando non indottrinate) nel contesto storico precedente. Sztompka aggiunge:

Il potente impatto della cultura deriva dalla storia arcaica e interiorizzata dalle generazioni. [...] Potrebbe essere diventato più debole con l'emergere delle nuove generazioni cresciute in nuove condizioni. [...] Questo processo si compie in parallelo a quando la sequenza del trauma diventa d'aiuto nel momento del superamento del trauma e nella riconciliazione finale della cultura.⁷⁰

Secondo lo studioso, non c'è dubbio che il collasso del Comunismo fu il cambiamento traumatico per eccellenza, che lui definisce come «Trauma della Vittoria», in cui un repertorio di ruoli e modelli antichi, considerati obsoleti dopo i cambiamenti politici, fu creato sia come effetto di un prolungato indottrinamento (cultura ufficiale), sia come una reazione difensiva contro la dottrina e il controllo autocratico (controcultura, cultura non ufficiale). Il suo considerare eque la cultura ufficiale e quella non ufficiale è molto utile per la comprensione della condizione particolare del post-socialismo. Tuttavia, nelle sue successive analisi, egli ipotizza una chiara cesura tra le due culture, la vecchia socialista e la nuova capitalista, considerate incompatibili come se fossero su due binari opposti.

Secondo Andrés, il post-socialismo è un fenomeno ibrido, difficilmente riconoscibile che avrebbe potuto essere intrecciato con elementi del capitalismo predatorio. Quindi, invece di una rottura, ci si trova di fronte a una fusione di molti casi, con una mescolanza di elementi di entrambe le culture, sia nelle istituzioni d'arte, sia nella teoria e pratica artistica, che nella sua recezione.

Per Sztompka, la prova dell'esistenza del trauma risiede nell'ambito e nell'intensità del dibattito su come ricordare il passato, che è una precisa indicazione dell'esistenza del trauma della memoria collettiva.⁷¹ Andrés, in alternativa alla teoria del «Trauma della Vittoria», propone di pensare alla condizione post-socialista come a più traumi accumulati, una sorta di turbolenza non rielaborata del passato socialista, ma dimenticata, sotterrata sotto nuovi traumi, originati durante il periodo bizzarro e ibrido della Transizione.⁷²

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ Ivi, p. 7.

⁷² Ivi, p. 9.

La teoria di Smelser dell'adattamento del trauma psicologico a quello culturale è coerente con la scena artistica del post-socialismo. Il concetto di «stress acuto» sembra essere più appropriato a descrivere il trauma della situazione locale, rispetto al cambiamento improvviso. Definisce il trauma come un processo di negoziazione, che può essere espresso con sintomi: non vi è singolo evento o situazione che automaticamente si possa qualificare come trauma culturale, e il *range* degli eventi e delle situazioni che possono diventare traumatiche è ampio. Non da ultimo, il trauma può essere anche il contesto. Le sue osservazioni si applicano perfettamente alla condizione post-socialista, in quanto la memoria traumatizzata che è rilevante culturalmente ed è rappresentata come minaccia, deve essere ricordata, poiché dannosa, problematica o sacra, e deve avere un effetto forte e negativo, o un sentimento di vergogna o senso di colpa da portarsi dietro.⁷³

Smelser si chiede se sia possibile «descrivere le dislocazioni e le catastrofi sociali come traumi, se questi interrompono la vita sociale organizzata»; e ancora se «un trauma culturale si riferisce a un evento invasivo e travolgente che si considera possa minare o sopraffare uno o più ingredienti di una cultura o della cultura in generale».⁷⁴

András lo definisce come una minaccia, che viola presupposti culturali, genera effetti negativi, lascia dietro ferite, e viene rappresentato come un qualcosa di indelebile. Come afferma Smelser: «Un trauma culturale è – soprattutto – una minaccia alla cultura in cui, presumibilmente, gli individui di una società si identificano».⁷⁵

Secondo questa visione, ciò che suscita ricordi problematici è generalmente un agente sociale, come possono essere in molti casi artisti con idee sovversive, coscienza sociale, coloro che sono contrari al denaro e sono pronti a interrompere la negazione e l'amnesia collettiva verso la storia e l'arte socialiste. Ponendo il concetto di trauma psicologico su un livello culturale, la più grande manifestazione di trauma esistente è «un conflitto tra diversi gruppi, alcuni orientati a minimizzare il trauma, altri a tenerlo in vita».⁷⁶ Rispetto alle condizioni post-socialiste, la presenza del «Trauma della memoria collettiva» è giustificata da progetti scandalosi d'arte, destinati alla memoria persa da una parte, e la forte protesta divampata da tali progetti, dall'altra.

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ Ivi, p. 10.

Nel periodo di transizione, il doppio processo di globalizzazione e de-globalizzazione del precedente dominio culturale, o de-sovietizzazione, portò conseguenze turbolente nell'ambito della cultura della regione disintegrata, che si ritrovò a essere un miscuglio di residui dell'era socialista con nuovi fenomeni provenienti dal mondo occidentale e globalizzato. L'unica similitudine esistente tra i Paesi dell'ex blocco dell'Est era il passato più o meno comune e l'essersi trovati tra due paradigmi espansivi globali, la tipologia liberale dell'Occidente e l'anti-liberale di tipo socialista-sovietico dell'Est. All'inizio degli anni Novanta, i Paesi satelliti si liberarono dal potere colonizzatore del socialismo sovietico. I nuovi Stati democratici tentarono di «ripulire» la sfera pubblica contaminata ideologicamente da immagini di potere, demolendo statue, rimuovendo le icone dell'ex cultura socialista, rinominando vie e piazze, restituendo loro il vecchio nome dopo mezzo secolo.

In generale, elementi del passato socialista venivano raccolti e posti insieme in luoghi isolati ben precisi, come parchi scultorei (come il Parco Grutas a Vilnius, Lituania) o in musei memoriali (Casa del Terrore a Budapest, Ungheria), alimentati dall'illusione che si potesse smuovere il passato socialista e porlo in “quarantena”. Questa illusione (o meglio desiderio), era spesso accompagnata dall'intenzione di reprimere il trauma di essere stati oppressi per lungo tempo, con amnesia.⁷⁷

In Russia, l'ex colonizzatrice della regione, la situazione fu differente. Soltanto la statua di Felix Dzerzhinsky fu rimossa nel 1991 e posta dietro la Nuova Galleria Tretyakovskaya, mentre a Mosca sono ancora presenti monumenti a Lenin in molti luoghi pubblici come piazze e stazioni della metro.

Le tracce del Socialismo sono pertanto più visibili che nei Paesi satelliti e sono parte della vita quotidiana. Qui si vede piuttosto una strana commistione tra il vecchio socialismo e il nuovo capitalismo. Anche i simboli socialisti (tra cui Lenin) sono diventati prodotti di consumo, accostati a icone del capitalismo consumista, come la Coca Cola. In un certo modo, questo fenomeno potrebbe essere ricondotto a parte del progetto psicologico di risoluzione del trauma.⁷⁸ Questa simbiosi non è caratteristica di tutti i Paesi satelliti, ma di quelli che provavano che il socialismo di tipo sovietico

⁷⁷ Ivi, p. 11.

⁷⁸ *Ibidem*.

fosse stato imposto su di sé. Nel processo di esorcismo del Socialismo, nei primi anni della Transizione, l'arte ebbe un ruolo cruciale.

La teoria della colonizzazione, o meglio auto-colonizzazione, di Alexander Kiossev fu pubblicata dieci anni dopo il collasso del blocco dell'Est e molto prima della discussione sul trauma culturale. Come spiega Kiossev: «Le culture auto-colonizzanti importano valori e modelli di civilizzazione alieni. [...] Colonizzano la propria autenticità attraverso modelli stranieri».⁷⁹ Egli definisce le regioni in cui la teoria potrebbe essere applicata:

Dal punto di vista dell'odierna globalizzazione del mondo, ci sono culture che non sono abbastanza centrali, non abbastanza grandi in confronto alle «Grandi Nazioni». Allo stesso tempo, non sono sufficientemente distanti o arretrate rispetto ad esempio alle tribù africane. Per questo motivo, nel proprio embrione travagliato, da qualche parte nella periferia della Civilizzazione, loro sorgono nello spazio di un dubbio generativo: Noi siamo Europei, anche se forse non in misura reale.⁸⁰

Kiossev delinea una regione che non si inserisce perfettamente nella cornice del discorso postcoloniale, non essendo né colonizzatrice né colonizzata nel vero senso dei termini, ma posizionandosi da qualche parte nel mezzo. La teoria dell'auto-colonizzazione, che è frutto della prospettiva post-coloniale, divenne presto popolare ed è frequentemente attribuita ai sintomi del nazionalismo postcoloniale, che sostiene di essere il nazionalismo «buono».⁸¹ Kiossev individua l'origine dei sintomi dell'auto-colonizzazione in un trauma:

Questa è la pre-condizione per un'identità particolare e una particolare modernizzazione. Loro crescono attraverso il trauma costitutivo del: Noi non siamo gli Altri (concependo gli Altri come rappresentanti dell'Universale). Questo trauma è connesso anche con la consapevolezza che [i sintomi] sono apparsi troppo tardi e che la loro vita è un serbatoio delle carenze della civilizzazione.⁸²

Con questo concetto di auto-identificazione della regione come carente e arretrata, egli dà per scontato la visione pre-impostata fornita dalla narrativa dominante, definita come universale. Con il tempo, questa visione viene interiorizzata dalla popolazione producendo un abbassamento dell'autostima e lo sviluppo di un complesso di

⁷⁹ Ivi, p. 7.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Ivi, p. 8.

inferiorità culturale. In questo modo una persona subisce il trauma due volte: la prima per l'evento traumatico vero e proprio e successivamente per via dei sintomi da disordine post-traumatico.⁸³

Gli studi post-coloniali hanno evidenziato come le persone che hanno fatto esperienza della colonizzazione o della violenza soffrano della cosiddetta «colonizzazione mentale». Quando un'ideologia o un comportamento sono utilizzati per opprimere o indebolire un gruppo etnico, una nazione o un membro della famiglia, il comportamento viene interiorizzato dalle vittime di quella ideologia e accettato come valido.⁸⁴ Il colonialismo, o qualsiasi tipologia di posizione di controllo, più o meno consapevolmente, dipende sia strutturalmente sia politicamente dall'affermazione delle differenze tra chi controlla e chi è controllato. La teoria dell'auto-colonialismo permette questa differenziazione e in realtà raddoppia e approfondisce il trauma fissando un'opposizione binaria e rendendosi difficile da criticare e analizzare in modo più sfaccettato. Allo stesso tempo, questa teoria rinforza i vecchi stereotipi come l'essere culture auto-distruttive, masochiste perché traggono piacere dal dolore e dalle sofferenze.⁸⁵ Dal punto di vista della cultura colonizzata, il colonialismo si riferisce al controllo da parte di una potenza estera di tipo politico, economico e culturale.⁸⁶ Le strategie del colonialismo sovietico sono plasmate dal discorso coloniale, costituito da una rete di affermazioni interconnesse, idee, credenze e posizioni che sono state fondate all'interno delle istituzioni e trovano espressione in diverse pratiche coloniali. Il colonialismo moderno enuncia ma anche ricrea costantemente la situazione coloniale attraverso il *pàthos* del progresso e della civilizzazione, considerando che questi ultimi appartengano esclusivamente alla cultura colonizzatrice.

Nel contesto del colonialismo sovietico, il *pàthos* del progresso era presentato secondo il sistema comunista di valori, che includeva non soltanto la modifica del rifiuto marxista del capitalismo, ma anche alcuni principi dell'Illuminismo europeo, radicati nei valori marxisti e riarticolati dagli ideologi sovietici.⁸⁷ Un'altra distinzione terminologica si è dimostrata utile a mettere a fuoco la questione dei Baltici: Jürgen

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ivi*, p. 9.

⁸⁶ E. Annus, *Between arts and politics: A postcolonial view on Baltic cultures of the Soviet era*, in "Journal of Baltic Studies", 47:1, 2016, p. 2; <https://doi.org/10.1080/01629778.2015.1103509>

⁸⁷ *Ibidem.*

Osterhammel distingue tra «colonizzazione» come processo di acquisizione territoriale, da un lato, e «colonialismo» come sistema di dominazione dall'altro. Questa distinzione, relativamente recente nella critica post-coloniale, permette di concettualizzare il processo iniziale di colonizzazione territoriale e il successivo periodo di dominio coloniale. Alcuni studiosi ritengono che sia improprio affermare che i Baltici siano stati colonizzati dall'Unione Sovietica (semmai occupati) dato che il termine colonizzazione non è adatto a descrivere il processo di annessione di nazioni moderne. Le Repubbliche Baltiche, per esempio, furono occupate alla fine degli anni Trenta. Altri studiosi, al contrario, ritengono che il periodo sovietico di questi Stati possa essere identificato come una situazione coloniale, nella quale venivano impiegate strategie di tipo coloniale. Si potrebbe dunque affermare che l'occupazione dei Paesi Baltici da parte di una potenza straniera come l'Unione Sovietica fu seguita da una graduale istituzione di una matrice di potere coloniale.⁸⁸

Tuttavia, le situazioni coloniali sono sempre eterogenee e si evolvono nel tempo. I primi anni sovietici nelle Repubbliche Baltiche furono segnati dalla confusione frutto della tensione tra due differenti sistemi di valori, sovietico e pre-sovietico. Gradualmente, il primo stabilì la propria egemonia nella sfera dell'autorità pubblica e le persone impararono a «parlare nel modo corretto».⁸⁹ Tuttavia diverse sfere sociali adottarono diverse modalità del discorso sovietico. Mentre nel linguaggio ufficiale il contesto dominante rimase l'espressione senza riserve dei valori sovietici, nella sfera artistica, impregnata di sovietismo, si stabilì una certa distanza.⁹⁰

La graduale divergenza tra la questione del colonialismo sovietico e nazionale e la radicale opposizione dei due sistemi di valori, persiste oggi nell'opporre le considerazioni degli eventi degli anni Quaranta, interpretati come liberazione - «Vi abbiamo liberato dall'oppressione capitalista», o come occupazione - «Avete occupato illegalmente il nostro Paese per mezzo secolo». Ancora oggi, questo scontro alimenta tensioni etniche nei Paesi Baltici».⁹¹

Indubbiamente, il periodo sovietico in questa regione può essere definito in diversi modi, come un periodo di occupazione, sovietizzazione, totalitarismo o statalismo.

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ *Ivi*, p. 3.

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ *Ibidem.*

«Sovietizzazione» è un termine che era utilizzato dalle autorità sovietiche per descrivere non solo i cambiamenti economici e amministrativi all'interno della società, ma anche la «profonda inculcazione del nuovo modo di vivere socialista».⁹²

Violeta Kalertas osserva che il termine «totalitarismo» ha un'accezione quasi monosemica: sembra che gli occupati siano insoddisfatti della forma di governo. Questo potrebbe riscontrarsi anche nel termine «Sovietizzazione»: se usato come termine unico nella ricerca sul periodo sovietico, comporta il mettere in primo piano la forma del regime sovietico e quindi appiattare le differenze tra l'esperienza sovietica in Russia e quella nelle Repubbliche Baltiche. Il termine «colonialismo» permette di sottolineare il fatto che il regime negli Stati Baltici fu forzato dall'esterno e portò, oltre a un disequilibrio economico e a una supervisione politica, anche a specifiche tensioni etniche e culturali, legate al tentativo di privilegiare una tradizione culturale non locale. Epp Annus si concentra invece sul carattere nazionalista degli Stati occupati.

La perdita dell'autodeterminazione e la sovrascrittura di tipo coloniale sulla storia nazionale definì il tenore dell'esperienza dei Baltici sotto il regime sovietico. Inoltre, nei processi di decolonizzazione, la rimobilizzazione nazionale occupò un ruolo cruciale.⁹³ Il nazionalismo viene solitamente interpretato come un concetto della modernità. Negli Stati Baltici si nota che l'emergere dei valori nazionalisti risale al XIX secolo durante l'Illuminismo, e che questi furono diffusi grazie a una matrice moderna di capitalismo. Tuttavia, nel periodo sovietico il pensiero nazionalista – eccetto il pensiero dissidente – perse. Il principale obiettivo del nazionalismo fu la sopravvivenza e le tendenze nazionaliste erano sostenute dal valorizzare la tradizione e dal tenere in vita i valori del passato.⁹⁴ Solo alla fine degli anni Ottanta fu possibile immaginare un futuro nazionale. La modernità sovietica crollò per lasciar spazio alla modernità nazionale come forza politica legittima.

Come in ogni processo di decolonizzazione, la questione della nazionalità divenne una voce dominante all'interno della società in cambiamento. Questo a sua volta portò alla nascita di diverse fazioni nelle società Baltiche, basate in gran misura su concettualizzazioni del passato differenti.⁹⁵

⁹² *Ibidem.*

⁹³ *Ivi*, p. 5.

⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁵ *Ivi*, p. 6.

Per analizzare in modo puntuale il colonialismo sovietico in Estonia, Lettonia e Lituania, secondo Annus bisogna considerare diverse aree di interesse. Innanzitutto, la storia del dominio coloniale nei Paesi Baltici. Per esempio, i Lettoni e gli Estoni hanno sperimentato sia il colonialismo zarista sia quello baltico-tedesco durante la seconda metà del diciannovesimo secolo. Inoltre, il pensiero nazionalista di tutte e tre le Repubbliche Baltiche si sviluppò sotto le condizioni coloniali, ispirate dalla diffusione delle idee illuministe delle comunità baltiche-tedesche e polacche, alcune volte in supporto, altre contrarie al colonialismo zarista.⁹⁶

In secondo luogo, l'approfondimento di diversi problemi durante l'era sovietica produsse una struttura complessa della tematica modernità-colonialità sovietica, sulla modernità occidentale e il nazionalismo.

Nei Baltici, la modernità e la colonialità sovietica erano inevitabilmente connesse con la modernità occidentale, considerata come la parte «libera» del mondo e geograficamente e storicamente vicina agli Stati Baltici. Questi e altri punti di contatto culturali, come la memoria dell'indipendenza pre-sovietica, crearono una matrice comune per l'era sovietica. Per esempio nella tarda era sovietica, la televisione finlandese con i programmi televisivi (The Benny Hill Show, Dallas) e i video musicali occidentali, dominava la vita quotidiana degli Estoni settentrionali. La fascinazione per i simboli della modernità occidentale e le sue tentazioni quotidiane rendevano vani i tentativi di stabilire sistematicamente i valori sovietici.⁹⁷

Benedikts Kalnacs nel suo testo *Comparing Colonial Differences: Baltic Literary Culture as Agencies of Europe's Internal Others* (2016) situa la questione del colonialismo sovietico all'interno del contesto dei precedenti strati del dominio coloniale nei Paesi Baltici. Egli sottolinea come la politica sovietica seguì il percorso stabilito da altre potenze coloniali precedenti, come lo stesso Impero Russo, ma a differenza di altri periodi coloniali, che iniziarono a forme culturali più complesse, il Realismo Socialista «portò a una semplificazione estrema delle pratiche creative».⁹⁸

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ *Ibidem.*

Dall'altra parte, il termine «post-colonialismo» ha guadagnato un'ampia attenzione a partire dalla seconda metà del Novecento, in varie discipline e in ambito anche non accademico.

Se molti studiosi del post-colonialismo si sono allontanati dall'economia politica marxista per un nuovo tipo di critica archivistica, testuale e filosoficamente informata, gli studiosi del post-socialismo si sono avvicinati all'ambito etnografico, facendo uso talvolta di tematiche/strumenti marxiste. Il saggio *Thinking Between the Posts: Postcolonialism, Postsocialism and Ethnography After the Cold War* (2009) di Sharad Chari e Katherine Verdery si interroga proprio su cosa possa esserci da acquisire ragionando tra i “post”.⁹⁹

In prima battuta, Chari e Verdery chiariscono cosa si intende esattamente con i termini «post-socialismo» e «post-colonialismo» e perché ne è importante il confronto.¹⁰⁰

Il «post-socialismo» è un termine utilizzato inizialmente solo per la sua valenza temporale: società costituite dal socialismo che smisero di esistere come tali e vennero sostituite da un'altra forma di Stato – in questo caso – democratico: l'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche cessò di esistere e le nuove repubbliche non si promossero come socialiste. Il «post-socialismo» si riferisce a tutto ciò che seguì il periodo in cui il monopolio politico era in mano ad un singolo partito, il Partito Comunista. Il «post-colonialismo» sembrerebbe invece un'indagine parallela a ciò che è avvenuto alle colonie successivamente l'indipendenza, ma gli studi post-coloniali non hanno seguito questa direzione.

Gli studi post-coloniali emersero negli anni Ottanta, in seguito alle critiche dell'Orientalismo – importante l'omonimo testo di Edward Said del 1988, in cui tuttavia tratta altre regioni del mondo – e del razionalismo dell'Illuminismo, prestando particolare attenzione al riconsiderare la filosofia e la storiografia eurocentriche.¹⁰¹

Chari e Verdery, seguendo la scia di Todorova, si chiedono se si possa considerare l'Unione Sovietica come forza coloniale o meno.¹⁰² Innanzitutto, Mosca non organizzò il proprio impero come la maggior parte degli imperi capitalisti europei, come la

⁹⁹ S. Chari, K. Verdery, *Thinking between the Posts: Postcolonialism, Postsocialism, and Ethnography after the Cold War*, in “Comparative Studies in Society and History”, vol. 51, n. 1, 2009, p. 8; <https://www.jstor.org/stable/27563729>.

¹⁰⁰ Ivi, p. 10.

¹⁰¹ Ivi, p. 11.

¹⁰² Ivi, p. 15.

Francia, l’Inghilterra o il Portogallo. Mentre tutti questi coinvolgevano combinazioni complesse di conquista, infiltrazioni, annessioni, i progetti differiscono sostanzialmente; Mosca non aspirava a integrare le sue dipendenze in un processo di accumulazione capitale, ma tramite un potere redistributivo al popolo, in modo da rafforzare il potere del Partito Comunista.

Un altro obiettivo era costruire un muro che dividesse il blocco sovietico da quello capitalista.

Come altri sistemi imperiali europei, l’Unione Sovietica ci fornisce esempi sulla divisione territoriale dell’impero. L’Impero Sovietico operava a tre livelli distinti: l’Unione Sovietica in sé, una grande unità espansionista che raggruppava popoli sotto un’unica entità; i “satelliti” dell’Est Europa che orbitavano attorno alla centrale Mosca, ma che non erano direttamente incorporati nel territorio sovietico e infine gli Stati che ricoprivano il ruolo di “clienti”, come Cuba, Sud Yemen; e altri Stati che i partiti di sinistra volevano avere sotto la propria influenza, come il Mozambico e il Sud Africa.¹⁰³

Un punto fondamentale di intersezione tra gli studi post-coloniali e post-socialisti risiede nel come gli imperi incoraggiavano o sopprimevano il sentimento nazionale ed etnico.¹⁰⁴ L’Unione Sovietica non solo sopprime tale sentimento, ma concretizzò il principio nazionale in un dispositivo organizzativo fondamentale, quello che successivamente ne causerà la dissoluzione. Le nazionalità vennero sia rinforzate che create, in processi individuati solo a posteriori dagli studiosi post-socialisti. Ogni grande nazionalità aveva la propria repubblica e le nazionalità minori di ogni repubblica godevano di una certa autonomia amministrativa. Con le riforme della *Perestroika*, i leader di questi gruppi riuscirono a far leva sul potere centrale.

Lontani dall’eliminazione delle identità dei diversi gruppi etnici, gli imperi dell’Europa occidentale spesso li incitavano con politiche imperiali che reincarnavano i “capi” e le autorità tradizionali, come strumenti di potere indiretto.¹⁰⁵

Le questioni del nazionalismo rivelano un modo nel quale i meccanismi reali della dominazione possono aver rimbalzato contro il potere centrale. Un’altra riguarda il

¹⁰³ Ivi, p. 16.

¹⁰⁴ Ivi, p. 17.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

fallimento degli Stati satelliti a contribuire all'accumulazione del "Moscow Centre", che aiuta a spiegare come le periferie portarono alla fine dell'Impero Sovietico.¹⁰⁶

Tuttavia, Chari e Verdery indagano il (post) Guerra Fredda, e si domandano come le rappresentazioni di questa abbiano e continuino a generare teorie e politiche. Questa prospettiva rifiuta la divisione del lavoro intellettuale e la visione per cui le aree nate dalla colonizzazione europea diventano oggetto degli studi post-coloniali e le aree nate dietro la Cortina di Ferro¹⁰⁷ appartengono agli studi post-socialisti.

Questa divisione diventa vana soprattutto dopo il 1989, quando molti Stati socialisti divennero, come i post-coloniali, sinonimo di sottosviluppo.¹⁰⁸

Chari e Verdery continuano:

Come gli studi post-coloniali mantengono alcune delle presunzioni normative del nazionalismo anti-coloniale, mettendo in discussione i limiti e le eccezioni di questi progetti nazionalisti, il post-socialismo offre un presagio critico sia sulle eredità dei socialismi di Stato che sulle possibili forme presenti e future del socialismo democratico.¹⁰⁹

Un aspetto fondamentale – anche in vista dell'analisi della scena performativa contemporanea – è la presenza di alcune pratiche governative caratterizzanti dei regimi Marxisti-Leninisti e degli imperi coloniali: un'infinita ricerca di nemici interni ed esterni e l'assegnazione differenziata di risorse a popolazioni soggette al razzismo.¹¹⁰

Gli studi post-coloniali hanno spiegato come il potere coloniale operasse attraverso diverse forme, in parte attraverso gli incontri e in parte tramite le rappresentazioni di «il proprio» e de «l'altro». I processi di *othering* (altro da sé) sono fondamentali per tutti gli Stati moderni caratterizzati da sovranità, disciplina e governo bio-politico.¹¹¹

Il razzismo moderno si esercita tramite la tecnologia, le istituzioni, il dibattito pubblico e le relazioni sociali, che non assicurano una vita sostenibile e dignitosa in modo equo. Tutto ciò inizia da una categorizzazione della popolazione e da un trattamento riservato

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Locuzione che indica la linea di confine che divide l'Europa in due zone separate di influenza politica, dalla fine della Seconda Guerra Mondiale alla fine della Guerra Fredda, in cui l'Europa orientale era sotto il controllo politico e/o l'influenza dell'Unione Sovietica, mentre l'Europa occidentale sotto l'influenza degli Stati Uniti.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 19.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 25.

¹¹¹ *Ibidem*.

a un gruppo di persone, che vengono etichettate come «nemiche», per creare paura e promuovere obiettivi politici.

Nell'Impero Sovietico, era richiesto infatti il sopprimere i «nemici interni», anche attraverso i *gulag*, i campi di prigionia.¹¹² Nei contesti socialisti il fondamento del consolidamento del regime era l'ossessione per i nemici. I terreni di scontro erano diversi: religione, genere, classe, identità nazionale. I «nemici interni» dovevano essere perseguitati nel nome del socialismo. Tuttavia, i nemici vengono visti con una lente post-coloniale focalizzata sul bio-potere razziale.

Etienne Balibar nel testo *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities* (1991) definisce la pratica di assegnare le persone a determinate classi «*class racism*», con cui indica la naturalizzazione della disuguaglianza di classe tramite una concezione di sub-umanità.¹¹³ La propaganda comunista per esempio, rappresentava la classe degli “sfruttatori” come parassiti, maiali e altre tipologie di sub-umani, che meritavano solo lo sterminio o l'espulsione.¹¹⁴ La contaminazione non era pervenuta: il Partito Comunista pretendeva che i propri dirigenti divorziassero dalle moglie le cui famiglie erano classificate come kulaki o “impure”. Di fatto, alcune liste d'archivio di classificazione includevano persone etichettate come «ex-kulako».¹¹⁵

Questo tipo di razzismo non si basava sulla fisionomia delle persone, bensì sul presupposto che lo status di ognuno era ineluttabile e immutabile.¹¹⁶

Le due studiose concludono il saggio suggerendo una nuova disciplina, la «*Post-Cold War ethnography*», che dovrebbe analizzare con sguardo critico gli effetti globali della Guerra Fredda osservabili nel XXI secolo. È tempo, secondo loro, di liberare la Guerra Fredda dall'area circoscritta degli studi sovietici e post-coloniali, trattandola all'interno degli studi coloniali e del Terzo Mondo. Dal post-socialismo e il post-colonialismo viene proposta quindi l'etnografia post-Guerra Fredda, che si basa sulla ricerca attuata dei “nativi”, come ricercatori e studiosi della propria verità e alle proprie

¹¹² Ivi, p. 26.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Ivi, p. 27.

¹¹⁵ Voce «Kulaki», *Vocabolario Treccani*. Nome per indicare, nella Russia zarista e agli inizi dell'Unione Sovietica, i contadini benestanti, proprietari di terreni e a capo di altri contadini. https://www.treccani.it/enciclopedia/kulaki_%28Dizionario-diStoria%29/#:~:text=kulaki%20Nome%20con%20cui%20erano,alle%20loro%20dipendenze%20altri%20contadini. [Ultimo accesso 21 luglio 2021]

¹¹⁶ *Ibidem*.

condizioni.¹¹⁷ Chary e Verdery affermano che Guerra Fredda non è ancora finita e che la sua influenza è ancora tangibile.

Un tema centrale dell'etnografia dell'imperialismo e del neo-colonialismo risiede oggi nel catturare le tracce del passato così come appaiono, non come ostaggi del potere del capitalismo, del colonialismo o del socialismo e come entità fisse, bensì come segni di una "restaurazione" degli imperi capitalisti del XX secolo e i loro successori del XXI secolo.¹¹⁸

1.4 Sfiducia e Neotradizionalismo

Il concetto di fiducia ha un ruolo fondamentale nello studio delle società contemporanee. Il saggio *La Fiducia nelle Società post-comuniste: Una risorsa scomparsa* (1996) di Piotr Sztompka presenta e analizza i limiti e la difficoltà delle società post-comuniste nel processo di democratizzazione. Il testo sottolinea come la fiducia generalizzata e la democrazia abbiano un rapporto circolare, come una sia la *conditio sine qua non* dell'altra e come la presenza di una «cultura della diffidenza» abbia una rilevanza speciale nei Paesi ex-comunisti.

