



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

OblomOff di Michail Ugarov Traduzione e analisi dell'opera

Relatore

Ch.ma Prof.ssa Donatella Possamai

Correlatore

Ch.ma Prof.ssa Svetlana Nistratova

Laureando

Elena Pauli

Matricola 825165

Anno Accademico

2011 / 2012

Indice

Introduzione	iv
---------------------	----

CAPITOLO 1

Il teatro contemporaneo in Russia

Il fenomeno <i>Novaja Drama</i>	9
---------------------------------	---

CAPITOLO 2

OblomOff

<i>OblomOff</i> . La pièce	26
<i>OblomOff</i> . Analisi dell'opera	101

Appendice

Изложение	cxx
Michail Ugarov. Cenni biografici e produzione artistica	cxxxiii

Bibliografia	cxxxvi
---------------------	--------

Introduzione

La traduzione di *OblomOff*, dramma contemporaneo ispirato al romanzo classico *Oblomov* di Ivan Gončarov, del drammaturgo e regista russo Michail Ugarov ci offre in primo luogo la possibilità di presentare una panoramica generale del contesto teatrale russo contemporaneo, la cui conoscenza è piuttosto limitata, specialmente in Italia. In particolare modo se ne presenta l'evoluzione generale dagli anni novanta in poi, epoca di enormi trasformazioni politiche e sociali. Vengono presi in esame gli stili e le varie tendenze emerse durante quest'ultimo ventennio, ricercandone le origini e ricollegandoli al contesto sociale a cui appartengono.

Viene dedicata particolare attenzione a quella parte di drammaturgia contemporanea russa che prende il nome di *Novaja Drama* (nuovo dramma), un movimento emerso gradualmente alla fine degli anni novanta e istituzionalizzato nel 2002 con la prima edizione del festival omonimo, ovvero quella parte di drammaturgia più direttamente connessa con le trasformazioni sociali della nostra epoca e con i cambiamenti in atto.

In questa ricostruzione dell'evoluzione della corrente drammaturgica che in seguito verrà denominata *Novaja Drama*, si prendono come punto di riferimento l'ideologia e l'attività artistica dell'autore Michail Ugarov, figura emblematica e centrale durante tutto il processo evolutivo del nuovo dramma russo. Regista, drammaturgo, direttore di teatro, organizzatore di vari festival e seminari legati alla drammaturgia contemporanea, Ugarov ha partecipato in prima persona a tutte le fasi evolutive del nuovo dramma russo, dai primi passi, negli anni novanta, fino alla svolta recente rappresentata dal successo del teatro documentario. Il suo punto di vista, ricostruito tramite le numerose interviste che ha rilasciato nell'arco degli ultimi dieci anni, ci permette di capire quali siano i reali obiettivi che i nuovi drammaturghi si

pongono, quali le aspettative future e soprattutto, contro le critiche che li accusano di propinare volgarità gratuite e che mal tollerano la violenza manifesta di cui spesso sono farcite le nuove pièce, quale sia il loro rapporto con la società contemporanea e il suo “lato oscuro”.

La pièce *OblomOff*, premiata nel corso di vari festival e concorsi, ha riscosso un successo enorme sia da parte della critica che dal pubblico ed è stata considerata uno dei migliori lavori del teatro moderno. Essa ci permette di comprendere al meglio in che cosa consista il legame fra arte e società teorizzato dall'autore stesso che, attraverso un lavoro di rielaborazione del classico, ci presenta un ritratto preciso della nostra epoca.

Vengono analizzati diversi aspetti della composizione dell'opera, dall'elaborazione del soggetto alla messinscena (riferendosi alla rappresentazione diretta da Ugarov stesso al Centro di Drammaturgia e Regia di Mosca nel 2002), con particolare attenzione al rapporto tra la pièce contemporanea e il romanzo originale, sottolineando tanto gli elementi innovativi del dramma, quanto gli aspetti di continuità.

Proprio per individuare tali aspetti, parallelamente al lavoro di traduzione, si è eseguito un attento confronto delle due opere, la pièce e il romanzo, dal momento che in vari punti del testo l'autore sceglie di mantenere intatto il testo originale. Alcune scelte stilistiche nella traduzione, inoltre, sono state prese proprio per sottolineare la presenza di termini e toni classici, come ad esempio la scelta di mantenere l'uso del “Voi”, come nella traduzione del classico gončaroviano, o l'utilizzo di termini e intercalare tipici del romanzo russo del diciannovesimo secolo.

Senza soffermarsi sulla storia del romanzo, è stata però analizzata la valenza simbolica della figura di Oblomov nella cultura russa, dalla sua comparsa nel 1859 alla critica feroce mossa da Lenin nel 1922, fino al primo tentativo di riabilitazione col ritratto che ne fece nel

suo film del 1979, *Neskol'ko dnej iz žizni I. I. Oblomova* (Alcuni giorni della vita di I. I. Oblomov), il regista russo Nikita Michalkov, precursore, in questo senso, del nostro drammaturgo.

L'analisi della produzione artistica di Ugarov, di cui è presente un elenco in appendice, si limita a brevi accenni a opere precedenti rispetto a *OblomOff*, opere di cui comunque si conosce solo il testo scritto, pubblicato a Mosca dall'editore Eksmo nel 2006, mentre viene esclusa tutta l'attività successiva (che consiste prevalentemente di regia), caratterizzata dalla sperimentazione nel contesto del teatro documentario e da un forte impegno politico.

Capitolo 1

Il teatro contemporaneo in Russia

Il fenomeno Novaja Drama

Il nuovo dramma è il fenomeno che ha trasformato il teatro russo odierno. Teatri che prima del decennio scorso non avrebbero mai preso in considerazione una pièce contemporanea dedicano ormai un'ampia parte del proprio repertorio alle rappresentazioni della nuova generazione di drammaturghi russi. A Mosca sono sorti diversi teatri che dedicano la propria attività alla promozione di quello che viene chiamato “nuovo dramma” o “nuova drammaturgia” e un festival nato da questo movimento e che appropriatamente ha preso il nome di *Novaja drama* (ora *Novaja P'esa*) in soli due anni è diventato un fenomeno di interesse internazionale. Una produttiva collaborazione fra il Royal Courte Theatre di Londra e varie organizzazioni russe è servita inoltre da catalizzatore per molti scrittori russi che hanno conosciuto il successo all'estero.¹

Il movimento *Novaja Drama* si è sviluppato negli ultimi anni come un processo in continua evoluzione, soprattutto per l'attenzione che viene data alla condivisione e all'autoanalisi, tramite dibattiti pubblici che l'hanno reso in poco tempo non solo un movimento teatrale, ma un vero e proprio istituto sociale e trend culturale.

Novaja Drama ha d'altra parte attirato le critiche di molti, accusata di riflettere solo il lato oscuro della realtà e le manifestazioni di degrado, per la mancanza di concetti profondi e per gli standard artistici molto bassi. L'accusa, ovvero, è quella di riferirsi alla tradizione estetica della cosiddetta *černucha* (termine grossomodo equivalente a *noir*; traduzione suggerita dagli stessi russi), espressione apparsa per la prima volta nella pubblicistica durante gli ultimi anni del regime sovietico per indicare il lato oscuro della condizione socialista e che

¹ J. Freedman, *Young Guns, Playwrights draw a bead on the new Russia*, "American Theatre", July/August 2004 (http://johnfreedman.webs.com/documents/Freedman_OQuinn.pdf)

mantiene oggi il significato di rappresentazione della realtà nel suo lato più degradante². Tale accusa non ci appare del tutto infondata, ma la condizione da cui questo tipo di orientamento prende forma ne spiega chiaramente le ragioni e le finalità.

L'origine del movimento *Novaja Drama*, ufficializzato nel 2002 con la prima edizione del festival omonimo, è in realtà da ricercarsi nei primi anni novanta, epoca in cui in Russia si assiste al particolare fenomeno della “morte del dramma russo”. Fu proprio la situazione in cui società e istituti culturali si trovarono dopo la caduta del Muro a dare origine a un nuovo, rivoluzionario modo di fare e di vedere il teatro.

Il collasso dell'ideologia sovietica fu seguito dalle grandi riforme, dalla proclamazione di democrazia, libertà e trasparenza in tutti i settori. Ebbe inizio un vasto dibattito sulle trasformazioni a cui stava andando incontro il paese e sulle ripercussioni che tali trasformazioni avrebbero avuto sulla mentalità delle persone. Tuttavia, i cambiamenti che erano già in atto in politica, a livello sociale, economico e culturale ebbero un impatto negativo sulla maggior parte della popolazione e portarono come conseguenza principale a una drammatica crisi dell'identità sociale e culturale, al collasso delle istituzioni sociali, nonché alla crisi economica. Il rapido processo di stratificazione sociale liberò la gente da quello stato di euforia per le libertà appena ottenute, portandola verso una totale sfiducia nei confronti delle nuove autorità.

Mentre la società si trovava ad affrontare problemi nuovi, sconosciuti in epoca sovietica (aumento della povertà, instabilità politica, crisi economica, perdita di orientamento nel nuovo contesto socio-culturale), il teatro si rifugiò nei classici. Dopo un periodo in cui era stato il centro di attività culturali e intellettuali ed era servito come una sorta di sostituto alla libera stampa, negli anni novanta il teatro cessò d'un tratto di essere un punto di riferimento

2 M. Lipoveckij, *Rastratnye strategii, ili metamorfosy černuchy*, “Novij Mir” n. 11, 1999, pag.110

culturale. Mentre la maggior parte dei teatri di repertorio proponevano solamente interpretazioni di pièce classiche, altri teatri dall'orientamento più moderno si diedero alla rappresentazione di spettacoli puramente commerciali, risultato dell'ingresso del teatro all'interno dell'industria dell'intrattenimento.³

Contemporaneamente, le strutture esistenti dei teatri di repertorio si rivelavano sempre più inadeguate ad accogliere una nuova generazione di giovani scrittori e registi. Non c'erano spazi disponibili, né alcuna forma di finanziamento. Durante gli anni novanta infatti i gestori dei fondi destinati al teatro, dei suoi spazi e di conseguenza anche della gestione degli spettacoli, appartenevano a un'era e a una mentalità totalmente differenti rispetto alla nuova generazione di drammaturghi che tentava di emergere, e si mostrarono quindi incapaci di reagire alle trasformazioni dell'epoca e di rinnovarsi. Una gran parte degli scrittori di quella generazione cessò d'un tratto di scrivere proprio al momento del crollo del sistema sovietico, nei primi anni del decennio. Dal punto di vista sociale e politico, la Russia veniva sottoposta a stravolgimenti profondi ad una velocità straordinaria. Il modo di vedere le cose e il linguaggio che erano familiari fino a poco prima si rivelarono d'un tratto completamente inadeguati per il mezzo teatrale. Cominciò così ad apparire immediatamente un intero esercito di nuovi scrittori, che però solo pochi all'interno delle istituzioni teatrali notarono. Di conseguenza, i pochi scrittori che riuscivano a vedere le proprie pièce sulla scena venivano ciclicamente esclusi dai teatri o comunque ignorati dalla gran parte della comunità teatrale. Inoltre non esistevano sostanzialmente programmi per sostenere o incoraggiare questa nuova forma di drammaturgia, mentre quella manciata di scrittori attivi non aveva i mezzi utili per influenzare il sistema. Questo portò alcuni scrittori a emigrare, altri ad abbandonare la scrittura e pochi altri ancora a continuare ostinatamente a scrivere pezzi che nessuno, pareva, avrebbe mai

³ M. Davidova, *Some thoughts on Russian theatre at the turn of the century*, RLTB.RU "Russian theatre life in brief", January 2008 (<http://www.rtlb.ru/file.php?id=712>)

messo in scena.

La metà del decennio segnò il punto più basso del dramma russo: a Mosca si arrivò ad avere non più di una dozzina di nuovi spettacoli messi in scena, all'interno di una stagione che ne prevedeva 400, mentre, paradossalmente, un enorme numero di drammaturghi – Ol'ga Muchina, Maksim Kuročkin, Michail Ugarov, Elena Gremina, Nikolaj Koljada e Nadežda Ptušina, solo per citarne alcuni – erano già attivi, ma per lo più in maniera anonima. Tra loro solamente Koljada, prolifico autore dell'entroterra di Ekaterinburg, ha raggiunto il successo prima della metà del decennio con i suoi crudi e realistici racconti sul degrado, sugli emarginati e sui disillusi.

I primi segnali di cambiamento si possono trovare verso la metà degli anni novanta, con tre pièce che hanno segnato il punto di svolta dell'evoluzione del nuovo dramma: *Tanja - Tanja* di Ol'ga Muchina, *Ovečka* (Pecorella) di Nadežda Ptušina, e *Sachalinskaja žena* (La moglie di Sachalin) di Elena Gremina, messe in scena fra il 1996 e il 1997.

Tanja - Tanja è stato un fenomeno dello Studio Fomenko (teatro fondato nel 1988, uno dei primi la cui produzione era interamente dedicata alla sperimentazione), la prima pièce che parve convincere la critica che un nuovo dramma poteva essere degno tanto quanto un classico. La prima di questo spettacolo, un dramma poetico e doloroso su una serie di incontri e intrecci di storie di uomini e donne, costituisce il primo passo verso quello che dopo l'anno 2002 verrà definito *Novaja drama*, il nuovo dramma russo. Fu seguito da *Ovečka*, un'interpretazione sensibile e sessualmente franca della storia di Rachele contenuta nel libro della Genesi (il fulcro della pièce è il “triangolo” Rachele - Lia - Giacobbe), che fu generalmente attaccata con ferocia dai critici. Curiosamente, furono i critici più giovani a mal tollerare l'erotismo manifesto del dramma e il linguaggio esplicito contenuto, tuttavia la pièce non solo attirò una quantità di pubblico insperata, ma ricevette l'ammirazione di scrittori della

generazione precedente e di numerosi studenti. Il grande successo dello spettacolo, unito all'accesa discussione che nacque attorno ad esso, erano un chiaro segnale del cambiamento che era a venire.

Quell'anno si chiuse con un piccolo evento, che ebbe però enormi ripercussioni: la prima di una produzione studentesca del dramma *Sachalinskaja žena*, l'amaro racconto di un gruppo di omicidi esiliati sulle isole Sachalin, in Siberia, che aspettano l'arrivo di un medico chiamato Anton Čechov. La prima dello spettacolo sancì la svolta definitiva nella gestione teatrale. Prima della sua apparizione gli istituti teatrali prendevano in considerazione solo i classici, l'idea che un gruppo di studenti potesse mettere in scena la prima mondiale di una nuova pièce era semplicemente inimmaginabile. Per di più il direttore, Garold Strelkov, era egli stesso uno studente. Era il primo chiaro segnale che una nuova generazione di direttori avrebbe presto cominciato a cercare voci nuove, come poi è diventata la norma. Infine, *Sachalinskaja žena* divenne la prima produzione di un piccolo teatro chiamato *Debjut-centr*, della Casa centrale degli Attori, il cui proposito era quello di promuovere nuovi giovani scrittori, registi e attori. Dopo un inizio chiassoso e accidentato, il *Debjut-centr* si è stabilizzato nella mediocrità, ciò nonostante, la sua attività iniziale ebbe un'influenza fondamentale.⁴

Alla fine degli anni novanta il nuovo dramma conosce finalmente una concreta realizzazione con il rilancio da parte di Michail Ugarov, Elena Gremina e scrittori della generazione precedente del festival *Ljubimovka*, progetto collettivo indipendente e non commerciale, fondato nel 1990 da drammaturghi e critici teatrali russi (Michail Rošin, Aleksej Kasancev, Viktor Slavkin, Vladimir Gurkin, Jurij Rybakov, per citarne alcuni) per far

4 J. Freedman, *op. cit.*

conoscere e diffondere i lavori della nuova generazione di drammaturghi.⁵ *Ljubimovka* prese il nome dalla tenuta di Stanislavskij appena fuori Mosca, sede del festival, e prevedeva numerose letture di testi contemporanei, in presenza di attori e direttori, seguite da discussioni sul valore dei testi.⁶

Intanto Mosca cessa di essere l'unico centro per la nuova drammaturgia. Altri centri sorgono, tra i principali Ekaterinburg, dove Nikolaj Koljada fonda la sua scuola, e Togliatti, in cui sotto l'influenza di Juri Klavdiev cresce un'intera generazione di giovani drammaturghi.

Una moltitudine di scrittori che godono ora di successo internazionale sono emersi da Ekaterinburg, dagli Urali. Fra loro Vasilij Sigarev, Oleg e Vladimir Presnjakov e Oleg Bogaev. Come il loro mentore Koljada, questi drammaturghi tendono a produrre nette e ben costruite drammatizzazioni delle malattie sociali. *Russkaja Narodnaja Počta* (Il servizio postale nazionale russo) di Bogaev è la storia di un vecchio abbandonato dalla società che pure ha servito tutta la vita, mentre *Černoje Moloko* (Latte nero) di Sigarev è ambientato in una remota stazione di scambio, dove il protagonista, un giovane genio della truffa, si prende gioco dei locali. In alcune occasioni questi scrittori hanno prodotto anche lavori esteticamente più complessi, come *Plennje Duchi* (Spiriti progionieri), dei fratelli Presnjakov, che offre uno sguardo ironico e moderno sui grandi scrittori Aleksandr Blok e Andrej Belij e le loro relazioni con il famoso chimico Dmitrij Mendeleev, o *Bašmakin* di Bogaev, un' esplorazione di ciò che sarebbe potuto accadere ai margini del racconto di Gogol' *Il Cappotto*.

Nel 1998 lo storico drammaturgo Aleksej Kasancev fonda, insieme a Michail Rošin, quello che senza dubbio diventò il nuovo teatro russo più importante del tempo – il Centro di Drammaturgia e Regia di Mosca. Il teatro venne inaugurato con la prima di *Judif'* (Giuditta)

5 *O Ljubimovke* in *Ljubimovka, Festival' molodoj dramaturgii* (<http://www.lubimovka.ru/index.shtml?about.html>)

6 B. Beumers e M. Lipoveckij, *Performing violence, Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*, Intellect, Chicago 2009, pag.13

della poetessa e commediografa Elena Isaeva, una moderna interpretazione del passo della Bibbia, cui seguì la messa in scena di *Shopping and Fucking* del drammaturgo inglese Mark Ravenhill, destinato a diventare una pièce di culto anche per il teatro russo. Per le sei stagioni seguenti, senza un budget fisso o un palco proprio, il Centro di Drammaturgia e Regia produsse cinque nuovi spettacoli per ogni stagione, creandosi un seguito notevole e facendosi apprezzare anche dalla critica, ottenendo il supporto che il nuovo dramma non aveva avuto durante tutto il decennio. Fra gli spettacoli che il teatro metterà in scena negli anni seguenti si trovano *Plastilin* di Vasilij Sigarev, una cruda evocazione della vita nella provincia russa che si apre con un suicidio tramite impiccagione per chiudersi con uno stupro; *OblomOff* di Michail Ugarov, moderna interpretazione del classico di Gončarov, racconto di un uomo che rifiuta di rispettare le moderne concezioni sociali; il già citato *Plennye Duchi* di Oleg e Vladimir Presnjakov e *Transfer* di Kuročkin (regia di Michail Ugarov), racconto di un uomo alle prese con una disastrosa relazione coniugale che va a far visita al padre all'inferno.

Il successo del Centro di Drammaturgia e Regia scatenò un effetto a catena, che portò finalmente al riconoscimento della nuova drammaturgia anche da parte dei teatri convenzionali. Fra gli altri, il Teatro d'Arte di Mosca (MChAT) cominciò rapidamente a investire sul nuovo dramma, mettendo in scena rappresentazioni di *YoU* di Ol'ga Muchina, onirica e tagliente rappresentazione delle vite private di un gruppo di uomini e donne di ogni età sullo sfondo di un non identificato conflitto di cui nessuno vuol prendere coscienza; *Terrorizm*, dei fratelli Presnjakov, una pièce a episodi che crea un parallelo fra le manifestazioni di violenza sociale e l'educazione familiare; *OblomOff* di Ugarov e altri.⁷

Nel 1999 ha inizio il progetto del festival *Novaja Drama* (la prima edizione del festival avrà luogo nel 2002 e darà il nome al movimento che si andava delineando sempre più nettamente), con la collaborazione del Festival *Zolotaja Maska*, del Royal Court Theatre di

⁷ J. Freedman, *op. cit.*

Londra e di un folto gruppo di nuovi scrittori. Vengono lanciati numerosissimi concorsi per giovani drammaturghi. Nel dicembre del 2000 ha luogo il primo Festival del Teatro Documentario, mentre si moltiplicano laboratori e seminari sulla nuova drammaturgia. Nel 2002 apre il primo teatro documentario a Mosca, Teatr.doc, fondato da Michail Ugarov e dalla moglie Elena Gremina. Altri centri di promozione del nuovo dramma furono il Centro Mejerchold e, dal 2005, il teatro Praktika.

Il fenomeno *Novaja Drama* non indicava più oramai una collezione di pièce moderne, ma un movimento ben organizzato e strutturato, all'interno del quale era sempre vivo il dibattito sull'orientamento che il dramma russo avrebbe dovuto adottare. Superate le iniziali difficoltà e resistenze, il movimento si delinea sempre più nettamente come un processo in continua evoluzione, come ha dichiarato il drammaturgo Michail Ugarov a proposito dei risultati ottenuti durante i primi cinque anni di attività del festival:

Il processo comunque è ormai iniziato, e procede sempre più velocemente, possiamo finalmente vedere i risultati concreti del nostro lavoro con *Novaja Drama*. Proprio questo aspetto rende *Novaja Drama* un fenomeno incredibilmente interessante in Russia oggi, è un festival-processo in continua evoluzione, che allo stesso tempo conferma e spinge in avanti la nuova drammaturgia.

Parliamo volutamente di *Novaja Drama* come di un movimento, il fatto che durante il festival vengano consegnati dei premi non è certo l'aspetto più significativo, essa è parte della nuova drammaturgia, che per sua natura è un processo in continuo cambiamento. È processo, non è risultato.⁸

Da questo momento in poi l'evoluzione e la diffusione del nuovo dramma russo procedono sempre più rapidamente. Vasilij Sigarev è stato messo in scena con il suo *Černoe Moloko* dalla European Repertory Company a Chigago tra il 2003 e il 2004; Ol'ga Muchina prima e Maksim Kuročkin poi hanno partecipato a dei workshop all'Iowa International Writer's Program e al Lark Theatre di New York nel fra il 1998 e il 2004; Evgenij Griškovec

8 V. Selivanova, Interv'ju s Michailom Ugarovym, *Smešno, kogda izmerjajut p'esu molodogo avtora dramaturgej Čechova...*, "Vzgljad", 18.09.2006, Novaja Literaturnaja Karta Rossii (<http://www.litkarta.ru/dossier/ugarov-vz/>)

ha portato il suo one-man show *Kak ja S"el sobaku* (Come ho mangiato il cane) al Russian Nights Festival di Los Angeles nel 2004; il New Group di New York ha prodotto e rappresentato *Terrorizm* dei Fratelli Presnjakov e lo Studio Theatre di Washington D.C. ha organizzato durante la stagione 2004/2005 una speciale *Russian Winter* con la messinscena di *Černoje Moloko* di Sigarev, *Russkaja narodnaja počta* di Bogaev e altri, accompagnati da altri eventi e numerosi reading.⁹

Grazie a *Novaja Drama* sono emersi drammaturghi di grande talento, come i fratelli Presnjakov, Michail Durnenkov, Maksim Kuročkin, Vasilij Sigarev, Ivan Vypyraev, solo per citarne alcuni. Un mosaico di stili differenti, in cui tuttavia è rintracciabile un orientamento comune, che potremmo definire "sociale". I lavori di questi giovani scrittori costituiscono, secondo le parole dello stesso Kuročkin,

una forma di reazione tanto al conservatorismo dell'establishment teatrale, quanto alla società russa contemporanea in generale. L'obiettivo principale del nuovo dramma è quello di ricreare una forma di teatro capace di cambiare le persone in un arco di tempo di un'ora e mezza. Non c'è stata la possibilità di vedere tali forme di teatro negli ultimi tempi. Quel che ci interessa è il teatro che minaccia la società, teatro distruttivo, fonte di trasformazione.¹⁰

In una recente intervista il drammaturgo e regista Michail Ugarov ha spiegato chiaramente il proprio punto di vista a proposito del fenomeno della perdita di autorità da parte dell'istituzione teatrale russa negli ultimi decenni:

Durante gli anni della Perestrojka, man mano che la disillusione cresceva fra la gente in seguito agli stravolgimenti sociali, andò formandosi l'idea che l'arte in generale, e il teatro in particolare, non dovessero occuparsi di temi legati all'attualità, ma solo di questioni elevate ed eterne. Sul noto verso "Poeta in Russia è più che poeta", ora ci si può ridere su. Una tale posizione mi pare filisteo. Comoda. Sono

⁹ J. Freedman, *op. cit.*

¹⁰ Cit. in N. Antonova, *Art and dirty language*, "The Moscow News", 03.06.2010 (<http://themoscownews.com/feature/20100603/187858419.html>)

d'accordo con l'ideologia classica, per cui il teatro rappresenta un'autorità, un'istituzione sociale capace di riunire insieme gruppi di persone all'interno delle sale teatrali.¹¹

Proprio nel momento in cui il teatro cessa di essere un'autorità non solo culturale, ma anche sociale, nasce e delinea il proprio orientamento il movimento *Novaja Drama*:

Mi riferisco ora non tanto al festival, quanto al movimento *Novaja Drama*. Quando tutto ebbe inizio tutti i parametri sui quali si reggeva l'intero contesto teatrale russo erano stravolti. Gli unici due elementi che componevano il sistema erano la pièce classica tradizionale e l'impresa teatrale, nessun altro elemento veniva preso in considerazione. La pièce contemporanea era vista come un qualcosa di esotico, che non rientrava nello schema, nonostante l'arte di attualità costituisca da sempre una parte fondamentale del processo, e dovrebbe costituirne un quarto, se non addirittura un terzo, di norma. Tutto ciò al tempo risultava distorto in proporzioni mostruose.