La fiducia è scomparsa all'interno del tessuto sociale di questi Paesi e dopo il 1989 non si è più realizzata. Al contrario, la cultura della diffidenza e la sfiducia nei confronti dei sistemi amministrativi, giudiziari, politici ed economici sono aumentate.¹¹⁹

Sztompka inizia il suo saggio citando Ralf Dehrendorf, il quale suggerisce che l'orologio della Transizione procede a tre differenti velocità: "i tempi del legislatore" sono i più brevi, poiché i cambiamenti possono essere messi in atto in pochi mesi, "i tempi dell'economista" sono più lunghi, infatti per instaurare un nuovo mercato ci vogliono anni. Tuttavia, i più lunghi sono "i tempi del cittadino", poiché per trasformare

¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸ *Ibidem.*

¹¹⁹ P. Sztompka, *La Fiducia nelle Società post-comuniste: una risorsa scomparsa*, trad. it. di M. De Martino, Rubbettino, Catanzaro, 1996, p. 8.

abitudini, atteggiamenti mentali, codici culturali, sistemi di valori, convinzioni, potrebbero volerci decenni ed è la sfida più grande.¹²⁰

Negli anni Ottanta, nacque la convinzione che la qualità dei cittadini, il «fattore umano» fosse e sia quello decisivo nella lotta per la democrazia. Questa nozione fu poi accostata al concetto di «società civile», fragile e quasi distrutta interamente durante il regime comunista.¹²¹

Il concetto acquisì tre distinti significati: quello sociologico, in cui è sinonimo di comunità, il concetto economico, incentrato sul «modo di produzione» e il concetto culturale, quello più interessante in questa sede.¹²² In esso la società civile indica l'ambito dei presupposti culturali, di valori e norme, usi e costumi, accordi impliciti, ordinamenti e codici.¹²³

Secondo Sztompka una società civile robusta implica consenso assiologico e una comunità evoluta a livello emozionale, unita da una rete stretta di fedeltà, responsabilità e solidarietà. Significa identificazione dei cittadini con le istituzioni pubbliche, rispetto delle leggi e interesse per il bene comune.

Nel 1992 Jeffrey C. Alexander la definì:

La società civile è l'arena della solidarietà sociale definita in termini universalistici. È il diventare "noi" di una comunità nazionale, il sentimento di reciproca connessione, che trascende l'impegno, l'appartenenza e l'interesse dei singoli, e permette il crearsi di un unico filo di identità fra persone altrimenti disperate.¹²⁴

Coloro che scelsero questo significato di società civile, lottavano con altri retaggi del Comunismo, come la crescente frammentazione, l'atomizzazione e l'anomia. Protestavano contro la falsità della politica ufficiale, le menzogne dell'indottrinamento e della propaganda e i doppi standard di moralità. Il messaggio era quello di ricostruire il vero e autentico significato della partecipazione sociale e quindi di restaurare l'identità e la dignità di ciascun membro della società.¹²⁵

Il regime comunista non riuscì a distruggere la società civile concepita in questo modo, ma tutto venne spinto alla clandestinità, creando così una «società civile clandestina»,

¹²⁰ Ivi, p. 14.

¹²¹ Ivi, p. 15.

¹²² Ivi, p. 18.

¹²³ *Ibidem.*

¹²⁴ Ivi, p. 19.

¹²⁵ *Ibidem.*

in cui l'opposizione tra società civile e Stato, popolo e governanti, «noi» e «loro» fu netta e radicale come mai prima di allora e in nessun altro luogo. Più di un secolo di spartizioni tra potenze straniere limitrofe, l'occupazione nazista e poi sovietica, hanno creato un forte stereotipo dello Stato come qualcosa di alieno, imposto e ostile. L'idea di una nazione, quindi di una comunità linguistica, culturale e religiosa si contrappose a quella di uno Stato inteso come strumento oppressivo della sfera familiare, che rappresentava la società civile autentica, anche se spesso non era una vera entità sociale, bensì una realtà virtuale, che esisteva nelle memorie, nei pensieri e nell'immaginazione. La realtà richiedeva che le persone dovessero entrare nella sfera pubblica per motivi occupazionali e quindi nei ruoli pubblici, in cui si giocava il ruolo imposto solo per scappare nel proprio mondo privato il prima possibile.¹²⁶

Secondo Sztompka, è proprio questa contrapposizione tra la società e lo Stato a essere l'origine del malessere durante la Transizione. Secondo lui, gli strumenti verso una società con un mercato aperto e democratico vanno cercati in campo culturale, e non economico o politico. Senza quindi una piena ricostituzione della società civile, il nuovo ordine sociale non può essere ricostruito; la chiave è il ripristino della fiducia, risorsa culturale potente, preconditione per una piena e appropriata utilizzazione delle altre risorse, come la cittadinanza, l'imprenditorialità e la legalità.¹²⁷

Per una migliore comprensione del ruolo della fiducia, è fondamentale considerare la teoria del mutamento sociale, che vede – afferma Sztompka – la società come:

un processo continuo di auto-trasformazione, che si realizza per mezzo di una prassi socio-individuale in cui gli attori umani particolarmente dotati agiscono all'interno di un dato contesto sociale ed effettuano dei cambiamenti sia nelle strutture, sia nelle proprie capacità, modificando il terreno per una prassi futura.¹²⁸

Una società attiva è quella che dispone di un efficace insieme di attori, la cui forza dipende dall'insieme delle risorse, umane e strutturali, a disposizione della società. Alcune risorse sono tangibili – le infrastrutture, il capitale, le ricchezze naturali, altre intangibili – l'identità, il consenso, la civiltà, lo spirito di appartenenza, il consenso e la fiducia, indispensabile per il potenziale di auto-trasformazione della società e per affrontare il futuro.¹²⁹ La fiducia, continua Sztompka, descrive l'atteggiamento dei

¹²⁶ *Ibidem.*

¹²⁷ Ivi, p. 23.

¹²⁸ Ivi, p. 24.

¹²⁹ Ivi, p. 25.

cittadini rispetto agli eventi prodotti dalle azioni umane ed è perciò potenzialmente soggetta al loro controllo. Inoltre, esprime l'aspettativa di determinati esiti e se le azioni non sono contingenti, ma totalmente imposte, non vi è posto per la fiducia.¹³⁰

Le società post-comuniste dovrebbero quindi instaurare una «cultura della fiducia», funzionale però solo se tutti i soggetti sociali sono ugualmente degni di fiducia. «Questa sarebbe una società di angeli e non di esseri umani» afferma Sztompka, per cui se alcuni membri risultassero indegni di fiducia, l'abuso di questa potrebbe minare la fiducia ad altri livelli, portando così alla «cultura della diffidenza».¹³¹

A cinque anni dalla caduta del socialismo, lo studioso polacco esaminò alcuni «indicatori comportamentali» e «verbali»¹³² della sindrome della diffidenza dilagante nei Paesi post-comunisti, alcuni molto validi ancora oggi.

Sicuramente, l'indicatore comportamentale di sfiducia più forte è la scelta di emigrare, sviluppando così la «fiducia estera», nella – spesso idealizzata – nozione di Occidente come “mondo libero” o nell'idea più specifica di un Paese d'immigrazione molto più attraente (come Canada, USA, Germania).¹³³

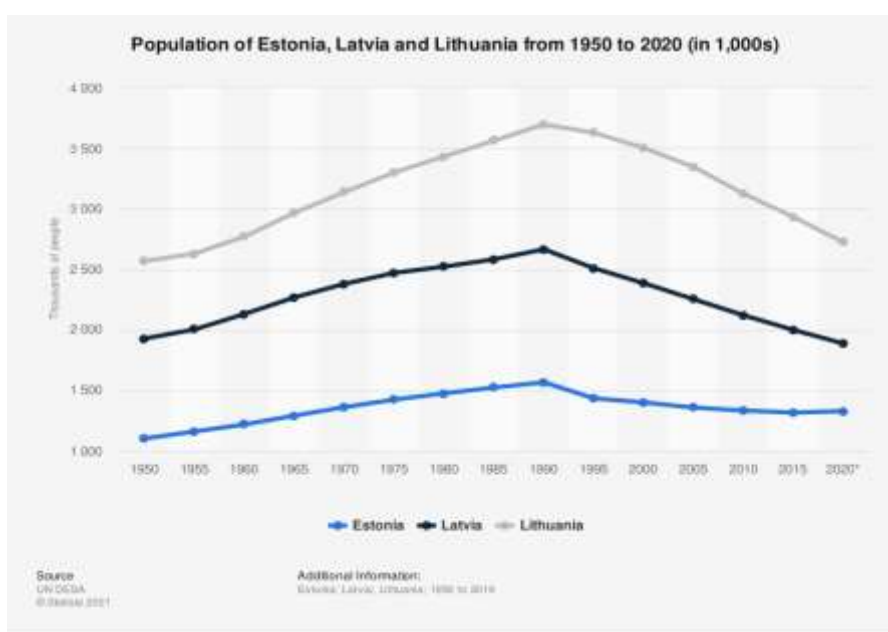


Tabella 1. Popolazione di Estonia, Lettonia e Lituania 1950-2020

¹³⁰ Ivi, p. 29.

¹³¹ Ivi, p. 44.

¹³² Ivi, p. 55.

¹³³ Ivi, p. 57.

Come si evince dal grafico (*Tabella 1*), è innegabile che il *turning point* sia stato il biennio 1990-91; se nel 1990 l'Estonia contava 1.565.000, la Lettonia 2.264.000 e la Lituania 3.696.000 abitanti, la popolazione in trent'anni è calata del 15,2% in Estonia, del 16,7% in Lettonia e del 25% in Lituania,¹³⁴ di cui solo nel 2018 gli emigrati sono stati circa 25.000.¹³⁵ Un'altra «via d'uscita» è ritirarsi dalla partecipazione alla vita pubblica e il rifugiarsi dentro il mondo privato della famiglia, degli amici e dei propri gruppi di lavoro, in cui la gente trova la «fiducia orizzontale», che ha la funzione di compensare la «sfiducia verticale» nelle istituzioni. Durante il Comunismo, questo veniva definito come «emigrazione interna».¹³⁶

Alternativamente, la sfiducia può tuttavia manifestarsi in occasioni di partecipazione e nella protesta collettiva. Infatti, nei Paesi post-comunisti si assistette a ondate di scioperi, manifestazioni in piazza, marce, blocchi stradali, scioperi della fame, per non citare inoltre la sfiducia generalizzata nell'ordine sociale e nella sicurezza pubblica, che portò alla diffusione di misure di protezione e di autodifesa di ogni sorta.¹³⁷

Per esempio, Sztompka fa riferimento a dei sondaggi del 1993-94 in Polonia, in cui gli interrogati manifestano pregiudizi negativi riguardo al futuro, dimostrando di percepire maggiormente gli aspetti negativi delle riforme indirizzate alla democrazia. Quasi la totalità indicava come cambiamento sociale principale l'aumento della criminalità, le distanze socio-economiche, la crescente polarizzazione in ricchi e poveri, la diminuzione della sicurezza sociale e dell'assistenza nei confronti dei bisognosi e l'indebolimento dell'aiuto interpersonale.¹³⁸

Inoltre, la metà degli interrogati sentiva di vivere peggio di prima e che la situazione non sarebbe migliorata. Questo clima di diffidenza si estese – e guardando alle statistiche si estende tutt'oggi – ai rapporti privati, interpersonali. Gli altri vengono

¹³⁴ *Population of Estonia, Latvia and Lithuania from 1950 to 2020*, in “Statista”, 2020; <https://www.statista.com/statistics/1016444/total-population-baltic-states-1950-2020/> [Ultimo accesso 23 luglio 2021]

¹³⁵ *Migrant integration statistics*, a cura di Eurostat, 2020, p. 21; <https://ec.europa.eu/eurostat/en/web/products-statistical-books/-/ks-06-20-184> [Ultimo accesso 23 luglio 2021]

¹³⁶ P.Sztompka, *La Fiducia nelle Società post-comuniste: una risorsa scomparsa*, cit., p. 57.

¹³⁷ Ivi, p. 62.

¹³⁸ Ivi, p. 64.

trattati con sospetto, come se la politica dei «nemici interni» non fosse mai scomparsa.¹³⁹

La «cultura della diffidenza» si esprime a vari livelli della società: ordine sociale, istituzioni, sistemi esperti, ruoli, persone, soggetti che provano diffidenza in diversa misura e non in modo costante. Infatti, vi sono dei periodi di fiducia e diffidenza che si alternano. Solitamente, la nascita della fiducia segue immediatamente la rivoluzione.¹⁴⁰ L'immediato regime post-rivoluzionario ispira fiducia per contrasto, semplicemente perché sostituisce il vecchio regime.

Con il passare del tempo, le nuove generazioni non paragonano più il presente con il passato, ma guardano al futuro come sinonimo di miglioramento. E sono proprio le generazioni a fungere da ponte tra le influenze del passato e il futuro. L'esperienza delle società del socialismo nell'Europa centro-orientale è stata multi-generazionale, estesa a più decenni. Imponendo forme organizzative e istituzionali, modi di vivere, ideologie sovietiche simili in un gran numero di Stati-nazioni d'Europa, il regime comunista è riuscito a creare un modello culturale comune – oltre alle diverse «culture nazionali», isolate da una più ampia «cultura mondiale» – definibile come «cultura del blocco».¹⁴¹

Più questa era dominante sulle tradizioni nazionali indigene, più era isolata dal flusso della cultura mondiale e più diventava potente e devastante. Una delle conseguenze è stata proprio la diffusa erosione della fiducia. Tra i molti aspetti della «cultura del blocco», alcuni sembrano a Sztompka i diretti responsabili del decadimento della fiducia: il doppio standard di verità, ufficiale e privata, la discrepanza tra le statistiche ufficiali, la conoscenza comune e i messaggi dei media, gli stili artistici accettati – Realismo socialista – e la creatività spontanea.¹⁴² E ancora gli effetti devastanti del regime autocratico e del suo stile dispotico, che crearono una situazione di cospirazione e lotta, dove prevaleva la logica di polarizzazione, una visione manichea tra «amici» e «nemici», «noi» e «loro».

Nel periodo immediatamente successivo alla vittoriosa rivoluzione, sono comparsi dei fattori nuovi, una sorta di «malessere post-rivoluzionario», che ha impedito lo sviluppo

¹³⁹ Ivi, p. 67.

¹⁴⁰ Ivi, p. 71.

¹⁴¹ Ivi, p. 74.

¹⁴² Ivi, p. 75.

di una fiducia fondata.¹⁴³ Caddero inoltre tutti i rigidi controlli sociali, creando ansia e disorientamento.

Ma perché la diffidenza prevale ancora? La risposta, secondo lo studioso, va trovata nel retaggio del passato e nella realtà delle società post-comuniste all'inizio del millennio. L'insicurezza, la disoccupazione e il pericolo di essa, il collasso delle banche, il forte aumento della criminalità e di delinquenza, e la penetrazione della mafia straniera compromettono la fiducia nella continuità e nella stabilità. Nella maggior parte della popolazione, regna un totale disorientamento rispetto a una politica eccessivamente pluralistica e democratica.¹⁴⁴

Un ultimo fattore – il più determinante – riguarda l'alto livello di aspettative e aspirazioni nate in seguito al «glorioso anno 1989». Nell'euforia della vittoria sul Comunismo, gli standard sono stati collocati molto in alto, grazie a promesse come: «La transizione sarà agevole e rapida», «Lo Stato agirà soltanto in nome del bene pubblico, esclusivamente nell'interesse dei cittadini». In pratica, tutto ciò che il socialismo aveva promesso e mai attuato, doveva essere realizzato ora, in un sistema libero e democratico.¹⁴⁵ La distanza che si viene a creare tra aspirazione e realtà è chiaramente motivo di sconforto.

Sztompka conclude il saggio affermando:

Il collasso del comunismo ha portato a un successo parziale; in senso sociologico e in senso economico la società civile è riemersa, e da allora è in continuo sviluppo. La struttura istituzionale è stata ricostruita. Ma in senso culturale [...] c'è ancora ancora molto da lottare. L'obiettivo principale, non ancora raggiunto, è la restaurazione della fiducia. Senza fiducia, la società civile sarà come una conchiglia vuota; le opportunità istituzionali rimarranno inutilizzate, ed altre risorse disponibili – abbandonate.¹⁴⁶

In questo contesto, tra sfiducia e rifiuto, si fa largo una nuova generazione e la volontà di costruire una nuova identità nazionale e nuove tradizioni.

L'eredità culturale della DDR in Germania e più in generale dell'Unione Sovietica in tutti gli ex territori è stata reinterpretata come:

¹⁴³ Ivi, p. 77.

¹⁴⁴ Ivi, p. 81.

¹⁴⁵ Ivi, p. 84.

¹⁴⁶ Ivi, p. 92.

Armadio degli orrori dei vinti, che sono stati danneggiati mentalmente, infestati dalla Stasi, isolati ed emarginati come prodotto della corruzione immaginaria; questo pare essere uno stimolo negativo per la costruzione di un'identità.

Che cosa è più adatto a rivelare i pregiudizi dell'opinione pubblica e a reinserirli?¹⁴⁷

La risposta proposta è il «vantaggio della distinzione», concetto introdotto dal sociologo Pierre Bourdieu. Ciò in realtà non ha a che fare con l'identità politica, ma secondo Wicke è un pensiero appropriato. Non si tratta più di nostalgia dell'est, quanto piuttosto di un esempio di auto-affermazione culturale in un ambiente in cui vi è stato un collasso strutturale. Nella seconda metà degli anni Novanta si sviluppò così una «youth culture», marginalizzata, senza privilegi o finanziamenti.¹⁴⁸

Contemporaneamente, nelle Repubbliche Baltiche, nacquero i fenomeni del Neotradizionalismo e del *nation-building*, la costruzione di una nuova nazione. Le nazioni erano costantemente in lotta per riaffermare la propria identità e il Neotradizionalismo giocò un ruolo fondamentale nelle loro culture, anche se limitato nel tempo.¹⁴⁹

Come già accennato, la reazione più comune delle tre Repubbliche dopo l'indipendenza del 1991 fu il rigetto della cultura sovietica. Fu così che si svilupparono nuovi correnti culturali il cui scopo principale era il completo distacco dal passato socialista e la ricerca di una «nuova autenticità»,¹⁵⁰ che fosse nella letteratura, nelle arti visive, nel cinema, nella danza o nella musica. Questa sorta di «nuova tradizione» fu culturalmente interiorizzata e motivo di orgoglio nazionale.

Sicuramente, riconoscere ed essere consapevoli dei modelli coloniali delle società baltiche nell'era sovietica è di aiuto per una comprensione del ruolo che il passato sovietico ha e avrà nelle società delle Repubbliche Baltiche.¹⁵¹

¹⁴⁷ P. Wicke, *Born in the GDR. Ostrock between Ostalgia and cultural self-assertion, Debatte*, in 'Journal of Contemporary Central and Eastern Europe', 6:2, 1998, p. 153; <https://doi.org/10.1080/09651569808454585>.

¹⁴⁸ Ivi, p. 155.

¹⁴⁹ *All Art is about Us, Lithuanian Art 1960 – 2018*, a cura di Raminta Jurenaite, Lietuvos Kulturos Taryba, 2018, p. 138.

¹⁵⁰ E. Annus, *Between arts and politics: A postcolonial view on Baltic cultures of the Soviet era*, cit., p. 9.

¹⁵¹ Ivi, p. 11.

SECONDA PARTE

Le arti performative nelle Repubbliche Baltiche

Capitolo II

Il teatro contemporaneo 2000-2020

2.1 Eimuntas Nekrošius: tra mitologia e innovazione

Dal 1988 al 1991 quando il collasso dell'Unione Sovietica era imminente, gli studiosi e i critici si ponevano costantemente la seguente domanda: «Ci può essere un buon teatro in est Europa ora che i vincoli politici del comunismo e del socialismo stanno scomparendo?». ¹⁵² Nel periodo immediatamente successivo al 9 marzo 1991, quando la Lituania dichiarò la sua indipendenza, regnavano confusione e incertezza sul ruolo delle arti e in particolare del teatro. Fino al 1991 i professionisti del teatro sovietico erano funzionari statali a cui era garantito alloggio e stipendio fisso, così come delle aree residenziali erano destinate agli artisti. Il sistema, dunque, si basa su una regola non scritta, come sintetizzò Eimuntas Nekrošius (1952-2018), massimo esponente del teatro lituano, in un'intervista: «Se sei assunto, è per la vita. [...] Se un attore si comporta male, gli vengono attribuiti sempre meno ruoli». ¹⁵³

Dal 1988 al 1991, gli eventi politici nelle strade fecero aumentare l'importanza del teatro per i Lituani. Nel 1988 si formò il partito politico *Sajūdis*, composto da numerosi artisti e studiosi capitanati dal musicologo Vytautas Landsbergis, che divenne il Presidente tre anni dopo. All'epoca, centinaia di migliaia di dimostranti manifestarono per le vie di Vilnius. ¹⁵⁴ Nonostante le fratture interne alla politica, l'instabilità del governo lituano e il rapporto teso con Mosca dal 1988 al 1991, le produzioni teatrali, e in particolare quelle di Nekrošius, continuarono a essere messe in scena in Lituania e all'estero. Prima de 1988, i critici occidentali consideravano le sue produzioni come una espressione di ribellione a Mosca, e solo successivamente come un modo di dare voce (e corpo) all'identità nazionale lituana.

¹⁵² L. Apinytė Popenhagen, *The Mises en Scène of Lithuanian Director, Eimuntas Nekrošius*, ProQuest Dissertations Publishing, 1996, p. 16.; <https://www.proquest.com/dissertations-theses/mises-en-scene-lithuanian-director-eimuntas/docview/304287288/se-2?accountid=17274>.

¹⁵³ Ivi, p. 17.

¹⁵⁴ Ivi, p. 19.

La studiosa Apinytė Popenhagen suggerisce che nel corso della carriera di Nekrošius, il suo obiettivo non è mai stato quello di emulare il teatro occidentale e tantomeno promuovere e sostenere il capitalismo occidentale *tout court*. Il suo teatro è sopravvissuto all'era di Brezhnev, agli anni della *glasnot* di Gorbachev, alla *perestroika* e alla transizione lituana da Repubblica Socialista Sovietica a Stato indipendente dell'Unione Europea, continuando a trasformarsi e a prosperare,¹⁵⁵ e a fare da ponte tra più generazioni di registi teatrali baltici.

Nello specifico, le sue prime produzioni sono considerate oggi l'avanguardia delle tendenze del teatro lituano sviluppatesi nei decenni a seguire. L'unione di elementi verbali e fisici nelle sue opere dà forma a un teatro che attraversa i confini culturali, sociali e politici.¹⁵⁶ Nei suoi lavori sono presenti elementi tratti dalla mitologia e dal folklore lituano e, come ha dichiarato in un'intervista, questo non è dovuto al desiderio di celebrare temi nazionalisti, piuttosto di inserire nel suo repertorio una serie di avvenimenti legati alla memoria della sua infanzia, trascorsa in un distretto rurale nel nord-ovest della Lituania.¹⁵⁷ Questo bagaglio di ricordi personali sono stati funzionali a evocare un mondo e un passato che da memoria personale si è fatta memoria collettiva. Si tratta di un aspetto del suo lavoro che ha presto attirato l'attenzione sulle sue produzioni a livello internazionale.¹⁵⁸

La posizione geografica e la storia della Lituania rendono difficile parlare di un «teatro nazionale» con un repertorio storico in senso stretto in quanto risulta difficile definire “nazionale” il teatro prodotto e rappresentato durante l'occupazione sovietica o durante i vent'anni di indipendenza prima della Seconda Guerra Mondiale, poiché sovvenzionato completamente dal governo che deteneva il regime, da quello russo e tedesco, fino a quello sovietico.¹⁵⁹

Dagli anni '90 del '900 la comunità teatrale ha affrontato la sfida di ripensare la propria storia individuando i tratti salienti e caratterizzanti che sono rimasti negli anni nonostante i mutati contesti politici e le questioni etniche e linguistiche che queste

¹⁵⁵ Ivi, p. 21.

¹⁵⁶ Ivi, p. 56.

¹⁵⁷ Ivi, p. 58.

¹⁵⁸ Ivi, p. 59.

¹⁵⁹ Ivi, p. 160.

vicende hanno fatto emergere.¹⁶⁰ Analizzando il ruolo che il teatro nazionale avrebbe dovuto avere nella nuova repubblica indipendente, in occasione del Theatre Seminar al VII World Symposium on Lithuanian Arts and Sciences a Vilnius nel maggio 1991, fu stabilito che tre termini differenti ben identificavano l'identità nazionale di una compagnia teatrale o di un edificio: *valstybinis* («statale») si riferisce all'autorità statale o all'istituzione governativa che approva e finanzia una produzione; *nacionalinis* (traducibile letteralmente come «nazionale») si riferisce ai confini territoriali in senso stretto; *tautiškas* («popolare») si riferisce invece alle persone, perchè il teatro è un luogo della rappresentazione di tutte le etnie della Lituania.¹⁶¹ Tutti questi termini sottolineano il rapporto tra passato e presente oggetto di questo simposio: lo stravolgimento della Storia, il ruolo della critica e le responsabilità del teatro nazionale. Il teatro lituano era sostenuto, da un lato, dai tradizionalisti profondamente legati al folklore, e dall'altro dai sostenitori di un «teatro nazionale» nato spontaneamente e che vedevano nel lavoro d'avanguardia di Eimuntas Nekrošius, soprattutto durante il suo periodo di residenza al Jaunimo Teatras di Vilnius a partire dal 1980, un nuovo inizio.¹⁶² Gli storici del teatro Neringa Jonusaitė, Loreta Macianskaitė e Daiva Rinkevičiūtė ricordano così i tempi d'oro del teatro durante quel periodo:

[quando Nekrošius portò in scena *The Square* (1980), *Pirosmani, Pirosmani* (1981), *A Long Day Lasting More Than a Century* (*Ilga kaip šimtmečiai diena*) (1983), e *Uncle Vanya* (*Dėdė Vania*) (1986)] c'erano lunghe file di coloro che volevano comprare i biglietti per il teatro, aspettando tutta la notte. Alcuni di loro portavano sedie e panini... Il teatro era molto di più allora del solo teatro. Era la loro Chiesa e il loro Parlamento. Lì potevano trovare la verità. Le persone smisero di lottare per il socialismo, di essere sindacalisti, piccole viti nel processo di produzione o gestione, che non potevano comprendere. Le persone si ritrovavano. I sentimenti di un rude prigioniero in *The Square*, le visioni di morte di un pittore alcolizzato in *Pirosmani, Pirosmani*, erano percepite come qualcosa di importante ed estremamente bello. Nella nostra vita quotidiana queste cose passano inosservate e sono senza valore. Il teatro di Nekrošius ha scoperto nuove sfere dell'esperienza umana. Qui le persone potevano sentire che la loro interiorità, la loro parte spirituale, nascosta e più segreta, aveva valore e significato. La

¹⁶⁰ Ivi, p. 161.

¹⁶¹ Ivi, p. 162.

¹⁶² *Ibidem*.

sua arte era un rifugio dai venti freddi di rabbia e dalla realtà spietata, il significato della quale poteva essere comparato al significato dei gruppi politici underground nel mantenere l'energia nazionale e l'anima lituana. Questo tipo di teatro era necessario, non solo per il nostro popolo, ma interessò anche gli spettatori dall'Occidente...¹⁶³

La critica e storica del teatro Audronė Girdzijauskaitė sottolineò inoltre come tutti i personaggi di Nekrošius potessero essere identificati con i quattro elementi principali – terra, aria, fuoco e acqua – e che i movimenti scenici erano determinati dalla loro interazione. Nella mitologia lituana, questi si trasformavano in potenti divinità oppure simboleggiavano il potere della divinità pre-Cristiana.

Gli studiosi tradizionalisti, che proponevano un ritorno al folklore e alla mitologia lituani, proprio perché un teatro nazionale doveva innanzi tutto valorizzare questo tipo di patrimonio culturale, non riconoscevano nella produzione di Nekrošius lo stesso valore e lo stesso potenziale. Al contrario sostenevano che il regista avesse fatto ricorso al folklore lituano senza porlo al centro delle sue produzioni.¹⁶⁴

Il critico Rolandas Ratauskas, a proposito della dimensione internazionale della carriera di Nekrošius che avevano alimentato critiche riguardo l'eccessiva influenza delle tendenze teatrali occidentali, affermò che il teatro di Nekrošius era indisputabilmente e profondamente lituano, che in quel momento versava in condizioni difficili. Nonostante questi problemi, come l'assenza di opere lituane in senso stretto e la crisi delle scuole di teatro, Nekrošius firmò diverse produzioni diventate celebri a livello internazionale. Specificò Ratauskas:

Ero stupefatto quando si è insinuato che il premio come migliore regista della regione baltica gli è stato ingiustamente riconosciuto, poiché considerato russofilo. Solo una persona cieca o qualcuno di completamente privo di qualsiasi sensibilità estetica potrebbe fare una tale affermazione.¹⁶⁵

Le messe in scena di Nekrošius sono evocative della società contemporanea e il suo teatro non è un'affermazione dello *status quo*, semmai è una celebrazione della vita che rispetta le convenzioni teatrali e rivolta a un ampio pubblico.¹⁶⁶ Le sue opere

¹⁶³ Ivi, p. 165.

¹⁶⁴ Ivi, p. 167.

¹⁶⁵ Ivi, p. 188.

¹⁶⁶ Ivi, p. 192.

mirano a valorizzare l'eroismo del singolo o della nazione, bensì il desiderio di sopravvivere oltre che di valorizzare la natura e il rapporto dell'uomo con il suo ambiente.¹⁶⁷

Il suo teatro viene definito anche “multiculturale”, poiché offre una vasta pluralità di significati e interpretazioni, accessibili indipendentemente dalla cultura di provenienza.