Ora, dopo cinque anni dalla prima edizione del festival, questi parametri si sono a poco a poco ristabiliti. La pièce contemporanea è finalmente riuscita a penetrare nei teatri di repertorio, anche se non corrisponde esattamente al tipo di spettacolo a cui tendiamo noi, ma una versione necessariamente "adattata" e spettacolarizzata della pièce contemporanea.¹²

Partendo da questo presupposto, quindi, è nato l'orientamento sociale del nuovo dramma. Il teatro non solo torna ad essere centro di riferimento sociale e culturale, ma assume il nuovo compito educativo di risvegliare le coscienze dal torpore indotto dalle autorità:

A mio parere uno dei compiti dell'arte è quello di risvegliare nell'uomo il desiderio di libertà. È un processo faticoso e piuttosto lungo. Vediamo che non tutti ne sentono la necessità, e talvolta neppure ne hanno il sospetto. Condurre alla libertà è un compito faticoso. Perciò sostengo sia molto importante educare gli adulti all'età adulta. Sì, insegnare la maturità a individui adulti. A mio parere, l'arte odierna è divisa in arte adulta e arte infantile. La società e il potere ci impongono l'infantilismo. Fantasy, musical, serie televisive rivolte a coscienze infantili. Di cosa trattano la maggior parte dei serial? Di Cenerentola, d'amore, di questo e di quello... L'happy end è pure un attributo classico dell'estetica infantile. L'infantilismo predomina e sta alla base del desiderio della società di trasformare anteprime, vernissage, mostre d'arte, qualsiasi cosa in un evento mondano. Di cosa si occupano sostanzialmente i nostri media? Chi è venuto, con chi era, com'erano vestiti. È estremamente raro che si dedichino alla sostanza. Al suono del termine "registra di tendenza", "spettacolo di tendenza" o, com'è di tendenza dire, "progetto", trend, il brand... Questa non è arte responsabile, è strumentalizzazione. Un artista di talento per definizione non può essere asociale. È sempre orientato alla cittadinanza. Il vero

11 A. Gileva, *Interv'ju s Michailom Ugarovym*, "Kino i teatr", Ozon.ru, Luglio 2009 (<http://www.ozon.ru/context/detail/id/4601614/>)

12 V. Selivanova, *Interv'ju s Michailom Ugarovym*, op. cit.

talento non esiste senza una visione globale e non può essere indifferente a ciò che accade nel proprio paese.¹³

L'”arte responsabile” dei nuovi drammaturghi ha dovuto però lottare per essere accettata all'interno di un panorama teatrale sostanzialmente conservatore. La sperimentazione stilistica e la volontà di scuotere la società mettendone in scena il lato oscuro hanno inizialmente attirato reazioni negative da parte di critica e pubblico:

Pensavo che l'adattamento al contesto teatrale contemporaneo sarebbe stato più semplice e veloce...

Non è stato così. È piuttosto difficile formare una nuova scuola teatrale e la scuola di regia esistente è molto conservatrice.

Il teatro contemporaneo è sostanzialmente parte della pratica sociale. Il teatro contemporaneo tiene un piede nella comunità, nei legami sociali e l'altro nel territorio dell'arte, del teatro, dell'estetica.

Perciò è assolutamente ridicolo che la pièce di un giovane drammaturgo venga valutata usando come termine di paragone il teatro di Čechov, ad esempio. Tuttavia, è perfettamente inutile prendersela con i critici.

Cos'è la drammaturgia contemporanea in fondo, come anche la letteratura contemporanea in genere? Non è certo un segreto, che per il 70% è pura graforrea, scoria, ed è naturale che sia così. È letteratura di oggi. Questo, dal punto di vista professionale, non mi ha mai sorpreso, ho sempre saputo che tipo di lavoro fosse: è necessario fare delle scelte, selezionare, setacciare come l'oro. Qualcosa alla fine rimane.

Molti però non lo comprendono. I parametri estetici richiesti oggi sono molto alti, parliamo di estetica pura. Questo mi colpisce sempre. Ritengo che l'estetica sia una sorta di strumento per raggiungere obiettivi comuni dell'umanità. Perciò non capisco quando vengono lodati degli spettacoli assolutamente chiusi nel proprio sistema estetico, che non hanno alcun legame con la vita reale. Ma alla gente piacciono proprio per questo.

Esistono due tipi di mentalità: il primo tipo è quello traumatizzato, che desidera vivere d'intrattenimento, in un mondo chiuso su se stesso ed è il tipo che io definisco “Harry Potter”. L'altro tipo, più sano a mio parere, è quello a cui io mi rivolgo, è quello che comunque s'interessa a ciò che accade attorno a lui, non necessariamente alla politica, all'economia, ma piuttosto a ciò che accade nelle teste dei suoi contemporanei.

Perciò non ha alcun senso prendersela con i critici. Crescerà una nuova generazione che sarà in grado di comprendere la differenza.

La situazione d'altronde è destinata a ripetersi in eterno. La gente non conosce la storia della critica. Ciò che accade oggi a Vasilij Sigarev è paragonabile a ciò che accadde a Ostrovskij, piuttosto che a Tol'stoj, il contemporaneo viene immediatamente percepito come scandalo. Il problema della Russia è che ha una spiccata tendenza alla necrofilia letteraria, se uno dei nuovi drammaturghi di oggi improvvisamente morisse, senza dubbio verrebbe considerato un genio.

Difficilmente un artista contemporaneo viene considerato in base alle leggi a lui contemporanee. I classici sono una sorta di difesa per una certa categoria di persone, ovviamente colte, amanti della letteratura e del cinema che però usano questi mezzi per codificare la realtà sociale del momento, una specie di “codice culturale”. Utilizzano per questa codifica i miti culturali già esistenti, mentre

13 A. Gileva, *Interv'ju s Michailom Ugarovym, op.cit.*

l'obiettivo della nostra nuova drammaturgia è, al contrario, quello di creare nuovi miti, sgomberando dello spazio utile da miti ormai logori e totalmente privi di un legame con la nostra realtà. È proprio questo che fa Teatr.doc, distrugge le convenzioni. Perché vi si parla di barboni, prostitute, emarginati di ogni specie? Perché è un modo per svuotare la mente da vecchi miti e da pregiudizi, per giudicare la vita non secondo le leggi dell'arte, della letteratura, del cinema, che è una deformazione mentale tipica del nostro tempo, dimostrata dalla difficoltà che *Novaja Drama* ha dovuto affrontare prima di riuscire ad imporsi sulla scena teatrale ufficiale.¹⁴

Nonostante le resistenze che ha dovuto affrontare per imporsi, *Novaja Drama* non ha rinunciato al proprio segno distintivo: la sua stretta reazione con la realtà, con il “qui ed ora”, caratteristica che la distingue in modo netto dal resto della drammaturgia moderna. Tuttavia, questo stesso concetto è stato interpretato in due direzioni differenti. Questa forma di realismo può essere orientata tanto a un'analisi delle questioni eterne che s'intrecciano con la realtà del presente, quanto alla rappresentazione di precise manifestazioni, negative ed estreme, della società contemporanea.

A tal proposito Ugarov spiega precisamente in cosa consista il secondo punto di vista:

Novaja Drama non corrisponde alla drammaturgia contemporanea, sebbene sia conscio che non tutti saranno d'accordo con me. Semplicemente, esiste un dramma moderno che non porta alcun messaggio sociale serio. Il nuovo dramma è differente in quanto orientato dal punto di vista sociale. Questo orientamento definisce chiaramente la sua estetica. Questo orientamento è di fondamentale importanza, perché qui, oggi, non abbiamo una società. Forse è dire troppo. Un certo tipo di società l'abbiamo. Ma troppo spesso si ha l'impressione che non esista affatto. Da un lato, questa situazione richiede che esista questo tipo di teatro, ma dall'altro è una sorta di circolo vizioso: quando non esiste una società questo tipo di teatro è irrealizzabile per definizione. Al contrario se essa esiste, si riceverà sicuramente una reazione ostile. I festival sono diventati la scena del confronto, e il confronto non avviene nel campo dell'estetica. La posizione di chi si oppone al nuovo dramma può essere così riassunta: “Odio il tuo nuovo dramma, perché al teatro non competono questo tipo di argomenti. Di queste cose se ne devono occupare politici, giornalisti e le organizzazioni pubbliche. Il compito del teatro è rendere questa mia serata piacevole.”¹⁵

Entrambe le visioni, tuttavia, sono caratterizzate da un inflessibile rifiuto del concetto di

14 V. Selivanova, *Interv'ju s Michailom Ugarovym*, op. cit.

15 M. Šimadina, *Michail Ugarov: Teatr dlja vsech*, "Iskusstvo kino", n. 3 Marzo 2007 (<http://kinoart.ru/2007/n3-article21.html>)

teatro come intrattenimento. Sia che si tratti della rappresentazione dei pensieri e delle esperienze dell'uomo comune, sia che si tratti di problemi sociali attuali, il nuovo dramma non si adegua alle esigenze dello spettatore, al contrario lo mette nella “scomoda” posizione di dover prendere atto della realtà.

Le produzioni di *Novaja Drama* presentano una realtà scomoda, problemi e contraddizioni volontariamente ignorati dalla coscienza moderna, in un modo in cui semplicemente non possono essere più ignorati. In primo luogo ciò viene ottenuto tramite l'utilizzo di forme caratterizzate da una semplicità elementare e primitiva. Questo tratto è ben semplificato dall'esempio del lavoro di Evgenij Griškovec, un giovane attore proveniente dalla città siberiana di Kemerovo, attivo nel genere da lui stesso definito come “nuovo sentimentalismo”. I suoi spettacoli consistono di monologhi in cui egli mette in scena di volta in volta diversi modelli di antieroe, inadeguati e maldestri, che da subito hanno conquistato il pubblico. La sua prima pièce, *Kak ja S"el sobaku*, sulle disavventure di un marinaio chiamato alle armi, lo fece assurgere al rango di pop star.¹⁶

L'eroe del nuovo dramma è quindi l'uomo comune, schiacciato dalla cruda e opprimente realtà in cui vive. In questo tratto è racchiuso il naturalismo di *Novaja Drama*: il fulcro di ogni pièce è l'emarginazione, l'isolamento e l'incomprensione di cui l'eroe, o per meglio dire l'antieroe, è simbolo. I nuovi drammaturghi tentano sostanzialmente di mettere in scena gli stessi problemi che affliggono lo spettatore, per rompere in tal modo il suo isolamento, spingendolo ad analizzarne le cause e forse, tramite l'altro - in questo caso l'attore - a capire qualcosa di più su se stesso.

Altra caratteristica che differenzia nettamente il teatro di *Novaja Drama* dall'arte scenica del secolo precedente è l'utilizzo del linguaggio. Il realismo crudo ed esplicito di queste pièce richiede che il lessico teatrale sia altrettanto crudo ed esplicito.

¹⁶ John Freedman, *op. cit.*

Una questione fondamentale a proposito del linguaggio del nuovo dramma russo è perciò l'introduzione del lessico volgare nel processo teatrale, e in particolare la definizione di un limite fra un utilizzo ragionato e pienamente giustificato dal contesto, e l'abuso di oscenità gratuite di cui diversi autori sono stati accusati dalla critica. Ugarov ha dichiarato che le forme linguistiche cosiddette “basse”, quindi spesso volgari, costituiscono una parte fondamentale del linguaggio del nuovo dramma e vengono utilizzate solo ed esclusivamente a fini artistici: se sulla scena vengono rappresentati emarginati, barboni, tossicodipendenti, lavoratori, la tecnica realista richiede che venga riprodotto fedelmente il loro modo di esprimersi, senza che all'autore venga imposto alcun limite.¹⁷

La semplicità caratteristica delle pièce di *Novaja Drama*, unita al forte impegno sociale del movimento, è stata la base anche di un altro progetto che negli ultimi anni sta guadagnando sempre maggiore popolarità, quello del piccolo teatro di Mosca chiamato Teatr.doc (“teatro in cui non si recita”, secondo lo slogan), che per primo adottò la tecnica definita “verbatim” o del teatro documentario. Michail Ugarov ed Elena Gremina hanno fondato Teatr.doc con l'obiettivo di creare un mezzo per rinvigorire il linguaggio teatrale, che a loro parere era rimasto indietro rispetto ai cambiamenti enormi in cui era coinvolto il paese, invaso dalla lingua inglese, dal linguaggio informatico, dallo slang giovanile, dal gergo televisivo e così via. La gran parte degli spettacoli messi in scena a Teatr.doc sono pièce basate su ricerche condotte fra prigionieri, gente di strada, militari o lavoratori. L'influenza sociale del Royal Court Theatre di Londra, con il quale Teatr.doc ha legami molto stretti, è forte, nonostante non si sia tradotta immediatamente in un ampio successo. La prima pièce messa in scena ad aver avuto un impatto notevole è stata *Oxygen* di Ivan Vyrypaev, un dialogo

17 G. Zaslavskij, *Teatr; imejuščij otnošenje k našej žizni, zametki nakanune fesivalja Novaja Drama*, "Nezavisimaja Gazeta" 31.08.2004 (http://www.ng.ru/culture/2004-08-31/6_theatre.html)

fra uomo e donna centrato su un uomo e la sua ricerca di una “camera a ossigeno” fra le calamità della vita moderna. La rilevanza di Teatr.doc non deve essere sottovalutata, soprattutto in relazione all'apporto di materiale totalmente nuovo e all'importanza che viene data alle nuove voci nel processo teatrale.

La tecnica “verbatim” unisce in sé attività giornalistica e creazione drammaturgica. Le pièce sono costruite partendo da interviste condotte dal drammaturgo o dagli stessi attori ai protagonisti reali della vicenda che si vuole mettere in scena. La preparazione delle interviste costituisce già il germe di quello che sarà lo spettacolo. I colloqui vengono registrati e durante le prove gli attori non solo riportano esattamente le parole degli intervistati, cercando di interiorizzarle, ma cercano di riprodurre le caratteristiche sceniche del personaggio. Solo in seguito avviene il lavoro sulla stesura del testo e sulla messinscena vera e propria.¹⁸

La prima tappa che abbiamo raggiunto con Teatr.doc è il minimalismo. Utilizziamo la tecnica “verbatim”, ciò che noi chiamiamo il metodo “doc” nella recitazione, ovvero un tipo di recitazione che è al limite dell'illusione che sulla scena non ci siano attori, ma individui reali. Abbiamo preso le distanze da tutti i metodi classici del teatro tradizionale, abbiamo eliminato tutto ciò che c'era di superfluo, di modo che non ci fosse più uno spettacolo, né attori, né regista, né dramma... tutto ciò che resta è un mondo da scoprire.¹⁹

Attraverso questa tecnica il processo teatrale viene condotto a partire dalla cosiddetta “posizione zero”, per cui drammaturgo, regista e attori si limitano a mettere in scena un quadro ben preciso da una posizione, apparentemente, di assoluta neutralità.

Michail Ugarov chiarisce in queste righe il suo concetto di teatro documentario:

...Perciò ci siamo rivolti alla tecnica “verbatim”, ed è stato un vero successo. Un consapevole rifiuto degli autori di fornire commenti e in generale l'estetica del minimalismo sono d'importanza fondamentale oggi, perchè il XX secolo ha decisamente ecceduto nel senso della forma. E il minimalismo l'intendo non solo

18 A. Solnceva, *Teatr stal tekstom (Kniga Dokumental'nij teatr: Pes'j)*, "Vremja Novostej", n.48, 23.03.2004 (<http://www.vremya.ru/2004/48/10/94463.html>)

19 M. Šimadina, *op. cit.*

nella forma, dal punto di vista del mezzo artistico, ma anche sul piano del significato. A teatro rappresento una scena, la dipingo, e basta. Non ci sono indicazioni: puoi ridere di una scena, come prenderla come una cosa molto seria, non ti dico se siamo nel campo dell'assurdo, o nella realtà. Lo spettatore è libero di interpretare come meglio crede ciò che noi gli serviamo. Ecco, questa è la caratteristica principale del nuovo dramma, del suo linguaggio e del metodo teatrale. È il teatro documentario, una forma di teatro che fissa la realtà, non ne crea una parallela; il suo compito fondamentale è fare in modo che lo spettatore si crei una sua propria posizione a riguardo. È questo che deve fare il teatro oggi, spingere le persone ad affrontare temi, spesso scomodi, analizzarli e formarsi un'opinione, qualsiasi essa sia. Perciò la questione fondamentale dello spettacolo non si ferma più a "mi piace - non mi piace", l'unica cosa realmente importante è che ogni singolo spettatore segua lo spettacolo con interesse. È un'opportunità per far lavorare il cervello.²⁰

Il nuovo dramma oggi ha smesso finalmente di essere un fenomeno marginale ed è diventato una sorta di culto, espandendo la propria influenza anche nel campo del cinema (diversi film sono stati tratti dalle pièce di *Novaja Drama*).

Senza sorpresa, è proprio il dramma "socialmente responsabile" che sta avendo successo fuori dai confini della Russia; i temi portanti della povertà, del vizio, della violenza, non conoscono limiti politici o culturali. Nello specifico, però, le pièce destinate a durare più a lungo sono quelle che si sono spinte oltre il semplice riflesso dei problemi contemporanei e si sono rivolte più attentamente alla cultura e agli individui che li hanno generati. Da questo punto di vista il drammaturgo Michail Ugarov si è distinto dalla folla per l'impatto reale che la sua attività ha avuto nello sviluppo della nuova drammaturgia. La sua influenza è tangibile, la sua originalità innegabile e la pièce *OblomOff* (o *Smert' Il'i Il'ič'a*) ne è l'esempio migliore.

20 M. Šimadina, *op. cit.*

Capitolo 2

OblomOff

Michail Ugarov

OblomOff

**Dramma in due atti e undici quadri
su soggetto del romanzo di I. A. Gončarov "Oblomov"**

PERSONAGGI:

IL'JA IL'IČ OBLOMOV

ZACHAR, servo di Oblomov

ARKADIJ, medico

ANDREJ IVANOVICH ŠTOL'C

OL'GA SERGEEVNA IL'INSKAJA

AGAF'JA MATVEEVNA PŠENICYNA

MAŠA e VANJA, figli della PŠENICYNA

PRIMO FATTORINO

SECONDO FATTORINO

"Io, sottoscritto, certifico, con l'apposizione del mio timbro, che il segretario del collegio Il'ja Oblomov è affetto da *hypertrophia cordis cum dilatatione ejus ventriculi sinistri* (ipertrofia cardiaca con dilatazione del ventricolo sinistro), il cui pericoloso sviluppo costituisce una minaccia per la salute e per la vita del malato, tali attacchi derivano, per ciò che si può supporre, dal quotidiano recarsi a prestare servizio. Pertanto, al fine di evitare la ripetizione e l'aggravamento di tali attacchi, ritengo necessario che il sig. Oblomov smetta temporaneamente di recarsi in ufficio e in generale gli prescrivo l'astensione dalle occupazioni intellettuali e da qualsiasi altra attività."

ATTO PRIMO

PRIMA SCENA

Un uomo giovane ed energico entra nella stanza. Sulla nuca ha un ciuffo di capelli che non è riuscito ad appiattire in anticamera, sebbene avesse cominciato ancora sulle scale. Ha le guance tutte arrossate e le fossette.

ARKADIJ. Salve! A dire il vero, con ogni probabilità siete già stato avvertito del mio arrivo. E il vostro vecchio medico vi avrà sicuramente fatto il mio nome. Ma, in ogni caso, permettete che mi presenti...

Mmh... In realtà vorrei evitare titoli e cerimonie... Chiamatemi semplicemente con nome e patronimico. Arkadij Michajlovič. Mentre voi, suppongo siate Il'ja Il'ič?

Solo ora egli si accorge che nella stanza non c'è nessuno.

*Arkadij fa un sospiro di sollievo, scoppia a ridere. Posa la borsa sul pavimento,
scosta una sedia e si siede.*

(Con tono contrariato, quasi irritato.) Che significa "Siete stato avvisato del mio arrivo"?.. Oppure "Vi avrà sicuramente fatto il mio nome"? Stupido. Che cosa cambia, se hanno fatto il mio nome? Suona spudorato, come se fosse un nome noto, e tutti dovessero dire all'istante "Ah, quindi siete proprio voi...". Presentarsi con l'appellativo completo, senza fretta, senza agitarsi. Parlare lentamente, riflettendo su ogni parola detta. Indossare gli occhiali per avere un'aria più autorevole, ecco cosa! *(Fa una prova.)* Sì. Fresco di laurea. Sì. Appena laureato. Ma con il massimo dei voti. Dottore in medicina. Ha fatto il praticantato. All'ospedale di Obuchov, mica in un posto qualunque! Un anno e mezzo all'istituto per le malattie nervose di Vienna, come osservatore.

Si alza, con fare altezzoso passeggia avanti e indietro per la stanza. Parla imitando qualcuno.

Vedete, mio caro... Il vostro vecchio medico, Karl Ivanovič, per cui porto un profondo rispetto... Vi ha informato di aver rinunciato ad averla in cura? Questo perché pensa che voi non siate malato. *(Con un sorrisetto.)* O non è stato in grado di formulare una diagnosi. *(Di nuovo serio.)* Ha chiesto un consulto prima di prendere una decisione. Tutti, all'unanimità, non hanno riscontrato in voi alcuna malattia. *(Con tono sarcastico.)* O non sono stati capaci di darle un nome. *(Con lo stesso tono calmo di prima.)* Il caso è stato proposto a me ed io ho subito accettato. L'area medica di mio interesse è quella della malattia mentale, e per i

collegli questa si è dimostrata una ragione sufficiente per passare a me il vostro caso. Vedete, io mi occupo di malati di mente.

Da un luogo imprecisato risuona una voce soffocata:

– Io non sono un malato di mente! Quale malattia mentale?

Arkadij si spaventa. Si mette a sedere, terrorizzato.

Si guarda attorno nella stanza, ma non riesce a vedere nessuno.

ARKADIJ. Ogni malattia è la conseguenza di un trauma psicologico. Invisibile, s'intende.

VOCE. Qualsiasi tipo di malattia, quindi? E se uno, per esempio, si frattura un ginocchio?

Terrorizzato Arkadij si rigira sulla sedia, cerca il suo interlocutore.

Ma come prima la stanza è vuota.

ARKADIJ. Un ginocchio fratturato? Mmh... un bravo medico chiederebbe: "Perché l'hai fatto?"

VOCE. Si è rotto. Per caso. Così.

ARKADIJ (*con trasporto*). Non è così. Nulla avviene per caso. È tutto nella mente. Se uno si frattura un ginocchio significa che egli stesso, senza rendersene conto, si è voluto punire.

Lo stupore dell'uomo invisibile è tale che egli è costretto a mostrarsi.

Compare da sotto un grande tavolo rotondo con una tovaglia verde con delle nappe lunghe

OblomOff

fino a terra.

Un'estremità della tovaglia si solleva e da lì compare Il'ja Il'ič Oblomov.

OBLOMOV. Punire? E per che cosa?

ARKADIJ. Ha fatto qualcosa di male, ed egli stesso si è punito.

OBLOMOV. Io non ho fatto niente di male.

ARKADIJ (*autorevole.*) Ogni individuo è colpevole di qualcosa.

Oblomov tace. È evidente che è d'accordo.

Permettetemi, vi è forse caduto qualcosa? È rotolato sotto il tavolo? L'avete trovato?

OBLOMOV. No.

ARKADIJ. Allora, posso forse aiutarvi?

OBLOMOV. Non ho perso niente. Non mi è caduto nulla.

ARKADIJ. Permettetemi di chiedervi allora, perché vi siete infilato sotto il tavolo?

OBLOMOV. Me ne sto semplicemente qui. Questa è la mia tana.

ARKADIJ. Cosa?

Con un lamento, Oblomov striscia fuori da sotto il tavolo.

Solleva le mani sopra la testa, formando con i palmi un angolo, come la punta di un tetto.

"Sono nella mia tana!" Si dice così. Ad esempio, se giochiamo ad acchiappare e io faccio così (*alza i palmi sopra la testa*) e dico "tana!", voi non mi potete più acchiappare, non sarebbe valido.

OblomOff

ARKADIJ (*completamente disorientato*). Allora...

OBLOMOV. Sessanta minuti fa un'ora!

Silenzio.

(*Con garbo.*) Oblomov. Il'ja Il'ič.

ARKADIJ. Permettete che mi presenti... Del resto, chiamatemi semplicemente...

OBLOMOV. Arkadij Michajlovič.

ARKADIJ. Il vostro vecchio medico Karl Ivanovič...

OBLOMOV. Mi ha avvisato. E ha fatto il vostro nome.

ARKADIJ. Sono neo laureato. Dottore in medicina. Ho fatto il praticantato all'istituto per le malattie nervose di Vienna.

OBLOMOV. E all'ospedale di Obuchov.

ARKADIJ. La scuola asburgica di malattie nervose. La Salpêtrière di Parigi, e il dottor Jean–Martin Charcot...

OBLOMOV (*interrompendolo*). E ad acchiapparella, ci giocate?

ARKADIJ (*dopo una pausa*). Avete per caso preso una botta in testa?

OBLOMOV. Eccome! Quattordici volte.

ARKADIJ. Avete battuto la nuca?

OBLOMOV (*con piacere*). Ogni parte della testa. Ho preso un colpo sulla fronte, mentre correvo con la slitta giù dalla collina, e ho battuto il capo, quando mezzo addormentato sono inciampato sulla soglia. Ho battuto la tempia su uno spigolo, quando mi prese a girar la testa per i tortini di pesce. La nuca, quando giocando ai banditi cosacchi fui colpito da un proiettile. Il telencefalo, quando ho sbagliato un passo di polka... L'encefalo, quella volta che le ragazze

presero la zuppiera dalla credenza. Ho battuto così forte l'encefalo, che ho perso i sensi per un quarto d'ora. A fatica ne sono uscito... Li ho detti tutti? (*Borbotta rapidamente.*) Un attimo, la testa è suddivisa in viso e testa vera e propria. Il viso non lo consideriamo. Anche se mi sono ferito la fronte, ma questo non ci riguarda, come abbiamo preannunciato. Esaminiamo la testa vera e propria, potrei aver dimenticato qualcosa! La testa è divisa in capo, regione temporale (ovvero, le tempie), occipite (sarebbe a dire la nuca). Andiamo avanti, cefalo ed encefalo. (*Prende fiato.*) Pare sia tutto!

ARKADIJ (*entusiasmato*). Voi siete un vero pazzo!

Oblomov gli rivolge uno sguardo triste. Sospira e striscia di nuovo sotto il tavolo. Il bordo della tovaglia si abbassa dietro di lui.

ARKADIJ. Dove andate?

OBLOMOV. Via.

ARKADIJ. Vi siete offeso?

OBLOMOV. Sono nella mia tana.

ARKADIJ. Fate il gran gesto di perdonarmi! Non ho saputo tenere a freno la lingua, io stesso non so come ho potuto!..

Silenzio in risposta.

Chiedo perdono! E prometto che d'ora in poi non accadrà più! E mi controllerò! Il'ja Il'ič!

Silenzio in risposta.

(Disperato, rivolto a se stesso.) Ragazzino, imbecille! Pensa prima di parlare! Il'ja Il'ič!
Permettetemi di parlare con voi ancora un minuto soltanto! *(Bussa sul tavolo.)* Il'ja Il'ič!

OBLOMOV. Chi è?

ARKADIJ. Arkadij Michajlovič. Dottore in medicina.

OBLOMOV. Cosa volete?

ARKADIJ. Parlare.

Silenzio in risposta.

(Bussa ul tavolo.) Toc–toc!

OBLOMOV. Chi è?

ARKADIJ. Ospiti.

OBLOMOV. Non è stato dato l'ordine di ricevere. I galli non hanno ancora cantato. Dopo il primo canto del gallo, favorite!

ARKADIJ *(gonfia il petto per prendere fiato)*. Chicchirichi!

OBLOMOV. Chi è? I cani non hanno ancora abbaiato.

ARKADIJ. Bau bau!

Pausa.

Il lembo della tovaglia si solleva e compare il viso di Oblomov.

OBLOMOV *(con ammirazione)*. Voi siete pazzo!

ARKADIJ *(arrossendo)*. Perdonatemi!

Gira bruscamente i tacchi e si avvia verso l'uscita.

OBLOMOV. Vi siete offeso?!

*Oblomov lesto salta fuori da sotto il tavolo e, alzati i palmi delle mani sopra la testa (tana!),
corre dietro ad Arkadij.*

OBLOMOV. Zachar! Zachar! Porta il tè, abbiamo ospiti!

ARKADIJ. Non lo voglio il vostro tè! Non voglio niente! E non vi curerò!

OBLOMOV. Non mi curerete? L'avete giurato a Ippocrate, il giuramento medico... (*Grida.*)

Ma io morirò!

Arkadij tace.

ARKADIJ (*con interesse*). Quindi, avete paura di morire? Siete forse così malato?

OBLOMOV. Sono molto malato.

ARKADIJ. E che cosa vi fa male?

OBLOMOV. Non digerisco bene. Pesantezza alla bocca dello stomaco. Il bruciore di stomaco mi tormenta. Ho i piedi gonfi. Orzaioli in continuazione. Ora all'occhio sinistro, ora al destro. Il cuore è contratto. Il respiro affannoso. E d'un tratto, senza alcun motivo apparente, mi viene la nausea e comincio a tremare. Ieri poi mi si è improvvisamente gonfiato un labbro... probabilmente mi ha punto un insetto. Di notte ho la tosse. In particolare dopo aver cenato. A volte dormo fino a tardi e all'improvviso è come se qualcuno mi colpisse sulla testa, o mi

sento soffocare. Ma non riesco a svegliarmi, finchè non mi mancano le forze anche per dormire. Gli occhi mi si riempiono di lacrime, e ho il viso sciupato. Oppure mi ritrovo una macchia rossa sulla guancia. E parlo nel sonno con una voce che non è la mia.

Arkadij sente il polso a Oblomov.

(Indicandosi il petto, con ansia.) Sento qualcosa nel petto, faccio fatica persino a respirare... qualcosa che si muove e spinge... bollente a sinistra e a destra freddo. Qui morbido, e lì duro... E sul fianco sinistro è come se avessi una spina... Karl Ivanovič mi aveva ordinato di andare alle terme. A Kissingen o a Ems. Di curarmi con l'uva nel Tirolo. E l'aria di mare, salire su una nave e via – in America!

ARKADIJ *(trattenendo una risata)*. In America?

OBLOMOV. Ma chi ci va in America? Solo gli inglesi! Quelli il Signore Iddio li ha fatti in modo tale, che non hanno dove vivere a casa loro. Ma dei nostri chi ci va? Forse qualche disperato che se ne infischia della vita.

ARKADIJ *(finisce di sentire il polso)*. Il polso è buono, regolare.

OBLOMOV. Karl Ivanovič ha detto: ipertrofia cardiaca. Con dilatazione del ventricolo sinistro.

ARKADIJ. *Hypertrophia cordis cum dilatatione ejus ventriculi sinistri?*

OBLOMOV. Voi – ha detto – morirete di un colpo apoplettico se continuerete a star sempre sul divano.

ARKADIJ. E voi state sempre sul divano?

OBLOMOV. E dove dovrei andare?

ARKADIJ. Fuori, semplicemente.

OBLOMOV. Ho paura.

ARKADIJ. Ditemi, avete per caso avuto uno spavento, durante l'infanzia?

OBLOMOV. Eccome! Diversi casi. *(Con piacere.)* Una volta mi spaventai molto. Fu quando i pesi dell'orologio arrivarono fino a terra. A fatica tornai in me.

ARKADIJ. Perché fu così terribile?

OBLOMOV. Come?! La fine del tempo.

ARKADIJ. Come vi siete curato?

OBLOMOV. Le frittelle con le more mi furono d'aiuto. E ci fu anche un altro episodio. La serva si stava togliendo il vestito nell'antibagno. E d'un tratto vidi che non aveva... insomma, quella cosa lì. L'uccelletto.

ARKADIJ. Noi da bambini lo chiamavamo il lupacchiotto.

OBLOMOV *(scoppia a ridere)*. Lupacchiotto? E perché lupacchiotto, mica morde?

ARKADIJ *(terribilmente imbarazzato, arrossisce)*. Beh, nel senso che, di per sè... *(con tono professionale.)* Questo vi spaventò?

OBLOMOV. Mi fece addirittura trasalire. Mi morsi la lingua.

ARKADIJ. Come vi siete curato?

OBLOMOV. Il mio compagno di giochi d'infanzia Štol'c Andrej Ivanovič mi disse come mi sarei potuto curare. Ma io non ci ho mai provato.

ARKADIJ. Perché non l'avete detto? Quindi, non avete mai avuto una donna? Voi non avete una vita sessuale?

OBLOMOV. Non ce l'ho. All'Oblomovka c'era solo Anjutka. E Praskov'ja. Lida la piccola e Natal'ja la zucca. E anche Antonina—non—aspettarmi. Ma, badate, questo non conta!

ARKADIJ. Un momento. Perché cercate di confondermi? Una cosa è quando di donne non ce n'è, l'astinenza e tutto il resto, e un'altra faccenda è quando le donne ci sono. Un uomo non

può...

OBLOMOV (*precipitosamente*). Io non sono un uomo!

ARKADIJ. Sarebbe a dire?

OBLOMOV. Io sono Oblomov.

ARKADIJ. Sì, ma...

OBLOMOV. Oblomov è più che un uomo!

ARKADIJ. Permettetemi!..

OBLOMOV. Sono per metà uomo, e altrettanto donna. Come posso dire di essere un uomo?

Sarebbe come diventare d'un tratto una metà invece che un intero! Così mi dividete in pezzi!

ARKADIJ. Ma queste son solo parole! Non ho intenzione di tagliarvi in due con un coltello!

OBLOMOV. E invece sì! Ecco cosa mi aveva consigliato Karl Ivanovič... L'amore, dice, nell'uomo scalda la bile, rammollisce il ventre... Ma io fuggo dal pericolo e mi guardo dal male. Io, vede, sono uno pauroso...

ARKADIJ. In che cosa vedete un pericolo? Dove vedete il male?

OBLOMOV. Nelle donne!

Silenzio.

ARKADIJ (*con fare deciso*). Ecco che c'è, Il'ja Il'ič! Voi siete gravemente malato! Ma io non ho intenzione di curarvi.

OBLOMOV. Come sarebbe a dire che non mi curerete? Morirò!

ARKADIJ. No no, non vi curerò per nulla al mondo! Farò una sola cosa. Alla vostra malattia io darò un nome!

OBLOMOV. Allora datele un nome adesso!

ARKADIJ. Quanta fretta! Io non sono uno di quei medici che vi praticano i salassi o vi iniettano morfina. Sono dottore in medicina. Volete che vi mostri un documento? La scienza al giorno d'oggi ha fatto passi da gigante, c'è di che meravigliarsi. La faccenda è delicata, l'impazienza non è tollerata. Di certo io darò un nome alla vostra malattia, ma non subito. Bisogna adottare i più nuovi metodi di analisi psicologica...

OBLOMOV. E che me ne viene, se le date un nome? Forse dandole un nome mi passeranno gli afflussi di sangue alla testa?

ARKADIJ. Dare un nome completo alla malattia è necessario, sia per voi che per me. Per me è una faccenda d'onore professionale.

OBLOMOV. E per me? Passerà la contrazione cardiaca?

ARKADIJ. I metodi più nuovi insegnano a lottare contro ciò che è ignoto. Non è forse questo che la tormenta, e non gli afflussi o le contrazioni? La scienza dimostra che non appena il malato conosce il nome della propria malattia subito gli passa tutto, come per magia!

OBLOMOV. Che razza di cura è questa? Con una sola parola?

ARKADIJ (*con disprezzo*). Di certo non con sonde per clistere!

OBLOMOV (*titubante*). E il martelletto ce l'avete? E la sonda? I medici ce l'hanno.

ARKADIJ. Ho la sonda, e anche il martelletto.

OBLOMOV. E vi metterete a bussare?

ARKADIJ. E ad auscultare.

OBLOMOV (*impaziente, scostando l'angolo della tovaglia*). Venite! Sarete mio ospite!

Arkadij striscia sotto il tavolo.

L'angolo della tovaglia si abbassa dietro di lui.

OblomOff

SECONDA SCENA

Oblomov sta sul divano.

Indossa una vestaglia (che non siamo riusciti a descrivere nella prima scena) di stoffa persiana, un'autentica vestaglia orientale, senza il minimo richiamo all'Europa. Il proprietario ci si potrebbe avvolgere due volte. Senza nastri e senza vita, le maniche che dalle dita alle spalle si fanno sempre più ampie. Morbida, cedevole, il corpo non la sente su di sé, essa si adatta a ogni movimento del corpo. Le pantofole di Oblomov sono morbide e larghe. Quando egli, senza guardare, cala giù i piedi dal divano, quelli immancabilmente ci si infilano subito.

Accanto a lui sta Zachar, il servo di Oblomov.

Zachar con la scopa e la paletta per l'immondizia.

ZACHAR. Che colpa ne ho io, se al mondo esistono le cimici? Le ho forse inventate io? E nemmeno i topi ho inventato. Di queste bestie – topi, gatti, pulci – ce n'è un sacco dappertutto. Non puoi mica star dietro a ogni cimice, seguirla nelle fessure. Pulisci, Zachar, leva la sporcizia dagli angoli. E domani quella si ammucchia di nuovo. Che razza di vita è quella di Zachar? Meglio sarebbe che Dio mi chiamasse a sé!

Oblomov guarda il soffitto, non risponde.

Poco fa mi ha chiesto – E perché le case degli altri son pulite? Lì di fronte, dice lui, dal tedesco che fa l'accordatore? Ma da dove la tirano fuori la sporcizia i tedeschi? Guardate un pò come vivono! Tutta la famiglia rosicchia un osso per una settimana intera. Lo stesso vestito

OblomOff

passa dal padre al figlio, e dal figlio di nuovo al padre. La moglie e le figlie portano dei vestitini così corti che devono tenere le ginocchia piegate. Da dove possono tirar fuori la sporcizia? Nei loro armadi non ci sono mucchi di vestiti vecchi. Da loro non si avanzano le croste di pane. Ne fanno pan biscotto e lo mangiano con la birra. (*Rassegnato.*) Volete forse che spazzi il pavimento?

Oblomov non risponde.

Per quanto ancora mi sorreggeranno le gambe? Venisse presto la morte!

OBLOMOV. Zachar! Dov'è la lettera?

ZACHAR. (*A bassa voce, astioso.*) Lo sa il cazzo.

Oblomov cala lentamente le gambe a terra.

Si siede sul divano.

OBLOMOV. Chi è che lo sa?

Zachar tace.

Cos'hai detto, Zachar?

ZACHAR. Ho detto, quand'è che Dio mi prenderà con sè?

OBLOMOV. No, che cosa hai detto?

Zachar tace.

Ti rendi conto di che cosa hai detto? "Lui' lo sa!" Chi lo sa, rispondi!

Zachar tace.

Che cos'è che sa?

(Amareggiato.) Non sarai mica cretino, Zachar?

ZACHAR. Sì, cretino.

OBLOMOV. Lui non può sapere nulla.

Si alza dal divano. Cammina per la stanza in preda all'agitazione.

È solo la minima parte di un individuo! Chi ce l'ha di quindici centimetri, chi di venti. Se, per esempio, un uomo è alto un metro e ottanta, allora... *(Chiude gli occhi, muove le labbra in silenzio.)* Significa che è una dodicesima parte della persona. Pensa, che piccolezza! E che cosa può sapere? Lì, chiuso, al buio. Nei pantaloni, ma pure in una calda vestaglia. Può forse sapere questo lupacchiotto, che cos'ha una persona in mente, nell'animo, e qual'è la causa di una contrazione cardiaca? Chiedigli dunque – che cos'è un uomo? Dirà un mucchio di sciocchezze, che ti dovrai tappare le orecchie! Non crederai che questo sia un uomo, non lo riconoscerai. Dimmi dunque, Zachar, può una parte di un individuo conoscere la totalità dell'individuo stesso?

ZACHAR. Oh, santissima madre di Dio!

OBLOMOV. Eh no, hai aperto la bocca, e ora rispondi. In un metro ci sono dieci decimetri, e

OblomOff

tu dici che il decimetro sa che cos'è il metro.

ZACHAR. Così state rigirando il coltello nella piaga.

OBLOMOV. In un decametro ci sono dieci metri, e tu dici che il metro sa tutto del decametro.

ZACHAR (*Comincia a singhiozzare*). Signore, basta tormentarmi con queste parole meschine!

OBLOMOV. Come hai potuto? Come ti è uscito di bocca? Hai addolorato il tuo padrone. Vero che lo hai addolorato?

ZACHAR. Sì, l'ho fatto.

OBLOMOV. Vai, per carità di Dio!

Zachar esce singhiozzando.

Oblomov si distende sul divano.

(Dondolando una gamba.) Le frazioni le hanno inventate gli arabi. E perché? Per dividere. E che cos'avevano da dividere? Cos'aveva da dividere l'uomo di colore dei paesi caldi, un negro nudo? Forse se stesso?

Pausa.

(Grida.) Zachar!

Entra Zachar.

Dannazione, Zachar! Mi è venuta sete, hai portato la caraffa, ma il bicchiere non c'è.

ZACHAR. Si può bere anche senza il bicchiere.

OBLOMOV. Dov'è il bicchiere?

ZACHAR. Ogni cosa ha una fine, fosse anche di ferro, non può durare in eterno.

OBLOMOV. L'hai rotto... Sei il solito! Ti si ordina di togliere il moccolo dalla candela, e tu lo togli. Ma con una tale forza, come se dovessi spalancare un portone. Vattene da qui.

ZACHAR. Vi eravate arrabbiato perché si era persa la lettera. E Zachar l'ha trovata.

Consegna la lettera a Oblomov.

Ma non la leggete! Se la leggerete vi verrà il mal di testa, la nausea, non vorrete più mangiare. Domani o dopodomani riuscirete a leggerla, non scapperà.

Oblomov, cacciato via Zachar con un gesto, apre la lettera.

OBLOMOV. Ma guarda! Pare scritta con il kvas. (*Legge.*) " Nostro padre e benefattore, signor Il'ja Il'ič... Riferisco a tua grazia che nel podere va tutto bene. Da cinque settimane non piove. La semina primaverile brucia come fuoco. Tutto è ridotto in cenere. I piselli sono stati distrutti dai vermi, l'avena – dalle gelate precoci, i cavalli hanno calpestato la segale, gli alveari si sono prosciugati. Non ci preoccupiamo per noi – potremmo pure crepare – ma forse il Signore a te concederà la grazia. Oggi altri tre contadini sono fuggiti. Ho mandato le mogli all'inseguimento dei mariti, non sono più tornate. Tutti sul Volga, sono fuggiti su un battello – oggi il popolo è diventato così stupido, nostro benefattore, batjuška, Il'ja Il'ič! Quest'anno alla fiera non ci sarà il nostro lino. Ho chiuso a chiave l'essicatoio e lo sbiancatoio e ho messo Syčug a far la guardia, e perché non sgraffigni qualcosa io stesso lo controllo giorno e notte.

Alcuni sono molto malati, altri bevono, e tutti rubano. Quest'anno invieremo pochi tributi, nostro signore e benefattore, meno dell'anno scorso. Purchè la siccità non mandi tutto in rovina noi, sciagurati, *fin che* saremo vivi, qui vivremo! *Comeche detto di nanzi si scarza la civanza caso che qualche cosa s'immegli mandaran oltra.*"

Oblomov rilegge il punto oscuro una seconda volta, si gratta la testa.

(Grida.) Zachar!

ZACHAR *(entrando)*. Non c'è un attimo di pace per me!

OBLOMOV. Zachar, stai un po' a sentire. *(Legge.) "Comeche detto di nanzi si scarza la civanza caso che qualche cosa s'immegli mandaran oltra."* Scrivono in modo poco chiaro.

Cosa vorrebbe significare?

ZACHAR. È chiaro. Si lamentano con Dio.

OBLOMOV. Questo l'avevo capito anche da solo. Ma che significa – *oltra*?

ZACHAR. Probabilmente – morte.

OBLOMOV. Ma va' al diavolo, anima asiatica!

Oblomov dà un'occhiata alla conclusione della lettera.

"Il tuo starosta, servo umilissimo Prokopij Vytjaguškin ha aggiunto di suo proprio pugno. Ha scritto sotto dettatura dello stesso starosta suo cognato, Demka lo Storpio."

Oblomov posa i piedi a terra, si mette seduto.

Si copre la testa con i palmi delle mani – è nella sua "tana".

TERZA SCENA

Oblomov sul divano.

Accanto a lui Zachar.

ZACHAR. Guarda come dorme! Innocente come un bimbo. Il'ja Ilič! Ma guarda tu, sbuffa come un bambinetto! Alzatevi!

OBLOMOV. Non sono in casa.

ZACHAR. E dove siete?

OBLOMOV. Sono uscito.

ZACHAR (*fingendosi spaventato*). Com'è possibile? Fuori il cane vi morderà! E le carrozze corrono. I cavalli scartano!

Oblomov emette un lamento.

La gente è stupida. Chi va da una parte, chi dall'altra. Ci si mette poco a perdersi in mezzo alla folla? E chi la conosce la strada per tornare indietro? E poi – corri Zachar, con la lanterna, a cercarlo, e non lo trovi in nessun modo! È mai possibile? È come dirsi addio per sempre!

Oblomov si lamenta nel sonno, si agita.

Salite in alto, signore, e rimanete in piedi, finchè Zachar non vi avrà trovato...

OblomOff

Oblomov si calma.

Alla porta appare Štol'c.

Prorompe in una risata sonora.

ZACHAR. Andrej Ivanyč!

ŠTOL'C. Zachar! Chi è questo qui disteso?

ZACHAR. Come chi è? È il signore. Il'ja Il'ič.

OBLOMOV (*senza aprire gli occhi*). Il gentleman. Gentleman o signore, che è la stessa cosa.

ŠTOL'C. No, Il'ija! Il gentleman si mette le calze da solo. E da solo si toglie gli stivali.

OBLOMOV. Questo perché gli inglesi hanno poca servitù.

ŠTOL'C (*ridendo*). Recht gut, mein lieber Junge! (Ben detto, mio caro ragazzo.)

Oblomov apre finalmente gli occhi.

Svelto, posa i piedi sul pavimento.

OBLOMOV (*gioioso*). Štol'c! Štol'c!

Štol'c finge dei rapidi colpi, come se stesse colpendo Oblomov.

Oblomov si spaventa, si nasconde sotto la coperta.

Boxe: combattimento all'inglese!

OBLOMOV (*da sotto la coperta*). Basta Andrej! Smettila!

ŠTOL'C (*colpendolo sulla schiena*). Ti darò io una lezione! Lethargisch²¹!

OBLOMOV. Ah, tu, crucco d'un tedesco! Che da bambino non tornavi mai a casa senza un bel livido o senza il naso spaccato!

ŠTOL'C. Che razza di signorino è uno che non si è mai rotto il naso? O che non l'ha mai rotto?

OBLOMOV. Dove stai? Cosa fai? Da dove vieni? Dimmi! Fai ancora parte della compagnia? Spedisci merce all'estero? Sei ancora un Geschäftemacher?

ŠTOL'C. E tu? Porti ancora una calza di filo e l'altra di cotone?

Oblomov si scruta i piedi.

Entrambi scoppiano a ridere.

Che razza di camicia da notte indossi? Così non si usano da un pezzo.

OBLOMOV. Non è una camicia da notte. È una vestaglia.

Nella stanza entra precipitosamente un giovanotto in uniforme blu, biondo con i capelli laccati.

Senza prestare attenzione al padrone di casa, porge a Štol'c un foglio azzurrino.

ŠTOL'C (*dando un'occhiata al foglio*). Quanto?

PRIMO FATTORINO. Due tonnellate.

ŠTOL'C. A quanto?

PRIMO FATTORINO. Due e cinquanta.

²¹ Nel testo "Lotter (Лоддэр)", calco tedesco del termine russo лодырь, scansafatiche. Si è preferito in questo caso discostarsi dall'originale per mantenere l'utilizzo di un termine tedesco.

ŠTOL'C. Diminuiamo, una tonnellata. Ma alziamo il prezzo a tre rubli. Però viaggia sui nostri convogli.

Il fattorino, preso il foglietto, esce precipitosamente.

OBLOMOV. Chi è, Andrej?

ŠTOL'C. Il fattorino. Ma tu, come stai, Il'ja? Che fai? Racconta! Come va la vita?

OBLOMOV. La vita? *(Dopo aver cercato una risposta.)* Si tira avanti.

ŠTOL'C *(ridendo)*. E grazie a Dio!

OBLOMOV. Ricordi che a scuola accadeva che dessero fastidio a quelli più quieti? Ti davano pizzicotti di soppiatto, poi all'improvviso ti lanciavano la sabbia dritto in faccia... Ovunque fionde e punteruoli. Non ne potevo più!