La produzione teatrale di Nekrošius è stata vista con sospetto perché le sue opere non erano compatibili con le interpretazioni “politiche” della tradizione. Il suo teatro veniva percepito dai funzionari governativi come irrispettoso degli ideali sovietici mentre i critici lo indentificavano come teatro politicamente reazionario.¹⁶⁸

Immediatamente dopo la dissoluzione dell'Unione Sovietica, le sue produzioni furono viste con scetticismo dai nazionalisti lituani, poiché considerate erroneamente prive di riferimenti al folklore ed elementi nazionalistici.

Le numerose possibili letture dei lavori di Nekrošius sono dovute alla complessità delle metafore che contengono e dai finali spesso aperti.

Nonostante le critiche, Nekrošius resta uno dei pochi registi baltici più affermati e apprezzati a livello internazionale. Con la compagnia teatrale del teatro Meno Fortas fondato da lui stesso nel 1988 a Vilnius, è riuscito a portare in scena la sua celebre trilogia shakespeariana – *Amleto (Hamletas)* (1997), *Macbeth (Makbetas)* (1998) e *Otello (Otelas)* (2000) – in Italia, collaborando con importanti istituzioni come La Biennale Teatro di Venezia, il Teatro Festival Parma, il Teatro Olimpico di Vicenza (di cui fu direttore dal 2011 al 2013) e il Napoli Teatro Festival Italia. Per quest'ultima istituzione stava lavorando all'*Edipo a Colono* (2019), ma a seguito della sua morte fu portata a termine da Rimas Tuminas.¹⁶⁹

¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁸ Ivi, p. 204.

¹⁶⁹ *Focus Nekrošius*, in “Campania Teatro Festival”: <https://campaniateatrofestival.it/focus-nekrosius/> [ultimo accesso 24 agosto 2021]

2.2 La prima generazione: Rimas Tuminas, Oskaras Koršunovas e Alvis Hermanis

La studiosa lettone Guna Zeltina ha individuato i processi e i filoni principali presenti nel teatro baltico tra il 1995 e il 2005, testimoniando come i tre Stati abbiano ampliato i confini del loro repertorio, creato un nuovo sistema manageriale e rinnovato il linguaggio artistico. Quando si approccia il teatro post-comunista, è naturale domandarsi come questo sia cambiato in un contesto culturale e sociale nuovo e più ampio, se possieda ancora una forza ideologica, sia una parte importante dell'esistenza o destinata all'oblio.¹⁷⁰

Come in altre ex Repubbliche Socialiste Sovietiche, sotto il regime comunista il teatro rappresentava uno degli strumenti più efficaci per mantenere l'identità nazionale. Il teatro costituiva una delle poche opportunità di resistenza intellettuale ma la restaurazione dell'indipendenza del 1991 e l'apertura dei confini geografici ha cambiato la situazione. Innanzi tutto, il teatro ha perso il suo ruolo di strumento privilegiato di opposizione politica. La comunità teatrale oggi è composta, da un lato, dai registi teatrali più importanti del Baltico che hanno acquisito una reputazione internazionale, portando all'estero i propri progetti, e partecipando come ospiti a festival ed eventi; dall'altro lato, dai teatri locali e tradizionali.¹⁷¹

A partire dal nuovo millennio, la precaria situazione economica in cui versano molti teatri ha preso il sopravvento sulle questioni creative, sebbene sia stato introdotto un nuovo sistema di occupazione che ha permesso a compagnie teatrali piccole, dinamiche e flessibili di esistere. Inizialmente, il modello tradizionale di repertorio dominava la proposta teatrale dei tre Paesi e solo poche compagnie teatrali indipendenti sono riuscite a sopravvivere la prima decade dopo il Comunismo, quando vi era un grande pubblico e i biglietti avevano costi accessibili a tutti.

Con la mutata situazione economica si è resa necessaria una politica più commerciale dei biglietti e i registi d'avanguardia di successo come i lituani Eimuntas Nekrošius (1952-2018), Rimas Tuminas (1952), Oskaras Koršunovas (1969), il lettone Alvis

¹⁷⁰ G. Zeltina, *Baltic Theatre 1995-2005: Processes and Trends*, in "Journal of Baltic Studies", vol. 40, no. 4, 2009, p. 531; <https://www.jstor.org/stable/43212919>

¹⁷¹ Ivi, p. 532.

Hermanis (1965) e l'estone Elmo Nüganen (1962) sono dovuti ricorrere a finanziamenti e sponsor stranieri. Guna Zeltina si chiede:

Ma come possono i membri di piccole nazioni identificarsi nel nuovo contesto culturale europeo in un mondo costantemente in trasformazione? Sono degli individui alienati dal potere e dai meccanismi sociali o sono responsabili socialmente e attivi spiritualmente?¹⁷²

Naturalmente, i cambiamenti legati all'ottenimento di un maggior consenso all'estero sono più evidenti nelle produzioni di alcuni registi. È il caso di Alvis Hermanis, la cui prima messa in scena *Marquise de Sade (Markize de Sada)* (1993) tratto dall'opera di Yukio Mishima e altri lavori del Nuovo Teatro di Riga erano composizioni audiovisive caratterizzate dalla ibridazione di estetiche e immagini della cultura orientale e occidentale e caratterizzate da uno stile che potremmo definire post-moderno¹⁷³. Se nella seconda metà degli anni '90, Hermanis, non diversamente da altri registi, per essere pienamente riconosciuti a livello europeo si è adattato alle tendenze teatrali internazionali, con il nuovo millennio si assiste a una tendenza contraria in chiave politica di resistenza alla globalizzazione imperante.

Una tendenza, tuttavia, è rimasta particolarmente evidente in tutti e tre gli Stati balcanici: i registi riflettevano sulla situazione e sui problemi contemporanei attraverso la rivisitazione dei classici internazionali. I singoli registi hanno riletto talvolta modificandola, la trama di alcune opere di repertorio per introdurre un diverso approccio estetico e comunicare nuovi significati. Ad esempio, Oskaras Koršunovas ambientò la sua *Romeo and Juliet (Istabioji ir graudžioji Romeo ir Dziuljetos istorija)* (2003) di Shakespeare in una pizzeria degli anni '60, creando un'atmosfera giocosa e dinamica, mentre l'estone Tiit Ojasoo (1977) ibridò uno stile teatrale elisabettiano con la parodia. Nel complesso, queste sperimentazioni hanno portato alla creazione di una grande varietà di stili e metodi, e all'inclusione di approcci più psicologici e post-moderni alle opere del grande repertorio classico.¹⁷⁴

¹⁷² *Ibidem.*

¹⁷³ Termine usato per connotare la condizione antropologica e culturale a partire dagli anni Sessanta, conseguente alla crisi della modernità nella società capitalista. In particolare nel teatro, vede dagli anni Ottanta una forte sperimentazione, caratterizzata dalla contaminazione dei generi e dei linguaggi della danza, della performance, della musica, della pubblicità, del cinema e del video.

Voce «Postmoderno», *Vocabolario Treccani*; <https://www.treccani.it/enciclopedia/postmoderno/> [ultimo accesso 24 agosto 2021]

¹⁷⁴ *Ibidem.*

Koršunovas è sicuramente tutt'oggi una delle personalità più importanti nel teatro contemporaneo lituano.¹⁷⁵ Lavorando con i testi di OBERIU (The Union of Real Art) il giovane regista, insieme a attori e scenografi, ha unito l'interesse per le questioni sociali, e in particolare il ruolo dell'individuo nella società, a un'estetica influenzata dalle teorie filosofiche sul post-moderno, facendosi pienamente erede del suo maestro Jonas Vaitkus. Koršunovas è stato uno dei primi registi lituani a mettere in scena opere straniere contemporanee, che trattano soggetti ai margini della società, senza tuttavia dimenticare i testi classici come *Il Gabbiano (Zuvedra)* di Anton Čechov, al centro del workshop presentato alla Biennale Teatro di Venezia nel 2014.¹⁷⁶

Con queste produzioni di drammi classici - straordinariamente ricche sul piano visivo e di riferimenti alla cultura popolare e contemporanea - ha convinto sia la critica che il pubblico.

Se in precedenza, i testi classici nazionali avevano anche un ruolo politico in quanto esprimevano una certa resistenza intellettuale all'apparato politico, dopo il crollo dell'URSS nelle Repubbliche baltiche la tendenza è stata di privilegiare letture che ne evidenziassero le questioni filosofiche ed etiche. Per esempio, Nekrošius mise in scena il poema epico lituano *Metai (Le Stagioni)* (2003), scritto dal pastore luterano del XVII secolo Kristijonas Donelaitis, facendo molti riferimenti ai suoi ricordi d'infanzia in campagna. Il lavoro del villaggio e le festività riflettevano i legami e l'unione tra la natura e le persone. La regista lettone Galina Polishchuka, dal canto suo, nell'opera *Blow, Wind!* trasformò il palco del Teatro Nazionale Lettone in una sorta di museo etnografico. Un gruppo di giovani attori e musicisti, che indossavano abiti tradizionali con tanto di utensili da lavoro in fattoria, portarono in scena il ciclo stagionale del lavoro contadino, aggiungendo questa dimensione al testo originale di Janis Rainis del 1914. Polishchuka ha voluto sottolineare in questo modo il valore perduto di questo patrimonio di saperi tradizionali, tentando così di fare rinascere anche forme tradizionali di teatro e drammaturgia.¹⁷⁷

¹⁷⁵ K. Steiblytė, *Contemporary Lithuanian Theatre: A Child and a Hostage of the Tradition of Director's Theatre*, in "Lithuanian Culture Institute"; <https://english.lithuanianculture.lt/lithuanian-culture-guide/theatre/theatre/> [ultimo accesso 20 agosto 2021]

¹⁷⁶ Biennale Teatro 2014 - Oskaras Koršunovas: *Il gabbiano (The Seagull)*; https://www.youtube.com/watch?v=M2eTCi0HX_0&ab_channel=BiennaleChannel

¹⁷⁷ G. Zeltina, *Baltic Theatre 1995-2005: Processes and Trends*, cit., p. 534.

La ricerca di nuove identità attraverso una drammaturgia contemporanea di stampo nazionale era strettamente collegata alla riscrittura della storia nazionale, che si fondava sulla rivalutazione di accadimenti del dopoguerra e il racconto delle deportazioni staliniste in Siberia. Il drammaturgo estone Andrus Kivirähk (1970), al contrario si è dimostrato sempre molto critico verso questa forma di “masochismo” nazionale, basata sul ricordo costante delle deportazioni e delle emigrazioni. Egli utilizzò elementi del grottesco e della clownerie per liberare i propri personaggi dai fantasmi del passato, manifestando tra le righe anche una sorta di nostalgia per il passato. La sua indagine artistica poneva agli spettatori la questione di cosa avrebbero fatto gli Estoni una volta consumate le risorse umane e naturali del proprio territorio, trovandosi con tutta probabilità a dover lasciare la terra natia per recarsi in Paesi più ricchi e ospitali.¹⁷⁸

Il regista Rimas Tuminas e il drammaturgo Marius Ivaškevičius nello spettacolo *Madagaskaras* (2005) messo in scena al Piccolo Teatro di Vilnius hanno trattato ironicamente della possibilità di comprare l’isola di Madagascar e farne la nuova patria della Lituania. Per timore di una nuova occupazione russa, i Lituani più sani si sarebbero infatti trasferiti sull’isola per creare una nuova nazione. *Madagaskaras* mette in discussione il mito e il potere dell’antica Lituania, riscrivendo così il mito di Atlantide di Platone (IV sec a.C); la civiltà lituana sprofonda infine nell’oceano, per poi risalire in superficie e creare la cultura greca. Questa nuova “cosmogonia” lituana era una parodia dai toni grotteschi, e allo stesso tempo un inno alla nazione, e faceva della performance un modo di ironizzare sugli stereotipi e le ambizioni nazionali e di raccontare i problemi del passato e del presente.¹⁷⁹

In Lettonia, invece, la relazione tra drammaturgia contemporanea e messa in scena è stata più complessa e alcuni registi nutrivano seri dubbi riguardo il potenziale del teatro drammatico tradizionale. Si affermò una nuova tendenza che si ricollegava ad altre sperimentazioni in atto e definite complessivamente dallo studioso tedesco Hans-Thies Lehmann “teatro post-drammatico”,¹⁸⁰ che si allontanava dalla messa in scena

¹⁷⁸ *Ibidem.*

¹⁷⁹ Ivi, p. 535.

¹⁸⁰ Termine coniato da Hans-Thies Lehmann nel suo testo *Postdramatic Theater* (1999), con cui indica i diversi aspetti della scena teatrale degli ultimi decenni del XX secolo, indicativamente a partire dagli anni Settanta. Si fonda sul superamento del dramma, della rappresentazione e della messa in scena: la

tradizionale per tre principali elementi: scollegamento della narratività, scollegamento del rapporto attore/personaggio e scollegamento del patto della finzione scenica. Gli esponenti di questa tipologia di teatro, come Hermanis, compresero che il teatro tradizionale basato sul dramma scritto aveva perso la sua forza in una società dove i mass media ricoprono un ruolo dominante.

Il rifiuto di mettere in scena opere tradizionali è rappresentato da due produzioni di Hermanis al Nuovo Teatro di Riga, *Long Life (Garā Dzīve)* (2003) e *Latvian Stories (Latviesu Stasti)* (2004). Secondo il regista, la vita di ogni individuo contiene più dramma di tutte le opere di Shakespeare. In queste occasioni, il regista mandò i suoi attori a incontrare persone nel mondo reale, ascoltandone i problemi e la biografia, per creare poi delle storie a partire da questo materiale documentario. In *Long Life* per esempio, cinque attori mettevano in scena la vita di altrettanti pensionati, senza proferire parola. Mentre in *Latvian Stories*, era stata pensata una serie di venti performance per riprodurre in scena l'immagine caleidoscopica odierna della Lettonia. Dopo essersi adattato a diversi sistemi estetici esteri, il Nuovo Teatro di Riga ritornava a un teatro psicologico e documentario. La vita quotidiana in Lettonia delle persone "normali" come un pescatore, un autista di bus o una ballerina di *striptease*, era stata fatto oggetto di riflessione e costituiva il punto di partenza per una creazione artistica. Esempi di teatro post-drammatico si trovano anche in Estonia, per esempio nella produzione *State of Things (Asjade Seis)* (2004) di Tiit Ojasoo, basata su materiali pubblicati sul portale Delfi, popolare sito internet che fornisce quotidianamente notizie alle tre Repubbliche baltiche. Nello specifico, esaminava la xenofobia diffusa tra gli Estoni e il loro costante bisogno di trovare un colpevole. Riferendosi ad argomenti e fatti di attualità, evidenziò come il teatro volesse essere parte integrante della cultura sociale e intellettuale contemporanea.¹⁸¹

In conclusione, se guardiamo al nuovo millennio, il processo di definizione di nuove identità teatrali delle tre Repubbliche Baltiche mostra alcune tendenze comuni ma anche problematiche specifiche in ogni Stato. Il teatro ha sicuramente perso il suo ruolo di strumento politico in nome di un'ideologia di stato, per diventare

drammaturgia cerca di modellarsi su principi e procedimenti nuovi, anti-narrativi, anti-mimetici, anti-illustrativi. Cfr. anche D. Plassard, *Il postdrammatico, ovvero l'Astratto*, in "Prospero European Review – Research and Theater", no. 3, 2013; <https://doi.org/10.47109/0102220102>.

¹⁸¹ A. Lasiik, *Asjade seis norib tūli (Lo stato delle cose è furente)*, in "Eesti Päevaleht", 2004; <https://epl.delfi.ee/artikkel/50973743/asjade-seis-norib-tuli> [Ultimo accesso 14 settembre 2021]

un'istituzione in cui fare nuove esperienze estetiche e avviare ricerche artistiche. Pur nella varietà di stili teatrali e approcci estetici più o meno innovativi, la tendenza all'autodeterminazione all'interno del contesto internazionale è rimasta significativa. La drammaturgia estone contemporanea ha dimostrato una vitalità e una forza propulsiva senza pari, a differenza di quanto è avvenuto in Lituania e in Lettonia dove il ricorso alla tradizione è stato percepito e vissuto con più scetticismo.¹⁸² Jurgita Staniškytė, basandosi in particolare sulle produzioni di Oskaras Koršunovas, Alvis Hermanis e Tiit Ojasoo, arriva ad affermare che i nuovi modelli di rappresentazione nel teatro baltico contemporaneo possano essere intesi come rappresentazioni auto-riflessive, incentrate sulla propria realtà, e anti-canoniche. Queste produzioni sono infatti sintomatiche del periodo post-sovietico, in cui si affermarono identità di transizione facendo emergere molti aspetti del passato socialista ma anche le tensioni verso del futuro.¹⁸³

Alla fine del ventesimo secolo, l'innovazione non era più la tendenza principale della ricerca artistica. Negli anni Novanta, il carattere autoriflessivo del teatro in Lituania, Lettonia ed Estonia può essere interpretato sia come causa che come rimedio della situazione sociale e politica e come un tentativo di indagare i principi della rappresentazione teatrale e al tempo stesso riconsiderarne i limiti.

In questo periodo il teatro baltico cominciò a riflettere sulla propria natura a partire dalla decostruzione del proprio passato per rinascere imitando, ripetendo, parodiando e ritrattando i *tòpoi* più frequenti e rappresentativi.¹⁸⁴ Le principali soluzioni individuate dai registi sono state la revisione di archetipi storici e nazionali, la riproposizione più o meno critica del folklore, l'analisi dei meccanismi della rappresentazione teatrale, e il ricorso ai media.

Si possono individuare due livelli del carattere auto-riflessivo del teatro lituano: il giocoso e il critico. L'opera *Playing the Victim (Vaidinant Auka)* (2005) di Koršunovas può essere letta come un esempio di rappresentazione giocosa della messa in scena stessa in quanto il regista ironizza sui protagonisti narcisisti e il loro linguaggio. L'altra tendenza, quella cioè che impone di mantenere centrale la funzione critica del teatro,

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ J. Staniškytė, *Performing History, Staging Identity: Strategies of contemporary Theater in the Baltic States*, in "Journal of Baltic Studies", vol. 40, no. 4, 2009, p. 537; <https://www.jstor.org/stable/43212920>.

¹⁸⁴ Ivi, p. 538.

è ben rappresentata invece dallo spettacolo *P.S. File O.K. (P.S. Byla O.K.)* (1997) sempre di Koršunovas, tratto dal testo di Sigitas Parulskis. Qui le basi convenzionali della drammaturgia vengono rifiutate: la trama, i personaggi, il dialogo. Si crea così un *collage* di stili contrastanti, con frammenti shakespeariani, biblici, mitici, con inserti del repertorio teatrale lituano e dell'esperienza sovietica. I miti e i testi religiosi sono stati riscritti per essere inseriti nel contesto sociale locale, facendosi prestare i codici, le convinzioni e le associazioni culturali del canone.¹⁸⁵ Qui, la storia sovietica si presenta come un'allucinazione, un paesaggio psicologico, uno spazio della memoria. I simboli e gli oggetti che lo abitano enfatizzano la natura allucinatoria della performance. La storia è raccontata come se fosse un'esperienza personale dei protagonisti dell'opera, in cui alla finzione e alla realtà è dedicato lo stesso spazio. Lo spettacolo suggerisce che la narrazione storica nazionale sia univoca e nonostante la pluralità di possibilità, vi sia una sola interpretazione degli eventi, «un'unica verità». *P.S. File O.K.* non esprime tanto l'urgenza di un'alternativa, ma il bisogno di consapevolezza dell'arbitrarietà e della finzione della narrazione storica.¹⁸⁶

Nella performance *Further (Tālāk)* (2004) del lettone Hermanis, invece, la percezione della crisi teatrale diventa il punto d'inizio della messa in scena, una scelta che può essere definita come la resistenza ai costrutti tradizionali della realtà.

Un'altra caratteristica del linguaggio teatro contemporaneo nel mondo baltico è il «recitare auto-riflessivo», così definito dalla studiosa Staniškytė. Per molto tempo il ruolo del regista è stato dominante all'interno delle produzioni teatrali, pur senza negare l'importanza degli attori, che durante il periodo sovietico erano considerati «profeti che performavano sacri e misteriosi rituali di trasformazione, o addirittura sacrifici sul palcoscenico» continua Staniškytė.¹⁸⁷

Nel teatro contemporaneo si è quindi sviluppato un nuovo approccio che ha a che fare più con la presentazione che con la rappresentazione della realtà e in cui l'identità del performer costituisce la risorsa principale della narrazione. Il rapporto tra recitazione e testo drammatico si fa più complesso e al tempo stesso più libero così come l'uso del corpo diventa centrale per raccontare soggetti frammentati e in costante

¹⁸⁵ Ivi, p. 539.

¹⁸⁶ Ivi, p. 540.

¹⁸⁷ Ivi, p. 541.

trasformazione. Attraverso azioni e talvolta movimenti interamente coreografati i performer non recitano il testo ma lo scrivono in scena.¹⁸⁸

Negli spettacoli di Ojasoo, Hermanis e Koršunovas lo spettatore viene posto di fronte a soluzioni differenti di un'unica questione: la decostruzione della nozione tradizionale di «personaggio». L'attore (spesso anche non professionista) ricopre diversi ruoli, che prendono forma e si disfano di fronte allo spettatore mettendo a dura prova la ricezione da parte dello spettatore che non sempre distingue la sottile linea tra persona e personaggio, tra racconto in prima persona e recitazione di un ruolo.¹⁸⁹

Il teatro baltico contemporaneo indaga e mette in crisi i codici teatrali a iniziare dai meccanismi di presentazione e rappresentazione della realtà in scena e dunque dal rapporto tra realtà e finzione. Questa modalità si collega alla natura auto-riflessiva del teatro contemporaneo e alla nozione di «teatro politico». Può essere concettualizzata come «rappresentazione anti-canonica» del teatro baltico contemporaneo.¹⁹⁰ Per definirla meglio, Staniškytė prende in prestito da Helen Tiffin un termine dagli studi post-coloniali, il «discorso anti-canonico». Il discorso anti-canonico funziona attivamente per destabilizzare le strutture di potere del testo o della performance originali, piuttosto che come mera consapevolezza della loro influenza. La studiosa fa l'esempio dell'opera sofoclea *Re Edipo (Oidipas Karalius)* (2002) di Koršunovas, che si basa su una strategia di ricontestualizzazione. Nella sua opera, il regista fa esplicite allusioni alla scena politica lituana contemporanea, in particolare all'immagine del sindaco di Vilnius, interpretato dal sindaco di Tebe. Inoltre, la scenografia inserisce il pubblico in una *location* familiare, un parco giochi sovietico,¹⁹¹ dove storia e realtà si intrecciano alla finzione teatrale. In un'intervista in occasione del debutto il regista ha affermato che «Un adulto al parco giochi è la perfetta rappresentazione del politico. Vi è una strana relazione tra l'autorità e l'infantilismo».¹⁹² Vi è una commistione tra elementi e personaggi mitici e oggetti riconoscibili: Tiresia come Pinocchio, Corifeo come un orsacchiotto. I simboli sociali della performance diventano i codici della tragedia antica, dimostrando che i drammi politici e sociali fanno ancora affidamento su rappresentazioni arcaiche. L'autorità fa uso delle rappresentazioni mitiche per

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ *Ibidem.*

¹⁹⁰ Ivi, p. 542.

¹⁹¹ *Ibidem.*

¹⁹² *Ibidem.*

legittimare e rafforzare il potere politico. Inoltre, affrontando cambiamenti di realtà, la cultura contemporanea resuscita forme arcaiche come feticismi, per recuperare l'immagine dell'autorità o il senso del reale. Attraverso strumenti specifici, come i costumi, i dialoghi, le pose, gli oggetti, la giustapposizione di diversi stili di recitazione, il mito è privato dell'astrazione e viene riscritto con elementi del sociale, creando così una rappresentazione anti-mitica.¹⁹³

Tutti questi esempi possono essere esaminati nel contesto del teatro post-drammatico che mira anche a una decostruzione del processo di produzione teatrale e di rappresentazione, destabilizzando le gerarchie, indagando le questioni identitarie e il rapporto tra realtà e finzione. Nel complesso creano una distanza tra spettacolo ed esperienza, tra fatto e finzione, tra pubblico e privato, e così via. L'esposizione del corpo di un attore o di un'identità teatrale aiuta a decostruire la nozione di presenza teatrale. In questo modo partecipano alla decostruzione del concetto di canone e alla messa in crisi del discorso dominante, oltre che delle convenzioni teatrali in senso stretto evidenziandone il carattere di costruzione culturale.¹⁹⁴

Durante la seconda metà degli anni Novanta e all'inizio degli anni Duemila, sui palcoscenici lituani sempre più produzioni puntarono a sottrarsi ai meccanismi della rappresentazione mimetica per riallacciarsi alla realtà. Frammenti di realtà quotidiana, persone reali in scena, narrazioni autobiografiche, documenti storici, spazi scenici autentici divennero sempre più frequenti e i critici ne parlarono in termini di "ritorno al realismo".¹⁹⁵ Tuttavia, i registi lituani non erano tanto interessati alla rappresentazione fedele della realtà, bensì a una indagine performativa dei processi della rappresentazione e i suoi effetti sulla ricezione del pubblico.¹⁹⁶

I ricercatori di teatro baltico associano il termine «giocosso» alle opere di Rimas Tuminas. Già nella sua sopracitata *Masquerade* di Mikhail Lermontov, la messa in scena pittoresca e l'interpretazione divertente delle poetiche del Romanticismo

¹⁹³ *Ibidem.*

¹⁹⁴ Ivi, p. 543.

¹⁹⁵ J. Staniskyte, *Treading the Borderline: Play(ing) with Reality on the Post-Soviet Lithuanian Theatre Stage*, in "Nordic Theatre Studies", vol. 26, no. 1, 2018, p. 32; <https://doi.org/10.7146/nts.v26i1.109732>

¹⁹⁶ *Ibidem.*

incantano gli spettatori con sentimentalismo e un'atmosfera ludica. La messa in scena provoca piacere estetico: una danza di fiocchi di neve artificiali, i movimenti coreografici degli attori, le gag comiche e una *pastiche* di musica romantica creata in un'atmosfera di incantesimo, bellezza e distacco dalla realtà. Allo stesso tempo, l'opera apre a una sorta di oblio, che invita lo spettatore a dimenticare il mondo al di fuori del teatro e permette a ognuno di farsi sedurre dall'atmosfera fiabesca. La versione di *Masquerade* di Tuminas esemplifica la nozione di giocosità teatrale come uno specifico gioco di superfici, separate dalla realtà, superficiale ma seduttivo allo stesso tempo.¹⁹⁷

Come conseguenza della sfiducia nella rappresentazione realista, le strategie anti-mimetiche, esemplificate dalle metafore di Nekrošius e dalla ilarità di Tuminas, sono diventate la modalità di rappresentazione dominante nel teatro lituano, permettendo sia ai teatranti che agli spettatori una fuga dalla realtà. Il predominio delle poetiche teatrali e metaforiche era considerato da molti come sintomo di un teatro asociale, dove le fantasie e i simboli dell'immaginazione del direttore di scena avevano avuto il sopravvento sul linguaggio della realtà.¹⁹⁸ Nonostante questo dibattito fosse al centro della produzione post-sovietica lituana, il bisogno di essere coinvolti nella realtà contemporanea e non isolarsi nella sperimentazione teatrale assoluta non era privo di legami con l'Occidente, in cui il teatro si allontanava dall'artificiale e dall'artistico e si avvicinava all'autentico e al documentario.¹⁹⁹

Con la revisione del concetto di realtà e della sua rappresentazione, i teatranti hanno cominciato ad analizzare varie tecniche ed effetti realistici, adoperando sia elementi della realtà che della finzione teatrale, creando così delle forme che secondo Hans-Thies Lehmann «percorrono la linea di confine tra il continuo passaggio tra la contiguità reale (connessa con la realtà) e la costruzione scenica, riconoscendo la separazione tra la realtà e la finzione come esperienza percettiva».²⁰⁰

Nonostante analizzino la realtà contemporanea lituana, queste messe in scena non rientrano esattamente nella categoria di teatro documentario, dove la sceneggiatura è costruita su interviste condotte dal drammaturgo o dagli altri membri della compagnia

¹⁹⁷ Ivi, p. 33.

¹⁹⁸ Ivi, p. 34.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ Ivi, p. 34.

teatrale a persone reali. Vi è invece una combinazione tra gli elementi della realtà, le esperienze e le interpretazioni degli artisti, tra impulso introspettivo e il desiderio di affrontare tematiche importanti della realtà contemporanea.²⁰¹

Questa tendenza è particolarmente visibile nel movimento di teatro No Theatre, in performance come *A Phone Book (Telefonų knyga)* (2010) o *Mr. Fluxus or Charlatans (Mr. fluxus arba Šarlatai?)* (2011) di Vidas Bareikis (1986), in cui gli strumenti della rappresentazione teatrale si intersecano con la credibilità creativa degli artisti. Queste opere mettono in discussione i modi di costruire e presentare le storie personali degli artisti al pubblico, assottigliando la differenza tra «autobiografia come storia» e «autobiografia come finzione».²⁰² Vi sono inoltre interferenze costanti nella trama: in *A Phone Book*, la narrazione è continuamente interrotta da chiamate in tempo reale a persone a caso a cui viene chiesto riguardo al valore del teatro nella società contemporanea. In queste performance la strategia di ilarità meta-fittizia è più che una semplice esplorazione del frivolo.²⁰³

2.3 Dopo il 2014

Dopo l'annessione della Crimea alla Federazione Russa nel 2014, le simpatie degli artisti locali verso la cultura ufficiale russa, la cooperazione con le sue istituzioni teatrali e il coinvolgimento negli scambi artistici, le *tournées*, i progetti in comune e la rete di comunicazione cambiarono. Non solo perché gli scambi venivano considerati problematici, ma anche per la divisione che si venne a creare nella comunità artistica stessa.²⁰⁴ Mostrarsi neutrali o mantenere una certa distanza dalla situazione politica era oggetto di dibattito pubblico e critica.

Alcuni spettacoli si focalizzavano sulla disobbedienza intellettuale, rifiutandosi di compiacere i canoni istituiti dai regimi, caratterizzati da guerre di propaganda e diplomazia.²⁰⁵

²⁰¹ Ivi, p. 35.

²⁰² Ivi, p. 36.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ E. Klivis, *Inside Frozen Geographie: Baltic-Russian Theatre Exchanges after 2014*, in "Nordic Theatre Studies", vol. 32, no. 2, 2020, p. 138; <https://doi.org/10.7146/nts.v32i2.124357>

²⁰⁵ *Ibidem*.

Alcuni artisti, come Hermanis, hanno deciso per esempio di interrompere qualsiasi collaborazione e annullare le date dei propri spettacoli, chiedendo ai propri colleghi di schierarsi.

Il potere della Russia si manifestò con il conflitto in Ucraina e la «Nuova Guerra Fredda» con l'Occidente fece insospettare le comunità teatrali verso degli scambi culturali “neutrali”. I premi, i finanziamenti e le donazioni, ma anche le posizioni di direzione all'interno di grandi istituzioni, la possibilità di fare tournée importanti, tutto concorrevano a costruire immagini positive del Paese e allo stesso tempo denigrare il nemico, sia all'interno della propria società che all'estero, esercitando così il *soft power*, concetto introdotto da Joseph Nye nel 1990.²⁰⁶ Un esempio potrebbe essere il caso del regista lituano Rimas Tuminas, direttore artistico del teatro Vakhtangov di Mosca dal 2007 che ricevette numerosi premi dal governo russo. Dopo il 2014 i suoi riconoscimenti divennero oggetto di forti critiche e contestazioni all'interno del pubblico teatrale lituano. La posizione di Tuminas, che riconosceva un ruolo indipendente e autonomo alla cultura, fu percepita come una sorta di supporto aperto alle invasioni e aggressioni militari del governo russo ai paesi confinanti, inclusi gli Stati Baltici. E ancora, durante la cerimonia di premiazione nazionale di teatro lituano Golden Cross, la regista lituano-statunitense Yana Ross commentò la situazione delle *tournée* in Russia e altre occasioni di cooperazione affermando la necessità di sapere almeno chi fossero i finanziatori di esse.²⁰⁷

Dopo il 2014, gli artisti, i performer, i drammaturghi, i produttori, i direttori delle istituzioni teatrali e il pubblico si scoprirono parte di un contesto geopolitico compromesso. Da quel momento la loro creatività e la comunicazione furono poste sotto controllo ufficiale. Nel marzo 2014, come già anticipato, Hermanis cancellò la *tournée* del Nuovo Teatro di Riga e altre performance in Russia, rilasciando un comunicato stampa che recitava: «L'aggressione militare della Russia contro l'Ucraina ha determinato una situazione in cui i cittadini lettoni non possono più assumere una posizione neutrale».²⁰⁸

²⁰⁶ Ivi, p. 139.

²⁰⁷ Ivi, p. 140.

²⁰⁸ Ivi, p. 141.

Mentre la decisione di Hermanis era appoggiata, alcuni artisti lettone tendevano a mantenere una posizione di autonomia culturale rispetto e sceglievano di non interessarsi eccessivamente alle divergenze politiche. Per esempio, l'allora direttore del Teatro Nazionale Lettone Ojārs Rubenis, che collaborava da anni con il regista teatrale e cinematografico russo Kirill Serebrennikov (1969), nel 2015, al culmine della propaganda guerrafondaia, lo invitò al Teatro Nazionale a Riga per dirigere un'opera sul poeta lettone Rainis, simbolo della cultura nazionale e uno dei principali registi lettone della storia. Successivamente, la compagnia teatrale fu invitata a esibirsi al Gogol Centre di Mosca, di cui Serebrennikov è direttore dal 2012. Il teatro accettò, nonostante il boicottaggio da parte di Hermanis. Gli attori decisero che in fin dei conti non andavano a esibirsi al Cremlino, ma per il pubblico del Gogol Centre, per gli appassionati di teatro a Mosca, e dunque non per nazionalisti semmai per una platea di anti-militari. «Il teatro, dopo tutto, e la cultura in generale» affermò Serebrennikov «dovrebbe essere l'ultimo ponte che permette alle persone di comunicare».²⁰⁹

Le dinamiche interculturali e la possibilità di guardare alla propria cultura nazionale da una prospettiva esterna erano più importanti dell'ostilità politica tra la Russia e l'Europa. L'operazione assunse i contorni di una negoziazione tra elementi opposti: la produzione (regista russo) e la percezione (pubblico lettone), il testo classico nazionale e la sceneggiatura controllata da un regista straniero, un'istituzione espressione dell'identità nazionale e il progetto frutto di diverse appropriazioni identitarie e culturali.²¹⁰

Lo spettacolo *Dreams of Rainis*, come forma di cooperazione culturale internazionale, mantiene la logica supportata durante gli anni della Guerra Fredda, quando la cultura era vista dalle comunità artistiche sia socialiste che capitaliste un modo per sintetizzare, armonizzare e riconciliare ciò che la politica aveva frantumato, disgregato e polarizzato (*Fig. 5*).²¹¹

Secondo Joan Channik, l'artista ricopre inoltre il ruolo di diplomatico culturale:

vi è una differenza fondamentale tra l'approccio ufficiale della diplomazia culturale - dove l'enfasi è sulla diplomazia, e la cultura è solamente uno strumento, o peggio uno scudo, e l'approccio degli artisti. Gli artisti si impegnano nello scambio interculturale non

²⁰⁹ Ivi, p. 142.

²¹⁰ Ivi, p. 143.

²¹¹ *Ibidem*.

per fare proselitismo sui propri valori, ma piuttosto per capire le diverse tradizioni culturali. [...] Vogliono essere influenzati e non influenzare.²¹²

È importante capire fino a che punto l'artista o l'istituzione teatrale desiderosa di cooperazione siano in grado di distaccarsi dagli obiettivi governativi ufficiali e dalle strategie di diplomazia pubblica.

Quando Hermanis realizzò la sua ultima performance in Russia, *Stories of Shukshin* (2014) – scrittore e regista sovietico – al Teatro delle Nazioni di Mosca, Vladimir Putin venne a vederla ed espresse pubblicamente il suo apprezzamento ai media, facendo una sorta di dichiarazione di dominio e con questo atto di condiscendenza inserì la produzione nell'ambito della diplomazia pubblica del proprio governo. La reazione di Hermanis, già *persona non grata* a Putin, non si fece mancare: accusò il Presidente russo di essere disonesto nel tentare di farsi alleati intellettuali deceduti o che non possono replicare, concludendo che Shikshin stesso non avrebbe mai voluto essere coinvolto in quello che Putin tentava di vendere come il «Rinascimento dello spirito russo».²¹³

Una delle ultime performance di Nekrošius fu la produzione di *Boris Godunov* (*Borisas Godunovas*) di Pushkin al Teatro Drammatico Nazionale di Lituania nel 2015 (*Fig. 4*). Il regista lituano non poté sfuggire ai paralleli storici tra le tensioni geopolitiche contemporanee e gli sviluppi iniziali delle guerre polacco-moscovite all'inizio del diciassettesimo secolo. L'opera era ambientata tra Mosca, Polonia, le aree contese di Novgorod-Siversk e Sevska e la frontiera lituano-russa, situando così il dramma shakespeariano di Pushkin nel contesto geopolitico dell'est Europa e sottolineando secoli di stasi geopolitica alienante.²¹⁴ Nell'opera di Nekrošius, celebre per il suo atteggiamento apolitico, tutta la simbologia emerse distaccata da qualsiasi impresa strumentale finalizzata a particolari conseguenze.

Nella produzione di entrambi i registi, si possono notare i difficili tentativi di continuare il dialogo interculturale.

²¹² Ivi, p. 145.

²¹³ Ivi, p. 146.

²¹⁴ Ivi, p. 147.

Nel 2016, Hermanis ha diretto un monologo di Mikhail Baryshnikov, basato sulle poesie di Josif Brodsky, intitolato *Brodsky/Baryshnikov* (Fig. 6). Nonostante non ci fosse quasi alcun riferimento politico, entrambi gli artisti acconsentirono a non andare in scena in Russia. Lo spettacolo era incentrato sulla sensibilità e sulla storia di un poeta emigrato. Gli oggetti sul palco, come la sveglia e la bobina del registratore, dove probabilmente era incisa la voce di Brodsky mentre leggeva le sue poesie, sono simboli del viaggio nel tempo e nella memoria e della rilettura del passato. La scelta di narrare intimamente l'amicizia di due immigrati a New York può essere vista come una contraddizione della dimensione temporale e spaziale, come un rifiuto a dare credito alle dimensioni geografiche e la complessità dei confini durante la Guerra Fredda, che si estendono da Arkhangelsk a Brooklin, presenti sia nella biografia di Brodsky che di Baryshnikov.

Mentre nell'interpretazione di Nekrošius del *Boris Godunov* vi è uno spazio congelato e una stasi temporale (elementi già presenti nell'opera di Pushkin), in *Brodsky/Baryshnikov* di Hermanis lo scorrere del tempo è percepito. Lo spettacolo di Hermanis può sfidare la moderna immaginazione geopolitica con il suo feticistico per il potere statale e permettere allo spettatore esperienze private della molteplicità del tempo al di fuori dei limiti territoriali.²¹⁵

Questi tre esempi raccontano tre modi di rifiutare le imposizioni politiche: alcuni vedono lo spettacolo come un modo per sottrarsi alla propaganda, altri come un modo per contestare la situazione sociale e politica oltre che culturale, altri ancora tentano di stabilire nuovi regimi di mobilità, sensibilità e libertà.²¹⁶

Tuttavia, questi tre esempi sono accumulati dalla sfida che gli artisti del teatro contemporaneo devono affrontare per poter lavorare e al tempo stesso testimoniare le loro idee e le loro posizioni politiche e identitarie, individuali e collettive.²¹⁷

²¹⁵ Ivi, p. 152.

²¹⁶ *Ibidem.*

²¹⁷ *Ibidem.*

2.4 La nuova generazione

La scena teatrale baltica contemporanea è caratterizzata da confini settoriali sempre più labili e dalla commistione di vari media sul palcoscenico, dalle marionette alle nuove tecnologie.

Uno dei principali esponenti odierni è il regista e direttore Agnius Jankevičius (1979). Mentre continua a trattare temi provocatori con strategie drammaturgiche inaspettate, i suoi esperimenti più intriganti provengono dal suo lavoro con Bad Rabbits, una *troupe* che comprende alcuni dei suoi ex studenti di recitazione.

Le opere della compagnia Bad Rabbits si basano sulla collaborazione e la partecipazione collettiva, invitando spesso il pubblico a salire su palchi non convenzionali.²¹⁸

Dal 2017 è membro di Bad Rabbits anche Eglė Kižaitė (1991), che ha poi fondato il teatro Vėjų (Teatro del Vento), strumento teso alla creazione di spettacoli per bambini di tutte le età, tra cui *Eglė the Queen of Serpents (Eglė Žalčių Karalienė)* (2016), basato su un racconto popolare lituano, e *A Big Lithuanian Fairy Tale (Didelė Lietuviška Pasaka)* (2019). Tratto dalla commedia di Monika Baranauskaitė *The Grandparents' Tale* e fondato sulla lezione di Nekrošius, lo spettacolo gioca con molteplici elementi del folklore lituano (*Fig. 8*).²¹⁹

Attualmente, in parallelo ai grandi teatri nazionali, la produzione teatrale contemporanea nasce grazie alla collaborazione di artisti in laboratori creativi, rifiutando il palcoscenico come spazio designato per lo spettacolo, la gerarchia del teatro tradizionale e il concetto convenzionale di spettacolo teatrale. Vi è una grande sperimentazione con il teatro documentario, spettacoli itineranti, drammaturgie sonore e musicali e teatro di marionette per adulti.

In questo contesto di sperimentazione, gli attori cominciano ad auto-dirigersi ed essere coinvolti sia nel processo creativo che nell'estetica delle messe in scena che creano. Ad esempio, lo studente di Koršunovas, Gediminas Rimeika (1991), sperimenta attraverso il processo creativo collettivo, collaborando con artisti provenienti da

²¹⁸ K. Steiblytė, *Contemporary Lithuanian Theatre: A Child and a Hostage of the Tradition of Director's Theatre*, cit.,

²¹⁹ *Focus Eglė Kižaitė*, in "Lithuanian Culture Institute"; <https://english.lithuanianculture.lt/lithuanian-culture-guide/2021/01/18/egle-kizaite/> [ultimo accesso 23 agosto 2021]

diversi campi: attori, scenografi, compositori, coreografi. Una delle regie più riuscite dell'attore negli ultimi tempi è stata *Mongolija* (2019), co-creato con Darius Gumauskas (1974), noto attore che ha interpretato i ruoli più importanti nelle produzioni teatrali di Koršunovas. In questo spettacolo gli attori Gumauskas e Andrius Alešiūnas raccontano i loro incontri con persone con la sindrome di Down e al termine gli spettatori vengono invitati a parlare con un esperto di genetica che presenta in dettaglio non solo questa sindrome, ma anche altre malattie genetiche.

Nei progetti di regia, la collaborazione con i drammaturghi lituani si è intensificata. A lungo abbandonata e recentemente rianimata, la scrittura teatrale lituana sta cominciando ad affermarsi come disciplina indipendente. Questo cambiamento è incentivato non solo dai festival che da tempo promuovono la drammaturgia di autori lituani come National Kaunas Drama Theatre e il Sirenos Theatre Festival, ma anche dal nuovo programma di studio di drammaturgia proposto dall'Accademia Lituana di Musica e Teatro. Inoltre, su iniziativa di artisti provenienti da vari settori delle arti sceniche, la drammaturgia si sta affermando non solo come l'arte della scrittura di opere teatrali, ma anche come cooperazione in grado di modellare la struttura e il contenuto degli spettacoli.

La scena contemporanea estone è caratterizzata negli ultimi due decenni dalla presenza del Theatre NO99, guidato dal regista Tiit Ojasoo che ha recentemente introdotto un nuovo stile di teatro politico post-drammatico, sollevando questioni riguardanti il capitalismo, la società civile, il razzismo, il nazionalismo, la crisi energetica e altre tematiche delicate.²²⁰ In realtà, il primo teatro che prestò attenzione ai problemi sociali, anche se non sistematicamente, fu il Von Krahl Theatre, il primo teatro privato estone, fondato nel 1992. La maggior parte delle produzioni facevano leva sul dolore sociale, grazie ad autori e registi stranieri.

Tuttavia, il teatro che interagisce maggiormente con i temi politici locali è oggi il NO99, fondato nel 2005 da Ojasoo, che all'epoca aveva solo ventott'anni. La compagnia fu chiamata Theatre NO99, dove il numero 99 diminuisce di 1 a ogni nuova

²²⁰ E. Lindeer, *How Theatre Can Develop Democracy: The Case of Theatre NO99*, in "Nordic Theatre Studies", vol. 25, no. 1, 2018, p. 84; <https://doi.org/10.7146/nts.v25i1.110900>

produzione. Ojasoo si chiede «Ogni opera portata sul palco non dovrebbe sforzarsi di diventare un manifesto?» E ancora, «Ogni spettacolo teatrale (e ogni performance) non dovrebbe aspirare a promuovere determinati ideali?».²²¹

NO99 mette in scena una serie di cosiddette «*one time actions*», nelle quali il successo o il fallimento di un'idea più o meno stravagante, come la capacità di recitare un monologo per novantanove volte di seguito, sono testati attraverso i limiti fisici e psicologici degli attori. Le produzioni sono improntate sulla fisicità, evidenziando la presenza degli attori e lo spazio che condividono; fanno uso espressivo di diversi linguaggi teatrali, dall'estetica della cultura pop, a installazioni e immagini visive astratte. L'utilizzo del linguaggio cabarettistico è stato descritto dallo stesso teatro come espediente per «addolcire la pillola amara», ma allo stesso tempo NO99 ammette che la necessità di un aspetto attraente è sintomatica della crisi del teatro, così come dei media e della politica.²²² NO99 pone un forte accento sulla ragione: le produzioni a carattere politico si basano sulla diffusione di informazioni, ricerche e valutazioni critiche e mirano ad aumentare la consapevolezza sociale e a promuovere lo sviluppo di un proprio pensiero. Due progetti in particolare sottolineano questo approccio quasi didattico, come si evince anche dai titoli *Election School* (parte di *Unified Estonia*) del 2010 e *Art School* (2013), quest'ultimo composto da una serie di mini-lezioni radiofoniche sull'arte contemporanea. A differenza del Teatro Legislativo di Augusto Boal, che vuole essere uno strumento per proporre e attuare modifiche legislative e politiche a qualsiasi livello di governo, NO99 rifiuta di fare teatro come la politica, ma preferisce portare in scena un teatro politico.²²³

Un ulteriore tentativo della compagnia teatrale di mappare la situazione della società estone è stato il grande progetto *Unified Estonia* del 2010, preceduto da due anni e mezzo di preparazione: reperimento del materiale, interviste con politici, analisti, sociologi ed esperti di comunicazione e analisi delle tecniche di propaganda.²²⁴

L'intento era di riflettere ed esporre il populismo e le pratiche corrotte di tutti i maggiori partiti, oltre a richiamare l'attenzione sulla teatralità della politica. *Unified Estonia* è stato presentato il 24 marzo 2010 con una conferenza stampa, durante la

²²¹ *Ibidem.*

²²² *Ivi*, p. 87.

²²³ *Ibidem.*

²²⁴ *Ivi*, p. 88.

quale è stato anticipato che da quel momento si sarebbe fatto uso di formule retoriche che appartengono agli esponenti politici estoni di maggior rilievo. In questa occasione, Ojasoo spiegò «Ci sono 1.4 milioni di persone in Estonia, ma le decisioni vengono prese da circa venti cittadini. Volevamo sapere il perché».²²⁵ Durante i successivi quarantaquattro giorni, il movimento politico fittizio *Unified Estonia* organizzò diversi eventi, che si conclusero con la convenzione del partito (*Fig. 2*).

Considerato da diverse prospettive, lo spettacolo potrebbe essere visto come una critica (su una scala senza precedenti) della democrazia nell'Estonia contemporanea, come se fosse una massiccia campagna pubblicitaria di un'ideologia politica immaginaria o la nascita di un nuovo partito politico. In ogni caso, *Unified Estonia* ricevette una grande attenzione da parte di editori, degli opinionisti dei maggiori quotidiani, mentre gli organizzatori, Ojasoo e Semper, venivano invitati come ospiti nei programmi televisivi o radiofonici e i membri del Parlamento, giornalisti e intellettuali condividevano apertamente le loro opinioni sul nuovo partito politico.

Il progetto includeva due «*warm-up actions*»: un primo evento, *When 200 Becomes 6500*, in cui si utilizzarono tecniche di propaganda di massa, e *Doing is Cooler Than Watching*, un flashmob che consisteva nelle prove dell'inno di *Unified Estonia* con il pubblico. Inoltre, NO99 registrò una serie di sei video lezioni intitolata *Election School*, in cui un attore spiegava in tono serio come operano i partiti politici.

Il 7 maggio 2010 si tenne il convegno del partito a Saku Suurhall, la più grande arena estone, di fronte a un pubblico di 7200 persone (*Fig. 3*).²²⁶ Esporre in modo satirico le carenze dei politici e dei partiti fu sufficiente per mantenere i leader politici sull'attenti ed esporli al grande pubblico. Lo spettacolo impiegava un intero spettro della semiotica politica, dalla scelta dello spazio e dei giochi di luce, ai segni linguistici e paralinguistici. L'interno e l'esterno dell'arena vennero inoltre drappeggiati con il manifesto e le bandiere del movimento; gli attori, vestiti in modo composto, come si addice a dei politici di rispetto, erano in costante movimento, inscenando interviste con persone comuni e intrattenendo il pubblico con domande come: «Cosa vorresti cambiare dell'Estonia?».²²⁷

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ Ivi, p. 89.

²²⁷ Ivi, p. 90..

Nei loro discorsi, i membri del partito davano voce a messaggi universalmente patriottici e umanitari, come la libertà, l'impegno, un futuro migliore, interpretabili come satira delle campagne elettorali moderne. Tuttavia, assumevano un tono più serio quando rimproveravano i partiti principali e i loro valori, e gli elettori per la loro clemenza e la perdita di fiducia nel cambiamento.

In tutto ciò, le videocamere riprendevano costantemente il pubblico e le sue reazioni venivano proiettate su maxischermi. Durante la scena di voto gli spettatori assunsero il ruolo di co-attori, poiché oltre a una riflessione era previsto un intervento attivo. In questa nuova forma di spettacolo, fu impossibile per il pubblico distinguere la realtà dalla finzione e la questione del posizionamento sociale e dei limiti del progetto rimase aperta fino alla fine.²²⁸

Sebbene *Unified Estonia* non abbia istituito un nuovo partito di artisti e intellettuali, come molti avevano sperato, ha esposto la teatralità della politica, coinvolgendo i media e gran parte della società civile come partecipanti. Inoltre, ha suscitato commenti sprezzanti di scettici che credono che gli artisti non dovrebbero mai impegnarsi in politica, dal momento che non ne hanno la competenza e che uno spettacolo teatrale non basta per cambiare il sistema politico.

Tuttavia, il reale impatto dell'opera di Ojasoo si manifestò due anni dopo, quando Silver Meikar, un membro del partito del Primo Ministro, pubblicò un articolo sul quotidiano *Postimees*, in cui ammise il suo coinvolgimento in finanziamenti illegali del suo partito. Diventato Ministro di Giustizia e Presidente del partito, decise di rivelare la verità e aggiunse: «NO99 aveva ragione quando ha detto nell'opera politica *Unified Estonia* che “la lavatrice è in continuo ciclo – tutti sono coinvolti nello schema, nessuno sa chi ci sia dietro il denaro e, più importante, a chi sia dovuto?”».²²⁹

Il successo di NO99 può essere visto come sintomo della necessità del teatro di assumere la funzione di istituzione etica e illuminante. La compagnia ha sviluppato una sorta di piattaforma, che ha permesso ai cittadini di discutere di identità nazionale, della storia recente e delle visioni per il futuro. Ha sostenuto la libertà di espressione personale, ricordando il vero significato di democrazia, quale «governo del popolo».

²²⁸ Ivi, p. 92.

²²⁹ *Ibidem*.

Nonostante NO99 non abbia messo in scena altri grandi progetti politici da allora, il teatro estone continua a esplorare nuove forme di espressione artistica. Tutt'oggi collabora con compagnie inglesi e tedesche, attira attori stranieri e soprattutto sensibilizza la consapevolezza dei valori europei sui palchi estoni.

Inoltre, NO99 ha completato il suo primo film, il documentario su *Unified Estonia* intitolato *Ash and Money* (2013)²³⁰ e ospitato produzioni di danza.

Come nelle altre due repubbliche baltiche, la scena teatrale in Lettonia è cambiata negli ultimi anni. I confini tra varie discipline artistiche, tra artista e l'opera, tra l'opera e lo spettatore e tra l'opera e la vita sono sempre più labili.

Questo «trascendere i confini» si può riscontrare in tutte le dimensioni del teatro, compresa quella dello spazio.²³¹

Nell'aumentare il potenziale performativo dello spazio, nella pratica teatrale lettone si possono osservare tre vie, introdotte dalla storica di teatro Erika Fisher-Lichte: in primo luogo, l'uso di un spazio (quasi) vuoto o di uno spazio flessibile che consenta il movimento illimitato di attori e spettatori; in secondo luogo, la creazione di strutture spaziali che consentano possibilità finora inesplorate di negoziazione delle relazioni tra attori e spettatori, movimento e percezione; e infine, la sperimentazione in spazi che solitamente sono destinati ad altro uso.²³²

L'anno 2010 è stato l'anno di svolta per la scena teatrale lettone, poiché una nuova ondata di giovani registi ha lasciato il segno e tutt'oggi calca i palcoscenici più importanti. Tra questi vi sono Vladislavas Nastavševs (1978), Elmārs Senkovs (1984), Valters Silis (1985), Viesturs Meikšāns (1980), Dmitrijs Petrenko (1981), Laura Groza-Ķibere (1985).

Gli studiosi hanno affermato che questa nuova generazione di registi lettoni differisce dalle precedenti non solo per il particolare linguaggio teatrale, allontanandosi dai

²³⁰ T.Ojasoo, E. Semper, *Ash and Money Trailer, 1'46"* (2013):

https://www.youtube.com/watch?v=KMz2iOKj9p8&ab_channel=TeaterNO99

²³¹ V. Čakare, I. Rodiņa, *New Performance Spaces and Redefinition of the Relationship between Performers and Audience Members in 21st-Century Latvian Theatre: 2010–2020*, in "Contemporary Latvian Theatre. A Decade Bookazine", 2020, p. 24; <http://theatre.lv/wp-content/uploads/2020/11/Contemp-Latvian-Theatre-Decade-bookazine-DIGITAL.pdf>

²³² Ivi, p. 26.

mezzi tradizionali di espressione psicologica e da un teatro basato sul testo, ma anche per la percezione della storia nazionale e dei valori.

Oltre a creare produzioni nuove e originali basate su drammi nazionali, è interessata alla reinterpretazione di classici letterari, comprese le opere di William Shakespeare e Edward Albee e classici lettoni come Rainis, Rūdolfs Blaumanis e Gunārs Priede.²³³ Insieme alla distanza tematica, si affievolisce quella tra le varie professioni teatrali: Valters Sīlis e Klāvs Knuts Sukurs (1987) lavorano attivamente sia come drammaturghi che come registi, dimostrando che il processo della creazione teatrale non può più essere diviso in campi o professioni distinti.

2.5 La storia e la memoria collettiva in scena

Nella regione baltica, il teatro diventa un luogo della memoria, composto di elementi materiali e fortemente simbolici in cui la società o la collettività possono riconoscere la propria identità e la propria storia. Il teatro acquisisce significato e consolida così la memoria, attraverso un'elaborazione narrativa dei ricordi che lo spettacolo suscita nel pubblico.²³⁴

Lo spettacolo *Barricades* (2014) ha utilizzato eventi storici realmente accaduti all'interno delle sue dinamiche.²³⁵ *Barricades*, scritto dal drammaturgo Janis Balodis e portato in scena dal giovane regista lettone Valter Sīlis (1985), tratta le memorie traumatiche della nazione, in particolare gli eventi del 13 gennaio 1991.²³⁶ Nessuno dei teatranti fu testimone diretto degli eventi che portarono all'indipendenza della Lituania. Lavorano quindi su delle memorie assenti: il passato viene ricostruito grazie a materiali secondari, come documenti storici e fonti orali, come testimonianze di familiari ed esperienze d'infanzia. Non avendo una memoria "diretta" degli eventi, gli attori sono costretti a citare, improvvisare, fantasticare e immaginare possibili scenari del «Bloody January». Il gruppo creativo sembra essere consapevole della

²³³ Ivi, p. 55.

²³⁴ S. Franco, M. Nordera, *Ricordanze memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Torino, 2010, p. XXI.

²³⁵ J. Staniskyte, *Treading the Borderline: Play(ing) with Reality on the Post-Soviet Lithuanian Theatre Stage*, in "Nordic Theatre Studies", vol. 26, no. 1, 2018, p. 38; <https://doi.org/10.7146/nts.v26i1.109732>

²³⁶ In questa data, forze militari sovietiche attaccarono la Torre della Radio e della Televisione di Vilnius nel tentativo di rovesciare il governo legittimo lituano. Ci furono 14 vittime e più di 140 feriti. Oggi, il 13 gennaio è celebrato come Giornata dei Difensori della Libertà.

nuova situazione storica come descritta da Fredric Jameson, dove la storia rimane irraggiungibile e si è costantemente costretti a cercarla attraverso stereotipi ed esperienze mediate. Le strategie principali di questo «ricordare performativo» sono l'ironia e l'ilarità. Secondo le diverse teorie del trauma il passato è irreversibilmente intrecciato con il presente, ma i creatori di *Barricades* hanno scelto la giocosità come forma di connessione con il passato traumatico.²³⁷ In questa messa in scena, la storia viene presentata come una grande scatola di giocattoli. Un attore commenta «Giochiamo! È quello che sappiamo fare meglio» e tutti insieme improvvisano sul palco eventi storici realmente accaduti come la riunione della commissione del Premio Nobel per la Pace, dove la candidatura di Mikhail Gorbachev viene discussa immaginano la discussione dei membri del primo Consiglio dei Ministri della Lituania e fantasticano sulla scomparsa misteriosa del Primo Ministro Albertas Šimėnas durante gli eventi del 13 gennaio. *Barricades* ha un approccio ibrido che unisce l'immaginazione e la realtà, i documenti e le invenzioni, la serietà e il gioco. Ci sono numerosi momenti in cui documenti, registri ospedalieri dei feriti, incidenti e le cause di morte delle vittime sono narrati in modo pacato dagli attori seduti sul palco (*Fig. 1*). Gli attori diventano i testimoni performativi del passato, degli «iper-storici» come li definirebbe Freddie Rokem, che servono da connettori tra il passato storico e la finzione interpretata nel presente.²³⁸

Barricades ha ricevuto diverse critiche, principalmente su due fronti: da una parte, la scelta di rappresentare eventi traumatici con un registro ilare è stata ritenuta irrispettosa e dall'altra la mancanza di un atteggiamento critico verso la versione ufficiale della storia nazionale è stata interpretata come codardia.²³⁹

Un altro esempio di messa in scena della storia e della memoria può essere trovato nel teatro estone. La rappresentabilità degli eventi teatrali e l'instabilità dello spazio teatrale sono l'oggetto dello spettacolo *The Rise and Fall of Estonia* (2011) del gruppo teatrale NO99, sorta di *continuum* di *Unified Estonia*.²⁴⁰ I creatori intrecciano la storia della grandiosità del Paese e il suo declino a partire dalle storie e dalle esperienze personali. L'opera guarda al passato e alla memoria storica per spiegare il presente. Il

²³⁷ *Ibidem.*

²³⁸ *Ibidem.*

²³⁹ Ivi, p. 39.