ŠTOL'C *(guardandosi attorno)*. Zachar!

ZACHAR. Was wollen Sie doch?

ŠTOL'C. Guarda un pò le finestre! Guarda che sporcizia c'è su! Non si vede un tubo!

ZACHAR. Mica ce l'ho spalmato io lo sporco. È polvere, viene dalla strada.

ŠTOL'C. E tu puliscila, caro mio, così non ce ne sarà più!

ZACHAR. Ma Il'ja Il'ič se ne sta tutto il giorno in casa, come posso far le pulizie con lui? Se uscisse un giorno intero, allora io pulirei.

OBLOMOV. Ecco che se ne esce con una nuova! Va' in camera tua che è meglio.

Zachar esce.

Ed io, fratello, sono tormentato dagli orzaioli. Proprio l'altra settimana me n'è passato uno

all'occhio destro, ed ecco che ora me ne viene un altro.

ŠTOL'C. Sei tu che dormi troppo.

OBLOMOV. Il bruciore di stomaco mi tormenta. Il dottore dice che potrebbe venirmi un colpo. Andate in America, dice...

ŠTOL'C. E vacci! Al giorno d'oggi ci sono altre velocità: con il rapido in Europa in quattro giorni, e in America in tre settimane!

OBLOMOV. Ma non riesco ad addormentarmi in un posto nuovo. E come mi alzo, e lì di fronte, al posto dell'insegna del tornitore, vedo qualcosa d'altro... Oppure se lì dalla finestra, all'ora di pranzo, non sbircia quella vecchietta pelata... Allora mi assale la malinconia.

ŠTOL'C. E perché dunque si costruiscono nuove linee ferroviarie? A che servono i battelli se tutti devono restare dove sono? Presenta un pò, Il'ja, un progetto per cui tutto si fermi – tanto tu non parti!

OBLOMOV. Ce n'è forse pochi di dirigenti, mercanti e funzionari che non hanno una casa? Che partano loro!

ŠTOL'C. Il'ja! Ma guardati, stai tutto il giorno disteso a dormire. E attorno a te tutto ribolle – la vita!

OBLOMOV. Ribolle... Mi si è appiccicato uno – voleva sapere se avevo letto il discorso di un qualche deputato. E ha strabuzzato gli occhi quando gli ho detto che non conosco nessun deputato. E che non leggo i giornali. Come si è messo a discutere a proposito di Ludovico Filippo, proprio come se quello fosse suo padre! Poi si è riattaccato – per quale ragione quel Mehmet-Ali ha inviato una nave a Costantinopoli? Mica per caso, no? Non dorme per notti, si scervella, neanche Mehmet-Ali fosse suo suocero! D'un tratto hanno inviato le truppe in Oriente; oddio, è scoppiato un incendio! Completamente stravolto, corre, grida, come se l'esercito stesse attaccando proprio lui. Lì scavano un canale, di nuovo non ha pace. Per quale

ragione, perché, mica per caso! E la figlia gli tiene il muso, una ragazza stagionata... Il figlio non è istruito, insegue le farfalle... La moglie ha il gozzo, e la curano con il kumys²²... ma a lui non importa! Dov'è la moglie? Dove sono i figli? Gli è più caro il deputato della famiglia, e la questione orientale!

ŠTOL'C. Quindi è meglio starsene sul divano? Bisogna essere attivi! Geschäft!

OBLOMOV. Non voglio.

ŠTOL'C. E per quale ragione?

OBLOMOV. C'è poco di un uomo in questo, nel far cose!

ŠTOL'C. Poco? Un uomo attivo, membro sano della società – è forse poco?

OBLOMOV. Ma non è necessaria una persona intera per commerciare panno o diventare funzionario. È sufficiente solo una sua parte. Dove diavolo va a finire il resto? Il rimanente – dove? Da nessuna parte! Dov'è l'uomo? In cosa viene spezzettato e sparpagliato? Dov'è la sua interezza? Metà, ottavi, quarti... Vanno e vengono tutto il giorno, avanti e indietro, indietro e avanti! Sono sempre a far qualcosa, costruiscono, vendono, scrivono ordini, comprano, trasportano. E nessuno ha uno sguardo chiaro, sereno...

Entra nuovamente l'uomo con l'uniforme azzurra e il foglio azzurro tra le mani. Ma stavolta è un altro: bruno con i capelli laccati.

SECONDO FATTORINO. Centonovanta metri. A due rubli.

ŠTOL'C. Duecentotrenta metri. Un rublo e mezzo. Lo trasportano loro.

Il fattorino esce.

²² Bevanda alcolica ottenuta dalla fermentazione del latte vaccino, originaria dell'Asia Centrale. Ha gli stessi effetti terapeutici dei fermenti lattici.

OBLOMOV. Perché corrono avanti e indietro senza sosta?

ŠTOL'C. Gli affari non aspettano, Il'ja. Ora partono i telegrammi per Berlino e Char'kov.

OBLOMOV. Questo tuo fattorino, come si addormenta, tranquillo o no? Riscalda la stanza prima del sonno o dorme al freddo? Riesce a scacciare in fretta il sonno cattivo? Gli vien voglia di piangere quando ripensa alla sorellina? E ce l'ha una sorellina?

ŠTOL'C (*ridendo*). Perché dovrei saperlo? È il mio fattorino, mica mio cugino.

OBLOMOV. Quanta parte di lui ti serve?

ŠTOL'C. Esattamente quella necessaria perché gli affari non si interrompano.

OBLOMOV. Quindi, quanto? (*Mostra il mignolo.*)

ŠTOL'C. Capisci Il'ja, lui è una persona speciale. Nell'essere speciale sta il segreto del progresso. Un fattorino non deve essere loquace, allora sarà il primo fattorino al mondo. Un ingegnere non deve conoscere la politica e non deve leggere articoli a riguardo. Ti sembra triste, un quartino? Ma alla fabbrica "è lui che comanda"! Conoscere soltanto i propri affari, che sia tu un barbiere, un funzionario o un vetturino, e darsi da fare tutto il giorno, avanti e indietro, indietro e avanti – questo è il segreto della ricchezza generale.

OBLOMOV. Ecco Andrej, un pensiero fondamentale! A che pro tutto questo vostro affaccendarsi? Tormenti, guerre, traffici e politiche? Non è forse la costruzione della quiete futura? Affinché tutti restino al proprio posto. Affinché i giorni scorrano regolari e calmi. Affinché ognuno abbia il proprio pasto a pranzo – chi la zuppa con le frattaglie, chi le tagliatelle, chi la salsa bianca. Affinché i vitelli si ingrassino e il pollame sia allevato. Affinché le oche vengano appese nel sacco, immobili, prima di Natale, perché si gonfino di grasso. Affinché domani sia come ieri. Affinché si compia correttamente il ciclo annuale. Affinché ci sia un'estate eterna, cibo dolce e sonno quieto. Affinché ognuno conosca se stesso. Non è

forse questo che giustifica tutte le attuali sofferenze? Questo è il mio pensiero!

ŠTOL'C. Che ti prende, Il'ja? Da dove ti vengono questi discorsi sonnolenti? Ed io che ti ricordavo come un ragazzo mingherlino e vivace...

OBLOMOV. Già, mi sono ingrassato... ma non ho perso nulla! La coscienza è pulita, come il cristallo. E così... Dio sa perché tutto va perduto... Forse sono uno di questi? Guarda – Michajlov, Semënov, Alekseev, Stepanov... non li puoi contare!

Entra nuovamente l'uomo in uniforme azzurra con il foglietto azzurro.

Stavolta è il biondo, il primo.

PRIMO FATTORINO. Tre quintali. A dodici e mezzo.

ŠTOL'C. Tre e mezzo. A quindici rubli. Però mi occupo io del trasporto.

Il fattorino si precipita fuori.

OBLOMOV (*rivolto al fattorino*). Ascolta, amico! Da ragazzo hai mai saccheggiato i nidi delle taccole? E di che tipo erano, di quelli alti, che ti devi arrampicare, o di quelli che stanno in basso? E poi scambiavate le uova delle taccole per quelle delle cornacchie? Noi le scambiavamo una per due. E voi?

Il fattorino resta immobile.

ŠTOL'C. Eh, Il'ja! Non trattenere il mio uomo! È pagato a ore. (*Al fattorino.*) Vai, vai!

PRIMO FATTORINO (*uscendo*). In realtà non prendevamo in cambio le uova di cornacchia!

Il fattorino esce.

OBLOMOV (*dietro al fattorino*). Non prendevano uova di cornacchia! Evidentemente c'erano un sacco di cornacchie da voi! (*A Štol'c.*) Dimmi dunque, Andrej, quale di questi due fattorini è migliore? Il biondo o il bruno?

ŠTOL'C. Il bruno.

OBLOMOV. Per quale ragione?

ŠTOL'C. Il biondo viene pagato a ore, mentre il bruno a settimane, è più economico. Di conseguenza, migliore. (*Sospirando.*) Cos'è la vita, Il'ja? Star distesi sul divano, bisticciare con Zachar, aver paura di uscire per strada? Senza fatica, senza passioni... E calze spaiate? Immondizia ovunque e sporco sulle finestre? Qual'è il senso della vita?

OBLOMOV. Ascolta, Andrej... Solamente i letterati si pongono la domanda: perché ci è stata concessa la vita? E si danno una risposta. Ma la brava gente... la brava gente vive, conoscendo se stessa, in pace e inattività. Subisce avvenimenti sgradevoli – malattie, perdite, litigi e il lavoro.

ŠTOL'C. Come si può vivere senza lavoro, senza cambiamenti?

OBLOMOV. Il lavoro è un castigo, inflitto già ai nostri avi. La brava gente non può amarlo, e se ne libera sempre, quando ne ha la possibilità. La brava gente non si alza all'alba, e non va nelle fabbriche, fra ruote imbrattate di grasso e motori. Per questa ragione scoppia di salute e allegria, per questa ragione vive a lungo. Gli uomini di quarant'anni sembrano dei ragazzini. I vecchi, dopo aver raggiunto età inimmaginabili, muoiono senza dolore. Inavvertitamente.

ŠTOL'C. Ma chi vive così? Nessuno vive così. Chi sarebbe questa "brava gente"?

OblomOff

Oblomov tace.

OBLOMOV (*smarrito*). Nessuno. perché la storia stessa non fa altro che far sprofondare nella malinconia. Ecco che arriva un'annata di disgrazie, l'uomo lavora, si affaccenda, patisce e si affatica, tutto per un futuro sereno. Ed ecco che arrivano le disgrazie – se almeno la storia si fermasse per un attimo! Ma non è così, di nuovo compaiono le nubi, di nuovo l'edificio crolla, di nuovo lavorare, affaccendarsi... Non c'è modo di far durare i giorni sereni. C'è sempre uno strappo in arrivo.

Oblomov si tira su la coperta.

(Grida.) Zachar!

Compare Zachar.

Oblomov tace.

Zachar in silenzio va verso la porta.

Dove te ne vai, Zachar?

ZACHAR. Perché dovrei star qui senza motivo?

OBLOMOV. Ti si sono forse paralizzate le gambe, che non puoi stare in piedi? *(Tace per un attimo.)* Ma sì... va'!

Silenzio.

Ricordi, quand'eravamo bambini... È ora di andare a casa, lì le luci sono già accese. In cucina battono i cinque coltelli. La piastra è calda – cotolette, focacce... si mescola il succo di mirtillo... Si spaccano le noci... Il soggiorno illuminato... dalla finestra si vedono le lepri sbucare dai cumuli di neve. In soggiorno suona una musica... Casta diva...

Canticchia a mezza voce.

Si interrompe, perché gli occhi gli si fanno lucidi.

Casta diva... Non posso ricordare Casta diva senza commuovermi... Come la cantava la mamma! Chissà perché... andava tutto bene – io, papà, Matrěša, Ignaška... Che tristezza! E nessuno ne sa nulla, perché... lei sola... Che mistero è?

ŠTOL'C. Tu ami quest'aria? Ne sono molto felice, Ol'ga Il'inskaja la canta splendidamente.

OBLOMOV. Ol'ga? Il'inskaja? Chi è? Possibile che tu, Andrej...

ŠTOL'C (*ridendo*). Ma no! Te la presenterò. Che voce, che canto!

QUARTA SCENA

Serata dagli Il'inskij.

Ol'ga sta suonando il pianoforte.

Accanto a lei, su due sedie, siedono Oblomov e Štol'c.

Štol'c siede con la schiena dritta, completamente rapito dalla musica, sul viso un'espressione beata.

Oblomov, al contrario, si rigira sulla sedia, insofferente.

Ora si tappa un orecchio, ora l'altro. Ora entrambi contemporaneamente. Poi allontana le mani, ascolta per un pò la musica, e si tappa nuovamente le orecchie.

ŠTOL'C (*colpendolo con un gomito*). Stai dando noia ad Ol'ga Sergeevna.

Oblomov sistema le mani a mo' di cannocchiale, scruta attentamente Ol'ga.

Ol'ga, voltata leggermente la testa, nota il "cannocchiale" di Oblomov puntato su di lei.

La canzone finisce.

OBLOMOV. Visto? L'hai vista?

ŠTOL'C. Ol'ga Sergeevna? Cosa, quant'è bella?

OBLOMOV (*rallegato*). Grazie a Dio, non è una bellezza. Non c'è pallore in lei, gote accese, corallo sulle labbra, nè perle nella sua bocca. Particolarmente bene, che non brillino i suoi occhi come raggi.

ŠTOL'C (*sgradevolmente offeso*). Piano, Il'ja! Taci!

OBLOMOV (*in un sussurro*). Niente mani in miniatura. Nè dita come chicchi d'uva.

D'un tratto Oblomov si interrompe a metà del discorso.

Vede che Ol'ga sta ripetendo il suo gesto: con le mani a mo' di cannocchiale scruta (per ripicca) Oblomov.

OBLOMOV (*nel panico*). Perché mi guarda? Evidentemente, devo avere una macchia sul naso. O mi si è sciolto il nodo alla cravatta? Oppure ho i capelli arruffati. Non guarda nessun altro allo stesso modo.

Štol'c presenta Ol'ga a Oblomov.

ŠTOL'C. Il'ja Il'ič Oblomov! Ol'ga Sergeevna Il'inskaja!

OBLOMOV. So perché mi guardavate in quel modo. Probabilmente Andrej vi avrà raccontato che ieri indossavo una calza diversa dall'altra?

Ol'ga scoppia in una risata.

Ma che è? Vi faccio ridere? Ma che strazio! Non ridereste così di un altro. Io sono uno pacifico, e quindi voi... perché mi guardate così?

OL'GA. È forse proibito? Non starete forse nascondendo qualcosa?

OBLOMOV. Forse sì.

OL'GA. Sì. Un segreto fondamentale: indossare calze diverse.

OBLOMOV. Che strano! Voi siete crudele, ma dallo sguardo sembrereste buona.

OL'GA (*impacciata*). Volete che vi mostri la mia collezione di acquarelli italiani?

OBLOMOV. No. Vi sforzate di tenermi occupato per adempiere ai vostri obblighi di padrona di casa?

OL'GA. No, non voglio che vi annoiate. Amate i fiori?

OBLOMOV. No. Nei campi, ancora ancora, ma in casa sono assolutamente contrario, quante noie danno...

OL'GA. E la musica vi piace?

OBLOMOV. No. Alle volte mi vien da tapparmi le orecchie.

ŠTOL'C. Canti Ol'ga Sergeevna! Casta diva!

OL'GA. E se messieur d'un tratto si tappa le orecchie?

OBLOMOV. E se lei canta male?

OL'GA. Non volete che io canti?

OBLOMOV (*indicando Štol'c*). È lui che lo vuole.

OL'GA. E voi?

OBLOMOV. Io non posso volere ciò che non conosco.

ŠTOL'C. Sei un villano, Il'ja! Ecco cosa significa poltrire sempre a casa e indossare calze...

OBLOMOV (*rapido*). Per carità, Andrej! A me non costa nulla dire "Ah! Ne sarei molto lieto, onorato, cantate senza dubbio splendidamente... concedetemi..." Ma è forse necessario?

OL'GA. Ma avreste potuto desiderare che io cantassi... per lo meno per curiosità. (*A Štol'c*)

Beh, canterò per voi, dunque.

ŠTOL'C. Su, Il'ja, prepara un complimento!

Ol'ga si siede al pianoforte.

Canta Casta diva.

Oblomov si prepara a tapparsi le orecchie.

Ma d'un tratto le sue mani si abbassano, lo sguardo, fisso su un punto, si offusca.

Ol'ga comincia a cantare.

OBLOMOV (*mormora*). Al cuore, proprio qui, comincia come a fremere e battere. Sento qualcosa di più. Qualcosa che prima non c'era, pare. Sento una sorta di dolore al cuore, nella parte sinistra. Persino respirare mi è difficile. Non riesco a catturare i pensieri. (*Ad alta voce*.)

Ah!..

ŠTOL'C (*trionfante*.) Eccolo, il complimento!

OblomOff

Ol'ga s'accende.

OL'GA. Che vi prende? Che faccia avete! Per quale ragione? Guardatevi allo specchio, avete gli occhi che brillano, dio mio, pieni di lacrime! Con quanta profondità sentite la musica!

OBLOMOV. No, sento... non è la musica... Ma... *(stende una mano verso di lei.)* L'amore!

Ol'ga esce precipitosamente, senza ascoltare fino alla fine le sue parole.

ŠTOL'C. Sei uscito di senno, Il'ja! Non è mica necessario dire tutto quel che ti passa per la testa. Non volevi nemmeno sentirla cantare, ti ho dovuto costringere quasi a forza. E ora d'un tratto fai queste sparate: amore! Hai messo a disagio Ol'ga Sergeevna. Che razza di amore ti sei inventato?

OBLOMOV. Quello comune, coi giramenti di testa. Secchezza della bocca. E il cuore che si stringe. Questo è amore, i sintomi sono chiari.

Štol'c e Ol'ga.

OL'GA. Ma chi mi avete portato?

ŠTOL'C. Un orso. Ma cosa volete? È docile, non abbiate paura. Ha un cuore buono.

OL'GA. Me ne avevate parlato, ma non potevo immaginare che fosse così.

ŠTOL'C. Vive sul divano. Non permette che vengano aperte le tende. Dorme di giorno, la notte si abbuffa.

OL'GA. È malato?

ŠTOL'C. È pigro.

OL'GA. Un uomo pigro? Non lo capisco.

ŠTOL'C. Voi l'avete scosso.

OL'GA. E in che modo?

ŠTOL'C. Casta diva! Da tempo non lo vedevo così. Pensate, Ol'ga, restituire un uomo alla vita – quanta gloria al salvatore! In particolar modo se salva un malato senza speranza.

Oblomov e Ol'ga.

OL'GA. Se voi ve ne foste andato senza dirmi una parola... se non aveste detto "ah" dopo la mia canzone... io forse non avrei dormito tutta la notte. Avrei pianto, probabilmente.

OBLOMOV. Perché?

OL'GA. Io stessa non so.

OBLOMOV. Siete tanto suscettibile?

OL'GA. L'amor proprio è il motore che governa la volontà. Voi, probabilmente, non ne avete, perciò siete sempre così...

OBLOMOV. Cosa? Me ne sto sempre disteso? E indosso calze diverse. E capita spesso che indossi la camicia al contrario. È vero. Ma ora... per qualche ragione mi sento male, imbarazzato. Qualcosa mi brucia. *(Dopo una pausa.)* Posso andare?

OL'GA. Dove?

OBLOMOV. A casa.

OL'GA. Non vi tratterrò... aspettate! Siete così strano. È come se qualcuno vi mettesse fretta.

OBLOMOV. La vergogna. All'inizio mi sono rallegrato, vedendovi. Non siete pallida, non ci sono perle nella vostra bocca.

OL'GA (*smarrita*). Monsieur Oblomov!

OBLOMOV. Aspettate! Non è forse vero che non avete gote accese? O labbra di corallo? E non splendono raggi dai vostri occhi!

OL'GA. Monsieur Oblomov, io... non so se sia il caso di proseguire con voi questa conversazione.

OBLOMOV. E d'un tratto... apparentemente senza ragione... (*Socchiude gli occhi. Dopo una pausa.*) Mi sono innamorato di voi!

OL'GA (*nel panico*). Io... Perdonatemi, devo andare...

OBLOMOV. Aspettate un secondo! Mi vergogno. Credetemi, mi è sfuggito involontariamente. Non mi sono potuto trattenere. Io stesso ora me ne dispiaccio! Dio sa cosa darei per ritirare quelle parole sciocche. Dimenticatevene! Tanto più che è una falsità.

OL'GA. Una falsità? Che cosa è falso?

OBLOMOV. Vi garantisco che è stato solo un attimo. Per via della musica.

OL'GA. In ogni caso devo andare. *Ma tante* mi aspetta.

OBLOMOV. Voi giocate ad acchiapparella? E a rincorrersi? È molto semplice, ve lo insegnerò in un secondo. Volete cominciare subito? O meglio ancora – a mosca cieca! Avete un fazzoletto?

OL'GA. Un fazzoletto?

OBLOMOV. Ma certo! Non si può giocare senza il fazzoletto! Altrimenti sbircerete – vi conosco! (*lamentoso.*) Vi arrabbiate con me. (*Risoluto.*) No, certo! Non starò più ad ascoltare le vostre canzoni!

OL'GA. Io... Sarò io a non cantare! (*S'interrompe e fa per andarsene.*)

OBLOMOV. Aspettate! Se ve ne andate così... Io... Abbiate pietà, Ol'ga Sergeevna! Mi sentirò male, mi tremano le gambe, mi reggo a malapena in piedi. Sento un bruciore alla bocca dello

stomaco. I piedi mi si gonfiano. Il cuore si contrae. Il respiro si fa affannoso. Afflussi di sangue alla testa.

OL'GA. Per quale ragione?

OBLOMOV (*scuote la testa*). Non ve lo dirò! Altrimenti ve ne andreste! Mi vien di nuovo da piangere guardandovi. In nessun modo mi intenderò con voi!.. Forse, potreste cantare un'altra volta?

OL'GA. Per nulla al mondo!

OBLOMOV. E giocare a rincorrersi? O una gara di corsa? Mi avete promesso il fazzoletto per la mosca cieca!

OL'GA (*scoppiando in una risata*). Monsieur Oblomov!.. A dir la verità, sono sconcertata... non so se siate più ingenuo o perfido, o forse...

OBLOMOV. ... stupido? Può essere. Sono pigro e grasso. Di sicuro, non molto intelligente... Ah, che peccato che non abbiate una gamba più corta dell'altra! Allora vi sareste innamorata di me.

OL'GA (*ridendo*). Non vi si può amare! Giudicate voi stesso, come si può amare un individuo che non scende mai dal divano?

OBLOMOV. Scenderò! Vedrete! Sapete addirittura che farò? Per voi. Io... Io andrò al Gostinnij Dvor!

OL'GA. Ma che atto eroico! perché al Gostinnij?

OBLOMOV (*si rassicchia*). È un posto terribile.

OL'GA. Non accetto tali sacrifici! Promettetemi che...

OBLOMOV. Prometto.

OL'GA. Non mangerete durante la notte.

OBLOMOV (*sconcertato*). Per niente?

Ol'ga tace, rivolge uno sguardo indagatore a Oblomov.

(Nel panico.) E le costine di montone no? E le ali di francolino, nemmeno?

OL'GA. No.

OBLOMOV *(tace per qualche secondo)*. Va bene. Prometto.

OL'GA. Signor Oblomov! Se qualcuno avesse udito questa nostra conversazione... non saprei come spiegare... di che cosa stessimo parlando... ma credetemi, non mi sono annoiata nemmeno per un secondo con voi! Probabilmente, non dormirò stanotte. Forse mi sentirò male...

Ol'ga corre via.

QUINTA SCENA

Entra Arkadij, il medico.

Indossa gli occhiali, ha una benda di garza bianca sul viso.

Si muove diretto verso il tavolo con la tovaglia verde, busca.

ARKADIJ. Ehi! C'è qualcuno in casa?

OBLOMOV *(da sotto il tavolo)*. No! perché gridate? Vi sento lo stesso. Non c'è nessuno in casa.

ARKADIJ. Nessuno nessuno? Questa non è forse la vostra voce?

OBLOMOV. Secondo me, no.

OblomOff

ARKADIJ. E questo non siete forse voi?

OBLOMOV. Non sono io.

ARKADIJ. Devo verificare. Uscite fuori!

Da sotto il tavolo sbuca Oblomov.

*È impossibile riconoscerlo, al posto della vestaglia da notte ora indossa un frac rosso bordò
con un fifi giallo.*

(Osservando Oblomov con spirito critico.) Effettivamente, non siete voi.

OBLOMOV *(spaventandosi)*. Voi chi siete? Cosa volete?

ARKADIJ. Sono il vostro medico. Arkadij Michajlovič.

OBLOMOV *(si presenta)*. Oblomov. Il'ja Il'ič.

Pausa.

Si osservano l'un l'altro. Si riconoscono.

ARKADIJ. Probabilmente vi ha confuso la benda?

OBLOMOV. E a voi?