²⁴⁰ Ivi, p. 40.

viaggio immaginario dell'individuo e della nazione inizia con la colazione di una famiglia e termina con una cena nel giorno della commemorazione dell'occupazione sovietica. Nella scena finale il semplice atto di mangiare diventa un rituale surreale di divoramento rapace (Fig. 7). Le intenzioni di questa scena sono molto chiare: la voce narrante spiega, con tono documentaristico, che il divoramento e il consumo sono le attività preferite degli Estoni contemporanei.

I NO99 sono quindi in grado di fornire la rappresentazione delle esperienze soggettive del passato, giocando con le aspettative del pubblico e l'effetto di distanziamento: la storia della nazione è percepita come un film registrato, distante e immutabile, ma allo stesso tempo come un processo aperto e improvvisato.

Negli ultimi anni, un numero sempre crescente di spettacoli del teatro baltico ha tentato di fuggire dalla tendenza dominante di concepire il performare la storia come una ripetizione o un rafforzamento delle rappresentazioni monumentali del passato storico o come una riproduzione della «mito-storia».²⁴¹

Come si è già visto, nel teatro post-sovietico lituano vi è l'urgenza di trattare la storia e la memoria e, nei primi anni dopo l'indipendenza, il palco è stato un luogo dove evocare memorie cancellate del passato della nazione ed esprimere le narrazioni di vita estromesse dal palco nei cinquanta anni precedenti. L'obiettivo principale era quello di portare in scena la «realtà silenziata», in modo da riempire simbolicamente i territori inesplorati della memoria collettiva della nazione. Tuttavia, la maggior parte delle messe in scena che coinvolgevano il passato fallirono nell'allontanarsi dal canone del linguaggio teatrale lituano sovietico; evitarono un approccio al passato di tipo documentaristico o autobiografico e si focalizzarono invece sulla visione monumentale della Storia, fornendo esempi del passato glorioso per forgiare il presente.²⁴²

Freddie Rokem nel suo testo *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre* (2000), sottolinea come:

²⁴¹ J. Staniskyte, *Inventing the Past, Re-Writing the Present: The History and Memory on Contemporary Lithuanian Theatre Stage*, in "Nordic Theatre Studies", vol. 31, no. 2, 2019, p. 61; <https://doi.org/10.7146/nts.v31i2.120121>

²⁴² Ivi, p. 62.

Le messe in scena teatrali della storia riflettono complesse questioni ideologiche che riguardano identità nazionali profondamente radicate, strutture soggettive e di potere, e possono in alcuni casi essere considerate come espressioni di una resistenza ostinata e di critica verso le percezioni dominanti del passato.²⁴³

I dibattiti sulle connessioni e la separazione tra la storia e la memoria erano complementari, due forme di conoscenza del passato in grado di unirsi in modi inaspettati. Come afferma Jay Winter, «Il performativo migliora la sovrapposizione tra storia e memoria perché prende in prestito da entrambi».²⁴⁴

Infatti, le connessioni ambigue tra le memorie personali e la narrativa storica divennero uno dei punti di maggior interesse nel teatro contemporaneo lituano. Questi sviluppi si rifacevano a quello che Kate Mitchell e Jerome DeGroot chiamano «immaginario storico», creato per interrompere un approccio gerarchico che privilegia la storia e marginalizza la finzione storica.²⁴⁵

Ovviamente, la scrittura di una «mito-storia» è sempre un tentativo limitante; esclude fallimenti, incidenti, disperazione. Le opere teatrali, diversamente dalla storiografia tradizionale, sono più spesso coinvolte in discussioni riguardo la perdita, la sconfitta, la delusione, l'impotenza e rivelano le storie di coloro che si nascondono dietro a leggende storiche ed eroi nazionali. Mentre si focalizza sulle storie locali, il teatro baltico contemporaneo vuole essere coinvolto nell'analisi degli scontri e delle interdipendenze tra le versioni pubbliche delle grandi narrazioni storiche e le memorie personali.²⁴⁶ In particolare, le vite che si muovono ai margini della grande narrazione storica diventano il punto focale della produzione del Kaunas National Drama Theatre *The Forest Brother (Miškinis)* portato in scena dai due registi lettoni Valter Sīlis e Jānis Balodis nel 2015.²⁴⁷ Il protagonista non appartiene al *pantheon* della mitologia, bensì è il ritratto di una persona reale, il lettone Jānis Pīnups, in scena come Jonas Petrutis, che trascorse cinquant'anni nascondendosi nello scantinato della sorella. La messa in scena inizia con il personaggio dello storico Tomas Kudirka intento a investigare sulle dicerie riguardo la vita di Petrutis, fuggitivo dell'esercito sovietico, che per paura di un processo militare, si nascose dal regime. Nonostante la trama si

²⁴³ *Ibidem.*

²⁴⁴ Ivi, p. 63.

²⁴⁵ *Ibidem.*

²⁴⁶ Ivi, p. 66.

²⁴⁷ Ivi, p. 67.

basi su un fatto storico realmente accaduto, grazie a una ricerca di documenti d'archivio e fonti orali, la rappresentazione è caratterizzata principalmente da istrionismo e giocosità. Infatti, in alcuni frammenti dell'opera, gli aspetti della realtà storica più inaspettati sono definiti come credibili, mentre in altri si mettono in discussione i fatti storiografici. «Le cose più incredibili di quest'opera sono reali»²⁴⁸ afferma il drammaturgo Jānis Balodis. Da un lato, la fattualità della storia di vita narrata aiuta a stabilire un legame empatico – sebbene temporaneo – tra i protagonisti e il pubblico. Dall'altro, questa strategia creativa sembra suggerire che l'immaginazione e la fantasia possano servire da supplemento sia ai territori inesplorati della memoria soggettiva sia ai pezzi mancanti della narrativa storica. Secondo infatti una visione post-moderna della storiografia, la narrazione storica è frutto dell'unione tra immaginazione e fatti realmente accaduti.²⁴⁹

The Forest Brother si focalizza inoltre sulla narrazione e sulla sua costruzione, sul processo attivo di immaginazione, piuttosto che sul passato in sé.

Jurgita Staniskyte riporta le parole di Astrid Erll e Ann Rigney, che affermano:

La messa in scena impedisce ai suoi spettatori di immergersi nel passato; li mantiene costantemente sulla superficie delle rappresentazioni mediali, così da creare un'esperienza del medium e attirare l'attenzione sulla mediazione della memoria.²⁵⁰

La storiografia performativa suggerisce che è impossibile fare esperienza diretta e in modo attivo della Storia: è sempre una questione più di convinzione che di conoscenza. *The Forest Brother* sottintende che la storia o le memorie individuali sono sempre mediate e soggette al cambiamento.²⁵¹

L'ambiguo squilibrio tra il comprendere la storia come il recupero delle esperienze vissute e la mediazione tra la storia e la memoria sono al centro dell'opera teatrale *The Green Meadow (Žalia Pievelė)* (2017) di Jonas Tertelis e la drammaturga Kristina Werner.

²⁴⁸ *Ibidem.*

²⁴⁹ *Ibidem.*

²⁵⁰ Ivi, p. 68.

²⁵¹ *Ibidem.*

Questa si focalizza sulle reali storie di vita di lavoratori ed ex lavoratori della centrale nucleare di Ignalina, situata in Lituania. Tertelis e Werner hanno costruito la trama a partire da interviste con i residenti locali, inseriti nella narrazione della nascita e del crollo dell'utopia industriale sovietica. Mescolando esperienze personali e discorsi su storia e politica, la trama si concentra sullo smantellamento della vecchia centrale nucleare, negoziato e deciso dalla Commissione Europea e dal Governo lituano nel 1999 e le conseguenze della decisione sulle vite e le identità dei locali.²⁵² Sul palco compaiono gli stessi cittadini della comunità di Visaginas: tutti i performer diventano così dei testimoni del periodo di transizione storica della regione. Il periodo a partire dall'industrializzazione sovietica, passando dalla stagnazione sociale post-sovietica, fino all'incertezza del futuro, è adottato dai locali come parte del rituale personale e pubblico di liminalità, momento in cui non è più presente la condizione positiva passata e non si è ancora creata la condizione positiva futura, in cui si è privati della vecchia identità e non se ne è acquisita ancora una nuova.²⁵³

In *The Green Meadow*, invece della realtà, gli spettatori affrontano stereotipi e narrazioni romanzate che rendono le esperienze personali teatrali, piuttosto che documentarie.²⁵⁴

Mentre in *The Forest Brother* di Sīlis e Balodis le estensioni immaginarie della vita reale rendono problematiche le rappresentazioni della storia e della memoria in modo giocoso, interrogandosi sulla possibilità di una conoscenza neutrale della storia, *The Green Meadow* di Tertelis e Werner è una combinazione di teatro documentario e tecniche teatrali autobiografiche, concentrato sulle possibilità di tradurre un'esperienza sul palco, attraverso le pratiche di rappresentazione del teatro.²⁵⁵

Entrambi gli esempi sono coinvolti nella trasformazione delle memorie culturali personali in collettive. Tuttavia, mentre *The Forest Brother* dimostra che, come afferma Assmann, la storia e la memoria culturale hanno un potenziale intrinseco verso i cambiamenti, le innovazioni, le trasformazioni e le riconfigurazioni della contemporaneità, *The Green Meadow* sembra cedere al rischio di ridimensionare e uniformare l'esperienza individuale.²⁵⁶

²⁵² La chiusura ufficiale è stimata al 2038.

²⁵³ Ivi, p. 69.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ Ivi, p. 71.

²⁵⁶ *Ibidem*.

Capitolo III

La Performance Art

3.1 Introduzione

Gli artisti baltici hanno sempre fatto ricorso – pre e post-URSS – alla performance come strumento di autodeterminazione in un contesto socio-politico complesso e difficile. Nei primi anni di indipendenza, i performer dovettero affrontare situazioni particolari, come adattarsi al nuovo status di «artisti dell'est Europa», destreggiandosi tra l'ascesa del nazionalismo e l'ingresso delle Repubbliche baltiche nell'Unione Europea.²⁵⁷

Per valutare i diversi significati che la storia e la memoria assumono con la *performance art* nella regione baltica, è importante prima considerarne lo sviluppo nel contesto sovietico, in cui la pratica artistica e creativa era finanziata principalmente dallo Stato socialista. Durante questo periodo, gran parte del panorama artistico era soggetto al monitoraggio e al controllo del governo.²⁵⁸ Inoltre, solo la pittura e la scultura erano considerate forme d'arte visiva appropriate. Così la *performance art*, solitamente studiata e storicizzata come parte integrante delle arti visive e meno di quelle performative, e nella fattispecie come strettamente legata anche al teatro e alla danza, non era riconosciuta ufficialmente, dando la possibilità agli artisti di sperimentare e sviluppare più o meno liberamente le proprie forme di espressione. La *performance art* è stata – ed è tutt'oggi – tacciata di essere una forma d'arte effimera che ha mirato, tra le altre cose, a contrastare le logiche del mercato dell'arte e la gestione istituzionale dell'arte.²⁵⁹ Ciò detto, gli artisti utilizzavano la performance anche e soprattutto per affermare la loro libertà e il loro spirito creativo. Complice anche la mancanza di infrastrutture adatte, la maggior parte delle azioni, degli

²⁵⁷ A. Bryzgel, *Performance Art in Eastern Europe since 1960*, I ed., Manchester University Press, 2017, p. 225.

²⁵⁸ A. Bryzgel, *Performance Art in East-Central Europe: 1960s to the Post-Communist Era*, in "PAJ: A Journal of Performance and Art", vol. 43, n. 3, 2020, p. 95; https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/pajj_a_00528.

²⁵⁹ Ibidem.

happening e delle performance trovarono spazio in luoghi marginali, o ambienti privati, dove erano al riparo da azioni di censura e dal controllo da parte delle autorità.²⁶⁰

La performance è stata dunque uno strumento per esprimersi in modo più libero, dare voce a concetti, relazioni e azioni che altrimenti avrebbero trovato spazio nella sfera pubblica. Nel post-comunismo, gli artisti continuarono ad abbracciare la natura sperimentale della *performance art*, utilizzandola per esorcizzare motivi di preoccupazioni, sempre più presenti. Inoltre, come durante il Comunismo gli artisti affrontavano la paura di severe ripercussioni per azioni ritenute politicamente sovversive, così anche i loro successori post-comunisti.²⁶¹ La memoria storica, culturale e collettiva sono quindi questioni fondamentali nel panorama artistico baltico, ed evidenziano la relazione tra l'arte contemporanea e i fenomeni sociali del post-sovietismo.

3.2 Lituania

La coppia di artisti Nomedas (1968) e Gediminas (1966) Urbonas ha improntato la loro carriera di performer sul tema della sottrazione di luoghi della memoria. In occasione della mostra "Populism" (2005) alla CAC (Contemporary Art Centre) di Vilnius, presentarono la serie di performance *Pro-testo Laboratorijos (Laboratori sperimentali)*: filmarono l'opposizione alla demolizione di spazi pubblici, tra cui il Cinema Lietuva, oggi sede del museo di arte contemporanea MO Museum. Come altri spazi della collettività, dopo la dissoluzione dell'Unione Sovietica era destinato alla privatizzazione e/o demolizione.²⁶² I due artisti invitarono i cittadini a inscenare nuove forme di protesta volte a contrastarne la minaccia. Con l'azione *Parduota*, furono appesi su edifici, monumenti e ponti enormi striscioni con la parola «Venduto!» (*Fig. 11*). In questo modo, gli Urbonas mostrarono l'impatto della privatizzazione nel centro di Vilnius, realizzando così dei simboli di resistenza civile. L'intento era quello di riformare e rinnovare il sentimento civico e la consapevolezza all'interno della società

²⁶⁰ Ivi, p. 96.

²⁶¹ A. Bryzgel, *Performance Art in Eastern Europe since 1960*, cit., p. 338.

²⁶² I. Arns, K. Wettengl, A. Harm, N. Grothe, F. Hunger, L. Jablonskiene, M. Traumane, *Mit allem rechnen. Medienkunst aus Estland, Lettland, Litauen*, Revolver, 2006, p. 106.

lituana.²⁶³ Il cinema Lietuva era il più grande della Lituania e l'ultimo a essere stato privatizzato (*Fig. 9*). I due artisti volevano testare cosa sarebbe accaduto se avessero messo insieme diverse forme di protesta attraverso dei contro-movimenti appartenenti a diversi ambiti, dal *lifestyle* alla moda. Vollerò costruire un modello di protesta auto-sostenibile per una comunità organizzata. In due anni, furono progettati eventi come il lancio di un nuovo movimento di sinistra, campagne per la preservazione del patrimonio e per lo sviluppo sostenibile all'interno della pianificazione della città. Gli eventi che risultarono essere più controversi furono quelli legati al mondo della moda. In collaborazione con la designer Sandra Straukaitė, gli Urbonas crearono la collezione di abiti militari *For Work and Rebellion*, presentata ai cittadini e ai media con una sfilata sul tetto del cinema (*Fig. 10*). L'evento ebbe un'ampia copertura mediatica e il cinema comparve su tutte le prime pagine, facendo irritare i proprietari del Lietuva – inseriti nel mercato della più grande catena di supermercati in Lituania (VP) – tanto da costringerli a vendere l'immobile a investitori anonimi. *Pro-test Lab* riuscì a trovare uno spazio importante tra la sfera pubblica, la progettazione della città, i media e il quadro politico e culturale preesistente, creando così un nuovo linguaggio estetico che potesse dare alle future proteste più potere.²⁶⁴

Successivamente, il commissario del padiglione lituano della 52esima edizione della Biennale Arte di Venezia, Simon Rees propose loro di continuare la ricerca riguardo la privatizzazione dello spazio pubblico, per analizzare il retaggio del Comunismo e avvicinarsi ad alcune convenzioni esistenti sia in Occidente che nell'est Europa. Fu così che nel 2007 gli Urbonas rappresentarono la Lituania con *Villa Lituania*, in cui focalizzarono l'attenzione sulle vicissitudini irrisolte della storia recente.

Il progetto trattava la storia dell'edificio che dal 1933 al 1940 ospitò l'Ambasciata Lituana a Roma, conosciuto come Villa Lituania (*Fig. 12*). Sequestrato dal regime sovietico dopo l'occupazione del territorio lituano, non mai restituito ufficialmente e oggi ospita la sede del Consolato russo.²⁶⁵ La loro presentazione includeva il modello in scala *Villa Lituania: Pigeon Pavilion Model* (*Fig. 13*), artefatti simbolici,

²⁶³ *Villa Lituania : Nomeda and Gediminas Urbonas : Lithuanian pavilion, 52. International art exhibition La Biennale di Venezia*, Sternberg Press, Berlino, 2008, p. 11.

²⁶⁴ Ivi, p. 14.

²⁶⁵ *All Art is about Us, Lithuanian Art 1960 – 2018*, a cura di Raminta Jurenaite, cit., p. 48.

un'intervista filmata all'Ambasciatore Lituano Kazys Lozoraitis, documenti e una performance con protagonisti dei piccioni viaggiatori.

Per l'occasione, i due artisti organizzarono una corsa di piccioni tra Venezia e Roma, tra il padiglione lituano e l'ex ambasciata, creando un ponte metaforico con la città eterna.²⁶⁶ Fu necessario costruire una piccionaia che potesse accogliere i volatili a Roma. Inizialmente, chiesero ufficialmente al Consolato russo di poterla porre nel giardino di Villa Lituania, ma furono completamente ignorati.²⁶⁷ Dopo una lunga negoziazione con il Comune di Roma, riuscirono a ottenere l'autorizzazione per costruire la piccionaia sul suolo pubblico: i volatili furono concessi dalla Lithuanian Racing Pigeon Federation, dall'Italian Champion's Group e dal Lithuanian Sport Pigeon Federation, e curati dall'allevatore Eros Carboni.

Il 9 giugno 2007, 1200 piccioni (lituani, polacchi e italiani) situati all'interno di un camion con la scritta "Lancio Colombi Viaggiatori da Competizione" furono trasportati su una piattaforma galleggiante di fronte a Via Garibaldi. Alle 10.15 furono liberati e spiccarono il volo di fronte a un pubblico di 200 persone (*Fig. 14*). Un gruppo di piccioni si diresse verso san Marco e un altro, più piccolo, verso la Lituania e la Polonia, facendo ritorno al proprio nido.²⁶⁸

L'idea di utilizzare i piccioni venne considerando i volatili come esseri tecnologici, come media, come invasori di spazio. Esplicito era anche il riferimento al film *Mars Attacks!* (1996), dove Tim Burton presenta un pubblico che costruisce e alimenta un immaginario imperialistico. In una scena, un *hippie* libera una colomba bianca in segno di pace verso i marziani, ma loro, credendo che il volatile sia un ordigno, aprono il fuoco e lo uccidono.²⁶⁹

Costruendo una casa per i piccioni e rendendoli simbolicamente cittadini della nuova Villa Lituania (o del padiglione lituano), gli artisti hanno rappresentato un nuovo luogo in cui sicuri a tornare in Italia. Tamite le colombe della pace, gli Urbonas vollero porre l'attenzione politica e mediatica sul caso della Villa Lituania, sebbene ancora con un

²⁶⁶ La corsa dei piccioni è un'attività sportiva in cui si liberano piccioni viaggiatori attentamente addestrati. Percorrendo lunghe distanze, tornano al proprio nido natale e chi è più veloce vince.

²⁶⁷ MO Kolekcija, *Nomeda & Gediminas Urbonas, Villa Lituania. Part I*, 18'45" (2013); https://www.youtube.com/watch?v=HcaO42Uqf3E&ab_channel=MOmuziejus.

²⁶⁸ *Villa Lituania: Nomeda and Gediminas Urbonas : Lithuanian pavilion*, 52. *International art exhibition La Biennale di Venezia*, cit., p. 39.

²⁶⁹ Ivi, p. 18.

forte grado di risentimento verso il passato. Molte persone non tollerano l'architettura sovietica poiché è associata al ricordo dell'impero. Al contrario, i due artisti la apprezzano poiché evoca un grande senso di urbanità e rappresenta un'utopia irrealizzata. Ciò che interessa loro non è la distruzione, bensì la restituzione alla comunità, la sua ricollocazione.²⁷⁰

Data la natura dei progetti e delle performance del duo lituano, è spesso necessario un grande sforzo di negoziazione diplomatica, come afferma Gediminas Urbonas:

Negoziare è diventato decisivo come metodo, [...] specialmente quando si ha a che fare con i fondamenti del sistema, di ordine e legge. Diventa davvero interessante e forse anche estremo, quando il progetto d'arte tenta di andare oltre i limiti del sistema o addirittura prova a ridisegnarne la comprensione.²⁷¹

Come *Pro-test Lab* è diventato un movimento politico legittimo che presentò una petizione al Parlamento lituano sul destino del cinema Lietuva, allo stesso modo anche il progetto *Villa Lituania* trasgredì i confini giuridici, tanto che il Ministro degli Affari Esteri e l'Ambasciatore lituani credettero che i due artisti stessero invadendo il loro territorio d'azione. Tuttavia, secondo gli Urbonas la performance *Villa Lituania* non voleva essere la rivendicazione dell'edificio o un pretesto per criticare Russi o Italiani, ma piuttosto considerare Villa Lituania come luogo di memoria traumatizzato.

In entrambi i progetti, gli artisti lavorano in modo interdisciplinare e facendo rete con diversi professionisti: in *Villa Lituania*, hanno collaborato con degli allevatori di piccioni e architetti per costruire la piccionaia, ma anche con vetrai lituani, giornalisti, diplomatici e politici. Inoltre, si concentrano sulla nozione del copione come base metodologica della creazione artistica e nelle loro performance è sempre presente un punto di inizio e di fine: per esempio, in *Villa Lituania* i piccioni volarono da un punto A (Venezia) a un punto B (Roma), segnando così l'inizio e la fine della performance.²⁷² Infine, i due progetti cercano di riappropriarsi dei territori persi e portano in primo piano l'inversione di prospettive socio-politiche e l'assenza di negoziazione diplomatica con l'ex potenza colonizzatrice, come se il passaggio da comunismo a

²⁷⁰ Ivi, p. 19.

²⁷¹ Ivi, p. 17.

²⁷² Ivi, p. 18.

capitalismo avesse lasciato la Lituania in un angolo, ignorata completamente dal panorama diplomatico internazionale.²⁷³

Deimantas Narkevičius (1964) opera principalmente sui temi dell'utopia del modernismo, della storia e della memoria sociale. In occasione del Flux Festival Lituano delle Arti del 2018 ha presentato la performance video stereoscopica *20 July.2015*, riflessione critica sulla memoria sociale, la storia e l'idea di monumento, al cui centro vi è l'ideologia e il suo smantellamento (*Fig. 15*).

Dopo la fine del Comunismo, nella maggior parte delle ex Repubbliche Socialiste le sculture pubbliche raffiguranti leader politici furono abbattute, sollevando molte questioni legate alla memoria collettiva. L'attenzione data dai media sorprese Narkevičius: «Le recenti rimozioni tardive di oggetti simbolici del passato e le azioni politiche intraprese attorno a quegli eventi hanno dato origine o fatto rinascere quelle stesse aberrazioni politiche».²⁷⁴ Secondo lui, i monumenti socialisti erano diventati solo punti di riferimento del paesaggio urbano, come le statue del Ponte Verde (*Žaliasis Tiltas*), realizzate nel 1952 e rimosse nel 2015. Il gruppo scultoreo, anonimo per le nuove generazioni, ha assunto significato solo nel momento del suo smantellamento. Come se la cancellazione fosse stata in realtà complice di aver riportato in vita il trauma. «È importante mantenere la memoria collettiva, ma a volte è necessario che le cose vengano dimenticate».²⁷⁵ L'artista aveva trattato già questo tema precedentemente, nel video *Once in the XX Century* (2004), in cui modificò un filmato d'archivio del 1991 della tv nazionale lituana che rappresentava lo smantellamento di una statua di Lenin nella capitale. Narkevičius modificò il nastro VHS, invertendo così l'ordine di esecuzione. In questo modo, vi era una grande folla che esultava applaudendo l'erezione del monumento a Lenin, e non la sua rimozione.²⁷⁶ L'artista volle indagare il reale ruolo di queste sculture nella percezione

²⁷³ Ivi, p. 44.

²⁷⁴ M. Silvi, *Tra ricordo e oblio. Parola all'artista lituano Deimantas Narkevičius*, in "Artribune", 2018; <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/who-is-who/2018/06/intervista-deimantas-narkevicius-lituania/> [Ultimo accesso 17 settembre 2021]

²⁷⁵ Ibidem.

²⁷⁶ A. Glover, *Deimantas Narkevičius: 20 July 2015*, in "Studio International", 2017; <https://www.studiointernational.com/index.php/deimantas-narkevicius-20-july-2015-review-maureen-paley> [Ultimo accesso 17 settembre 2021]

collettiva, come oggetti che assumono diversi significati: simboli di ideologia da un lato, segni dell'occupazione straniera dall'altro.²⁷⁷

3.3 Estonia

In Estonia, la performance si è sviluppata solo dopo il cambiamento di regime negli anni Novanta del Novecento, e dunque più tardi rispetto alle altre aree dell'Est Europa.²⁷⁸

L'artista estone Flo Kasearu (1985) affronta le tematiche della storia e della memoria personale. Timorosa della perdita di contatto con il passato, nonostante le sue preoccupazioni non derivino dalla mancanza di dialogo a riguardo, piuttosto dal processo di omologazione nata dalla globalizzazione e dal capitalismo.²⁷⁹ Nel 2005, in *Estonian Sculpture* divenne una scultura vivente alla Tallinn Art Hall, indossando il costume tradizionale estone su un piedistallo e con in mano un cartello che recitava «*Ma olen surnud*» (Sono morta). Con sguardo distaccato, era illuminata come si addice a una statua in un museo (*Fig. 16*). Alla fine del XIX secolo, la figura di una ragazza in costumi tradizionali simboleggiava la madre della nazione, in difesa delle tradizioni mentre durante il regime sovietico era espressione di patriottismo di una nazione occupata.²⁸⁰ Oggi, Kasearu si fa portavoce della mancanza di identità nazionale. Il suo lavoro mira a sottolineare la perdita dell'identità nazionale estone con l'ingresso nell'Unione Europea, un sentimento condiviso da tutti i piccoli Stati d'Europa che si erano appena liberati dalla stretta dell'Unione Sovietica e che erano desiderosi di affermare il proprio patrimonio culturale sui palchi europei e del mondo.

Nel 2007, mentre Kasearu era in Germania come studentessa Erasmus, cominciò a pensare alla propria patria e a cosa significasse essere estone. Girò così la performance video *Multi Travels* (2007), in cui una giovane donna estone camminava a Berlino in costumi tradizionali promuovendo l'Estonia come se fosse un brand o una religione, fornendo informazioni sulla geografia, la flora e la fauna, sul fuso orario estone e altro.

²⁷⁷ Deimantas Narkevičius – Studio Visit | TateShots, 4'10", (2014); https://www.youtube.com/watch?v=diaHpLIyWAw&ab_channel=Tate.

²⁷⁸ Ivi, p. 7.

²⁷⁹ A. Bryzgel, *Performance Art in Eastern Europe since 1960*, cit., p. 266.

²⁸⁰ F. Kasearu, *Estonian Sculpture*, 2005; <http://www.flokasearu.eu/#estonian-sculpture-i-am-dead> [Ultimo accesso 17 settembre 2021]

Successivamente la performer è nuovamente su un piedistallo, stavolta di fronte all'Ambasciata Estone, rappresentazione simbolica del suo Paese (Fig. 17). In seguito dona il suo strumento, il costume tradizionale, a una ragazza che probabilmente è un'altra estone all'estero e che si farà testimone dell'identità nazionale. L'artista diventa quindi una missionaria, una diplomatica che prende la responsabilità di sensibilizzare la grande città di Berlino su un piccolo Paese come l'Estonia. Tuttavia, le sue azioni mostrano l'Estonia come una nazione che segue le dinamiche del marketing: Kaseauru si sofferma, infatti, sulla possibilità che i sentimenti nazionali possano diventare motivo di fanatismo, come la religione o il denaro.

Questa performance richiama anche il tema del lavoro in quanto l'artista promuove l'Estonia da volontaria. Questo aspetto della sua opera rievoca la questione della migrazione forzata dall'Europa orientale a quella occidentale, con tutte le problematiche che comporta: i diritti dei lavoratori, la difficoltà di inserirsi in un Paese che non è il proprio, lo scontrarsi con una cultura straniera e una società multiculturale.²⁸¹ L'artista si interroga sul modo in cui è possibile trovare la propria identità nazionale in un contesto del genere e alla fine del video, scappa nella foresta (metafora per la terra natia), dopo aver cercato di integrarsi e adattarsi nella grande città.

Il lavoro di Kristina Norman (1979) è invece dedicato all'esplorazione del potenziale politico dell'arte contemporanea nell'affrontare le questioni dei diritti umani e della politica della memoria.²⁸² *Bring Back My Fire Gods* (2018) è il video di una performance *site-specific* commissionata per la mostra "The State Is Not A Work Of Art" curata da Katerina Gregos al Tallinn Art Hall nel 2018. La performance è ambientata al Song Festival Grounds di Tallinn, luogo di importanza nazionale, simbolo della liberazione nazionale e della secessione dall'Unione Sovietica (Fig. 18). Inoltre, viene associato con la *Singing Revolution*, periodo collocabile tra il 1988 e il 1991 caratterizzato da dimostrazioni pacifiche di cittadini baltici in segno di resistenza verso il dominio sovietico.²⁸³ Il canto è stato una componente sempre presente nel

²⁸¹ F. Kaseauru, *Multi Travels*, 2007 <http://www.flokasearu.eu/#multi-travels> [Ultimo accesso 17 settembre 2021]

²⁸² Sito internet Kristina Norman: <https://www.kristinanorman.ee/> [Ultimo accesso 18 settembre 2021]

²⁸³ J. B. Kotilaine, *Culture bearers, culture brokers: Raitio and folk music in post-soviet lithuania* Harvard University. ProQuest Dissertations Publishing, 1998, p. 69;

percorso verso l'indipendenza. Gli incontri dei partiti indipendentisti cominciavano e finivano con i canti popolari e i partecipanti alla *Baltic Way* cantavano mentre formavano una catena lunga le tre repubbliche. La *Singing Revolution* si basava su una tradizione di canto preesistente ed era connessa alla consapevolezza etnica e intimamente legata al desiderio di autodeterminazione dei popoli.²⁸⁴ Per questo motivo, la scelta di ambientare la performance proprio in un luogo così carico di memoria, è significativa. Il compositore estone Märt-Matis Lill compone e una canzone russa, rispondendo alla discussione sull'impossibilità di includere una canzone in lingua russa nel repertorio del festival estone. Il testo è contemporaneamente in russo e in estone e si basa sul canto popolare sovietico "Transvaal, Transvaal".²⁸⁵ Norman sceglie questo canto per riferirsi alla connessione tra le culture estone e russa, ma anche per sottolineare come molte volte alcuni simboli nazionali vengano presi in prestito da altre regioni del mondo, spesso inconsapevolmente. Nella performance, l'elemento simbolico centrale è il fuoco, che viene trasportato dalla torre all'arena, di fronte alla performer (*Fig. 19*).