ARKADIJ. Il frac... dov'è ora la vostra vestaglia?

OBLOMOV. Nell'armadio. Non la porto più.

ARKADIJ. È successo qualcosa?

OBLOMOV. E a voi? *(Indicando la benda.)*

ARKADJI *(indicando il tavolo)*. Possiamo entrare in casa?

OBLOMOV *(rapido)*. No-no!

ARKADJI. Vedete, Il'ja Il'ič... dopo la mia prima visita da voi, tornando a casa, ho sentito un leggero malore. Sul momento non vi ho prestato la dovuta attenzione. Ricordate di aver starnutito sotto il tavolo? Mi sono disteso sul divano e mi sono alzato solo all'ora di pranzo del giorno dopo. Poi di nuovo mi sono disteso e mi sono addormentato. E anche dopo essermi svegliato... non son più riuscito ad alzarmi.

OBLOMOV (*incalzante*). Avete cenato di notte?

ARKADIJ. In modo straordinariamente abbondante. Il giorno seguente, la stessa cosa. Mi mancavano le forze per alzarmi dal divano. Per quale ragione? Vestirsi, andare da qualche parte e fare qualcosa? (*Entusiasmandosi.*) Allora mi son subito messo a scrivere una lettera al dottor Schmitke a proposito della scoperta che ho fatto: le malattie mentali sono contagiose! La malattia si trasmette per via aerea tramite la saliva.

OBLOMOV. Ho starnutito. Per via della polvere.

ARKADIJ. Ecco a voi un appassionante esperimento scientifico! Lo condurrò su di me stesso. Come il dottor Rodel: si inoculò la febbre suina e morì. Ma lasciò ai posteri il diario del monitoraggio della malattia, e con quello salvò una moltitudine di vite! Il mio collega alla scuola asburgica di malattie nervose, il dottor Schmitke, deve riconoscere il merito di questa osservazione scientifica. (*Dopo una pausa.*) È vero, la lettera in realtà non l'ho spedita, perché non l'ho terminata... Ma voi? Cosa sta a significare questo frac?

OBLOMOV. Io?... Io ora leggo giornali, e articoli. Su qualsiasi argomento. Sul commercio e sulle questioni morali dell'epoca. Discorsi dei deputati. Sull'emancipazione delle donne, anche. So perché l'esercito è stato mandato in Oriente. E perché l'ambasciatore inglese è fuggito di corsa da Costantinopoli, e quando sarà aperta la nuova strada in Germania. Mi sono messo in pari con la vita.

OblomOff

Pausa.

Arkadij osserva Oblomov con uno sguardo nuovo, assai scrupoloso.

ARKADIJ. Chi è lei? Come si presenta?

OBLOMOV (*Confuso*). Come? Ah, Signore, non so come dirlo. Ha un sopracciglio che non le sta mai dritto, ma sempre un pò sollevato. E non è come un filo assottigliato dalle dita. Ha il naso sporgente, e le labbra regolari. Di media statura. Mangia con appetito. E come gioca ad acchiapparella, come sfugge! E una volta che ti ha raggiunto, ti dà un colpo piuttosto forte sulla schiena.

ARKADIJ. Mmh... Frac e fifi! Mentre la vestaglia ora se ne sta nell'armadio. Ascoltate, Il'ja Il'ič, questo cambia tutto il quadro! Io, in un primo momento, avevo già composto la storia della vostra malattia, la vostra *historia morbi*... Perché non vi piaceva la vostra vestaglia? Cedetela a me. Di cosa parlate con lei?

OBLOMOV. Del fatto che non è necessario cenare abbondantemente la sera. Basta mangiare solo quanto basta, e che se stai disteso per un paio di giorni, specialmente sulla schiena, allora immancabilmente ti verrà un orzaio. E quando ci si strofina l'occhio, bisogna inumidirlo con del semplice vino, e l'orzaio non comparirà. Del fatto che non so per che cosa vivo. "La vita può forse essere inutile?" – dice lei. Può essere. Ad esempio, la mia. "Ah! Oh!, voi vi diffamate da solo!" Io, dico, ho già oltrepassato quel posto, in cui sta la vita. E davanti a me non c'è nulla da cercare – Perché? Per chi? Allora lei si è messa a mordicchiarsi il labbro... e ha detto – sentite un pò, Arkadij Michajlovič! – lei ha detto: "Per me". Per lei, cioè... e così mi è presa la febbre.

ARKADIJ. Questa è la febbre della vita.

OBLOMOV. Vedete cosa mi sta accadendo ora? Mi è persino difficile parlare. Ecco qui...

OblomOff

datemi la mano, qualcosa m'impedisce di respirare, come se ci fosse un'enorme pietra. Per quale ragione, dottore, sia nel dolore che nella gioia, nell'organismo accade sempre la stessa cosa?

ARKADIJ. Un attimo, lei ha detto di vivere per voi? Significa forse che lei vi ama?

Oblomov s'infilta sotto il tavolo.

Dove andate?

Da sotto il tavolo volano fuori dei cuscini: alcuni grandi, altri più piccoli, una dozzina in tutto.

Oblomov striscia fuori dal tavolo.

OBLOMOV. A che mi serve ora una tana? La mia casa è questa – ecco (*apre le braccia ad indicare la stanza*) e ancora, oltre la finestra. È tutto mio! Non mangio di notte. Ora vado a passeggiare. Mi è stato ordinato di fare il giro del canale Ekaterininskij da entrambe le parti, lungo una riva e lungo l'altra. Lei sa ciò che vuole. Questo perché le sue sopracciglia non stanno mai dritte e non sono assottigliate con le dita. Pensate che non riuscirò a percorrere il canale Ekaterininskij? Che mi spaventerò?

ARKADIJ (*dubbioso*). Il tempo è umido, l'acqua nel canale putrida, e gli stessi edifici appaiono scrostati – tutto questo insieme vi farà venir la malinconia.

OBLOMOV. Voi probabilmente siete moscovita?

ARKADIJ. Ascoltate, cedetemi quel cuscino, il più piccolo! A voi non serve più, giusto?

OBLOMOV. Prendeteli tutti! (*Tirando un sospiro.*) Ah, dottore, ho una vampata di calore! E il

cuore che mi batte all'impazzata.

Arkadij sistema accuratamente i cuscini sul divano.

Poi prende per mano Oblomov e lo fa adagiare sul divano.

ARKADIJ. Ecco, Il'ja Il'ič... evidentemente ho corso un pò troppo con la vostra *historia morbi*... Aveva ragione Karl Ivanyč, qui abbiamo un caso singolare... Chiudete gli occhi, stendete le gambe. Immaginate il rumore della pioggia...

Si siede su una sedia accanto alla testiera del divano.

Oblomov si quietava.

(Parla con voce calma.) Ascoltate la mia voce e rispondete alle mie domande. Chi sono io?

OBLOMOV *(Con voce sorda)*. Il medico.

ARKADIJ. Bene.

OBLOMOV. Una mela al giorno toglie il medico di turno.

ARKADIJ *(Dopo una pausa)*. Non mi credete? Vi hanno fatto confondere i medici della scuola precedente? Quelli non conoscono nulla, eccetto le pozioni farmacologiche. Qualsiasi cosa accada, la loro ricetta è sempre la stessa: una purga e un salasso. Un salasso e una purga. Ma la medicina ha fatto enormi passi avanti, e i medici ora sono diversi. Noi facciamo partire la nostra storia da Friedrich Schiller, medico del reggimento!

OBLOMOV. Mi duole il petto.

ARKADIJ. E perché? Non lo sapete. Voi siete tormentato dall'ignoto. Ora io lo dissiperò. Con il vostro aiuto, s'intende. Io darò un nome alla vostra malattia, e per questo vi dovrete sentir

meglio. Soffrite di anfiartrosi? È adinamia. Non avete voglia di far nulla? È apatia. Non avete desideri e mancate di volontà? È abulia. Vi sentite meglio? *(Brusco.)* Chiudete gli occhi, vi ho detto! *(Con voce calma.)* Immaginate il vento che fa frusciare le foglie sugli alberi, e ditemi ciò che volete. Ciò che nascondete. Ciò che provate dentro voi stesso? Beh?

OBLOMOV. Mmmmm...

ARKADIJ. Bene. State in ascolto. Non abbiate fretta. Che cosa sentite? Che cosa si dice nell'intimo, nel più profondo del vostro essere?

OBLOMOV. Mmmmm... *(Con voce sonnolenta.)* Comeche detto di nanzi si scarza la civanza caso che qualche cosa s'immegli... mandaran oltra .

ARKADIJ *(Dopo una pausa)*. La civazza? Cosa-cosa? Oltra? Ma è incomprendibile! Un attimo, così non si può! Non erano questi gli accordi, nemmeno una parola che sia comprensibile! *(Spinge Oblomov per una spalla.)* Su, tiratevi su!

Oblomov si solleva sullo schienale del divano.

Arkadij si sistema accanto a lui.

Riprendiamo tutto dall'inizio! *(Chiude gli occhi.)* Il rumore della pioggia! Il vento fa frusciare le foglie!..

Restano seduti in silenzio.

(Con voce sonnolenta.) Mentire è sbagliato, perciò vi parlerò francamente. Io vi ho ingannato. Ho tre anni in meno di quanti vi ho detto di averne... e la mia vista è ottima, vedo tutto. Gli occhiali – sono semplicemente di vetro. Per apparire più serio. Vedo tutto, tutto tutto...

Dottore in medicina, ma nell'armadio cosa ci tengo? Non lo indovinereste! Nell'armadio vive Sivka, un cavallo di legno. Non tira calci. Non chiede cibo. Buono, un cavallo affidabile in battaglia... Stepan ha visto come ho condotto Sivka per le briglie fuori dall'armadio... Stepan non presta più servizio da me. L'ho cacciato per negligenza... (*Scoppia a ridere.*) Ricordate?... "Ivan Ivanyč perchè non si perda porta con sé un pezzetto di me... la merenda gli avevan dato giacchè pareva così affamato"²³.

Arkadij si addormenta.

Oblomov si alza con cautela dal divano, cercando di non disturbare Arkadij.

Guarda intenerito Arkadij che dorme, lo copre premurosamente con un plaid con le frange.

OBLOMOV. Percorrere il canale Ekaterininskij da entrambe le parti. Lungo entrambe le rive. Lei pensa che non ne sarò capace, che mi spaventerò? Macchè, la paura ha occhi enormi, che Dio non ci ha concesso! Dalla Goročovaja svoltare a destra. Il ponte Kamennyj, Demidov, L'vinyj, Charlamov. Almeno fino al canale Krjukov. E a lei dirò di averlo attraversato tutto il canale Ekaterininskij, come mi è stato ordinato. Che durante il giorno non ho dormito. E la notte non ho cenato. Che ho letto i giornali... la ginnastica? Fatta. E la mattina – asciugamani umidi...

Resta immobile sulla soglia.

Si fa il segno della croce e con fare deciso oltrepassa la porta.

Arkadij dorme.

²³ Nel testo originale vengono riportati alcuni versi di uno stornello popolare russo, Куплеты Еви (Stornello di Eva), caratterizzato dalla presenza di una rima sottintesa (chiaramente un termine osceno) in ogni strofa. Si è deciso di modificare la traduzione al fine di mantenere la rima sottintesa al primo verso.

ATTO SECONDO

SESTA SCENA

Una camera nella casa del quartiere di Vyborg.

È pulita, in ordine e accogliente. Alle finestre ci sono dei fiori.

Appese al soffitto quattro gabbie con lucherini e canarini.

ZACHAR. Il quartiere di Vyborg non è certo come la strada Goročovaja!.. Niente polvere nè fuliggine. Il parco Bezborodkij qui accanto, l'Ochta a un tiro di schioppo, la Neva a due passi!

OBLOMOV. Si dice che qui ci siano i lupi.

ZACHAR. Però avete una stalla tutta vostra.

OBLOMOV (*cupò*). E che me ne faccio di una stalla?

ZACHAR. Un orto proprio, per non dover andare al mercato a comprare i cavoli e le rape.

OBLOMOV (*contrariato*). Ma quale orto? Quale cavolo? Quale rapa?

ZACHAR. E a buon mercato! Praticamente regalati!

OBLOMOV. Com'è, Zachar, che ci sono spariti tutti i soldi? L'estate scorsa avevamo mille rubli. E ora trecento. Dove sono finiti? Non saranno stati i ladri?

ZACHAR. Se fossero stati i ladri, se li sarebbero presi tutti.

OBLOMOV. E se prendessi nota delle spese?

ZACHAR. Dio non mi ha concesso di saper leggere e scrivere. E uno istruito avrebbe già sgraffignato l'argenteria dalla credenza! (*Con tono allegro.*) E la padrona? Così bianca, e piena! Ha delle sopracciglia, e le guance rosse!

OBLOMOV (*ravvivandosi*). Agaf'ja Matveevna? Ha delle belle braccia... e una stalla sua, e

un orto, e cavoli e rape. Non serve correre al mercato. *(Ridendo allegramente.)* Prenderò un cane! Oppure un gatto. Meglio un gatto! I gatti sono affettuosi, fanno le fusa...

ZACHAR. Ho incontrato la signorina.

OBLOMOV *(misurato)*. Quale signorina?

ZACHAR. Ol'ga Sergeevna. Mi ha chiesto se state bene. Che cosa fate.

OBLOMOV. E tu?

ZACHAR. Che mangiate, ho detto. "Il padrone mangia forse durante la notte?", mi chiede lei. Solo due polletti ci siamo mangiati.

OBLOMOV. Cretino! Cretino!

ZACHAR. E perché cretino? Non è forse la verità? Ora tiro fuori gli ossi dei polletti!

OBLOMOV. Cretino! *(Pausa.)* Cos'altro ha chiesto?

ZACHAR. Che cosa ha fatto negli altri giorni. Niente non ha fatto, se ne è stato disteso.

OBLOMOV *(mettendosi le mani nei capelli)*. Che veleno, quest'uomo! Cos'ha detto lei?

ZACHAR. Niente. Mi ha ordinato di consegnarvi una lettera.

OBLOMOV. E perché non dici nulla? Tu mi rovini, Zachar! Dammi qui la lettera!

ZACHAR. Eccola, sul tavolo.

Oblomov apre la lettera. Legge.

Ecco... il lavaggio mattutino... l'asciugamano umido... ginnastica... non meno di quattro ore... davanti alla finestra spalancata. Colazione abbondante. Tè inglese forte. Giornali... passeggiata mattutina... non meno di un'ora e mezza. Lettura dei libri della lista... Seduto su una sedia, e non disteso sul divano...

OblomOff

Guarda frettolosamente la fine della lettera.

"Il'ija, provo nostalgia senza di voi. Ho cantato Casta Diva, ma voi non mi eravate accanto. Ho cantato male, mi sono innervosita. Ho chiuso con fracasso il coperchio del pianoforte, mi sono schiacciata un dito. Ho pianto a lungo. Voi mi amate, l'ho appreso una sola volta, ma per sempre. E ne sono felice, anche se non me lo ripeterete mai più. Che mi amate. Per me l'amore è la stessa cosa della vita. Ma la vita è dovere e obbligo. Di conseguenza anche l'amore è un dovere. A me basteranno le forze per vivere e amare tutta la vita... di amare di più e meglio non ne sono capace."

Oblomov si stringe il petto.

Mi ama... lei mi ama... è forse possibile? (*Avvicina la lettera agli occhi.*) Ecco la lettera... righe... lettere... Dunque è vero... mi ama.

Si avvicina allo specchio, si osserva a lungo, attentamente.

Alto e snello... riccioli neri... viso audace, sorriso fiero... sguardo potente e profondo, un tantino freddo... che va dritto al cuore... e svela intelligenza e forza! Qualsiasi donna ne viene domata e china la testa...

Pausa.

Guida se stesso e gli altri. Ogni cosa gli viene facile. Ciò che non raggiunge, chi non è

OblomOff

d'accordo con lui, zac! Lui lo conquista. Come se suonasse uno strumento musicale...

Pausa.

Cosa si diceva degli occhi di Lermontov? Ah, "essi non sorridono quando sorride lui!.."

Pausa.

Indietreggia, si allontana finchè la sua immagine non scompare dallo specchio.

Si nasconde il viso con le mani.

Non si può... così non si può... ieri ho desiderato ardentemente... fino alla prostrazione... E oggi... ho già raggiunto ciò che desideravo... Così non si può. È un abisso. Ciò significa che dopodomani... ti vergognerai di averlo desiderato. E ti vergognerai perché si è avverato. Imprecherai, perché tutto si è avverato. Ma come si può sapere ciò che si desidera? Questo oppure quello? Come indovinare? Sarebbe ancor meglio, se i desideri non si avverassero... e quando va tutto storto? L'hai voluto tu, ecco!

Pausa.

Si copre il capo con i palmi delle mani, è nella sua "tana".

Immeditamente si calma, l'espressione del viso si fa quieta.

E... gli viene un'idea.

Lei non mi ama. *(Fa un sospiro di sollievo.)* Non si può amare uno così. Grasso. Pigro. Sciocco. Che non si adatta alle situazioni. Che in servizio non è utile. Che una volta ha

mandato una circolare ad Archangel'sk invece che ad Astrachan', ed è stato licenziato. Per la sua ottusità.

Cammina per la stanza in uno stato di agitazione.

Lei non mi ama! È forse questo amore? Questa è solo preparazione all'amore. Ed io? Io sono semplicemente capitato per primo, sarò utile come esperimento, semmai. Ci siamo incontrati per caso, è stato un errore... ecco cos'è! Comparirà un altro e lei mi dirà – un errore! E mi volterà le spalle.

Si lancia verso il tavolo, prende carta e penna.

Dio mio! Tu mi hai aperto gli occhi. Non è ancora tardi!

Intinge la penna nel calamaio.

E resta immobile, non trova le forze per scrivere nemmeno una riga...

La tenda della porta si scosta ed entra nella stanza la padrona di casa – Agafija Matveevna

Pšenicyna.

Alza la tenda alla finestra e comincia a innaffiare i fiori sul davanzale.

OBLOMOV (*mormora*). Leggete questa lettera fino alla fine. E capirete che... (*Pausa.*) Che non posso agire altrimenti. Perché? (*Pausa.*) Perché... "Perché... Ol'ga... D'ora in poi..." D'ora in poi cosa? (*Pausa.*) Ecco. E... (*Si volta verso la Pšenicyna.*) Avete dei fiori. Vi piacciono?

PŠENICYNA. No. Sono qui da molto tempo, da quando c'era mio marito.

OBLOMOV. Che fiori sono?

PŠENICYNA. Questi qui? (*Sospira.*) Gerani.

La Pšenicyna si mette a dar da mangiare agli uccelli.

OBLOMOV. Che uccelli sono i vostri?

PŠENICYNA. Questi sono lucherini. Quelli canarini. Qui ancora lucherini, lì ancora canarini.

Pausa. Oblomov, sospirando, si china nuovamente sulla lettera.

OBLOMOV (*scrive*). "Come un uccellino!.. Volatevene via, come un uccellino che per caso non si posa su quel ramo... non mentitemi e non ingannatemi, voi non mi amate! Il vostro *amo* non è amore autentico, ma solo futuro..."

La Pšenicyna esce dalla stanza.

(*Accompagnandola con lo sguardo.*) Che gomiti ha... ancora con le fossette!

Si china nuovamente sulla lettera.

"Voi non mi amate e non mi potete amare. Ma non è ancora tardi! Entrambi possiamo ancora salvarci dai futuri rimproveri della coscienza.

OblomOff

Entra la Pšenicyna, porta in mano un piatto di focacce coperto da una tovaglia candida.

PŠENICYNA. Ora mangiate qualcosa. Prego.

Esce.

Oblomov annusa.

OBLOMOV (*scrive febbrilmente, come se avesse fretta*). "Leggete questa lettera fino alla fine. E capirete che non potevo agire altrimenti. Noi ci siamo fatti del male così improvvisamente, così rapidamente, e questo mi ha impedito di prenderne coscienza prima. (*Dopo essersi grattato la nuca.*) Farsi del male, non va bene. Del resto... È tutta colpa di Štol'c! Ha inoculato a entrambi l'amore, come fosse vaiolo! (*Scrive.*) Vi siete sbagliata, non sono io quello che stavate aspettando, che sognavate. Pazientate, egli arriverà presto. E allora proverete vergogna per il vostro errore. E a me la vostra vergogna farà male. Tutto ciò è tipico della giovinezza, essa facilmente porta con sé delle ferite... A me si addice la quiete, sebbene noiosa, sonnolenta, ma a me nota, mentre le tempeste non fan per me!.." (*Dopo una breve pausa. Con entusiasmo.*) Bene, quando le focacce sono con la cipolla o con la carota. Col polletto va bene, e con i funghi freschi. (*Annusa le focacce.*) Con la cipolla! Ci starebbe la vodka adesso, con le foglie di ribes.

Entra la Pšenicyna con una piccola caraffa appannata.

PŠENICYNA. Ora qualcosa di fresco. Con le foglie di ribes.

OBLOMOV. Voi lavorate sempre, Agaf'ja Matveevna. Così vi stancherete.

PŠENICYNA. Sono abituata.

OBLOMOV. E quando non c'è lavoro, cosa fate?

A questa domanda la Pšenicyna rimane immobile per lo stupore.

(Mormora.) "... e a me la vostra vergogna farà male. Tutto ciò è tipico della giovinezza, essa facilmente porta con sé delle ferite... A me si addice la quiete, sebbene noiosa, sonnolenta, ma a me nota, mentre le tempeste non fan per me..."

PŠENICYNA *(fa un gesto di meraviglia)*. Quando non c'è lavoro? Di lavoro ce n'è sempre. La mattina preparo il pranzo. Dopo pranzo cucio. Nel tardo pomeriggio c'è la cena da preparare.

OBLOMOV. E adesso?

PŠENICYNA. Ora macinerò il caffè e romperò lo zucchero.

OBLOMOV. Che belle braccia avete. Se potessi le ritrarrei ora. Voi siete una padrona meravigliosa. Dovreste prendere marito.

PŠENICYNA. E chi mi prenderebbe con i bambini?

Oblomov s'incupisce.

La Pšenicyna esce dalla stanza.

OBLOMOV *(rilegge la lettera)*. "... non è ancora tardi, entrambi possiamo ancora salvarci dai futuri rimproveri della coscienza. Noi ci siamo fatti del male così improvvisamente, così rapidamente, e questo mi ha impedito di prenderne coscienza..."

Entra la Pšenicyna con un mucchio di biancheria.

PŠENICYNA. Ecco, ho rimesso in ordine le vostre calze. Cinquantacinque paia. Ma tutte quasi completamente consumate. Venti paia sono del tutto inutilizzabili. Non vale nemmeno la pena di rammendarle.

OBLOMOV. E non serve! Perder tempo per una tale porcheria! Ne comprerò di nuove!

PŠENICYNA. Perché buttar via i soldi così? Si possono rattoppare. Rattoppare delle calze, e allora? Ordinerò subito il filo. Una vecchia da noi sa cucire, e poi alla bottega costano care.

OBLOMOV. Io sono davvero mortificato che voi vi diate tanto da fare...

PŠENICYNA. Che si fa?

La Pšenicyna esamina le calze alla luce.

OBLOMOV (*chinandosi sulla lettera*). "Ascoltate Ol'ga. Parlerò in modo franco e diretto: voi non mi amate e non mi potete amare. Per quale ragione vi scrivo? Perché non ve lo dico direttamente? Risponderò: la carta subisce e tace, mentre vi scrivo: *non ci rivedremo più*."

Oblomov lascia cadere la penna sul tavolo.

Resta seduto, pietrificato.

PŠENICYNA. Li rattoppo io o li do alla vecchia?

OBLOMOV. Eh?

PŠENICYNA. La sera non ho nulla da fare, li rattopperò. La mia Maša già comincia a cucire, solo con i ferri perde i punti. I ferri sono troppo grandi per le sue mani... Il mio Vanja è calmo, mentre Maša è vivace... Non abbiamo abbastanza vestiti per lei. Li guarda – e li ha già

OblomOff

strappati. Li strappa ora su un chiodo, ora su un ramoscello, chissà... Così su di lei va tutto in fumo, specialmente le scarpe. Non ce la faccio a riparare e rattoppare tutto...

Esce dalla stanza.

OBLOMOV (*ripiega la lettera*). Ho detto tutto. (*La sigilla. Grida.*) Zachar! Manda qualcuno dalla signorina con la lettera!

Mangia un pezzetto di focaccia, beve un bicchierino di vodka. Dopo aver riflettuto, mangia un altro pezzetto.

Strano! Non sento malinconia, nè sofferenza! Sono quasi felice. Per quale ragione? Dev'essere perché... perché ho detto tutto.

Entra la Pšenicyna.

PŠENICYNA. Ecco! La vostra vestaglia! La posso riaccomodare e lavare. Il materiale è di ottima qualità! Sarà buona ancora a lungo. Forse la indosserete un giorno... per le nozze.

SETTIMA SCENA

Parco d'autunno. Alberi spogli.

Ol'ga è seduta su una panchina, tiene fra le mani la lettera.

OblomOff

Dietro al tronco di un albero si nasconde Oblomov.