Il fuoco non è solo un simbolo significativo dell'evento, ma è spesso identificato con esso. La tradizione di accendere il fuoco all'inizio di ogni festival è segno di unità e continuità. *Bring Back My Fire Gods* mostra la crescente impossibilità di trattare concetti come la «purezza» nazionale e indica quanto spesso i diversi Paesi prendano in prestito elementi di altre nazioni, attuando così un processo di falsificazione della propria identità.²⁸⁶ Inoltre, l'opera richiama l'attenzione sul processo di esclusione culturale della vasta minoranza di lingua russa del Paese, nonostante circa un terzo della popolazione estone parli russo come prima lingua.²⁸⁷

<https://www.proquest.com/dissertations-theses/culture-bearers-brokers-ratilio-folk-music-post/docview/304434000/se-2?accountid=17274>

²⁸⁴ Ivi, p. 70.

²⁸⁵ MapleMotherland, *Transvaal, Transvaal My Country*, 3'14", (2019); https://www.youtube.com/watch?v=AKv4I9eiQA&ab_channel=MapleMotherland Canzone popolare russa basata su un poema scritto nel 1899 sulla Seconda Guerra Boera. Circa 200 volontari russi si recarono in Sud Africa per combattere a fianco dei Boeri.

²⁸⁶ K. Norman, *Bring back my Fire Gods with English and Estonian subtitles*, 2018; 12'59". Per gentile concessione dell'artista.

²⁸⁷ K. Norman, *Bring back my Fire Gods*, 2018; <https://www.kristinanorman.ee/bring-back-my-fire-gods/> [Ultimo accesso 18 settembre 2021]

3.4 Lettonia

La storia e il passaggio tra l'era comunista e l'era capitalista vengono analizzate nelle performance lettoni degli ultimi decenni. Tra il 1987 e il 1991, Miervaldis Polis (1948) creò la serie di performance *The Bronze Man*, nelle quali l'artista girava per le città – Riga, Bremen fino a Helsinki – indossando un completo color bronzo con mani e viso truccati dello stesso colore (Fig. 20). Nonostante alcuni passanti e il KGB pensarono che la sua *mise* volesse ridicolizzare la figura di Lenin imitandone la statua, l'intento dell'artista era di schernire la tendenza di glorificare eccessivamente tutti i leader di governo, fin dall'Antica Grecia, rendendoli immortali con sculture monumentali, ritratti o mostre memoriali. Egli affermò: «Questo lavoro visualizza la tendenza innata degli uomini a glorificare e a essere glorificati, l'inclinazione per il potere, l'immortalità e la fama. Ovviamente, le interpretazioni possono essere varie».²⁸⁸

Si trattava inoltre di una critica alle false apparenze dello Stato, alla riscrittura della storia e ai politici oggetto di mistificazione ingiustificata. La sua presenza non passò inosservata e nonostante accadesse nell'era di Gorbachev e della Perestroika, le affermazioni di una propria identità fuori dall'ordinario erano ancora molto rare.²⁸⁹ La performance, però, non era trattava soltanto la questione dell'autoaffermazione dell'artista, ma invitava lo spettatore a interpretare e a cercare il senso di essa.

L'impersonificazione in una statua divenne simbolo della comunicazione verbale dello Stato sovietico: sotto la superficie bronzea vi era in realtà materiale scadente. Mentre i leader venivano rappresentati con fermezza, solidità e materiali preziosi, dall'altro un piccolo graffio avrebbe potuto rivelare una realtà instabile; la storia dell'Unione Sovietica come salvatrice della Lettonia nella Seconda Guerra Mondiale si sarebbe sgretolata da lì a poco.²⁹⁰

Questa performance è di fatto una delle ultime che si possono considerare dissidenti del regime sovietico, vista l'imminente dissoluzione dell'URSS.²⁹¹ La performance

²⁸⁸ A. Bryzgel, *The Bronze Man and the Homeless Man: Performance Art in Latvia Then and Now*, in "From Recognition to Restoration: Latvia's History as a Nation-State. On the Boundary of Two Worlds: Identity, Freedom, & Moral Imagination in the Baltics", Edition Rodopi, vol. 25, 2010, p. 136. https://www.researchgate.net/publication/236134527_The_Bronze_Man_and_the_Homeless_Man_Performance_Art_in_Latvia_Then_and_Now.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ Ivi, p. 137.

²⁹¹ A. Bryzgel, *Performance Art in Eastern Europe since 1960*, cit., p. 130.

ebbe luogo in un periodo in cui i cittadini lettone stavano cominciando a reclamare la propria indipendenza dall'Unione Sovietica, tanto che una volta ottenuta, la performance si intitolerà *The Bronze Man becomes The White Man* (1992), nella quale il performer sarà completamente ricoperto di pittura bianca, volta a significare la transizione dal Comunismo alla democrazia e al libero mercato (Fig. 21). Egli affermò a riguardo: «Prima, eravamo comunisti. Ora, siamo uomini. Prima, eravamo uomini in bronzo. Ora, siamo uomini bianchi».²⁹²

Sulla scia di Polis, l'artista Gints Gabrans (1970) ha realizzato dal 2000 al 2004 la serie di performance *How to Get on TV*. Dopo dieci anni da *The Bronze Man*, un altro uomo apparve sulle strade di Riga, diventando ugualmente iconico, sebbene attraverso una modalità completamente differente.²⁹³ Diversamente da Polis, che performò in prima persona, Gabrans selezionò un senzatetto della capitale per il suo progetto (Fig. 22). L'artista gli diede dei vestiti, lo fece radere e gli diede un nuovo nome e una nuova identità per la performance, chiamandolo *Starix*, un termine colloquiale russo che significa «uomo anziano», da «*starik*». Il progetto nacque dal suo interesse verso i *mass media* e verso la possibilità di ogni cittadino di diventare famoso nell'era capitalista. Secondo lui, anche nell'arte contemporanea il merito non risiedeva tanto nella qualità dei progetti, ma nella professionalità con cui questi apparivano, e non nel loro contenuto.²⁹⁴

Dal momento che Gabrans diede al senzatetto un nome fittizio, la performance poteva essere realizzata da chiunque. In effetti, *Starix* fu performato da due uomini diversi, prima da Valerijs e successivamente da Igors Grigorievs, più celebre poiché comparso in televisione più volte. Nei quattro anni di *How to Get on TV*, l'artista ha fatto uso dei *mass media*, della pubblicità, della radio e della televisione per rendere celebre un cittadino lettone altrimenti senza nome e dimenticato dalla società. Dalla prima apparizione di *Starix* alla mostra "Contemporary Utopia" organizzata nel 2001 al Latvian Centre for Contemporary Art, ne seguirono tante altre in televisione e in radio, sempre con un ruolo diverso.²⁹⁵ Qualche volta faceva da comparsa, altre volte

²⁹² A. Bryzgel, *The Bronze Man and the Homeless Man: Performance Art in Latvia Then and Now*, cit., p. 130.

²⁹³ Ivi, p. 143.

²⁹⁴ Ivi, p. 144.

²⁹⁵ Ivi, p. 145.

interveniva. Partecipò anche a un programma televisivo, ottenendo una sorta di reality show nel reality show. Inoltre, Gabrans fu invitato a rappresentare la Lettonia alla 26esima edizione della Biennale San Paolo nel 2004, in cui presentò il ritratto video di Starix nei quattro anni precedenti. Il video inizia con Starix nello stato originale di senzاتetto, per poi essere inquadrato mentre va dal parrucchiere, si fa la manicure, va al solarium e partecipa a uno *shooting* in una sala da ballo della capitale.²⁹⁶

Le storie reali dei due Starix non erano inusuali nella Lettonia post-socialista. Valerijs era un autista durante il periodo sovietico e perse la licenza di guida per uno stile di vita sconsiderato. Gliela tolsero nel 1981 a causa dell'alcol e quando tornò dal servizio militare e cominciò a lavorare come scaricatore di porto, si ritrovò circondato da altri alcolizzati e perse tutto. Anche la storia di Igors è simile a tante altre: perse i propri documenti poco prima che la Lettonia ottenesse l'indipendenza, ritrovandosi così senza la documentazione necessaria per aver diritto a un appartamento ricavato dalla redistribuzione delle proprietà dello Stato. Il progetto di Gabrans tentò di cambiare la situazione dei due soggetti emarginati dalla società lettone, mostrandoli come uomini virtuosi e meritevoli della gloria di cui trattava Polis. I media hanno sicuramente contribuito ad aumentare la visibilità e la buona riuscita della performance, interpellando *Starix* anche sui temi della cronaca politica. In un episodio simile, *Starix* commentò con toni accesi l'annessione all'Unione Europea, facendosi portavoce di coloro che erano contrari: «L'Unione Europea non offre soluzioni. [...] Qual è l'utilità dell'Unione Europea? Perché dovremmo aderire a un altro sistema stagnante? Un'Unione è stata abbastanza!».²⁹⁷

La stampa descrisse lo «stuntman dei media» – come lo chiamava Gabrans – come un uomo senza particolari talenti, tuttavia in grado di soddisfare tutti i suoi desideri. Tutti i giornali lo citavano, per quanto egli non avesse nulla da dire. *Starix* si rese conto di essere parte di un fenomeno in cui qualsiasi persona può diventare famosa pur non facendo assolutamente nulla. In Europa dell'est, il concetto di fama basata sul nulla è sicuramente arrivato dall'Occidente negli anni Novanta, dopo che l'indipendenza ha portato l'esplosione dei *mass media* e le campagne pubblicitarie. La performance dimostra che malgrado la storia della nazione e la ricerca costante

²⁹⁶ G. Gabrans, *STARIX*, 26'52", (2004);

https://www.youtube.com/watch?v=q_XNcyFU8Jg&ab_channel=gintsgabrans.

²⁹⁷ Ivi, p. 148.

dell'autodeterminazione, ogni cittadino lettone può aspirare alla fama di stampo occidentale, anche un senzatetto come Starix.²⁹⁸ Allo stesso tempo, l'intento di Gabrans era anche quello di mostrare quanto fosse facile in realtà comparire sul piccolo schermo e di quanto ognuno sia padrone della propria vita e della creazione della propria identità.

La performance *How to Get on TV* di Gabrans è una sorta di continuum di *The Bronze Man* di Polis: entrambi i personaggi erano degli abitanti anonimi di Riga, senza talento, preparati per andare in televisione.²⁹⁹ Entrambi indossarono per tutta la durata della performance degli abiti di scena; *The Bronze Man* un completo bronzeo, che alludeva a una preziosità e superiorità, e *Starix* un completo bianco e occhiali da sole scuri, che richiamava la classe arricchita nel passaggio dal comunismo al libero mercato. Gabrans cedette agli spettatori gli strumenti e la motivazione per diventare gli artisti e i creatori delle proprie vite, dando loro in mano la responsabilità di autodeterminarsi (*Fig. 23*).

Laddove Polis pose l'attenzione sul fatto che le apparenze potessero essere ingannevoli in un periodo in cui i cittadini lettoni stavano iniziando a considerare con particolare attenzione la storia della loro nazione, vent'anni dopo, Gabrans dimostrò quanto questo tema fosse importante anche nella società contemporanea. Mentre *The Bronze Man* sottolineava come gli idoli sovietici erano molto più artefatti che reali, *Starix* presentò un monito sulla fama e la ricchezza nella Lettonia indipendente. Nel periodo sovietico non era solo l'immagine di benessere e prosperità a essere falsata, ma anche la fama e la popolarità si dimostrarono infondate.

Entrambe le performance sono servite da campanello d'allarme agli spettatori, scombussolando la loro vita quotidiana e invitandoli a una partecipazione attiva all'interno della società. Le performance di Polis e Gabrans non sono quindi solo i ritratti di due individui, ma piuttosto le cronache di uno Stato in transizione, dall'era sovietica alla post-sovietica, dalla comunista alla capitalista, da Repubblica Lettone Sovietica Socialista a Stato indipendente e membro dell'Unione Europea.³⁰⁰

²⁹⁸ Ivi, p. 149.

²⁹⁹ Ivi, p. 151.

³⁰⁰ Ivi, p. 152.

Capitolo IV

Singing Revolution: la musica popolare tra passato e futuro

4.1 Patrimonio culturale immateriale

Un'altra dimensione della cultura baltica che è divenuta un vero e proprio luogo della memoria è la musica popolare, portavoce di un profondo sentimento di autodeterminazione. L'inclusione nel 2008 della canzone baltica e della danza popolare, descritte dall'UNESCO come «un fenomeno culturale unico di particolare significato storico, culturale, estetico e sociale»,³⁰¹ all'interno della "Lista Rappresentativa del Patrimonio Culturale Immateriale dell'Umanità" ha spinto l'Estonia, la Lettonia e la Lituania a valorizzare maggiormente le manifestazioni performative della tradizione e a «tutelarle» dalla globalizzazione. La Festa nazionale della canzone e della danza è divenuto uno degli appuntamenti più popolari in questi paesi e tra i più significativi del patrimonio culturale immateriale: in Estonia è presente dal 1869, in Lettonia dal 1873 e in Lituania dal 1924.³⁰² L'evento principale di questa celebrazione è costituito da concerti presentati nelle capitali baltiche ogni quattro-cinque anni, e in cui si esibiscono cori, danzatori e musicisti. Le attività che si susseguono tra una celebrazione e l'altra sono altrettanto importanti, come i gruppi in costumi tradizionali, danno forma e sono vissuti come un movimento sociale funzionale all'affermazione dell'identità nazionale, alla promozione dell'inclusione sociale.³⁰³

Tuttavia, nonostante la richiesta congiunta per l'inserimento nella Lista Rappresentativa fatta dai tre Paesi Baltici, ciascuno di essi ha un proprio atteggiamento specifico nei confronti del canto e della danza popolare, come è dimostrato anche dalla varietà delle legislazioni, delle normative e dal sostegno finanziario. Questa tradizione

³⁰¹ A. Laķe, R. Muktupāvela, *The song and dance celebration tradition as a brand of the "singing nations" of the baltic countries: Similarities and differences*, in "Filosofija Sociologija", vol. 28, n. 4, 2017, p. 249; <https://www.proquest.com/scholarly-journals/song-dance-celebration-tradition-as-brand-singing/docview/1986331434/se-2?accountid=17274>.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ Ivi, p. 250.

ha una forte influenza sulla cultura nazionale e continua a coltivare l'idea delle «nazioni che cantano»³⁰⁴, al centro delle recenti manifestazioni per i centenari d'indipendenza.

Nonostante la Lituania abbia la percentuale più bassa (rispetto a Lettonia ed Estonia) di cittadini coinvolti in questo tipo di pratiche performative, il numero di persone all'interno dell'organizzazione di tali eventi è molto elevato, ovvero circa un quarto dei residenti della Lituania.³⁰⁵

4.2 La tradizione musicale e la *Singing Revolution*

Dopo il crollo dell'Unione Sovietica, le tre Repubbliche Baltiche dovettero affrontare il delicato compito di ricrearsi come nazioni indipendenti e sovrane, ritrovando l'identità nazionale, il senso della loro storia, della letteratura e delle arti, per poter ricreare un tessuto culturale condiviso.³⁰⁶

Tra tutte le ex Repubbliche Socialiste Sovietiche, la Lituania è particolarmente adatta a questa tipologia di progetto in quanto, a differenze di altre nazioni, esisteva come entità autonoma ben prima di essere incorporata dall'Impero Russo.³⁰⁷ Questo passato, successivamente mitologizzato, ha svolto un ruolo importante nella creazione di un senso di profondità storica per la nazione, sia durante il primo Rinascimento culturale, alla fine del XIX secolo, sia nella contemporaneità. Nonostante l'aggressiva russificazione che ha caratterizzato la politica culturale sovietica, la Lituania ha mantenuto un livello eccezionalmente elevato di coesione etnica e culturale rispetto agli altri Stati baltici. Questa relativa omogeneità della popolazione ha fatto sì che condurre ricerche sulla musica e l'identità nazionale non è stato vissuto come un fattore potenzialmente problematico, come sarebbe stato in altre repubbliche post-sovietiche, dove la questione della «popolazione nativa» e della «cultura nazionale» sono fonti di tensioni irrisolte.³⁰⁸ La musica come medium dell'autoaffermazione dell'identità

³⁰⁴ «*Singing nations*».

³⁰⁵ Percentuale data dai risultati del sondaggio realizzato da Kantar TNS e commissionato dall'Accademia Lettone della Cultura nel 2017, su un campione totale di 1.611.326 Lettoni, 2.150.968 Lituani e 980.821 Estoni, tra i 15 e i 74 anni.

³⁰⁶ J. B. Kotilaine, *Culture bearers, culture brokers: Ratilio and folk music in post-soviet Lithuania*, cit., Introduzione.

³⁰⁷ Ivi, p. 5.

³⁰⁸ Ivi, p. 6.

nazionale è riscontrabile nel testo tratto dal *Kreipimas į archyvą del žemės sugrąžinimo paserbentyje* (Richiesta agli archivi per la restituzione dei terreni) del poeta Marcelijus Martinaitis (1936-2013):

Atsivertęs Dainyną, atpažįstu namus.
Dainose yra pasakyta,
kur buvo vartai, darželis, sena obelis,
pro kurį langą tekėdavo saulė.

Kai atsivertęs Dainyną kas nors uždainuoja,
mano žemėj užteka saulė, atsiveria vartai,
pasigirsta artojų balsai. . .
Ir taip dainose bus per amžius!

Quando apro il libro dei canti, riconosco la mia casa.
È detto nei canti
Dove c'erano i cancelli, il giardino, il vecchio melo
La finestra attraverso la quale il sole sorgeva.

Quando apro il libro dei canti, qualcuno si mette a cantare
Il sole sorge sulla mia Terra, i cancelli si aprono
Si sentono le voci degli aratori . . .
E per sempre così sarà nei canti, eternamente!³⁰⁹

Dal 1850, la cultura musicale tradizionale della *Dainų kraštas* (Terra dei canti) è in continua trasformazione, per lo scorrere del tempo e per le possibilità offerte dalla tecnologia. Durante questo periodo, la tradizione è stata costantemente modellata da fattori esterni, che la ricontestualizzano in base alle esigenze da soddisfare (filosoficamente, politicamente o accademicamente) e assumendo la forma disponibile (tecnologicamente). Per quanto riguarda i canti popolari lituani, i *dainos*, la tradizione viene trasposta da un contesto rurale a uno urbano attraverso tre tipi di media: il libro, e dunque a scrittura e la stampa; il palcoscenico, e dunque la performance; e infine la radio o la televisione. Storicamente, questi diversi mezzi di trasmissione della tradizione da un lato davano la possibilità di dare un senso al pre-esistente, e dall'altro influenzavano il futuro.³¹⁰

I *dainos* lituani sono oggetto di interesse per lo studio filologico e musicale. Le ricerche sono condotte dai rappresentanti di varie comunità, che in qualche modo si collocano esternamente alla tradizione stessa, per nazionalità, istruzione o lingua, ma

³⁰⁹ Ivi, p. 18.

³¹⁰ Ivi, p. 19.

che fanno della tradizione la loro missione. Lo studio filologico, iniziato come un'indagine sulla lingua lituana, fu intrapreso nel diciottesimo secolo da missionari luterani tedeschi. Il lituano era all'epoca una lingua prevalentemente orale, quindi non vi era alcun testo letterale pronto a una considerazione filologica.

Tuttavia, esisteva una tradizione di canto autoctono, i *dainos* appunto, che divennero la prima fonte materiale per la composizione di dizionari e grammatiche scritte per chierici tedeschi.³¹¹ Con il tempo, i canti divennero, dalla prospettiva degli evangelici, strumenti di conversione religiosa. Successivamente, in oltre due secoli di esistenza della Confederazione polacco-lituana, gli intellettuali della Lituania erano per lo più conoscitori del polacco, lingua della nobiltà.³¹²

Piccoli gruppi di intellettuali si incontravano in segreto per partecipare a *lietuviškos vakaronės* (serate lituane), dove venivano cantati *dainos*, sia tradizionali che composti al momento. L'assenza (percepita) di una tradizione stampata e accessibile costrinse gli intellettuali a godere dei *dainos* in contesti di oralità. Successivamente ri-contestualizzavano la tradizione in uno spazio diverso, dove la produzione di musica era un atto performativo privato, come se fosse una sorta di cerimonia commemorativa, un «*re-enactment* retorico».

Contrariamente agli intellettuali della città, per cui la tradizione corale era simbolo di resistenza e strumento per affermare una riscoperta identità lituana, gli abitanti dei villaggi in campagna cantavano per le motivazioni più disparate:

A dire il vero, le donne lituane cantano durante tutti i tipi di lavoro: in autunno e in inverno, sedute vicino alla ruota girevole, o davanti ai telai, durante la trebbiatura del grano, la frenatura e la pettinatura del lino; estirpando le erbacce del giardino in estate, rastrellando il fieno nel prato, tagliando la segale e raccogliendo il grano estivo dai campi; cantano nei giorni sacri, soprattutto nelle feste nuziali, durante le quali quasi tutti cantano. Uomini e donne lituani di tutte le età cantano: pastori e pastorelle cantano mentre badano ai loro greggi, giovani donne e gli uomini, così come le zie, le madri e le nonne. Cantano per se stessi in assoli, o cantano in gruppo, quando si riuniscono in qualsiasi tipo di lavoro.³¹³

Nella Lituania sovietica, i cantanti furono costretti a creare nuovi *dainos*, in linea con il supporto al Partito.³¹⁴ Il primo festival di canti popolari lituani, il *Dainos Diena*³¹⁵

³¹¹ Ivi, p. 20.

³¹² Ivi, p. 24.

³¹³ Ivi, p. 28.

³¹⁴ Ivi, p. 41.

³¹⁵ Il *Dainos Diena* ebbe luogo molto tempo dopo rispetto ai festival di canti popolari in Lettonia ed Estonia, che risalgono al 1860 circa.

(Giorno dei Canti), ebbe luogo tra il 23 e il 25 agosto 1924 in un parco di Kaunas. Parteciparono circa 3000 persone provenienti da 77 cori, accompagnati da 120 membri dell'orchestra militare. Furono eseguiti 44 canti e alcuni musicisti durante gli intermezzi leggevano le lodi ai *dainos*, «creazioni della primavera dell'anima nazionale lituana» secondo Adolfas Sabaliauskas:

Il canto di un cantante esprime il sentimento della nazione, il cuore della nazione. Nel canto si vede il volto e l'immagine della nazione. Nel canto può essere visto il passato di una nazione– tutto quello che una nazione ha vissuto, che ha sofferto, per quali ragioni ha gioito. Il cantante si concentra sempre su questo, con la sua anima sensibile e con vero talento, dato a lui da Dio e sviluppato in misura insolita, è stato in grado di affermare tutto questo sia a parole, che in melodia e in movimento.

Per questo motivo, la storia di una nazione si riflette nel canto.³¹⁶

La cultura popolare si è interessata più all'aspetto performativo che al conservativo dei *dainos*. Come tale, le performance potrebbero essere di due tipi: serie o umoristiche. Mentre in alcuni contesti le canzoni popolari infatti servivano da simboli nazionali, questo non era il loro unico scopo. Spesso, lo spettacolo di *dainos* era puro divertimento. Tanti cantanti successivamente tentarono di includere canzoni popolari nel loro repertorio.³¹⁷

Durante l'occupazione comunista, i sovietici decisero di consolidare e legittimare la loro presa di potere sfruttando la connessione tra musica popolare e cultura nazionale fortemente interiorizzata nella coscienza collettiva lituana. Alterando ciò che era inteso come *folk music*, furono in grado di modellare il contesto culturale. La strategia per raggiungere questo obiettivo era abbastanza semplice, sia nel suo piano che nella sua esecuzione: modificare la musica così da poter cambiare la cultura.³¹⁸

Vi erano *Dainos* riguardo battaglie e marce, *dainos* cantati combattendo, *dainos* riguardo l'oltrepassare i confini della Lituania, la sua liberazione e la guerra con i partigiani. Questi nuovi generi cominciarono ad apparire negli articoli e nei canzonieri:³¹⁹

Apparve una nuova e poetica creazione della musica popolare, ispirata alla vita *soviet*. In epoca sovietica, dopo la distruzione dello sfruttamento di classe, il popolo diventa una società interamente sovietica: siano loro contadini delle fattorie collettive, o operai di

³¹⁶ Ivi, p. 53.

³¹⁷ *Ibidem*.

³¹⁸ Ivi, p. 57.

³¹⁹ Ivi, p. 58.

città, l'intelligenza del proletariato proviene sia da contadini che dagli operai. In questo modo, il folklore sovietico non è la creazione di una sola classe, ma dell'intera società sovietica. Riflette gli atteggiamenti e i sentimenti di tutto il popolo sovietico, e rappresenta le aspirazioni di tutti i Sovietici.³²⁰

Così, il folklore lituano non esisteva più come prodotto culturale di uno specifico gruppo etnico. Al contrario, il suo contenuto ideologico assumeva ora solo un aspetto di una totalità più ampia, quella del proletariato sovietico. Le caratteristiche musicali e poetiche del folklore lituano simili a quelle di altre repubbliche operaie (Russia in particolare) venivano opportunamente sottolineate, mentre gli aspetti unici dei *dainos* lituani venivano ignorati.³²¹ Ogni cinque anni, l'*ensemble Lietuva* (1940) partecipava ai *Dainų šventė* (Festival del Canto), evento artistico espressione della cultura socialista.³²²

Il termine «*Singing Revolution*» non è autoctono dei Paesi baltici. In Lituania, per esempio, non si ha familiarità con questo termine, ma ci si riferisce piuttosto al movimento *Sajūdis* o a eventi specifici come la già citata *Baftijos Kelias* (*Baltic Way*) del 23 agosto 1989, o agli *Jvykai* (eventi) del mattino del 13 gennaio 1991.

Come riferimento al movimento indipendentista lituano, la *Singing Revolution* può essere collocata tra il 1988 e il 1991, in corrispondenza alla nascita di *Sajūdis*, movimento che promulgava sentimenti nazionalisti e aspirava alla piena autonomia dall'Unione Sovietica. Nella decade precedente, l'atto di cantare e danzare collettivamente incoraggiò un sentimento di solidarietà tra le persone che sentivano di condividere un patrimonio culturale lituano, piuttosto che sovietico.

La *Singing Revolution* è stata intimamente legata al desiderio di autodeterminazione, che ha alimentato l'operato del movimento *Sajūdis* per l'indipendenza.

Il leader del partito, il musicologo Vytautas Landsbergis, descrisse il ruolo quasi spirituale che ha avuto la musica durante la cosiddetta «*Atgimimo laikai*» (Era della rinascita):

Ricordo anche i momenti molto difficili, quando il pericolo minacciava, e le persone si riunivano per proteggere il loro Stato (*valdžia*). I falò bruciavano e la gente stava in guardia; l'atmosfera era caratterizzata da nervosismo e paura. Quando parlavo con la gente, ero solito chiedere loro di cantare. Che cosa esattamente? Oh, qualsiasi vecchia

³²⁰ Ivi, p. 60.

³²¹ *Ibidem*.

³²² Ivi, p. 64.

canzone. Semplicemente cantare. E davvero, seduto in Parlamento, ricevere un certo numero di report a volte davvero pessimi, ma essere in grado di sentire attraverso la finestra, così chiaramente, come la gente cantava, era... era davvero qualcos'altro... davvero qualcos'altro.³²³

Nonostante questo tipo di retorica, la maggior parte della musica della *Singing Revolution* non proveniva dalla campagna, ma trovò le sue origini nella città.

Le canzoni erano esplicitamente patriottiche, provenienti dal periodo tra le due guerre o da repertorio partigiano o di esilio.³²⁴ Tuttavia, c'erano canzoni composte durante l'era del partito, e canzoni create da melodie popolari contraffatte, con testi decisamente contemporanei. Come *Namo, Namò, sveteliai namò* (A casa, a casa, cari ospiti, andate a casa), cantata il 6 aprile 1990 di fronte all'ufficio del Procuratore, quando i militari dovettero aiutare il magistrato sovietico Zenonas Petrauskas a tornare nel suo ufficio dopo un viaggio a Riga:

Ožys, ožys,
Petrauskas ožys.
Jei Maskvai nedirbtų,
Nebūtų ožys.

Capra, capra,
Petrauskas è una capra.
Se non lavorasse per Mosca,
Non sarebbe una capra.

Namo, namo,
Ruseliai, namo.
Supratot ateit,
Supraskit išeit.

A casa, a casa,
Cari [piccoli] Russi, andate a casa.
Avete capito come venire,
[Ora] capite come partire.³²⁵

Nonostante queste canzoni fossero molto importanti durante la *Singing Revolution* e probabilmente sostituirono una più drammatica (e potenzialmente violenta) protesta, hanno perso valore non appena sono state rese superflue dalle circostanze politiche esterne, ovvero quando non sono state più necessarie.

Ancora una volta, come nel corso degli ultimi 170 anni, i canti popolari assumono un valore diverso a seconda del contesto sociale e politico. Canzoni che trent'anni fa era considerate di vitale importanza per il destino della nazione, sono oggi trascurate, rese ridondanti dalla Storia. Al loro posto, sono stati creati nuovi repertori.³²⁶

³²³ Ivi, p. 71.