Fruscio di rami, Ol'ga si volta e sorprende Oblomov in una posa estremamente goffa...

Ol'ga si volta.

Oblomov esce da dietro l'albero, si siede accanto a lei sulla panchina.

OL'GA (*gli passa la lettera*). Prendetela! E portatevela via. perché non mi venga da piangere vedendola. Non devo piangere, perché poi?

OBLOMOV. La vostra felicità deve ancora arrivare.

OL'GA. Vi siete nascosto dietro l'albero per vedere se avrei pianto oppure no? Temete che io mi disinnamori di voi? E se foste voi a disinnamorarvi di me?

OBLOMOV. Io?

OL'GA. Vi stancherete, come vi siete stancato degli affari, del lavoro, della vita. Vi disinnamorerete senza che ci sia una rivale, non lei, ma la vostra vestaglia vi sarà più cara! Andatevene, Il'ja Il'ič, andatevene per sempre. E siate tranquillo, giacché in questo consiste la vostra felicità!

Pausa.

OBLOMOV. Perdonatemi...

OL'GA. Per cosa?

OBLOMOV. Per l'errore. Per avervi causato un dispiacere...

OL'GA. È stato un mio errore. Sono stata punita per il mio orgoglio. Ho fatto troppo affidamento sulle mie proprie forze. Pensavo che vi avrei guarito... Ma le mie capacità non erano sufficienti... Un errore medico! Non l'avevo previsto, e continuavo ad aspettare un

OblomOff

risultato, speravo... *(Dopo una pausa.)* Voi non mi rimproverete, perché a causa del mio orgoglio mi sono separata da voi?

D'un tratto Ol'ga gli afferra le mani.

Tu sei dolce, Il'ja, onesto e tenero... Come una colomba... Nascondi il capo sotto un'ala e non vuoi nient'altro. Sei pronto a tubare per tutta la vita sotto i tetti... Ma io non sono così! A me questo non basta, mi serve qualcosa di più, ma cosa – non so! Potrai tu insegnarmi, darmi tutto questo?! Ma la tenerezza... *(Fa un sorrisetto.)* Dove non ce n'è!..

OBLOMOV *(Sottovoce.)* Ti amo.

OL'GA. Non scherziamo, Il'ja! Capisci, si tratta del nostro futuro! Dimmi – sì! Ed io ti crederò! Ti basterà per tutta la vita? Sarai per me quello che mi serve? Dimmi – sì! Ed io ritratterò la mia decisione! Eccoti la mia mano, e andiamo dove vuoi, all'estero, in campagna, nel quartiere di Vyborg!

OBLOMOV *(sottovoce)*. Prendimi così come sono. Ama ciò che di buono c'è in me! Come io amo...

OL'GA *(interrompendolo)*. Non sto aspettando una dichiarazione d'amore, ma una risposta secca!

Oblomov tace.

Ol'ga lascia andare la sua mano.

OL'GA *(fredda)*. Quindi, è ora di separarsi! Addio! *(Dopo aver fatto un sorrisetto.)* Non aver timore per me. Piangerò adesso, e poi mai più.

OblomOff

Pausa.

Che cosa ti ha rovinato, Il'ja? Sei così buono, intelligente, tenero, magnanimo... e... mandi tutto in rovina! Che cosa ti ha rovinato? Non ha un nome questo male...

OBLOMOV. Ce l'ha. (*Grattandosi la testa.*) Solo bisogna trovarlo. E subito tutto andrà bene. D'un tratto tutto passerà...

Ol'ga, senza averlo udito fino alla fine, esce.

Fra le mani di Oblomov resta un suo guanto.

OTTAVA SCENA

La Pšenicyna sta rammendando i calzini.

Entra Oblomov.

Senza togliersi il cappotto, si siede sulla poltrona.

ZACHAR. Questo deve averlo dimenticato la signorina?

OBLOMOV. Quale signorina?

ZACHAR. La signorina Il'inskaja.

OBLOMOV. Cos'ha dimenticato?

ZACHAR. Il guanto. Quello che tenete in mano.

Oblomov abbassa lo sguardo e vede il guanto di Ol'ga, che tiene in mano da prima.

OBLOMOV. Quale guanto? Quale signorina?

Nasconde il guanto nella tasca del cappotto.

Questo è il guanto della sarta. Sono andato al negozio per misurare le camicie, e per errore ho preso il guanto della sarta. (*Grida.*) Come osi fare insinuazioni?!

ZACHAR (*grida*). Ma quale sarta? Quali camicie? Come se non avessi mai visto i guanti della signorina!

OBLOMOV. E com'è che conosci i guanti della signorina?

ZACHAR. Li conosco! Potrei giurarlo davanti a Dio! Potrei prendere l'icona dalla parete!

OBLOMOV. Vattene! Vattene fuori! Non posso vedere il tuo grugno!

ZACHAR. Grugno comune il mio. Come quello di tanti altri!

Esce sbattendo la porta.

La Pšenicyna continua a rammendare le calze, senza sollevare il capo.

OBLOMOV. Ascoltate, Agaf'ja Matveevna!.. Zachar è un cretino. Voi, per grazia di Dio, non dategli retta a proposito del guanto!

PŠENICYNA. Perché dovrebbe essere affar mio, di chi è quel guanto?

OBLOMOV. Della sarta, che cuce le camicie. Sono andato a prender le misure.

PŠENICYNA. E dove le avete ordinate le camicie? Chi ve le cuce?

OBLOMOV. In un negozio francese.

PŠENICYNA. Ho due ragazze, cuciono così bene, delle impunture, meglio dei francesi.

OBLOMOV. Solo, per carità di Dio, non pensiate che quel guanto sia della signorina!

PŠENICYNA. Fosse pure della signorina, perché dovrebbe interessarmi?

OBLOMOV. No, no! Non pensatelo! Questa signorina, sulla quale mente Zachar, è di statura molto alta, e parla con voce di basso.

PŠENICYNA. Lizaveta Nikolaevna e Mar'ja Vlas'evna. Due ragazze, che impunture fanno! Quando avrete bisogno di farvi cucire delle camicie, lo dirò a loro. Sono economiche.

OBLOMOV. Solo non pensiate niente, vi prego! Non lo avete pensato?

La Pšenicyna, dopo aver posato la calza, esce.

Oblomov resta seduto immobile, fissando il pavimento.

La Pšenicyna porta la vestaglia.

Cos'è?

PŠENICYNA. Lavata e rammendata. La vestaglia.

La Pšenicyna sfilava a Oblomov il cappotto, la finanziaria e la cravatta.

Ponendosi alle sue spalle, lo aiuta a indossare la vestaglia.

OBLOMOV. Avete delle braccia... i gomiti. Ancora con le fossette!

Inavvertitamente lei sfiora la fronte di Oblomov.

Entra Zachar con un vassoio con del tè.

OblomOff

*Vede Oblomov e la Pšenicyna – lei accosta le labbra alla sua fronte mentre lui rimane
immobile...*

La tazza dal vassoio cade sul pavimento.

ZACHAR. Che fate, Il'ja Il'ic... Perché... La vestaglia, avevate ordinato di buttarla, e invece voi... Perché?

OBLOMOV. E tu perché hai rotto la tazza?

NONA SCENA

Oblomov seduto sulla poltrona.

Accanto a lui, su uno sgabello, il piccolo Vanja.

La Pšenicyna, a capo chino, cuce.

OBLOMOV. È passato un anno... Quante cose sono accadute!

VANJA. E che cos'è accaduto? Io non ho notato nulla.

OBLOMOV. Come – cosa? Da qualche parte si è agitato il paese ed è insorto un popolo, sono andate distrutte case, e da qualche altra parte, al contrario, tutto è rimasto pacifico...

VANJA. Dove?

OBLOMOV. È tramontato un qualche corpo celeste nel cielo, ma da qualche parte un altro ha cominciato a brillare... È stato svelato un qualche mistero dell'esistenza... o è stata sommersa una montagna, tuttavia il mare trasporta il limo o si allontana dalla riva...

VANJA (*scoraggiato*). Ma dov'è accaduto tutto questo? Perché noi non abbiamo visto nulla?

OBLOMOV (*alla Pšenicyna*). Vanja è un ragazzo così svelto! In tre volte ha imparato a

memoria le principali città d'Europa. (*A Vanja.*) Non appena getteranno i ponti sulla Neva andremo insieme al negozio e ti regalerò un piccolo mappamondo. (*Alla Pšenicyna.*) Agaf'ja Matveevna, come passa rapido l'ago accanto al vostro viso! Temo davvero che vi pungiate il naso!

PŠENICYNA. Appena avrò finito questa cucitura, ceneremo.

OBLOMOV. E che cosa c'è per cena?

PŠENICYNA. Cavolo agro con salmone. Lo storione non si trova da nessuna parte, Ho girato tutte le botteghe e l'ho chiesto – niente. Vitello, kaša al tegame... Sentite come sfrigola? Sta già cuocendo.

OBLOMOV. Che meraviglia! Vi date sempre da fare, Agaf'ja Matveevna!

PŠENICYNA. E chi altri dovrebbe darsi da fare? Non appena avrò messo questa toppa mi metterò a lessare la zuppa di pesce. Che sudicione questo Vanja! L'altra settimana gli ho rammendato la giacca, e lui l'ha strappata di nuovo! (*A Vanja.*) Cosa ridi? Allora non te la cucirò, e domani non potrai andare a correre in cortile. Forse te l'hanno strappata i ragazzi? Hai fatto a botte? Confessa!

VANJA. No, l'ho rotta da solo.

PŠENICYNA. Da solo! Se te ne rimanessi a casa a ripassare le lezioni, invece che correre per la strada! O Il'ja Il'ič dirà di nuovo che non sai bene il francese!

VANJA. Non mi piace il francese.

PŠENICYNA. E perché?

VANJA. Perché in francese ci sono molte brutte parole.

Oblomov scoppia in una risata.

Vanja corre fuori dalla stanza.

OBLOMOV. E Mašen'ka mi ha tagliato tre fazzoletti – male, certo, irregolari, ma comunque correva a mostrarmi ogni centimetro che aveva tagliato.

PŠENICYNA. È ora di pestare la cannella.

Ripone il cucito, esce dalla stanza.

OBLOMOV (*guardando dalla finestra*). Fuori la neve si è ammassata in cumuli... ha ricoperto la legna, il pollaio e la casetta del cane. Tutto è morto e coperto da un sudario.

(*Ridendo.*) E se d'un tratto il sole non si levasse domani e il cielo si velasse di tenebre?.. La zuppa e l'arrosto compariranno comunque sulla tavola!.. E la biancheria sarà candida e pulita! E nessuno saprà da dove viene tutto ciò. Da uno sguardo mite, da un sorriso devoto. Da braccia pulite, bianche, con i gomiti pieni. Con le fossette!..

Entra la Pšenicyna, comincia a pestare la cannella.

Oblomov si alza dalla poltrona. Le si avvicina alle spalle.

(*La afferra per i gomiti, impedendole di pestare.*) E se vi disturbassi?

PŠENICYNA. Lasciate. Devo ancora pestare lo zucchero e mettere il vino nel budino.

OBLOMOV. Dite, Agaf'ja Matveevna... Cosa accadrebbe se io... mi innamorassi di voi? Voi vi innamorereste di me?

PŠENICYNA. Perché non vi dovrei amare? Dio comanda di amare tutti.

OBLOMOV. E se io ora vi baciassi?

PŠENICYNA. Non siamo nella settimana santa.

OBLOMOV. Via, baciatemi!

PŠENICYNA. Quando sarà Pasqua, allora ci baceremo.

Oblomov la bacia delicatamente dietro al collo.

PŠENICYNA. Oh! Rovescerò la cannella... Non ne avrò più da mettere sul dolce.

OBLOMOV. Poco male!

La Pšenicyna si volta verso di lui.

PŠENICYNA. Cos'avete, di nuovo una macchia sulla vestaglia? Sembrerebbe olio? Dove l'avete fatta? Forse la lampada ha sgocciolato? O avete urtato sulla porta? Ieri hanno lubrificato i cardini con l'olio. Scricchiolavano tutti. Datemela, presto, che la smacchio e la lavo, domani non si vedrà più.

OBLOMOV. Come siete buona, Agaf'ja Matveevna! Andiamo a vivere in campagna, lì c'è tanto da fare! Funghi, bacche, marmellate, il pollaio...

Oblomov la abbraccia.

Io, Agaf'ja Matveevna, vi ho già visto prima... In sogno, certo...

Addormentarsi bene accanto a voi, abbracciandosi... È questo il fine segreto di ognuno – trovare nel proprio compagno la pace e un fluire sempre eguale dei sentimenti... E la passione... quella va bene sulla scena, dove gli attori camminano su e giù coi pugnali. E poi vittime e carnefici se ne vanno a cena insieme... Fumo, fetore, e nemmeno un briciolo di

felicità! I ricordi servono solo a suscitare vergogna e a far strappare i capelli.

Restano immobili, abbracciandosi.

La tenda della porta si solleva svolazzando, entra precipitosamente Štol'c.

ŠTOL'C. Salve, Il'ja!

La Pšenicyna esce di corsa, emettendo un lamento.

OBLOMOV. Andrej! Štol'c!

Si abbracciano.

ŠTOL'C (*colpisce Oblomov sulle spalle*). Ah, tu, Lethargisch²⁴! Adesso te le suono!

OBLOMOV. Da dove arrivi? Come? Quanto ti fermi?

ŠTOL'C (*Si allontana leggermente da lui, lo osserva*). Che ti è successo? Come sei cambiato, fratello! Stai bene?

OBLOMOV. La gamba sinistra è ancora intorpidita.

ŠTOL'C. Perché non la butti questa vestaglia? Guarda, è tutta un rattoppo!

OBLOMOV. È l'abitudine, mi spiace separarmene. Dimmi, Andrej, come sta... come sta Ol'ga?

Pausa.

24 Vedi nota 21 pag. 48

ŠTOL'C. Ah... non te ne sei dimenticato! Pensavo che te ne saresti scordato.

OBLOMOV. No, non ho dimenticato. Dov'è ?

ŠTOL'C. Nel suo villaggio, governa la tenuta.

OBLOMOV. Con la zia?

ŠTOL'C. Con il marito.

OBLOMOV. Quindi, si è sposata?

ŠTOL'C. Di cosa ti sei spaventato?

OBLOMOV. Sposata? Da molto? È felice? Non farti tirar via le parole!.. Dimmi, per Dio! Chi è lui, non te l'ho ancora chiesto?

ŠTOL'C. Chi? Quanto sei poco perspicace, Il'ja!

OBLOMOV. Non sarà... non sarai tu?

ŠTOL'C. Io.

Pausa.

OBLOMOV (*grida*). Zachar, Zachar! Porta lo champagne! Mio caro Andrej! Cara Ol'ga!.. Dio in persona vi ha benedetti! Mio Dio! Come sono felice! Dille che...

ŠTOL'C (*ridendo*). Le dirò che un altro Oblomov non esiste! Non per nulla lei non si può dimenticare di te!

Entra Zachar.

ZACHAR. Andrej Ivanyč! Che gioia! Ma guardate un pò, Il'ja Il'ič è scoppiato a piangere!

OBLOMOV (*si volta dall'altra parte, si sfrega gli occhi*). Sai la novità, Zachar? Congratulati:

Andrej Ivanyč si è sposato!

ZACHAR. Oh Signore! Con chi?

OBLOMOV. Con Ol'ga Sergeevna. Ti ricordi di lei?

ZACHAR. Con la signorina Il'inskaja! Nespole! Faccio ammenda, sono colpevole, ho scaricato tutto addosso a Il'ja Il'ič! Ecco che calunnia ne è uscita. Ah tu, Signore, ah, mio Dio!.. Che brava signorina! Ecco che Il'ja Il'ič piange dalla felicità!

ŠTOL'C (*brusco*). Via di qui, Zachar!

Zachar esce, spaventato.

Non c'è motivo di piangere, Il'ja. È stato un errore... Il suo amor proprio è stato urtato solo perché non le è riuscito di giocare il ruolo della salvatrice... Già, amor proprio e orgoglio! Ma il suo cuore non ne è stato toccato.

OBLOMOV. E le sue lacrime? Non venivano forse dal cuore?

ŠTOL'C. Dio mio, Il'ja, per che cosa non piange una donna?

OBLOMOV. Se io avessi trovato in me la forza... se fossi cambiato, se avessi riacquisito vitalità, se le avessi dato ascolto e...

ŠTOL'C. Vale a dire, se al tuo posto ci fosse stata un'altra persona?

OBLOMOV (*dopo una pausa*). Già, tu sei fatto in un altro modo... Tu sei diverso...

La Pšenicyna porta un vassoio con focacce e vodka.

Senza sollevare lo sguardo, esce.

OblomOff

ŠTOL'C. Il'ja! Ti volevo chiedere... Questa donna... che cos'è per te?

OBLOMOV. Mi affitta l'appartamento. Vedova del segretario del collegio, Agaf'ja Matveevna Pšenicyna. Con due figli, Vanja e Maša. Qui è tranquillo, quieto. Nessuno t'infastidisce, niente rumore, niente chiasso, pulito, ordinato. Hai qualcuno con cui scambiare qualche parola, quando sei annoiato dall'ozio. E con i due ragazzini puoi giocare finchè vuoi.

ŠTOL'C. Non è questo che ti volevo chiedere, Il'ja... in che tipo di relazione sei con lei?..

OBLOMOV. Cosa vuoi dire?

ŠTOL'C. Perché arrossisci, Il'ja? Ascolta... Se un mio avvertimento può servire a qualcosa... allora per la nostra amicizia ti prego: stai attento...

OBLOMOV. E a cosa? Di grazia!

ŠTOL'C. Tu la guardi in un modo che io, davvero, comincio a pensare...

Senti, Il'ja, non cadere in questa buca...

Pausa.

OBLOMOV. Bevi, Andrej, sul serio, bevi. Che vodka fantastica! Ol'ga una vodka così non te la fa. Lei canta Casta diva, ma la vodka non la sa fare così! Con le foglie di ribes. E nemmeno una focaccia così, col pollo e i funghi, non te la fa! E ha delle braccia, i gomiti con le fossette! E fa tutto da sola! Lei stessa mi inamida le camicie! Alle altre donne non chiede mai niente, non sia mai! Conosce ognuna delle mie camicie, tutti i talloni consumati delle mie calze, sa con quale gamba son sceso dal letto, è pronta a prendersi cura del mio orzaio, sa che cosa mangio e in che quantità, se sono allegro o annoiato, se ho dormito molto oppure no...

Pausa.

ŠTOL'C. Cosa devo dire a Ol'ga?

OBLOMOV. Non ricordarle di me! Di' che non mi hai nè visto, nè sentito.

ŠTOL'C. Non mi crederà.

OBLOMOV. Allora dille che sono morto... che mi è venuto un colpo.

Štol'c esce.

Oblomov si chiude la vestaglia, si siede sulla poltrona.

Mattino.

Entra Zachar.

ZACHAR (*fa un gesto di meraviglia*). Ma perché per tutta la notte siete rimasto seduto in poltrona, Il'ja Il'ič?

Oblomov vuole dire qualcosa, apre la bocca, ma non riesce a pronunciare nemmeno una parola.

(*Grida.*) Agaf'ja Matveevna! Vanja! Maša!

La Pšenicyna entra di corsa, si lancia verso Oblomov.

I bambini, spaventati, si fermano sulla soglia.

PŠENICYNA. Un colpo!

DECIMA SCENA

Oblomov sta seduto sulla poltrona.

I suoi movimenti sono limitati, conseguenza del colpo apoplettico.

Entra il dottor Arkadij Michajlovič.

È molto cambiato, ora appare un uomo sicuro di sé.

OBLOMOV. Dottore! Non l'aspettavo più! Grazie di essersene ricordato!

ARKADIJ. Son venuto da voi un minuto soltanto! Gli affari, sapete... Sono continuamente affaccendato. Il tirocinio è molto impegnativo, conduco il più grande studio... Giro come una trottola, non mi bastano le ore in un giorno!

OBLOMOV. Perché, ci sono molti malati? Tutti di malattie psichiche?

ARKADIJ. Ora sono molto di moda! Gli uomini, anche loro hanno cominciato a soffrire di svenimenti... Non sto mai senza far niente. Da quando la medicina tradizionale ha riconosciuto la scuola delle patologie mentali, la quantità di malati è improvvisamente aumentata.

OBLOMOV (*ridendo*). E come mai? Effetto al posto della causa?

ARKADIJ. Non ridete, ora è stato dimostrato dalla scienza che, ai nostri giorni, causa ed effetto non hanno alcun legame.

Entrambi ridono.

OBLOMOV. Come sta il vostro Sivka? Cavallo di legno fidato in battaglia?

ARKADIJ. Oramai ci vediamo di rado, il tempo non mi basta. Sta a prender polvere nell'armadio. *(Tace per qualche secondo.)* Io, in sostanza, ecco per quale ragione sono passato da voi, Il'ja Il'ič... Ho scoperto il nome della vostra malattia!

OBLOMOV. Davvero? E come si chiama? Ambarabaciccicoccò?

ARKADIJ. Sto parlando seriamente! Ora in tutta responsabilità vi dico che sono pronto a chiamare per nome la vostra malattia!

OBLOMOV. E perché? Non è forse la stessa cosa, qualsiasi nome abbia? Io stesso posso inventarvi un centinaio di malattie. Ecco, e sia: *bleforrea* e *arentemocosi*! Per esse si possono pure inventare dei medicinali, le guarisci e fai un mare di soldi! Ognuno scoprirà di avere la *bleforrea*, e l'*arentemocosi* l'avrà uno su due. Si può aprire una clinica!

ARKADIJ. Smettetela, sono serio!

OBLOMOV. Io non credo più nelle parole, dottore. E nelle denominazioni. Un filosofo da poco ha detto che Dio sarebbe morto... E che significa? Sono solo parole, e nessuno ha creduto a quel cruccio! E io, a mia volta, prendo e dico: l'uomo è morto! E che significa? Guarda quanti ce n'è fuori, che in nessun modo possono scomparire...

ARKADIJ. La vostra malattia si chiama: TOTUS.

OBLOMOV. Cosa vuol dire?

ARKADIJ. È una malattia rara, non è rimasto quasi nessuno con questa malattia.

Probabilmente voi siete il solo. Tutti gli altri – *pêle-mêle*, tutti-frutti, un miscuglio, nè questo nè quello. Ma questo permette loro di sopravvivere. Ve lo devo dire francamente, giacchè siamo vecchi amici... Fatevi coraggio, Il'ja Il'ič... la vostra diagnosi è incompatibile con la vita, e la prognosi è praticamente nulla... Presto morirete.

OblomOff

Pausa.

OBLOMOV. Come avete detto che si chiama, questa malattia? Totus? Mi confondete con il vostro latino... non mi è chiaro. Cos'è un Totus?

ARKADIJ. L'intero. L'uomo intero. Così non può vivere.

OBLOMOV (*dopo una pausa*). Chiaro. Grazie. È un bene che non mentiate. Meglio così.

Queste idiozie del segreto professionale... Bene che non lo rispettiate. Grazie ancora. (*Pausa. Ridacchia.*) Quindi, *pêle-mêle* vivrà? E anche tutti-frutti? Il mezzo uomo, il quarto di uomo, l'ottavo e il sedicesimo vivranno tutti... E il povero Totus no?

ARKADIJ. No.

OBLOMOV. Lo dicevo io: l'uomo è morto... (*con voce tremante.*) E sia.

Pausa.

(*Ad alta voce.*) Non gradite del tè? (*Grida.*) Zachar! Porta il tè! Abbiamo ospiti! Agaf'ja Matveevna! Portate delle focacce! E della vodka! Vanja! Maša! Venite qui! Dove siete tutti?

La Pšenicyna, i bambini e Zachar compaiono sulla soglia.

ARKADIJ (*indietreggiando verso la porta*). No, no. Grazie. La prossima volta. Statemi bene. Ci vediamo. Tutto andrà bene. Passerò una volta. Non dimenticatelo.

Esce rapidamente dalla stanza.

UNDICESIMA SCENA

Štol'c, Arkadij e Zachar.

Per tutta la durata della scena Štol'c e Arkadij siedono immobili, pietrificati.

ZACHAR. Oggi ho di nuovo pregato per lui, pace all'anima sua! Il Signore si è preso con sé un tale padrone! Ha vissuto per la gioia degli uomini, avrebbe dovuto vivere cent'anni... Proprio oggi sono stato sulla sua tomba. Al cimitero Ochtinskij, in mezzo ai cespugli, nella calma più totale. Non appena arrivo mi siedo e rimango lì; e prendono a scorrere le lacrime... Così talvolta resto sovrappensiero, tutto si zittisce, e mi pare che mi stia chiamando: "Zachar! Zachar!" Mi vengono i brividi! Signore, custodisci la sua anima! Nessuno ha visto com'è morto, nè ha udito l'estremo gemito. Senza dolore. Un colpo, dicono. Mangiava poco, non si alzava dalla poltrona, stava sempre zitto, poi d'un tratto si mette a piangere. Sentiva la morte. Al mattino Agaf'ja Matveevna gli aveva portato il caffè, e lui già non c'era più! Era riuscito solo a stringersi una mano al cuore. Evidentemente gli doleva. Vanja è un bravo ragazzo, ha finito il corso di scienze e ora comincia a prestare servizio. Maša si è sposata con l'intendente dell'ufficio governativo. Un buon marito, severo. Al giorno d'oggi è difficile trovare un posto. Mi era capitato un padrone tanto buono – che Dio sia con lui! Una volta vide una cimice, si mise a pestare i piedi, a strillare, come se le cimici le avessi inventate io! Quando mai si è vista una casa senza cimici? Lui negò. Così, giusto! Non va bene adesso, non è più come prima, è peggio. Come camerieri prendono solo quelli istruiti. Si tolgono gli stivali da soli. Sono tutti tenute, affitti e azioni. Che cosa sono queste azioni? Io non mi ci raccapizzo. Le hanno inventate i truffatori! A loro serve denaro, così mettono in vendita dei pezzetti di carta

OblomOff

per cinquecento rubli, e i citrulli ne comprano in quantità. Ma tutto salterà per aria.

Rimarranno i pezzettini di carta, ma il denaro no. Dove sono i soldi? – chiederanno. Non ce n'è, il fondatore è scappato e ha portato tutto con sè. Ecco cosa sono, le azioni!

Arkadij solleva le mani sopra la testa, mette i palmi a formare un angolo: è nella sua "tana".

Sipario.

***OblomOff*. Analisi dell'opera**

Michail Ugarov ha scritto diverse delle più interessanti pièce degli ultimi decenni, il cui tratto distintivo è sicuramente la straordinaria capacità dell'autore di misurare il linguaggio, una rara sensibilità per la consistenza di parole, significati e battute. Nelle trame e nelle ambientazioni delle sue pièce – approssimativamente una dozzina – generalmente “fugge” in un mondo passato e simbolico, che agli occhi degli spettatori sembra più colto, fine ed esteticamente gradevole rispetto alla chiassosa realtà d'oggi. Questa tendenza, che verrà poi espressa definitivamente nella pièce *OblomOff*, è già evidente nella sua prima opera, *Golubi* (Colombe), ambientata nel 1603 durante l'epoca dei Torbidi (con chiari riferimenti al dramma *Boris Godunov* di Puškin), che offre lo spunto all'autore di affrontare la tematica dell'impostura non solo nella storia russa, ma nella vita quotidiana di ogni individuo.

Gli eroi di Ugarov sono esteti o emarginati, incapaci di adeguarsi alle convenzioni che la società impone loro, e che desiderano fino alla morte vivere le proprie vite a modo proprio, destinati perciò alla solitudine. Sono spesso ossessionati da dettagli apparentemente sciocchi e insignificanti ed è esattamente in questo senso che Ugarov è capace di produrre testi di straordinaria qualità, soprattutto per la chiarezza con cui riesce a far emergere la volontà e l'intento dell'autore, tanto che molti critici hanno sottolineato il fatto che tali testi si trovano in qualche modo al confine fra drammaturgia e prosa.

Il più brillante fra i drammaturghi del nuovo dramma russo, tuttavia, per tutti gli anni novanta non riuscì a essere messo in scena a Mosca. I suoi lavori sono stati spesso messi in scena altrove, a San Pietroburgo e in altre città della Russia, mentre a Mosca venne rappresentata solo una versione ridotta del suo *Golubi* al Teatro Stanislavskij nel 1997, e

sembrò essere un'unica eccezione. Questo finché non decise di dirigere egli stesso il suo libero adattamento del classico di Gončarov al Centro di Drammaturgia e Regia.²⁵

È stato infatti il ruolo di regista nel suo stesso dramma *OblomOff* nel 2002 a permettergli finalmente di assumere una posizione di spicco. Lo spettacolo, per il suo valore simbolico oltre che artistico, è stato un evento di grande risonanza: prendendo il ruolo di regista – cosa che i drammaturghi russi hanno fatto molto raramente in passato – Ugarov ha dimostrato chiaramente che la nuova generazione di scrittori era finalmente giunta alla maturità, e non avrebbe più tollerato l'esclusione dal contesto teatrale.

La produzione di Ugarov al Centro di Drammaturgia e Regia non solo ha conquistato numerosi premi, ma ha anche dato inizio a una serie di riprese dello spettacolo da parte di diversi teatri, fra i quali anche il Teatro d'Arte di Mosca, MChAT, che aveva originariamente commissionato la pièce, per poi respingerla.

L'idea di rappresentare una reinterpretazione dell'*Oblomov*, figura ormai dimenticata dai teatri russi, appartiene a Oleg Efremov. Nell'ultimo periodo della sua vita, durante gli anni novanta, il regista aveva cominciato a sperimentare nuove forme teatrali e aveva intenzione di rappresentare la pièce di Ugarov *Zelenye ščeki aprelja* (Guance verdi d'aprile), i cui eroi principali erano Lenin e Nadežda Krupskaja. Lo spettacolo non sembrò tuttavia funzionare, ed egli propose allo scrittore un altro tipo di collaborazione. Oleg Efremov commissionò quindi a Ugarov un dramma ispirato all'*Oblomov*, per il teatro MChAT. Il regista confidò al drammaturgo la propria convinzione che *Oblomov*, come simbolo, fosse oggi di particolare interesse: di persone come l'*Oblomov* di Gončarov al mondo non ne sono rimaste, al giorno

25 J. Freedman, *Subtle Sprinkles of Sensitivity & Skill*, "The Moscow Times" 22.03.2002 (http://www.themoscowtimes.com/arts_n_ideas/article/subtle-sprinkles-of-sensitivity-skill/359627.html)

d'oggi tutti sono "Štol'c"²⁶. Insieme a Oblomov è sparito anche qualcos'altro di fondamentale, un tratto dell'animo russo estremamente tipico, che dava un fascino particolare alla vita russa e, molto probabilmente, ne garantiva l'integrità. Ugarov riconobbe immediatamente la validità del classico gončaroviano anche nel contesto contemporaneo: "Oggi tutti sono costretti ad essere Štol'c, mentre Oblomov resta un sogno, un ideale irraggiungibile"²⁷, ha dichiarato dopo aver accettato la proposta di Efremov.

A giudicare dalla sua attività nel contesto di *Novaja Drama* e dalle sue stesse dichiarazioni, verrebbe naturale pensare che Ugarov mantenga un atteggiamento molto scettico nei confronti dei classici. In realtà il suo rapporto con il romanzo di Gončarov è chiaro sin dal titolo provocatorio che ha voluto dare al suo spettacolo, *OblomOff* (il termine russo *oblom*, tipico del linguaggio parlato gergale, equivale a "fiasco" o "sfiga"), in cui è subito evidente l'intento di sradicare il classico dal suo naturale contesto e di dare una lettura completamente nuova della figura di Oblomov. Durante il festival *Zolotaja Maska*, in cui si è aggiudicato il premio del pubblico proprio con la sua rappresentazione, ha infatti dichiarato: "Il teatro classico è teatro per nevrastenici, gente che non ha la forza d'animo per tuffarsi nel realismo. Il teatro deve avere una connessione con la vita reale, deve avvicinare lo spettatore alla propria realtà".²⁸

Per questa ragione Ugarov si serve del classico con l'unico obiettivo di muovere una critica profonda alla società e alla cultura contemporanee. A proposito della sua visione del romanzo *Oblomov* ha dichiarato:

26 M. Šimadina, *Oblomova ne budet*, "Kommersant" 12.03.2002
(<http://www.mxat.ru/authors/playwright/ugarov/5177/>)

27 Cit. in M. Kuz'mina, *Apologija leni v rabote Michaila Ugarova*, "Vedomosti" 09.08.2002
(<http://www.mxat.ru/authors/playwright/ugarov/1182/>)

28 Interv'ju s Michail Ugarovym. *Istorija uspecha Michaila Ugarova*, Finam.FM, Oni sdelali eto! 16.12.2010
(<http://finam.fm/archive-view/3451/>)

L'opera per me più significativa è il romanzo *Oblomov* di Gončarov. Gončarov non è mai stato considerato uno scrittore-filosofo, come Tol'stoj o Dostoevskij, ma è così che appare oggi. *Oblomov*, un romanzo su un pigro inveterato che spreca la propria condizione di nobile nella nullafacenza e nel sogno, è per me la storia di un uomo che ha preservato la propria integrità e non si è mai arreso alle persone che lo avrebbero voluto cambiare. Nel diciannovesimo secolo critici idioti hanno preannunciato la morte di Oblomov e di tutto ciò che egli rappresentava, ma non sapevano che per il ventesimo secolo Oblomov sarebbe stato una figura divina, un uomo al di fuori di Arcadia, integro e in pace con se stesso, una combinazione che è il sogno di ogni russo. Si può dire che esiste una Russia Dostoevskiana, una Tol'stoiana, una Gogoliana e un'altra ancora Gončaroviana. La Russia di Dostoevskij andava bene per gli anni della stagnazione, di Brežnev, ma per me la Russia di oggi è Gončaroviana.²⁹

Tuttavia, il legame con il mondo dei classici russi non si limita a quello evidente con il romanzo gončaroviano: inizialmente la pièce era stata intitolata *Smert' Il'i Il'iča* (Morte di Il'ja Il'ič), con diretto riferimento tanto a Tol'stoj, *Smert' Ivana Il'iča* (Morte di Ivan Il'ič) quanto al dramma *Smert' Tarelkina* (Morte di Tarelkin) di Sukhovo-Kobylin.³⁰

Altro richiamo classico è quello a Čechov: il dottor Arkadij che per poco non viene contagiato dalla sindrome d'inattività di Oblomov sembra essere l'erede diretto del dottor Ragin di *Palata nomer 6* (Corsia numero 6). Non a caso la pièce si apre con una diagnosi clinica, che il medico Karl Ivanovič fornisce a Oblomov: "astensione da ogni tipo di attività, fisica e intellettuale", ma il problema non è certo il cuore di Oblomov, piuttosto, come suggerisce il giovane medico Arkadij introducendo nel dramma l'elemento della psicanalisi, lo spirito.

Gran parte dell'elaborazione del soggetto appartiene a Efremov, che aveva immaginato di realizzare un dramma originale, alla maniera di *Rosencrantz e Guildenstern sono morti* di Tom Stoppard o *Hamletmaschine* di Heiner Müller, ma morì prima di poter vedere la pièce conclusa.³¹ Dopo la morte di Efremov il teatro MChAT respinse la pièce, probabilmente a causa del rifiuto di Ugarov di eliminare dal testo la battuta particolarmente volgare del

29 Cit. in O. Ready, *Millennium's Greatest Reads*, Special to "The Moscow Times" 18.12.1999

30 O. Dvorjanova, *Da zdravstvuet Oblomoff?*, "Permskij obozrevatel" n. 16, 28.04.2003
(http://newdrama.perm.ru/history/28042003_oblomoff)

31 M. Kuz'mina, *op. cit.*

vecchio servo Zachar rivolta a Il'ja Il'ič.³² È facilmente comprensibile, d'altra parte, il rifiuto di Ugarov di eliminare una parte concettualmente portante del testo, che rimanda direttamente al tema dell'uomo “intero” e non frazionato in singole parti (“Lui non può sapere nulla. È solo la minima parte di un individuo!” è la replica di Oblomov.).

Parve a questo punto che *OblomOff* avrebbe subito la stessa sorte delle altre pièce di Ugarov, finchè lo scrittore non decise di metterla in scena lui stesso al Centro di Drammaturgia e Regia di Mosca.

Ugarov ha ammesso di aver studiato l'elaborazione del dramma per un anno e di averne impiegati due per scriverlo. Il problema: modernizzare il classico di Gončarov senza stravolgerlo. Il soggetto è infatti noto, i personaggi pure: Oblomov con una calza di filo e l'altra di cotone, lo sfrontato Zachar, Štol'c dalle maniere brusche, la nervosa Ol'ga e la terrena Agaf'ja restano i personaggi che conosciamo, ma Ugarov li arricchisce di una leggera sfumatura in più, che spinge lo spettatore a vederli sotto una nuova luce. Il risultato è una pièce originale, nella quale vengono armoniosamente uniti i vecchi personaggi gončaroviani con quelli nuovi, ugaroviani.

Il testo originale del romanzo, scritto un secolo e mezzo fa, viene sostanzialmente mantenuto, da esso vengono semplicemente rimossi, silenziosamente e con cura, i segni concreti di un'epoca. La poetica di Gončarov si fonde armoniosamente con un'intonazione contemporanea, farcita di toni ironici e dialoghi che rimandano all'assurdo contemporaneo, offrendo passaggi talvolta paradossali.

Allo stesso modo viene mantenuto il conflitto fondamentale del romanzo: lo scontro fra due ideologie, una tradizionalmente russa, o orientale (lo spirito calmo e contemplativo, familiare e ingenuo, che accetta la vita nel suo corso naturale) e una tipicamente occidentale

32 A. Vol'nyj, *Oblomoff go back*, "info-ces" 13.10.2006 (<http://www.info-tses.kz/red/article.php?article=14692>)

(uno spirito energico e intraprendente, imprenditoriale, aperto al mondo globalizzato), dualismo estremamente caro alla storia russa, riconducibile all'eterna contrapposizione fra slavofili e occidentalisti. Lo scontro è costante e particolarmente evidente nella messinscena diretta da Ugarov, in cui tramite i costumi vengono sottolineati i caratteri “orientali” di alcuni personaggi: lo zuccotto ricamato di Zachar, che Oblomov chiama “anima asiatica”, gli ornamenti tipicamente tradizionali degli abiti di Agaf'ija Matveevna, che nello spettacolo si esprime spesso usando un dialetto non definito, talvolta incomprensibile, e infine la nota vestaglia di Oblomov, decorata con disegni esotici e campanellini.³³

Il conflitto fra un Occidente arido e intraprendente e un Oriente espressivo e colorito riesce ad essere attuale tanto per la Russia della metà del diciannovesimo secolo, quando vi nacque la borghesia, tanto per la Russia odierna, punto in cui l'evoluzione di quello stesso processo ha raggiunto un punto di svolta, se non di rottura.

Nel testo di Ugarov azione e contemplazione prendono vita in uno spazio fuori dal tempo: gli abiti dei personaggi, gli oggetti di uso quotidiano presenti sulla scena non danno alcun segnale dell'epoca in cui l'azione si svolge (un tavolo, una lampada, la vestaglia). L'azione non si svolge nel diciannovesimo secolo, ma neanche nel ventesimo, sembra essere ambientata nello spazio e nel tempo inesistenti della letteratura russa.

Anche nello spettacolo da lui diretto i segnali del ventunesimo secolo sono davvero pochi, ma significativi: nel corso misurato dell'azione, irrompono, come in un film di fantascienza, gli strilli acuti di freni che stridono per la strada, o ancora si sente il caratteristico brusio elettrico, simbolo di collegamento globale, al momento della comparsa del fattorino di Štol'c.³⁴

La natura di Oblomov è la stessa che nel romanzo e si rivela gradualmente tramite il

33 M. Šimadina, *op. cit.*

34 *Igraem v klassiku*, "Orlovskaja Pravda", 25.05.2004 (<http://www.mxat.ru/authors/playwright/ugarov/4553/>)

confronto con gli altri personaggi: tanto più Štol'c si sforza di ampliare i propri contatti col resto del mondo, tanto più disperatamente Oblomov delimita e rinchiude il suo proprio piccolo mondo. Perciò il lettore/spettatore non si stupirà di trovare, nella prima scena, il protagonista ficcato sotto il tavolo, nascosto dalla tovaglia. È questo il suo tetto, la sua tana, il suo rifugio. E la tendenza a rifugiarsi, non solo nello spazio, ma anche all'interno di se stessi, non è cosa nuova per nessun essere umano, specialmente durante l'infanzia, età in cui Oblomov pare essersi per l'appunto rifugiato. Il gesto di Oblomov di coprirsi il capo con le mani per creare la tana sarà familiare a tutti i personaggi, e perfino contagioso. Quando nell'ultima scena il medico Arkadij riproduce con le mani la “tana” di Oblomov (nello spettacolo diretto da Ugarov tutti gli attori, compreso Štol'c, imitano l'uno dopo l'altro l'ormai noto gesto) è chiaro che non si tratta di un gesto per isolarsi, ma al contrario unirsi, contro la brutalità del mondo contemporaneo che costringe tutti a dividersi e spezzettarsi in molti sè, che spinge verso la segregazione, l'isolamento, la prevaricazione sull'altro.

Durante lo svolgimento dell'azione ricorre costantemente, sullo sfondo, l'immagine del rifugio, cui Oblomov tende disperatamente: la tovaglia, la storica vestaglia, gli occhiali con lenti di vetro indossati dal medico per "darsi autorevolezza", il fazzoletto per giocare a mosca cieca che Oblomov chiede a Ol'ga, le ampie gonne di Agaf'ija, sotto le quali Oblomov è pronto a rifugiarsi dal mondo. Infine l'ultimo rifugio, o protezione dal mondo, che Oblomov è pronto ad accogliere, la tomba.

Si può perciò parlare di Ugarov come di un “conservatore all'avanguardia”³⁵: ai personaggi classici del romanzo egli aggiunge solo Arkadij, il giovane medico laureato alla scuola psichiatrica di Vienna, resa nota da nomi come Freud, Jung e Adler e che svolge nella pièce il ruolo di moralista sputasentenze, spiegando sulla scena (e dando voce all'autore) la

35 R. Ljaševa, *Vse smeščalos' v dome Oblonskich*, in "Literaturnoj Rossii", n. 42, 19.10.2007 (<http://www.litrossia.ru/2007/42/01923.html>)

natura della malattia di Oblomov. Un punto chiave all'interno del testo è proprio la conversazione fra i due, il russo Oblomov, disteso sul divano e avvolto dalla nota vestaglia dal taglio persiano, e Arkadij, la cui formazione professionale dipende in tutto e per tutto dall'Occidente:

ARKADIJ. La vostra malattia si chiama: TOTUS.

OBLOMOV. Cosa vuol dire?

ARKADIJ. È una malattia rara, non è rimasto quasi nessuno con questa malattia. Probabilmente voi siete il solo. Tutti gli altri – *pêle-mêle*, tutti-frutti, un miscuglio, nè questo nè quello. Ma questo permette loro di sopravvivere. Ve lo devo dire francamente, giacchè siamo vecchi amici... Fatevi coraggio, Il'ja Il'ič... la vostra diagnosi è incompatibile con la vita, e la prognosi è praticamente nulla... Presto morirete.

Pausa.

OBLOMOV. Come avete detto che si chiama, questa malattia? Totus? Mi confondete con il vostro latino... non mi è chiaro. Cos'è un Totus?

ARKADIJ. L'intero. L'uomo intero. Così non può vivere.

OBLOMOV (*dopo una pausa*). Chiaro. Grazie. È un bene che non mentiate. Meglio così. Queste idiozie del segreto professionale... Bene che non lo rispettiate. Grazie ancora. (*Pausa. Ridacchia.*)

Quindi, *pêle-mêle* vivrà? E anche tutti-frutti? Il mezzo uomo, il quarto di uomo, l'ottavo e il sedicesimo vivranno tutti... E il povero Totus no?

ARKADIJ. No.

OBLOMOV. Lo dicevo io: l'uomo è morto... (*con voce tremante.*) E sia.

Oblomov accetta con placida rassegnazione questa diagnosi-sentenza, a dimostrazione della propria coscienza di sé. Nel finale anche gli altri personaggi, primo fra tutti Zachar, ricordano con affetto e compassione il signore defunto, tuttavia appare subito evidente che questo epilogo non è stato scritto dalla penna indulgente di Gončarov, ma dalla dura mano di un nostro contemporaneo che giudica in coscienza i cambiamenti attuali e la situazione storica presente: nell'epoca della globalizzazione l'individuo intero non serve a nulla, perciò non può sopravvivere.

Nella Russia del XIX secolo la malattia che affliggeva Oblomov era denominata “*oblomovščina*”, ma Ugarov ha voluto dare una sua personale diagnosi alternativa. In latino è “Totus”, ovvero, Oblomov è un individuo troppo intero per sopportare lo scontro con questo

nostro mondo nevristenico. La diagnosi è semplice, la malattia di Oblomov è mortale, una conciliazione con il mondo circostante significherebbe per lui tradire la sua stessa natura.

Con gli anni, il personaggio che dà il nome al romanzo di Gončarov è diventato una figura mitologica e proverbiale, capace di racchiudere in sé l'essenza dell'anima russa, come ha dichiarato Turgenev: “Finchè ci sarà anche un solo russo in vita, Oblomov sarà ricordato”³⁶.

Storicamente la figura di Oblomov, ultimo esemplare di “uomo superfluo”, è stata percepita come quella di un uomo pigro, un buono a nulla, tanto disilluso e incapace di prender parte in qualsiasi modo alla vita reale, che la sua unica possibilità resta quella di lasciarsi andare all'ozio totale e quindi morire.

Prima di Ugarov già il noto regista russo Nikita Michalkov aveva mosso i primi passi verso una riabilitazione della figura di Oblomov nel suo film del 1979, *Neskol'ko dnej iz žizni I. I. Oblomova* (Alcuni giorni della vita di I. I. Oblomov), in cui ne fece un ritratto incredibilmente efficace e poetico, sottolineandone non l'innata pigrizia, ma piuttosto l'incapacità di adattarsi a una società che non corrisponde alla sua natura. Michalkov per primo recupera, con un nuovo sguardo e con una consapevolezza moderna, la propria tradizione perduta, rappresentata dall'infanzia idilliaca del giovane Il'ja Il'ič (nel film Il'juša). Nel film il regista propone infatti continui flashback, tracce dell'infanzia di Oblomov (che nel romanzo è descritta nel capitolo che pare essere a sé stante *Il Sogno di Oblomov*), attraverso i quali ricrea la magica atmosfera di una Russia ormai dimenticata e guarda il protagonista con un nuovo sguardo, sensibile e indulgente, permettendo allo spettatore di comprendere quanto sia fragile l'equilibrio di Oblomov con quel mondo a cui gli si chiede di appartenere, ma da cui egli non proviene. Nel finale Michalkov propone la suggestiva immagine di un bimbo, il

36 Cit. in G. B. Ivanov, L. Kaljužnaja, *100 velikih pisatelej*, Mosca, Veče, 2002
(http://www.a4format.ru/pdf_files_bio2/4b2f3572.pdf)

figlio del defunto Il'ja Il'ič, che corre verso la madre in una splendida campagna, concludendo la pellicola con un simbolico ritorno alle origini.

In questo senso Ugarov riprende la visione di Michalkov, sostituendo però i toni poetici e profondamente nostalgici con uno sguardo decisamente ironico e a tratti amaro. In *OblomOff* egli suggerisce che Il'ja Il'ič non è per nulla pigro, ma è piuttosto un uomo che rifugge la furiosa, vuota attività e i vani costumi del suo tempo. Non è un tipico ribelle, ma un uomo che decide in coscienza di restare ai margini di una società che ha scordato di essere umana, e vive la propria vita indipendentemente dalle mondanità che essa impone. Ugarov pone in primo piano elementi già presenti nel romanzo: il carattere fondamentale libero di Il'ja Il'ič, la sua profonda ingenuità e la spontaneità. Tuttavia, l'Oblomov ugaroviano tuttavia non è più un futile sognatore, ma un essere incredibilmente sensibile e ingenuo che si affida totalmente al proprio intuito. Conosce il reale valore delle convenzioni sociali imposte ed è capace perciò di rifiutarle, anche quando ciò equivale a rinunciare alla propria vita.

Oblomov è stato etichettato come pigro. In realtà la sua è una forma di opposizione all'energia negativa, quella del “fare, fare, fare” senza sapere ciò che si sta facendo. Se solo gli individui energici avessero l'abitudine di arrampicarsi sull'armadio e di starsene lì una ventina di minuti al giorno in completo silenzio, le disgrazie del mondo diminuirebbero. Perciò oggi è necessario coltivare questo mito, come profilassi.³⁷

Il'ja Il'ič è una creatura intera di per se stessa, perciò è percepito come un mostro da coloro che si muovono all'interno della macchina sociale e formano le proprie opinioni e giustificano le proprie azioni in base ad essa. Egli si presenta quindi come personificazione dell'armonia individuale, frantumata e infine perduta durante il secolo scorso.

L'Oblomov di Ugarov è chiaramente una figura positiva, ciò che lo differenzia dall'originale gončaroviano è la mancanza di sofferenza: il nuovo Oblomov non soffre perché

³⁷ Cit. in I. Virabov, *Priličnye ljudi dolžny sidet' v škafu! (Smert' Il'i Il'iča Michaila Ugarova vo MChATE im. Čechova)*, “Komsomol'skaja pravda”, 16.04.2003 (<http://www.mxat.ru/authors/playwright/ugarov/1980/>)

ha una maggior consapevolezza della propria condizione e conosce a fondo se stesso, mentre quello vecchio ci viene spesso descritto come un individuo a volte tormentato dalla propria incapacità di adeguarsi alla realtà:

Освободясь от деловых забот, Обломов любил уходить в себя и жить в созданном им мире.