³²⁴ Ivi, p. 72.

³²⁵ Ivi, p. 73.

³²⁶ Ivi, p. 74.

4.3 Il caso *Ratilio*

La musica lituana identificata dagli studiosi come “tradizionale”, è definita «monumento sonoro alla creatività della *tauta*» (comunità o nazione).

La protezione di un bene culturale di tale valore si realizza solo attraverso un impegno di conservazione sia da parte di studiosi che di artisti. La conservazione inizia sul campo, dove solo alcune canzoni sono ancora registrate. Catturate su cassetta, le canzoni sono poi utilizzate sia per scopi accademici che pedagogici. In *Liaudies Kuryba III* (1992), il primo grande lavoro scientifico sul folklore pubblicato nel periodo post-sovietico, Donatas Sauka elenca i vari modi in cui questo si esprime nella cultura moderna, concludendo, con «La rinascita di tradizioni folcloristiche è l'apprendimento di opere di folklore sia dai performer o dalle registrazioni e l'esecuzione di tale repertorio da parte di collettivi, alunni, studenti e altri tipi di materiali etnografici».³²⁷

In Lituania, la musica popolare tradizionale ha sempre avuto un ruolo importante nella definizione e nella formazione della cultura nazionale e diventò uno strumento di rappresentazione della nazione idealizzata. Una delle realtà più importanti è sicuramente *Ratilio*, gruppo di musica popolare dell'Università di Vilnius fondato nel 1968. Il nome “*Ratilio*” non ha un significato particolare, anche se è presente in alcune canzoni popolari lituane e deriva dal termine «*ratas*», che significa «cerchio, ruota».³²⁸ È un esempio di complesso musicale che «riproduce», nel senso che ripropone, canzoni popolari in un contesto esterno rispetto a quello di concepimento. Il gruppo ogni anno compie delle ricerche nella campagna lituana per raccogliere materiale, in vista di performance da presentare invece in un contesto urbano.³²⁹ Gli studiosi lituani distinguono tra gruppi «*etnografinis*» (etnografici) e «*folklorinis*» (folkloristici): i primi sono coloro che praticano e compongono la musica in un contesto rurale, mentre gli altri, come *Ratilio*, sono coinvolti nel riprodurre la tradizione originale a un livello secondario, spesso molto lontano dal territorio di origine. A differenza di altri gruppi più urbani, la maggioranza dei quali fa affidamento esclusivamente a materiale scritto o precedentemente registrato, i membri di *Ratilio* compiono annualmente delle

³²⁷ Ivi, p. 130.

³²⁸ *About Ratilio*; <https://www.Ratilio.lt/en> [ultimo accesso 6 settembre 2021]

³²⁹ Ivi, p. 3.

missioni di ricerca finanziate dall'università per reperire nuove canzoni da portare in scena. Questa raccolta sistematica conferisce al complesso una certa autenticità, a differenza di altri gruppi di musica popolare.³³⁰

Questa attività è cominciata nel 1977 su iniziativa dell'allora direttrice del gruppo Zita Kelmickaitė,³³¹ per poter fare esperienza della trasmissione della tradizione in prima persona. Il processo di raccolta non solo ha spinto gli abitanti dei villaggi a memorizzare le canzoni e a valorizzarle, ma anche ad assicurare che gli studenti si vedessero come “portatori” della tradizione popolare, e centrali nella preservazione e diffusione della cultura musicale lituana. *Ratilio* occupa così una posizione intermedia tra tradizioni rurali e urbane.³³²

Nella Lituania contemporanea, la musica tradizionale si può ritrovare in molti contesti non convenzionali, trasformata attraverso l'utilizzo di vari media, grazie ai compositori e arrangiatori originali, agli studenti musicisti e ai programmi radiofonici. L'Università di Vilnius (VU) o l'Accademia Marittima Lituana (LMA) organizzano le “spedizioni” sopraccitate in campagna, in cui piccoli gruppi di studenti si occupano di un diverso segmento della cultura popolare: musica, linguaggio, medicina e cibo.

In queste vi partecipano archeologi, agricoltori, musicologi. La trasmissione della tradizione non è solo diretta ma anche immediata: uno studente impara una canzone ascoltandola, e solo qualche ora dopo si fa promulgatore della cultura e insegna la canzone ai suoi compagni. Una volta imparata, la canzone entra subito nel repertorio e viene inserita nel catalogo d'archivio.³³³ Durante queste gite, ci sono due modi in cui gli studenti hanno accesso al repertorio. I cantanti sono invitati a ricordare le canzoni attraverso varie tecniche: intervista, gioco di ruolo, canto, e simili.

Tuttavia, in molti casi, vi è una fonte aggiuntiva; i libretti personali dei canti. Questi piccoli opuscoli di carta, ognuno dei quali scritto dal cantante con i testi delle canzoni ricordate, di fatto sono dei monumenti scritti della tradizione.³³⁴ Naturalmente, la conservazione dei repertori tradizionali sarebbe stata impossibile senza cassetta, registratore e microfono. Tale *technika* (tecnologia o attrezzature) è stata il mezzo di

³³⁰ Ivi, p. 4.

³³¹ Direttrice di *Ratilio* dal 1977 al 2007, quando fu sostituita da Milda Ričkutė.

³³² *Ibidem*.

³³³ Ivi, p. 84.

³³⁴ Ivi, p. 96.

base per la trasmissione della tradizione dalla campagna a qualsiasi altro contesto; in una volta cattura numerosi aspetti musicali del canto, ben oltre la melodia e il testo.³³⁵ Il risultato delle trattative tra chi dona il canto e chi lo riceve, sono canzoni che sono come fotografie, istantanee idealizzate dalla campagna che vengono ulteriormente perfezionate da gruppi come *Ratilio*, che continuano ad adattare e trasformare melodie tradizionali per contesti performativi non tradizionali.³³⁶ Questa attività nasce dall'autenticità del folklore e in parte torna ad essa, nel senso che spesso rinnova un vecchio modo di cantare o le danze popolari.³³⁷

Ci sono tre principali metodi pedagogici utilizzati per insegnare i canti all'interno di *Ratilio*. La prima ricezione dell'informazione, come si è già visto, avviene tramite la trasmissione orale della tradizione. Questo primo tipo di modello di performance è il più lontano dalla tradizione originale, in quanto si basa sulla notazione che l'insegnante-cantante (in passato quasi sempre Zita Kelmickaitė) usa come riferimento per cantare. Lavorando su trascrizioni di pubblicazioni trovate, l'insegnante-cantante diventa un «conduttore», uno strumento di restituzione di ciò che è stato codificato nella pagina, attraverso un'attenta resa orale di ciò che altrimenti esisterebbe solo visivamente. Questo metodo pedagogico relativamente raro è utilizzato quasi esclusivamente per l'insegnamento di generi storici, come *sutartinės* o altri generi pubblicati in antologie accademiche.³³⁸ Il secondo di trasmissione è basato sulla memoria e non sulla notazione. A differenza dell'esempio precedente, dove il cantante trasforma lo scritto in cantato, qui è il canto popolare che trasforma lo studente (anche se temporaneamente) in un ambasciatore di cultura. Questa capacità di essere conduttore di cultura è cruciale in *Ratilio* e centrale per la l'intera impresa del movimento *Singing Revolution*. Infatti, è grazie al suo essere un collettivo che *Ratilio* mantiene la sua importanza sociale come rappresentante della cultura popolare.³³⁹

Il materiale raccolto nelle varie spedizioni appartiene a diversi generi: *dainos* (canzoni), *pasakos* (favole), *padavimai* (leggende), *dainuškės* (canzoncine),

³³⁵ Ivi, p. 98.

³³⁶ Ivi, p. 102.

³³⁷ Ivi, p. 105.

³³⁸ Ivi, p. 109.

³³⁹ Ivi, p. 111.

priežodžiai (proverbi), *prietarai ir burtai* (superstizioni e incantesimi), *mislės* (indovinelli), *patarliai* (detti) e *smulkasia* (miscellanea).³⁴⁰

Le performance di *Ratilio* non sono solamente intrattenimento, ma anche una comprensione delle «caratteristiche di modellazione artistica nella nostra cultura nazionale», un *re-enactment* collettivo di ciò che dal punto di vista sonoro è emblematico della *tauta*.³⁴¹ Nel caso di *Ratilio*, tali rievocazioni sono collettive sia all'interno del gruppo stesso, sia a livello più ampio del pubblico. Durante le performance, ogni membro è in costume, indossa abiti tradizionali del diciannovesimo secolo provenienti dalla regione etnografica d'origine dello studente. Tutte le canzoni vengono cantate nel dialetto regionale, anche senza che si abbia esperienza personale con il *tarmė* [dialetto] in questione. Un buon esempio di come questo è realizzato si trova nelle performance di *sutartinė*, genere musicale originario di una piccola area nel nord Aukštaitija, performato da donne che attraverso i loro costumi rappresentano tutte le regioni della Lituania. Tale rappresentazione inclusiva di un repertorio altrimenti storicamente e geograficamente isolato, riformula il *sutartinė* come genere musicale che tutti i Lituani possono rivendicare con orgoglio come proprio, indipendentemente dall'origine etnica.³⁴² Questo tipo di trasformazione da regionale a nazionale si compie attraverso l'atto di cantare, che unisce fisicamente e musicalmente elementi disparati in un'impresa comune, quella di presentare il patrimonio culturale lituano. *Ratilio* è consapevole dell'importanza del pubblico e uno dei capisaldi delle performance del gruppo è l'interazione con gli spettatori attraverso il canto e la danza: gli spettatori diventano partecipanti, unendosi alla comune ricerca di mantenere un equilibrio tra tradizione e innovazione.³⁴³

Le performance del gruppo possono essere raggruppate in due tipologie: *koncertai* (concerti) e *vakaronės* (intrattenimenti serali). Il primo tipo si verifica generalmente in occasioni più formali: feste nazionali, cerimonie di premiazione, matrimoni, ecc. In questi casi, l'*ensemble* è fisicamente situato separato dal pubblico, solitamente in piedi in un'area isolata, come su un palcoscenico. Non tutti i *sutartinė* sono coreografati, e quelli che lo sono incorporano movimenti molto lenti e modesti, che spesso

³⁴⁰ Ivi, p. 36.

³⁴¹ Ivi, p. 132.

³⁴² Ivi, p. 133.

³⁴³ Ivi, p. 134.

coinvolgono coppie di cantanti che si tengono per mano.³⁴⁴ Indipendentemente dal fatto che la danza sia più recente o meno, *Ratilio* performa generalmente le prime strofe della musica con movimenti di danza. La musica poi si ferma e il capo *muzikantas* grida «*Šokančiai kviečia nešokančius!*» (Coloro che danzano, invitino chi è fermo!). A questo punto *Ratilio* si disperde tra il pubblico, alla ricerca di potenziali partner di danza. Se il *vakaronė* si verifica a conclusione di un concerto, i membri dell'*ensemble* invitano il pubblico a salire sul palco per danzare insieme.³⁴⁵

I *dainos* sono inoltre accompagnati da diversi strumenti, come il *lamzdelis* (flauto), *birbynė* (aerofono in legno, simile al clarinetto), *ožiaragis* (strumento a fiato, forma di corna di capra, da cui il nome), *skudučiai* (variante del flauto di Pan), *ragai* (corni di legno) e *kanklės* (una sorta di arpa orizzontale) (*Fig. 28*).³⁴⁶

³⁴⁴ Ivi, p. 136.

³⁴⁵ Ivi, p. 142.

³⁴⁶ Ivi, p. 190.

4.4 Interviste

Di seguito si riportano le interviste ad alcuni membri dell'*ensemble Ratilio*, condotte in lingua inglese nel mese di settembre 2021 tramite la formula del questionario.

Gli intervistati sono i seguenti.

Damilė Bagdonavičienė, 23 anni, è sia una folklorista (insegnante di danza) sia un membro attivo dell'*ensemble* dal 2016 (Fig. 24-25).

Mindaugas Kasiulis, 21 anni, membro dal 2018, è sia cantante che danzatore. Inoltre, suona gli strumenti tradizionali quali l'*ožiaragis* e lo *skudučiai* (Fig. 26-27).

Indrė Kubiliūtė, 22 anni, membro dal 2018 e parte del team di comunicazione.

JK: Cortesemente - ci può parlare dell'evoluzione di *Ratilio* negli ultimi vent'anni e di quali grandi cambiamenti l'hanno caratterizzato?

DB: Penso che uno dei punti di svolta per l'*ensemble* sia stato il cambio di leadership nel 2007, che ha avvicinato una nuova generazione e ha apportato un cambiamento nel tipo di direzione. Per non parlare della Dichiarazione di Indipendenza della Lituania dell'11 marzo 1990, che immagino abbia permesso una maggiore libertà negli spettacoli e nel repertorio.

Durante quegli anni gruppo è cresciuto molto e oggi siamo uno dei più grandi *ensemble* di folklore in Lituania in termini di numero di componenti.

Con il tempo *Ratilio* è diventato sempre più ricco e stiamo acquistando nuovi strumenti, abbiamo costumi tradizionali completi, non solo le parti che si indossano in estate, ma anche capi invernali – cappotti, sciarpe, ecc. – fatto non comune nei gruppi folkloristici oggi. Abbiamo anche costumi d'epoca.

MK: Probabilmente attribuirei il più grande cambiamento alla nostra attuale leader Milda Ričkutė, che sostituì Zita Kelmickaitė dopo bene 30 anni di direzione. Anche se naturalmente non ho assistito in prima persona, ho raccolto numerose opinioni e informazioni grazie a membri più anziani e al libro *Nuostabus Laikas - Penki Ratilio gyvenimo dešimtmečiai (Temi Meravigliosi – Cinque decenni di Ratilio)*, pubblicato in occasione del 50esimo anniversario del gruppo. Zita pare essere stata più autoritaria,

probabilmente individuava gli studenti che avrebbe voluto vedere nelle canzoni principali, mentre la nostra attuale direttrice sprona tutti a migliorare allo stesso modo, cercando di distribuire il carico in modo equo.

Un altro segnale dell'evoluzione di *Ratilio* è dato dal nostro impegno per diversificare il repertorio. Quando sono arrivato all'*ensemble* per la prima volta, l'ultima novità era l'intero programma dedicato ai salmi/inni dell'antichità (*Kantičkinės giesmės*). Non molto tempo fa (durante l'inverno/primavera del 2021) abbiamo iniziato a lavorare su un genere di folklore un po' dimenticato: il folklore narrativo. Abbiamo partecipato a laboratori speciali, durante i quali abbiamo trasformato i miti sulle *laumės* (fate) in storie modernizzate che ora sono i fiori all'occhiello del nostro programma "*Laumių Monai*" (Fata Monai).

IK: In Lituania, durante l'Unione Sovietica, i riferimenti alla cultura e ai costumi tradizionali erano minimi: le tradizioni religiose erano sminuite o addirittura proibite. Le danze tradizionali e la musica furono modificate per adattarsi all'educazione socialista, anche se molte persone erano contrarie e protestavano in silenzio. *Ratilio* ha avuto un ruolo importante nel recupero delle celebrazioni tradizionali lituane, dei costumi, dei canti e dei giochi, tra gli studenti universitari di Vilnius prima, e in tutto il territorio poi.

JK: Qual è il ruolo della musica folk oggi e il grande valore di *Ratilio* nel panorama delle arti performative contemporanee?

DB: Direi che noi come gruppo ci impegniamo nel preservare le tradizioni autentiche del folklore e renderle attuali e innovative allo stesso tempo. Stiamo portando le tradizioni folkloristiche nel mondo postmoderno come qualcosa che possa essere interessante e riconoscibile anche oggi. Abbiamo avuto un progetto con il performer di *world music* Saulius Petreikis – un programma in cui abbiamo unito la musica tradizionale al genere narrativo (abbiamo selezionato antichi racconti di creature mitologiche – *laumės* – e li abbiamo trasformati in storie, arricchite con nuovi approcci

ed esperienze di vita). Nella nostra comunicazione sui social media cerchiamo attivamente di trovare relazioni tra l'antichità e la contemporaneità.

IK: *Ratilio* è tutto ciò che è veramente originale in senso storico. La maggior parte dei canti polifonici e delle canzoni cantate da *Ratilio* provengono da libri antichi o da brani tradizionali in vinile della prima metà del XX secolo. Inoltre, la musica folk sta avendo una sorta di periodo rinascimentale in cui si abbraccia l'eredità più antica e autentica.

JK: *Ratilio* può essere considerato uno strumento per l'autodeterminazione del popolo e della cultura lituana?

MK: Assolutamente sì. Le tradizioni e il patrimonio vengono tramandati attraverso canti, danze e musica strumentale. Inoltre, le storie giocano un ruolo importante nella scoperta delle proprie radici.

IK: Personalmente, per me era proprio questo - uno strumento di autodeterminazione durante i miei anni universitari. *L'ensemble* mi ha aiutato a ottenere soddisfazioni sia personali che accademiche, ad abbracciare le tradizioni della mia regione. Questa è una delle cose migliori di *Ratilio*: non si tratta solo di canzoni e danze provenienti da tutta la Lituania - *l'ensemble* ci incoraggia a scoprire le usanze della nostra regione etnografica, nella nostra famiglia e nella vita quotidiana. Un esempio, è il fatto che a ogni membro venga dato un costume tradizionale della propria regione di provenienza.

JK: Valore storico della *Singing Revolution*.

RA: Un modo geniale per raggiungere l'Indipendenza dello Stato, poiché è stata completamente pacifica, ma contiene allo stesso tempo un'enorme forza e orgoglio per l'identità nazionale, incarnata ed espressa attraverso le canzoni.

MK: Ha riconosciuto a livello mondiale gli sforzi degli Stati baltici per diventare indipendenti dall'URSS. Può anche essere vista come il colpo di grazia per l'Unione Sovietica, poiché dopo la *Singing Revolution* la cosiddetta "Repubblica" ha iniziato a dissolversi. Inoltre, essendo pacifica, il regime non poteva dipingere questo movimento come estremista o violento, e l'opinione pubblica di questa rivoluzione era positiva.

IK: Il valore non è solo storico, ma anche personale, dato che molti coetanei hanno parenti e genitori che hanno avuto esperienza diretta della *Singing Revolution*. Le canzoni di questo periodo spesso mi fanno commuovere maggiormente rispetto alle canzoni popolari tradizionali. Allora, le persone guardavano al possibile cambiamento con gioia e sollievo e la musica così significativa e potente alimentava questi sentimenti. I miei genitori mi raccontano sempre di come molte persone anziane andavano ai concerti della *Singing Revolution* in giro per la Lituania e scavalcavano recinti per festeggiare con adolescenti e giovani, indossando i loro abiti migliori.

JK: In caso di una rivoluzione, la musica folk potrebbe essere ancora oggi protagonista?

MK: Spero di non doverla mai vedere di persona, ma sono sicuro che potrebbe ricoprire un ruolo importante. Anche durante gli anni di occupazione, il nostro *ensemble* operava nei movimenti underground, esprimendo ideali di libertà.

IK: Assolutamente sì. Tutte le canzoni tradizionali hanno un sentimento di comunità e patriottismo che può essere utilizzato come un promemoria dei tempi antichi e quelli rivoluzioni del XX secolo. Tuttavia, il mio pensiero potrebbe essere di parte, come quello di tutti i membri di *Ratilio*, in quanto abbiamo una connessione emotiva speciale con la musica popolare.

JK: C'è qualche possibilità oggi di creare canzoni strettamente legate alla contemporaneità?

Come *Namo, Namò, sveteliai namò*, il *dainos* cantato il 6 aprile 1990 contro Zenonas Petraukas, e sopracitato.

DB: Credo di sì. Con *Ratilio* stiamo ricreando le canzoni, aggiungendo ai testi alcuni dettagli della nostra vita. Lo facciamo principalmente per divertimento, senza cantarle sul palco. L'esempio fornito ha una metafora politica, non sono sicura che le persone creerebbero qualcosa di simile nella situazione odierna.

Le tradizioni carnevalesche sono molto utili per rappresentare argomenti rilevanti.

Nell'*ensemble* di cui facevo parte precedentemente a *Ratilio*, (gruppo folkloristico dell'Università di Šiauliai, chiamato *Vaiguva*), abbiamo ricreato una canzone che veniva associata ai mendicanti per illustrare i problemi che gli studenti affrontano (abbiamo semplicemente cambiato il testo):

Originale

Sunku ubagui gyventi an svieta,
Bo jam an žemės gulėti kieta.

Nuog vienu blusų užmigti negaliu,
Ar beiškėsiu nebžinau kadu.

Turiu penkis vaikus, aš pati šešta,
Jei nevierijat aš turiu raštą.

Sunku studentui gyventi an svieta,
Bo jam ant žemės gulėti kieta.

Nuog tarakonų užmigti negaliu,
Ar beiškėsiu, nebžinau, kadu.

Turiu penkias skolas, grėšia ir šešta,
Jei nevierijat aš turiu raštą.

È difficile per uno studente vivere in questo mondo,
perché è difficile per lui dormire per terra.

Non riesco a dormire a causa degli scarafaggi
Non sono sicuro di poterlo sopportare ancora.

Traduzione

È difficile per un mendicante vivere in questo mondo,
perché è difficile per lui dormire per terra.

Non riesco a dormire a causa delle pulci,
non sono sicuro di poterlo sopportare ancora.

Ho cinque figli, essendo io il sesto,
se non mi credi, ho una testimonianza.

Ho cinque debiti accademici, il sesto è minaccioso,
Se non mi credi, ho una testimonianza.

È importante sottolineare come questa canzone non abbia lo scopo di ironizzare sulla condizione dei senzatetto, ma su coloro che fingono di essere in condizioni miserabili per manipolare gli altri. In un'altra canzone ci siamo addirittura lamentati scherzosamente di alcune decisioni di un Sindaco. Ma è importante ricordare che *Shrovetide*³⁴⁷ non si caratterizza di dichiarazioni offensive o aggressive. Tutto va inteso come una forma di satira e critica leggera.

MK: Sebbene la canzone citata in qualche modo non vada a supportare l'opinione che esprimo di seguito, direi che se vi è una possibilità, questa è abbastanza limitata. Oggigiorno, le nostre canzoni sono spesso create da artisti individuali e non dall'intero *ensemble*, e il progresso che ha avuto lo stile di vita ha avuto un impatto negativo sulla "generazione" di un nuovo folklore. Naturalmente, ci sono alcuni artisti che rendono ancora omaggio al folklore fornendo agli antichi canti una veste più contemporanea (*Donis, Šventinis bankūchenas*), la base delle quali viene utilizzata in modo da creare un risultato che può essere considerato un "remix", e non qualcosa di nuovo e originale.

JK: Il nucleo di queste canzoni risiede nella nostra vita quotidiana, i problemi e le gioie. Tuttavia, penso che eventuali canzoni sulle problematiche di oggi potrebbero essere molto ridicolizzate.

JK: Il vostro gruppo si distingue per essere particolarmente longevo, come mai?

MK: Sicuramente molto è dovuto al fatto che siamo un gruppo folk di un'università e ogni anno riceviamo nuovi membri da tutto il Paese, ognuno dei quali contribuisce con il proprio dialetto, le tradizioni familiari, i canti, le danze e la conoscenza di specifici strumenti musicali. Naturalmente, alcuni membri lasciano *Ratilio* durante i primi mesi, ma quelli motivati si dedicano all'*ensemble* per tutti e quattro gli anni di Bachelor e

³⁴⁷ Ultimi tre giorni di carnevale.

oltre. La passione dei membri e la capacità dei nostri leader di sfruttarla nel processo creativo contribuiscono a mio parere alla sopravvivenza del nostro *ensemble*.

IK: *Ratilio* non è solo l'esibirsi e indossare abiti originali. Con il tempo, è diventato una parte fondamentale della mia vita. È simile alla leva militare: quando ne diventi un membro, ne fai parte per il resto della tua vita. Qualche tempo fa, una signora di 70 anni venne da me, toccò la mia gonna di lana (una parte del costume tradizionale) e disse: «Mio Dio, questa dev'essere la stessa gonna che indossava la mia amica universitaria 40 anni fa...». Insieme celebriamo compleanni, feste tradizionali; le donne di *Ratilio* organizzano feste di addio al nubilato l'una per l'altra; andiamo ai funerali e cantiamo canzoni tradizionali - non perché invitati dai parenti - ma poiché è usanza omaggiare il defunto in questo modo.

Conclusioni

Memoria e riappropriazione identitaria

Con questa ricerca ho voluto analizzare le arti performative nelle tre Repubbliche Baltiche nei primi vent'anni del nuovo millennio, evidenziandone le principali trasformazioni legate all'ottenimento dell'indipendenza dall'Unione Sovietica negli anni Novanta. In particolare ho privilegiato l'analisi del ruolo che storia e memoria hanno avuto nella costruzione di un'identità nazionale le produzioni teatrali e la *performance art* nella costruzione e nella rappresentazione di una memoria collettiva. Inoltre, ho ricercato nella musica popolare, in particolare quella lituana con l'*ensemble Ratilio*, come anche il folklore sia stato uno strumento di autodeterminazione identitaria e politica.

La memoria storica e culturale collettiva è una questione fondamentale nelle arti sceniche baltiche contemporanee ed evidenzia la relazione tra il contesto artistico e i fenomeni sociali del post-socialismo.

Gli artisti, dopo un primo momento di distacco dal passato comunista e di straniamento dalla nuova contemporaneità, reduci dal trauma culturale e sintomatici di una radicata «cultura della diffidenza»³⁴⁸ nelle istituzioni e negli *altri*, sono oggi più propensi a una rielaborazione consapevole della storia, da una parte, e intenzionati a rivalutare le tradizioni e i *tópoi* della cultura baltica, dall'altra. La situazione che è emersa grazie a questa ricerca è particolarmente sfaccettata e in qualche misura inaspettata in quanto la tendenza al rifiuto e all'allontanamento dal passato socialista si stanno affievolendo per lasciare posto alle molte forme di espressione della memoria collettiva.

Nella regione baltica, il teatro è diventato infatti un luogo della memoria, in cui riconoscere la propria identità e la propria storia. Il teatro, dunque, acquisisce significato e consolida la memoria attraverso un'elaborazione narrativa del vissuto.

³⁴⁸ P. Sztompka, *La Fiducia nelle Società post-comuniste: una risorsa scomparsa*, trad. it. di M. De Martino, Rubbettino, Catanzaro, 1996, p. 8.

Negli ultimi anni, sempre più spettacoli hanno preso le distanze dalla tendenza dominante fino a poco tempo fa dei *re-enactment* storici intesi come rappresentazioni monumentali del passato o come riproduzioni della «mito-storia»,³⁴⁹ ma al contrario vogliono portare in scena le narrazioni estromesse o marginalizzate nei cinquanta anni precedenti, e dare voce e corpo alla memoria collettiva. Inoltre, come afferma Jay Winter, «Il performativo migliora la sovrapposizione tra storia e memoria perché prende in prestito da entrambe».³⁵⁰ Si crea così una connessione ambigua tra la memoria personale e la narrativa storica, quello che Kate Mitchell e Jerome DeGroot chiamano «immaginario storico», volto a disattivare l'approccio storiografico che marginalizza la finzione storica.³⁵¹ In alcuni casi, la storia è raccontata come se fosse un'esperienza individuale dei protagonisti dell'opera, facendo dunque della memoria personale il punto di partenza per la costruzione di una memoria collettiva.

Come nel teatro così nella *performance art* le tematiche della storia e della memoria occupano uno spazio importante ma in un contesto in cui da un lato regna la consapevolezza crescente che è «importante mantenere la memoria collettiva» e dall'altro che sia necessario talvolta «che le cose vengano dimenticate».

In parallelo, la scena performativa contemporanea baltica rivaluta le tradizioni sceniche e folkloristiche e le pone come *conditio sine qua non* di autodeterminazione e riappropriazione identitaria. Alla fine degli anni Novanta, l'innovazione non era più al centro della ricerca artistica e i registi tendevano ad adattare le loro poetiche alle tendenze teatrali internazionali per essere pienamente riconosciuti a livello europeo, mentre con il nuovo millennio si è affermata la tendenza contraria e in chiave politica di resistenza alla globalizzazione imperante.

Come afferma la studiosa Jurgita Staniškytė, i nuovi modelli di rappresentazione nel teatro baltico contemporaneo possono essere intesi come rappresentazioni auto-

³⁴⁹ J. Staniskyte, *Inventing the Past, Re-Writing the Present: The History and Memory on Contemporary Lithuanian Theatre Stage*, in "Nordic Theatre Studies", vol. 31, no. 2, 2019, p. 61; <https://doi.org/10.7146/nts.v31i2.120121>

³⁵⁰ Ivi, p. 63.

³⁵¹ *Ibidem*.

riflessive, incentrate sulla propria realtà, e spiccatamente anti-canoniche.³⁵² Il teatro ha iniziato infatti a riflettere sulla propria natura, con la decostruzione del proprio passato, l'analisi dei meccanismi teatrali, la revisione di archetipi storici e nazionali e la riproposizione del folklore, sia in chiave giocosa, sia più esplicitamente critica e teorica.

Il folklore è sicuramente un elemento ricorrente e centrale nelle arti performative baltiche, e i riferimenti a queste pratiche sono presenti anche in produzioni di teatro di prosa contemporaneo.

Il folklore inteso come strumento di autodeterminazione è il concetto cardine dell'*ensemble* musicale di *Ratilio*, di cui gli studenti membri si fanno portavoce e portatori di una tradizione popolare autentica, responsabili della sua preservazione e collocazione nel contesto contemporaneo.³⁵³

Da un'altra prospettiva, alcune performer estoni affrontano il folklore come elemento identitario costantemente in pericolo di contaminazione e omologazione, come conseguenza della globalizzazione.³⁵⁴ La tensione si pone in questo caso tra la critica all'ingresso nell'Unione Europea, intesa come atto che mina alla base l'identità nazionale da poco riconquistata, e dall'altro alle tendenze alla falsificazione del folklore che disturbano in modo diverso il processo di acquisizione/reinvenzione identitaria in atto in questo primo scorcio di millennio.

Il sentimento di straniamento – dovuto al periodo di transizione dall'era sovietica all'era post-sovietica, dal comunismo al capitalismo, dall'essere Repubbliche Sovietiche Socialiste a Stati indipendenti e membri dell'Unione Europea – ha sicuramente alimentato la creazione di spettacoli teatrali e performance volte a indagare il contesto politico e sociale contemporaneo, come le false apparenze dello

³⁵² J. Staniškytė, *Performing History, Staging Identity: Strategies of contemporary Theater in the Baltic States*, in "Journal of Baltic Studies", vol. 40, no. 4, 2009, p. 537; <https://www.jstor.org/stable/43212920>.

³⁵³ J. B. Kotilaine, *Culture bearers, culture brokers: Ratilio and folk music in post-soviet lithuania* Harvard University. ProQuest Dissertations Publishing, 1998, p. 83; <https://www.proquest.com/dissertations-theses/culture-bearers-brokers-ratilio-folk-music-post/docview/304434000/se-2?accountid=17274>

³⁵⁴ A. Bryzgel, *Performance Art in Eastern Europe since 1960*, I ed., Manchester University Press, 2017, p. 266.

Stato, la riscrittura della storia e la mistificazione ingiustificata dei politici, e ancora alla critica dell'imitazione di modelli esteri e i conseguenti timori per i meccanismi sempre più evidenti di auto-colonizzazione delle culture.³⁵⁵

Tra queste due macro tendenze, si fanno spazio diverse sperimentazioni, soprattutto nel teatro e che hanno portato alla creazione di una grande varietà di stili e metodi, e all'inclusione di approcci più psicologici e post-moderni alle opere del grande repertorio classico, talvolta modificandone la trama per introdurre un diverso approccio estetico e comunicare nuovi significati. In questo contesto di sperimentazione, gli attori cominciano ad auto-dirigersi ed essere coinvolti sia nel processo creativo che nell'estetica delle messe in scena che creano.

In alternativa, si riscrive la storia e si ironizza sugli stereotipi e le ambizioni nazionali attraverso la parodia e la creazione di una nuova "cosmogonia" baltica.

In Lettonia, invece, si è affermata una nuova tendenza, ricollocabile alla definizione di Hans-Thies Lehmann di "teatro post-drammatico", che mira a una decostruzione del processo di produzione teatrale e di rappresentazione, destabilizzando le gerarchie, indagando le questioni identitarie e il rapporto tra realtà e finzione.

Inoltre, il rapporto tra recitazione e testo drammatico si fa più complesso e al tempo stesso più libero, e l'uso del corpo diventa centrale per raccontare soggetti frammentati e in costante trasformazione.

In definitiva, la scena teatrale baltica contemporanea sembra essere caratterizzata da confini settoriali sempre più labili e dalla commistione di vari media sul palcoscenico, dalle marionette alle nuove tecnologie. Il fenomeno è anche alimentato dalla collaborazione di artisti in laboratori creativi che rifiutano il palcoscenico come spazio designato per lo spettacolo, la gerarchia del teatro tradizionale e il concetto convenzionale di spettacolo teatrale. La sperimentazione presenta dunque molte creazioni nell'ambito del teatro documentario, degli spettacoli itineranti, delle drammaturgie sonore e musicali. La drammaturgia estone contemporanea dimostra infine una vitalità e una forza propulsiva senza pari, a differenza di quanto è avvenuto

³⁵⁵ E. Andrés, *An Agent that is still at Work. The Trauma of Collective Memory of the Socialist Past*, 2008, p. 7;

https://www.academia.edu/36322200/An_Agent_that_is_still_at_Work_The_Trauma_of_Collective_Memory_of_the_Socialist_Past

in Lituania e in Lettonia, dove il ricorso alla tradizione è stato percepito e vissuto con più scetticismo.

Complessivamente, si nota come il teatro baltico abbia rinunciato al suo ruolo di strumento politico a servizio di un'ideologia di Stato, per diventare il luogo di eccellenza di nuove esperienze estetiche e ricerche artistiche, in alcuni casi esplicitamente in contrasto con la situazione sociale, politica e culturale, e in altri orientate innanzitutto a stabilire nuovi regimi di mobilità, sensibilità e libertà.

Nell'ultimo ventennio, nonostante le inevitabili differenze stilistiche, le tre Repubbliche Baltiche hanno manifestato una tendenza all'autodeterminazione molto significativa, sia recuperando il passato storico e le proprie tradizioni, sia puntando sulla sperimentazione, che permette a queste nazioni di ricercare, costruire e trasformare la propria identità di giorno in giorno e sottrarla alle polarizzazioni strumentali a semplificare e banalizzare (spesso pericolosamente) la realtà.

Appendici

Appendice Immagini

Capitolo 2



Fig. 1 Barricades, Lithuanian National Theater, diretto da Valters Sīlis (2014)
Foto: Dmitri Matvejev



Fig. 2-3 Unified Estonia, diretto da Theatre NO99, Tallin, (2005)
Foto: Anna Tuvike



Fig. 3 Alexander Pushkin, Boris Godunov, diretto da Eimuntas Nekrošius, Lithuanian National Drama (2015)



Fig. 5 Dreams of Rainis, diretto da Kirill Serebrennikov, Teatro Nazionale Lettone (2015)



Fig. 6 Brodsky/Baryshnikov, diretto da Alvis Hermanis, Nuovo Teatro di Riga (2016)



Fig. 7 The Rise and Fall of Estonia, diretto da Theatre NO99 (2011)
Foto: Okeiko Oo



Fig. 8 A Big Lithuanian Fairy Tale, diretto da Eglė Kizaitė, Šiauliai Drama Theatre (2016) Foto: Šiauliai Drama Theatre Archive

Capitolo 3



Fig. 9 Cinema Lietuva, Vilnius, costruito a fine anni Cinquanta



Fig. 10-11 Pro-testo Laboratorijos, Nomedo e Gediminas Urbonas, Vilnius (2005)



Fig. 12 Villa Lituania, progettata da Pio Piacentini negli anni '30 del Novecento e Ambasciata Lituana dal 1933 al 1940, Roma

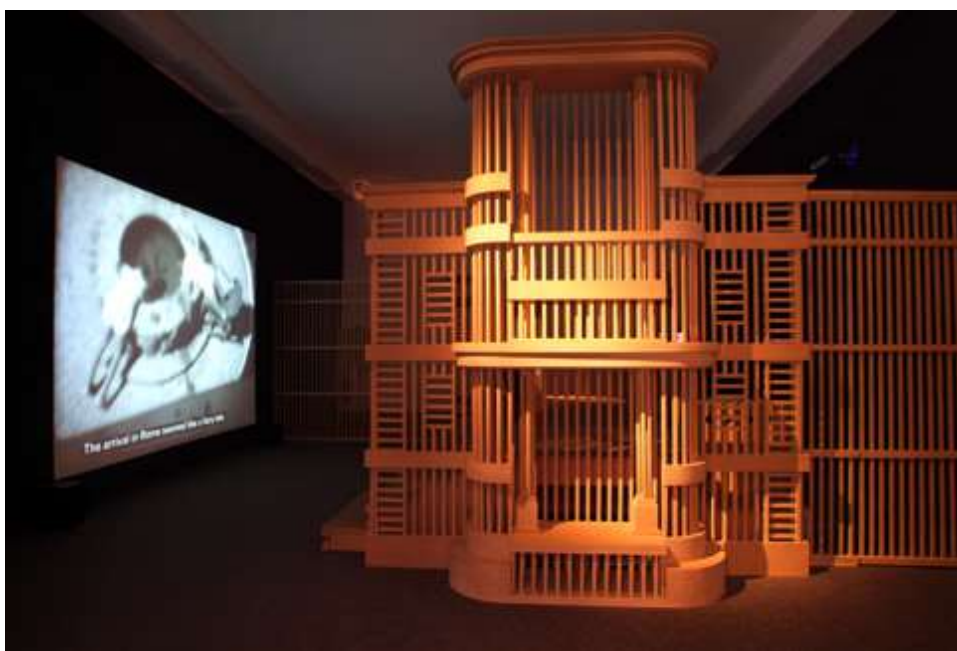


Fig. 13 Villa Lituania: Pigeon Pavilion Model, Padiglione Lituano della 52esima edizione della Biennale Arte di Venezia (2007)



Fig. 14 Lancio Colombi Viaggiatori da Competizione, Apertura Padiglione Villa Lituania (9 Giugno 2007)



Fig. 15 20 July.2015 Deimantas Narkevičius, Vilnius (2017)



Fig. 16 Estonian Sculpture, Flo Kasearu, Tallinn Art Hall (2005)



Fig. 17 Multi Travels, Flo Kaseauru, Tallin (2007)



Fig. 18-19 Bring Back My Fire Gods, Kristina Norman, Tallin (2018)
Fermo immagine della performance video



Fig. 20 The Bronze Man, Miervaldis Polis, Riga (1987-1991)



Fig. 21 The Bronze Man becomes The White Man, Miervaldis Polis, Riga (1992)
Foto: Latvian Centre of Contemporary Art



Fig. 22-23 *How to Get on TV*, Gints Gabrans, Riga (2000-04)

Capitolo 4



Fig. 24 Damilė Bagdonavičienė mentre danza al Concerto per il 50esimo anniversario di *Ratilio*, 18 Giugno 2018, Giardini Botanici dell'Università di Vilnius.
Foto: Natalija Ranceva.



Fig. 25 Damilė Bagdonavičienė mentre suona *kanklės* in occasione del Mažosios Lietuvos Etnodienos. 29 Luglio 2021, Klaipėda. Foto: Archivio del Centro Etnoculturale di Klaipėda.



Fig. 26 Mindaugas Kasiulis mentre danza in occasione del *Visas VU Šoka* all'Università di Vilnius.



Fig. 27 Mindaugas Kasiulis mentre canta sul palco del *Skamba Skamba kankliai 2021*, Vlnius

LITHUANIAN FOLK MUSIC INSTRUMENTS

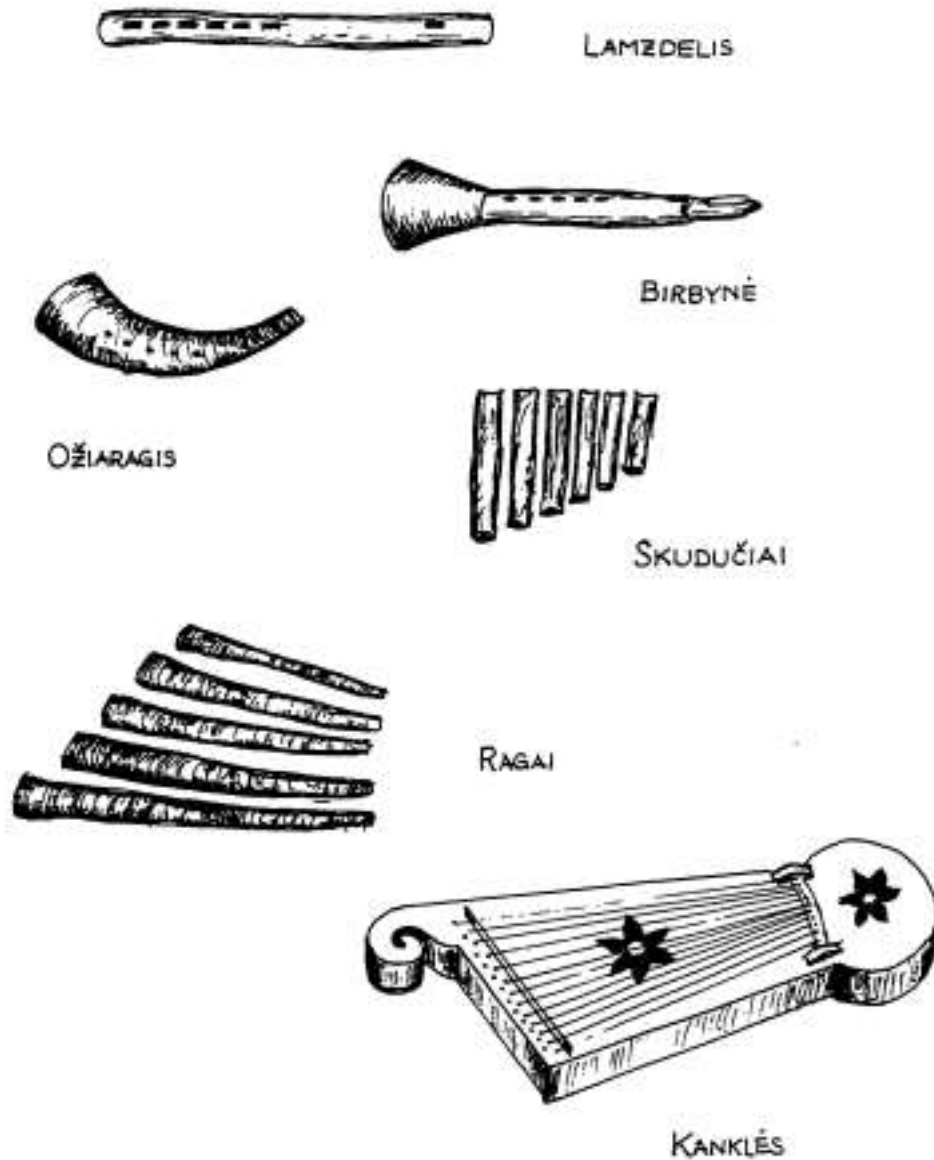


Fig. 28 Strumenti della tradizione folkloristica lituana, utilizzati ancora oggi dal gruppo *Ratilio*. Immagine tratta dal saggio J. B. Kotilaine, *Culture bearers, culture brokers: Ratilio and folk music in post-soviet Lithuania* Harvard University. ProQuest Dissertations Publishing, 1998.

Le fotografie di queste pagine, nel rispetto del diritto d'autore, vengono riprodotte per finalità di critica e discussione ai sensi degli artt. 65 comma 2, 70 comma 1 bis e 101 comma 1 Legge 633/1941.

Appendice Autori e Opere

(in ordine di apparizione)

Teatro

Eimuntas Nekrošius (1952-2018) Lituania

The Square (1980)

Pirosmani, Pirosmani (1981)

A Long Day Lasting More Than a Century (Ilga kaip šimtmečiai diena) (1983)

Uncle Vanya (Dėdė Vania) (1986)

Amleto (Hamletas) (1997)

Macbeth (Makbetas) (1998)

Otello (Otelas) (2000)

Edipo a Colono (2019)

Le Stagioni (Metai) (2003)

Boris Godunov (Borisas Godunovas) (2015)

Rimas Tuminas (1952) Lituania

Madagaskaras (2005)

Masquerade (2018)

Oskaras Koršunovas (1969) Lituania

Romeo and Juliet (Istabioji ir graudžioji Romeo ir Džiuljetos istorija) (2003)

Il Gabbiano (Zuvedra) (2014)

Playing the Victim (Vaidinant Auka) (2005)

P.S. File O.K. (P.S. Byla O.K.) (1997)

Re Edipo (Oidipas Karalius) (2002)

Alvis Hermanis (1965) Lettonia

Marquise de Sade (Markize de Sada) (1993)

Long Life (Garā Dzīve) (2003)

Latvian Stories (Latviesu Stasti) (2004)

Further (Tālāk) (2004)

Stories of Shukshin (2014)

Brodsky/Baryshnikov (2016)

Galina Polishchuka Lettonia

Blow, Wind!

Tiit Ojasoo (1977) Estonia

State of Things (Asjade Seis) (2004)

Theatre NO99 (2005) Estonia

Election School (parte di *Unified Estonia*) (2010)

Art School (2013)

When 200 Becomes 6500

Doing is Cooler Than Watching

Vidas Bareikis (1986) Lithuania

A Phone Book (Telefonų knyga) (2010)

Mr. Fluxus or Charlatans? (Mr.fluxus arba Šarlatanai?) (2011)

Kirill Serebrennikov (1969) Russia

Dreams of Rainis (2015)

Bad Rabbits (2017) Lettonia

Agnius Jankevičius (1979)

Eglė Kižaitė (1991) Lithuania

Eglė the Queen of Serpents (Eglė Žalčių Karalienė) (2016)

A Big Lithuanian Fairy Tale (Didelė Lietuviška Pasaka) (2019)

Jonas Tertelis (1986) Lithuania

The Green Meadow (Žalia Pievelė) (2017)

Gediminas Rimeika (1991) e Darius Gumauskas (1974) Lithuania

Mongolija (2019)

Valter Sīlis (1985) e Jānis Balodis (1987) Lettonia

Barricades (2014)

The Forest Brother (Miškinis) (2015)

Performance Art

Nomeda (1968) e Gediminas (1966) Urbonas Lithuania

Pro-testo Laboratorijos (Laboratori sperimentali) (2005)

Villa Lithuania (2007)

Deimantas Narkevičius (1964) Lithuania

20 July.2015 (2017)

Once in the XX Century (2004)

Flo Kasearu (1985) Estonia

Estonian Sculpture (2005)

Multi Travels (2007)

Kristina Norman (1979) Estonia

Bring Back My Fire Gods (2018)

Miervaldis Polis (1948) Lettonia

The Bronze Man (1987-91)

The Bronze Man becomes The White Man (1992)

Gints Gabrans (1970) Lettonia

How to Get on TV (2000-04)

Bibliografia

Bibliografia generale

- *All Art is about Us, Lithuanian Art 1960 – 2018*, a cura di Raminta Jurenaite, Lietuvos Kulturos Taryba, 2018.
- A. Bryzgel, *Performance Art in Eastern Europe since 1960*. 1st ed., Manchester University Press, 2017.
- I. Arns, K. Wettengl, A. Harm, N. Grothe, F. Hunger, L. Jablonskiene, M. Traumane, *Mit allem rechnen. Medienkunst aus Estland, Lettland, Litauen*, Revolver, 2006.
- S. Franco, M. Nordera, *Ricordanze memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Torino, 2010.
- N. V. Riasanovsky, *Storia della Russia dalle Origini ai Giorni Nostri* (1984), IVX ed. (2013) aggiornata da S. Romano, tr. it. di F. Saba Sardi, Bompiani, Milano, 2013.
- P. Sztompka, *La Fiducia nelle Società post-comuniste: una risorsa scomparsa*, trad. it. di M. De Martino, Rubbettino, Catanzaro, 1996.
- G. Todorova, G. Zsuzsa, T.M. Nikolaeva, *Post-communist Nostalgia*, Bergham Books, New York, 2010.
- *Villa Lituania: Nomeda and Gediminas Urbonas : Lituianian pavilion, 52. International art exhibition La Biennale di Venezia*, Sternberg Press, Berlino, 2008.

Sitografia

- E. Andrés, *An Agent that is still at Work. The Trauma of Collective Memory of the Socialist Past*, 2008;
https://www.academia.edu/36322200/An_Agent_that_is_still_at_Work_The_Trauma_of_Collective_Memory_of_the_Socialist_Past.
- E. Andrés, *Whose nostalgia is Ostalgia? An Eastern Europe and Former Soviet Republics survey exhibition in the New Museum*, New York, 2011; <https://www.springerin.at/en/2011/4/wessen-nostalgie-ist-die-ostalgie/>.

- E. Annus, *Between arts and politics: A postcolonial view on Baltic cultures of the Soviet era*, in “Journal of Baltic Studies”, vol. 47, n. 1, 2016; <https://doi.org/10.1080/01629778.2015.1103509>.
- L. Apinytė Popenhagen, *The Mises en Scène of Lithuanian Director, Eimuntas Nekrošius*, ProQuest Dissertations Publishing, 1996; <https://www.proquest.com/dissertations-theses/mises-en-scene-lithuanian-director-eimuntas/docview/304287288/se-2?accountid=17274>.
- C. Bonfiglioli, *Former East, former West: post-Socialist Nostalgia and Feminist Genealogies in Today's Europe*, in “Bulletin of the Institute of Ethnography SANU”, vol. 1, 2011; <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=107858>.
- A. Bryzgel, *The Bronze Man and the Homeless Man: Performance Art in Latvia Then and Now*, in “From Recognition to Restoration: Latvia's History as a Nation-State. On the Boundary of Two Worlds: Identity, Freedom, & Moral Imagination in the Baltics”, Edition Rodopi, vol. 25, 2010; https://www.researchgate.net/publication/236134527_The_Bronze_Man_and_the_Homeless_Man_Performance_Art_in_Latvia_Then_and_Now.
- A. Bryzgel, *Performance Art in East-Central Europe: 1960s to the Post-Communist Era*, in “PAJ: A Journal of Performance and Art”, vol. 43, n. 3, 2020, p. 95; https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/pajj_a_00528
- V. Čakare, I. Rodiņa, *New Performance Spaces and Redefinition of the Relationship between Performers and Audience Members in 21st-Century Latvian Theatre: 2010–2020*, in “Contemporary Latvian Theatre. A Decade Bookazine”, 2020; <http://theatre.lv/wp-content/uploads/2020/11/Contemp-Latvian-Theatre-Decade-bookazine-DIGITAL.pdf>.
- R. Cattaneo, *In fuga dal passato: l'identità euro-atlantica dei Paesi baltici*, in “Amistades”, 2019; <https://www.amistades.info/post/in-fuga-dal-passato-l-identit%C3%A0-euro-atlantica-dei-paesi-baltici> [Ultimo accesso 21 luglio 2021]
- S. Chari, K. Verdery, *Thinking between the Posts: Postcolonialism, Postsocialism, and Ethnography after the Cold War*, in “Comparative Studies in Society and History”, vol. 51, n. 1, 2009; <https://www.jstor.org/stable/27563729>.
- B. Egorov, *La Baltic Way: la catena umana di 600 km che segnò l'indipendenza dei Paesi baltici*, in “Russia Beyond”, 2018; <https://it.rbth.com/storia/81272-la-baltic-way-la-catena> [Ultimo accesso 2 agosto 2021]

- *Focus Eglė Kizaitė*, in “Lithuanian Culture Institute”; https://english.lithuanianculture.lt/lithuanian-culture_guide/2021/01/18/egle-kizaite/ [ultimo accesso 23 agosto 2021]
- *Focus Nekrošius*, in “Campania Teatro Festival”: <https://campaniateatrofestival.it/focus-nekrosius/> [ultimo accesso 24 agosto 2021]
- A. Glover, *Deimantas Narkevičius: 20 July 2015*, in “Studio International”, 2017; <https://www.studiointernational.com/index.php/deimantas-narkevicius-20-july-2015-review-maureen-paley> [Ultimo accesso 2 settembre 2021]
- E. Klivis, *Inside Frozen Geographie: Baltic-Russian Theatre Exchanges after 2014*, in “Nordic Theatre Studies”, vol. 32, n. 2, 2020; <https://doi.org/10.7146/nts.v32i2.124357>.
- J. B. Kotilaine, *Culture bearers, culture brokers: Ratilio and folk music in post-soviet lithuania* Harvard University. ProQuest Dissertations Publishing, 1998; <https://www.proquest.com/dissertations-theses/culture-bearers-brokers-ratilio-folk-music-post/docview/304434000/se-2?accountid=17274>.
- A. Kureev, *La notte che ha diviso l’Estonia*, in “Gazeta”, trad. It. D.Mangione, in “Russia in Translation”, 2017; <http://russiantranslation.com/2017/08/25/la-notte-che-ha-diviso-lestonia/> [Ultimo accesso 21 luglio 2021]
- A. Lasiik, *Asjade seis norib tüli (Lo stato delle cose è furente)*, in “Eesti Päevaleht”, 2004; <https://epl.delfi.ee/artikkel/50973743/asjade-seis-norib-tuli> [Ultimo accesso 14 settembre 2021]
- A. Laķe, R. Muktupāvela, *The song and dance celebration tradition as a brand of the “singing nations” of the baltic countries: Similarities and differences*, in “Filosifija Sociologija”, vol. 28, n. 4, 2017; <https://www.proquest.com/scholarly-journals/song-dance-celebration-tradition-as-brand-singing/docview/1986331434/se-2?accountid=17274>.
- E. Lindeer, *How Theatre Can Develop Democracy: The Case of Theatre NO99*, in “Nordic Theatre Studies”, vol. 25, n. 1, 2018, p. 84; <https://doi.org/10.7146/nts.v25i1.110900>.
- A. Louyest, G.H. Roberts, *Guest editors’ introduction: Nostalgia, Culture and Identity in Central and Eastern Europe*, in “Canadian Slavonic Papers”, vol. 57, 2015; <https://doi.org/10.1080/00085006.2015.1090730>.
- S. Luperini, *Russia, Condannato Serebrennikov, il regista anti Putin*, in “La Repubblica”, 2020; https://www.repubblica.it/esteri/2020/06/26/news/russia_il_regista_anti_putin_serebrennikov_giudicato_colpevole-260237243/ [ultimo accesso 22 agosto 2021]

- *Migrant Integration Statistics*, a cura di Eurostat, 2020; <https://ec.europa.eu/eurostat/en/web/products-statistical-books/-/ks-06-20-184> [Ultimo accesso 23 luglio 2021]
- M. Müller, *Goodbye, Postsocialism!*, in “Europe-Asia Studies”, vol. 71, 2019; <https://doi.org/10.1080/09668136.2019.1578337>.
- D. Plassard, *Il postdrammatico, ovvero l’Astratto*, in “Prospero European Review – Research and Theater”, n. 3, 2013; <https://doi.org/10.47109/0102220102>.
- *Population of Estonia, Latvia and Lithuania from 1950 to 2020*, in “Statista”, 2020; <https://www.statista.com/statistics/1016444/total-population-baltic-states-1950-2020/> [Ultimo accesso 23 luglio 2021]
- M. Silvi, *Tra ricordo e oblio. Parola all’artista lituano Deimantas Narkevičius*, in “Artribune”, 2018; <https://www.artribune.com/professionieri-professionisti/who-is-who/2018/06/intervista-deimantas-narkevicius-lituania/> [Ultimo accesso 2 settembre 2021]
- J. Staniskyte, *Inventing the Past, Re-Writing the Present: The History and Memory on Contemporary Lithuanian Theatre Stage*, in “Nordic Theatre Studies”, vol. 31, no. 2, 2019; <https://doi.org/10.7146/nts.v31i2.120121>.
- J. Staniškytė, *Performing History, Staging Identity: Strategies of contemporary Theater in the Baltic States*, in “Journal of Baltic Studies”, vol. 40, no. 4, 2009; <https://www.jstor.org/stable/43212920>.
- J. Staniskyte, *Treading the Borderline: Play(ing) with Reality on the Post-Soviet Lithuanian Theatre Stage*, in “Nordic Theatre Studies”, vol. 26, n. 1, 2018; <https://doi.org/10.7146/nts.v26i1.109732>.
- K. Steiblytė, *Contemporary Lithuanian Theatre: A Child and a Hostage of the Tradition of Director’s Theatre*, in “Lithuanian Culture Institute”; <https://english.lithuanianculture.lt/lithuanian-culture-guide/theatre/theatre/> [ultimo accesso 20 agosto 2021]
- *Storico della presenza russa etnica nel territorio lettone*, in “Population Statistics of Eastern Europe & Former USSR Database”; <http://pop-stat.mashke.org/latvia-ethnic2019.htm> [Ultimo accesso 21 luglio 2021]
- Vocabolario Treccani

Voce «Nomenklatura»,

<https://www.treccani.it/vocabolario/nomenklatura/> [Ultimo accesso 21 luglio 2021]

Voce «Nostalgia», <https://www.treccani.it/vocabolario/nostalgia/> [ultimo accesso 23 aprile 2021].

Voce «Ostalgie»,
https://www.treccani.it/vocabolario/ostalgie_%28Neologismi%29/ [Ultimo accesso 21 luglio 2021]

- P. Wicke, *Born in the GDR. Ostrock between Ostalgia and cultural self-assertion*, Debate, in “Journal of Contemporary Central and Eastern Europe”, 6:2, 1998; <https://doi.org/10.1080/09651569808454585>.
- G. Zeltina, *Baltic Theatre 1995-2005: Processes and Trends*, in “Journal of Baltic Studies”, vol. 40, n. 4, 2009; <https://www.jstor.org/stable/43212919>

Videografia

- W. Becker, *Goodbye Lenin!*, Germania, 120', (2003).
- La Biennale di Venezia, *Biennale Arte 2019 – Lithuania*, 4'56", (2019); <https://www.youtube.com/watch?v=VIfYtNGhrE0>
- La Biennale di Venezia, *Biennale Teatro 2014 - Oskaras Koršunovas: Il gabbiano (The Seagull)*, 29'50", (2014); https://www.youtube.com/watch?v=M2eTCi0HX_0&ab_channel=BiennaleChannel
- G. Gabrans, *STARIX*, 26'52", (2004); https://www.youtube.com/watch?v=q_XNcyFU8Jg&ab_channel=gintsgabrans
- MO Kolekcija, *Nomeda & Gediminas Urbonas, Villa Lituania. Part I*, 18'45" (2013); https://www.youtube.com/watch?v=HcaO42Uqf3E&ab_channel=MOmuziejus
- K. Norman, *Bring back my Fire Gods with English and Estonian subtitles*, 2018; 12'59". Gentile concessione dell'artista.
- T. Ojasoo, E. Semper, *Ash and Money Trailer*, 1'46" (2013); https://www.youtube.com/watch?v=KMz2iOKj9p8&ab_channel=TeaterNO99

- T. Ojasoo, E. Semper, *NO55 Ash and Money*, 1h 39'28" (2013);
<https://vimeo.com/130752912>
- TateShots, *Deimantas Narkevicius – Studio Visit*, 4'10", (2014);
https://www.youtube.com/watch?v=diaHpLIyWAw&ab_channel=Tate

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare i miei relatori, la Prof.ssa Susanne Franco e il prof. Enrico Bettinello, e il prof. Giovanni de Zorzi per i suoi preziosi consigli relativi alla tradizione del folkore musicale.

Infine, vorrei ringraziare il gruppo folkloristico *Ratilio*, in particolare Damilė Bagdonavičienė, Mindaugas Kasiulis e Indrė Kubiliūtė per aver risposto con entusiasmo alle mie domande e aver condiviso con me le loro esperienze.