Ему доступны были наслаждения высоких помыслов; он не чужд был всеобщих человеческих скорбей. Он горько в глубине души плакал в иную пору над бедствиями человечества, испытывал безвестные, безыменные страдания, и тоску, и стремление куда то вдаль, туда, вероятно, в тот мир, куда увлекал его бывало Штольц.

Сладкие слезы потекут по щекам его...³⁸

Liberatosi dalle preoccupazioni lavorative, Oblomov amava sprofondare in se stesso e vivere nel mondo da lui stesso creato.

Gli erano accessibili le delizie dei pensieri elevati e non era estraneo alle affezioni umane universali. Nel profondo dell'anima piangeva amaramente, a volte, sulle disgrazie dell'umanità; provava sofferenze ignote, senza nome, e malinconia, e aspirazione a qualcosa di remoto, a quel mondo, verosimilmente, verso il quale era solito trascinarlo Štol'c.

Dolci lacrime gli scorrevano lungo le guancie...

Nella pièce al contrario Oblomov è unico, un individuo originale fra una massa di repliche artificiali di Štol'c, dalle quali egli però non si fa realmente intimidire. Ciò fa di lui un uomo fondamentalmente libero, ma pericoloso e perciò destinato a scomparire: l'individuo unico è libero, imprevedibile. Non a caso fu Lenin a condannare definitivamente il mito di Oblomov in un discorso pubblico del 1922 dichiarando che “anche dopo tre rivoluzioni il vecchio Oblomov è rimasto... deve essere lavato, pulito, fatto a pezzi e fustigato, prima che un qualche significato possa emergere.”³⁹.

In un mondo di Štol'c, quindi, l'individuo libero e spontaneo è destinato alla solitudine e all'isolamento. Oblomov a differenza di tutti gli altri ha conservato la propria integrità, non ha scordato negli anni i ricordi dell'infanzia e non è mai cambiato. Egli permette alla vita di scorrergli attraverso col suo corso naturale, vive in modo che il mondo esterno non lo possa

38 I. A. Gončarov, *Oblomov*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1982, pag. 73

39 Cit. in V. Skboznikov, *Oblomov i Oblomovščina*, in *Chudožestvennaja Literatura*, Moskva, 1977 (<http://cendomzn.ucoz.ru/index/0-21944>)

nemmeno sfiorare, perchè non possa intaccare il suo animo. La nostra epoca impone delle priorità differenti, ma non al russo Il'ja Il'ič Oblomov: se la realtà in qualche modo lo raggiunge, lui ci gioca a nascondino, alza le mani sopra la testa, come un bambino, e si sente al sicuro.

Le anime di tutti gli altri sono solo delle metà, dei quartini, addirittura degli ottavini dell'animo umano. Ognuno di loro si rivela solo nella misura richiesta dalla propria funzione sociale. La pazzia della libertà spirituale però è contagiosa, e attira a sè tanto il giovane psichiatra, quanto l'orgogliosa Ol'ga e a tratti persino Štol'c, anche se essi sono sempre coscienti di non far davvero parte di questo gioco.

Ogni personaggio d'altronde è la personificazione di una forma di disagio sociale: l'ottuso e inconsapevole attivismo di Štol'c, l'esagerato amor proprio e la profonda insicurezza di Ol'ga, il mancato autocontrollo e la momentanea regressione del medico Arkadij, che per un momento vediamo cavalcare un cavallo di legno, dimostrano come in realtà nessuno si trovi a proprio agio nel proprio contesto, nonostante i continui sforzi per dimostrarsi “vincente”. In particolare il medico Arkadij, unica figura completamente nuova della pièce, rappresenta l'uomo moderno che ha definitivamente perduto il proprio equilibrio. In apertura, in attesa del paziente, prova ad alta voce la scena del primo incontro, impostando la voce e passando continuamente da bonari sorrisi all'irritazione, in una sorta di monologo schizofrenico. Eternamente affaccendato, ma sempre invano, ha perso la propria esclusività e sembra vivere allo stesso modo di Oblomov in una propria realtà parallela (ma opposta a quella di Oblomov) che non coincide con quella degli altri personaggi. Indossa una maschera che nasconde la sua vera natura, gli occhiali con lenti finte, e questa maschera cade solo per un momento, in cui i ruoli fra medico e paziente sembrano invertiti e vediamo Oblomov osservare Arkadij con sguardo compassionevole, mentre questo si lascia andare a una

confessione da folle.

Oblomov è slegato da tutti gli altri personaggi proprio per la sua consapevolezza del proprio disagio: dice ciò che vuole e la pensa a modo suo, non conosce equivoci, rifiuta di rispondere a ciò che non sa e si ostina a non voler prendere parte ai giochi sociali comuni. Ciò lo rende uno sciocco e un folle agli occhi della giovane Ol'ga, che comunque si innamorerà di lui proprio per il suo candore (per il fatto di aver osato rifiutarla, lei che non è certo abituata a essere respinta). Come in ogni romanzo classico russo, l'incontro con l'amore è la prova centrale dell'evoluzione del protagonista, ma lo shock di un amore inaspettato è più di quanto Oblomov possa sopportare. Egli cerca di conformarsi alle aspettative di Ol'ga, ma si scopre così imprigionato in un mondo di vanità, presunzione e falsità. Preferisce quindi sprofondare sul divano e godersi una relazione tranquilla e senza rischi con la sua pensionante, Agaf'ja Matveevna. Rifiutando di amare una donna come Ol'ga egli rifiuta il cambiamento, condannando se stesso a morire sotto il peso insopportabile della realtà. Com'è facilmente prevedibile, Il'ja spingerà Ol'ga direttamente fra le braccia di Štol'c, l'amico di una vita che aveva cercato in ogni modo di “salvarlo” dal suo disturbo anti-sociale.

Il cambiamento di Oblomov a cui si assiste alla fine del primo atto è solo apparente e per nulla sincero. Al cambio d'abito non corrisponde un'evoluzione del personaggio, che da subito non riesce a sopportare il peso della relazione con Ol'ga e le responsabilità che essa gli impone. Lo vediamo poi cedere, mentre scrive una delirante lettera alla donna amata e contemporaneamente si distrae dalle adorabili fossette dei gomiti di Agaf'ja e dai profumi provenienti dalla sua cucina. Dalla scena seguente Oblomov è tornato quello di prima, ma nonostante paia aver riacquisito la serenità e la calma iniziali egli si sta lentamente spegnendo. L'ultimo guizzo di vita, l'ultimo sguardo dell'Oblomov iniziale l'abbiamo quando egli apprende la notizia del matrimonio fra Štol'c e Ol'ga, quando come un bambino si mette a

singhiozzare.

L'unico reale elemento costante nella vita di Oblomov è il suo fedele servo Zachar, comicamente fonte di conforto, tanto quanto di noie e guai. Una sorta di alter-ego che lo ha accompagnato fin dall'infanzia, svolgendo un ruolo di tramite e “interprete”, che permette a Oblomov di relazionarsi, seppur in minima parte, con il mondo esterno.

Durante lo svolgimento dell'azione qualsiasi interazione di Oblomov con gli altri personaggi è occasione di confronto e ogni dialogo offre la possibilità di sviluppare dichiarazioni e argomentazioni sull'inezienza della natura umana. Già dalle prime battute vediamo Il'ja Il'ič ribattere precipitosamente ad Arkadij, che si era riferito a lui in termini di “uomo”:

Io non sono un uomo! [...]
Io sono Oblomov. [...]
Oblomov è più che un uomo! [...]
Sono per metà uomo, e altrettanto donna. Come posso dire di essere un uomo? Sarebbe come diventare d'un tratto una metà invece che un intero! Così mi dividete in pezzi!

Ugarov d'altronde riprende, facendo di esso il tema portante del proprio dramma, un elemento accennato già nel romanzo: la questione dell'integrità umana, vero e unico obiettivo di Oblomov, in opposizione alla frammentarietà di tutte le altre personalità che lo circondano. Questione che viene sollevata dallo stesso Il'ja Il'ič nel corso delle proprie riflessioni:

"В десять мест в один день - несчастный! - думал Обломов. - И это жизнь! - Он сильно пожал плечами. - Где же тут человек? На что он раздробляется и рассыпается? [...]"⁴⁰

"In dieci posti in un solo giorno, sciagurato! - pensò Oblomov. - Ed è vita questa! - Scrollò forte le spalle. - Dov'è qui l'uomo? In quante parti si frantuma e si perde? [...]"

Pensa Oblomov a proposito dell'impeccabile Volkov, onnipresente a qualsiasi

40 I. A. Gončarov, *op. cit.*, pag. 30

ricevimento o evento mondano. O ancora in un dialogo con Štol'c, riguardo il vano chiacchiericcio che inevitabilmente accompagna ogni serata in società:

- Что ж здесь именно так не понравилось?
- Все, вечная беготня взапуски, вечная игра дрянных страстишек, особенно жадности, перебиванья друг у друга дороги, сплетни, пересуды, щелчки друг другу, это оглядывание с ног до головы; послушаешь, о чем говорят, так голова закружится, одуреешь. [...] Скука, скука, скука!.. Где же тут человек? Где его целость? Куда он скрылся, как разменялся на всякую мелочь?⁴¹

- E che cosa non ti piace di questa (vita pietroburchese, n.d.a.)?
- Tutto, l'eterna gara a chi corre di più, l'eterno gioco delle passioncelle da quattro soldi, in particolare l'avidità, il mettersi i bastoni fra le ruote a vicenda, i pettegolezzi, le dicerie, le frecciate che si fan l'un l'altro, questo squadrarsi da capo a piedi; se ascolti quel che si dice ti prende a girare la testa, ti instupidisci. [...] Noia, noia, noia!.. Dov'è qui l'uomo? Dov'è la sua integrità? Dove si è nascosto? In quali piccolezze si è spezzettato?

Ugarov esalta quasi fino all'exasperazione questo aspetto della personalità originale del personaggio Oblomov, proponendo quindi un eroe nuovo, un uomo la cui paura più grande è quella di perdere l'interezza della propria personalità, per trasformarsi in un insieme di funzioni: bravo lavoratore, possidente capace, compagno premuroso, amante attraente e così via. Attorno a lui, un mondo che procede per inerzia, persone che vivono per inerzia, si danno da fare e s'innamorano solo perchè così dev'essere, recitano inconsapevolmente una parte, si frammentano e s'impegnano a fare il bene moltiplicando invece il male, mentre la morale della pièce sembra essere che non è tanto necessario fare il bene, ma solamente non fare il male o, meglio ancora, non fare affatto, in un'esaltazione dell'inclinazione filosofica all'inazione.

È proprio questo aspetto che ha attirato verso Oblomov due donne particolarmente attive, che però costituiscono due antipodi: la nobile e ambiziosa Ol'ga e la piccolo borghese Agaf'ja. La prima s'impegna a stilare liste infinite di libri che Il'ja dovrà leggere e a elaborare un meticoloso programma per il suo esercizio fisico quotidiano, sperando in tal modo di

41 *Ivi*, pag. 181

renderlo “normale”; mentre la seconda, mite, si accontenta di rammendare le sue calze e preparare per lui manicaretti, accettandolo così com'è, con tanto di vestaglia.

La pièce contiene inoltre un secondo livello di significato: l'autore non guarda a Oblomov solo attraverso il prisma dell'evoluzione dell'intelligencija russa del ventesimo secolo, ma si sforza di trovare le radici del suo carattere nella tradizione popolare russa, nella vita rurale. Alla tracotanza del medico Arkadij e di Štol'c, Ugarov contrappone l'incrollabile serenità interiore della Pšenicyňa e la devozione di Zachar, ultimi superstiti di un mondo ormai perduto. È proprio in quest'ottica che l'Oblomovka cessa di essere un fardello del passato per diventare agli occhi dei contemporanei un vero paradiso perduto. La realtà dell'Oblomovka, descritta ampiamente nel romanzo all'interno del capitolo ad essa interamente dedicato *Il Sogno di Oblomov*, nella pièce è ricreata tramite i continui riferimenti all'infanzia e al gioco, elemento costante nel testo. Oblomov si rifugia nel suo mondo infantile e rifiuta di crescere, respinge l'amore adulto, che costringe l'uomo a spaccarsi in due parti e accetta solo una forma d'amore infantile e incondizionato. Nel suo mondo egli è sempre bambino, viene amato per ciò che è, senza dover dimostrare alcuna qualità, si sente libero di dire ciò che pensa e in nessun caso nasconde i propri sentimenti. Da questo punto di vista il dramma costituisce una sorta di appello a un ritorno alle origini, al recupero di uno stile di vita semplice e autentico e di una forma di spiritualità, tipicamente russa, apparentemente perduta.

La Russia perduta di Il'ja Il'ič ci viene descritta riportando le stesse parole di Gončarov, come a voler sottolineare che l'Oblomov contemporaneo condivide esattamente gli stessi ricordi di quello ottocentesco, che la natura dei due è la medesima, nonostante il secolo e mezzo che li separa. L'introduzione nel testo delle parole di Gončarov arricchisce inoltre il dramma di toni classici, poetici e nostalgici, che si alternano armoniosamente allo spirito

ironico contemporaneo.

Uno dei segni di distinzione di Ugarov è proprio l'atmosfera che riesce a creare tramite il linguaggio, il suono particolare delle parole e il loro significato spesso inaspettato.

OblomOff è costruito con un linguaggio estremamente ricco, ma molto semplice e omogeneo.

L'autore mantiene in diversi punti il testo originale del romanzo, alternandolo con un lessico contemporaneo in un equilibrio perfetto. Molti scambi rapidi e brillanti di battute, veri e propri battibecchi, monologhi profondi e qualche battuta inaspettata che alza il tono misurato della pièce. Così ad esempio i dialoghi fra Oblomov e Zachar, di poche parole, ma che conducono sempre a una qualche generalizzazione filosofica. Anche dopo che al servo è impulsivamente sfuggita una comune oscenità (“Lo sa il cazzo” è la risposta alla richiesta di Il'ja Il'ič), Oblomov è disgustato non tanto per la mancanza di rispetto nei confronti del padrone o per la volgarità, ma perchè non può per nessuna ragione accettare l'apparente conclusione dell'osservazione di Zachar per cui è possibile giudicare l'insieme basandosi solo su una singola parte.

È solo la minima parte di un individuo! Chi ce l'ha di quindici centimetri, chi di venti. Se, per esempio, un uomo è alto un metro e ottanta, allora... (*Chiude gli occhi, muove le labbra in silenzio.*) Significa che è una dodicesima parte della persona. Pensa, che piccolezza! E che cosa può sapere? Lì, chiuso, al buio. Nei pantaloni, ma pure in una calda vestaglia. Può forse sapere questo lupacchiotto, che cos'ha una persona in mente, nell'animo, e qual'è la causa di una contrazione cardiaca? Chiedigli dunque – che cos'è un uomo? Dirà un mucchio di sciocchezze, che ti dovrai tappare le orecchie! Non crederai che questo sia un uomo, non lo riconoscerai. Dimmi dunque, Zachar, può una parte di un individuo conoscere la totalità dell'individuo stesso?

La reazione di Il'ja Il'ič, tanto naturale per lui quanto inaspettata per lo spettatore, è quella di smontare pedantemente la logica dell'affermazione di Zachar con una lunga lezione sull'integrità umana, per poi pretendere che il servo, tormentato dalla vergogna e dall'umiliazione, ritiri la sua affermazione.

Il problema dell'identità sociale, tema centrale per tutta la corrente di *Novaja Drama*, viene affrontato da Ugarov attraverso un continuo gioco di ironia e riflessione filosofica, in una paradossale combinazione di atmosfera intima e spirito populista. Il tema centrale, così come nel romanzo originale, è costruito sulla collisione di due concezioni opposte e l'autore crea un legame fra l'identità dello spettatore e quella del personaggio attraverso l'idea che tutti noi condividiamo la stessa esperienza esistenziale, abbiamo approssimativamente la stessa memoria di sapori, piaceri, afflizioni, della vita quotidiana e dei giochi d'infanzia, elementi ordinari che vengono quindi descritti e ricreati attraverso descrizioni dettagliate e ricche di minuzie. *OblomOff* fonde in sé teatro psicologico e teatro ludico attraverso l'estetica dell'iper naturalismo, una versione socio-psicologica del naturalismo tipico di *Novaja Drama* che si lega direttamente a temi filosofici⁴². L'obiettivo in questo caso non è quello di creare rappresentazioni fedeli della realtà, ma complesse metafore artistiche e filosofiche che siano di impatto intellettuale, ancor prima che sociale. Per la creazione di tali metafore Ugarov, come del resto hanno fatto altri drammaturghi contemporanei, si è rivolto ai modelli classici senza stravolgerli, come ci si aspetterebbe nel postmodernismo, al contrario assumendoli come modelli, illustrandone la trama senza modificarne il gusto, ma sottolineandone aspetti e metafore direttamente collegabili alla realtà di oggi.

La “sindrome di Oblomov” presenta oggi le stesse caratteristiche che aveva nel 1859, ma appare ora agli occhi degli spettatori come una virtù perduta, un mito da coltivare. Il paradiso perduto rappresentato da Oblomov è infatti l'integrità dell'animo, perdita oggi ancor più disperata e percepibile che nel diciannovesimo secolo. Ogni individuo, compresi gli Štol'c, vive ora questa mancanza ed è per questa ragione che Oblomov può essere considerato oggi un eroe del nostro tempo.

42 B. Beumers e M. Lipoveckij, *Performing violence, Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*, Intellect, Chicago 2009, pag.35

Appendice

Изложение

Вступление

Перевод пьесы *ОбломOff* драматурга и режиссера Михаила Угарова, во-первых, даёт нам возможность представить общую картину современной русской драматургии. В частности, представить её общие тенденции с девяностых годов до наших дней, периода радикальных социальных и политических преобразований. В работе рассмотрены главные стили и тенденции, возникшие в течение последних двадцати лет, проанализированы их происхождение и отношения с социальным контекстом, к которому они принадлежат.

Особое внимание уделяется той части современной драматургии, которая известна под названием "Новой Драмы", движение, возникшее в конце девяностых годов и формализовано в 2002 году, когда был проведён первый сезон фестиваля с тем же названием. «Новая драма» -это та часть русской драматургии, которая непосредственно связана с социальными преобразованиями нашего времени и происходящими изменениями.

При анализе развития данного театрального движения мы принимали в качестве точки отсчета идеологию и деятельность автора Михаила Угарова, важной символической фигуры во всем процессе развития новой русской драмы. Режиссер, драматург, директор театра и организатор различных фестивалей и семинаров, связанных с современной драмой, Угаров активно участвовал на всех этапах развития новой русской драмы, от первых шагов — в девяностых годах — до недавней

поворотной точки - успех документального театра.

Его пьеса *ОбломOff*, выигравшая многие фестивали и конкурсы, имела большой успех как у критиков, так и зрителей, и по мнению многих — одна из лучших пьес современной драматургии. Она позволяет нам лучше понять, в чем состоит связь между искусством и обществом, обоснованная самим автором, который после переоценки классического произведения представляет нам точный портрет нашего времени.

Рассматриваются и анализируются различные аспекты творчества Угарова, от разработки сюжета до инсценировки (имеется в виду постановка под руководством самого Угарова в Московском Центре Драматургии и Режиссуры в 2002 году), особое внимание уделяется взаимосвязи между современной пьесой и оригинальным гончаровским романом, подчеркиваются как инновационные элементы драмы, так и элементы преемственности между ними.

Новая Драма

Новая драма — это явление, которое революционизировало современный русский театр. Театры, которые до последнего десятилетия никогда бы не считались подмостками для современной пьесы, теперь отдают большую часть своего репертуара спектаклям нового поколения русских драматургов. В Москве уже возникли различные театры, отдающие большую часть своего репертуара продвижению новой драматургии. И фестиваль, родившийся в результате этого движения и называемый Новой Драмой, всего за два года стал явлением международного масштаба. Плодотворное сотрудничество между лондонским театром Ройал-Корт и различными русскими организациями послужило катализатором для многих русских писателей,

пользовавшихся большим успехом и за рубежом.

Движение Новой Драмы стало в последние годы непрерывным развивающимся процессом, особенно благодаря постоянному самоанализу своей деятельности и широкому участию публики, которые в короткий срок сделали его не только театральным движением, но и настоящим социальным институтом и культурной тенденцией.

С другой стороны, Новую Драмму не раз критиковали за то, что она отражает только тёмную сторону реальности и проявления деградации, за отсутствие глубоких понятий и за низкий художественный уровень; за эстетическую традицию так называемой "чернухи".

Это обвинение не является совершенно необоснованным, но анализ состояния театра, который побудил писателей принять именно такие стили и стандарты, четко объясняет причины и цели данного художественного выбора.

Новая Драма зарождается в начале девяностых годов, когда в России присутствует явление "смерти русской драмы". Именно ситуация, в которой общество и культурные учреждения очутились после падения Берлинской стены, породила совершенно новый подход к театральному искусству.

После краха советской идеологии последовали крупные реформы: провозглашение демократии, свободы и гласности во всех сферах. Началась широкая дискуссия о трансформациях, происходивших в стране, и о влияниях этих перемен на мышление людей. Однако изменения, происходившие в политическом, социальном, экономическом и культурном уровне оказали негативное воздействие на большую часть населения и были причиной острого кризиса культурной и социальной идентичности,

разрушения социальных институтов, а также и экономический кризис. Быстрый процесс социального расслоения вывел людей из этого состояния эйфории по поводу только что полученной свободы и породил в них недоверие к новой власти.

В то же время как общество сталкивалось с новыми проблемами (рост бедности, политическая нестабильность, экономический кризис, общая потеря ориентации в новом социальном и культурном контексте), театр искал «выход» в классике. После периода, в котором театр был центром культурной и интеллектуальной деятельности и своеобразным прибежищем свободной прессы, в девяностые годы он вдруг перестал быть культурной точкой отсчёта.

Большинство репертуарных театров предлагали только интерпретации классических пьес, а другие театры, более ориентированы на современную драматургию, стали представлять чисто коммерческие спектакли, результат вступления театра в индустрии развлечений.

С социальной и политической точки зрения, Россия переживала очередные глубокие потрясения. Взгляд на вещи и язык, принятые до недавнего времени, вдруг оказались совершенно недостаточными для театральной деятельности. В результате появилось целое новое поколение писателей с совершенно новым стилем и идеями, но лишь немногие из них были замечены в театральной среде. В дополнение к равнодушию театральных руководителей, не существовало программ поддержки и поощрения этой новой формы драматургии. Это побудило некоторых авторов эмигрировать, других отказаться от творчества и только некоторые продолжали писать пьесы, которых никто — казалось бы — никогда не поставил.

Половина десятилетия является самой низкой точкой развития русской драмы: в Москве появлялось не более десятка новых спектаклей в театральном сезоне, который

предусматривал 400 постановок, а в то же время, как ни парадоксально, огромное количество драматургов — Ольга Мухина, Максим Курочкин, Михаил Угаров, Елена Гремина, Николай Коляда и Надежда Птушина — это лишь некоторые из них — уже активны, но по большей части анонимно.

Первые признаки изменений можно проследить в середине девяностых, когда поставили три пьесы, которые стали поворотным пунктом в развитии новой драмы: *Таня - Таня* Ольги Мухины, *Овечка* Надежды Птушиной и *Сахалинская Жена* Елены Греминой, поставленные между 1996 и 1997 годами.

В конце девяностых у новой русской драмы намечается подъем со стороны драматургов Михаила Угарова, Елены Греминой и писателей предыдущего поколения, фестиваля Любимовки, независимого и некоммерческого коллективного проекта российских драматургов, созданного в 1990 году русскими драматургами и театральными критиками (Михаил Рощин, Алексей Казанцев, Виктор Славкин, Владимир Гуркин), с целью распространения произведений нового поколения драматургов. Тем временем Москва перестаёт быть единственным центром новой драмы: в других городах появляются интересные театральные проекты: в Екатеринбурге Николай Коляда основывает свою школу, и в Тольятти, где под влиянием Юрия Клавдиева, растет целое поколение молодых драматургов.

В 1998 году драматург Алексей Казанцев с Михаилом Рощином основали Московский Центр Драматургии и Режиссуры, который, несомненно, стал самым важным новым русским театром своего времени. Большой успех Центра Драматургии и Режиссуры дал цепную реакцию. Репертуарные театры тоже стали признавать новую драматургию. В частности, Московский Художественный Театр (МХАТ) быстро начал инвестировать в новую драму, поставив спектакли *YOU* Ольги Мухиной, *Терроризм*

Братьев Пресняковых, *ОбломOff* Михаила Угарова и другие.

В 1999 году стартовал проект фестиваля Новой Драмы (первый сезон фестиваля состоялся в 2002 году и дал название движению, которое стало выделяться все четче) в сотрудничестве с фестивалем Золотая Маска, лондонским театром Ройал-Корт и большой группой новых писателей. В декабре 2000 года состоялся первый фестиваль документального театра. Одновременно стали появляться многочисленные мастерские и семинары по новой драме. В 2002 году открылся первый документальный театр в Москве, Театр.doc, основанный Михаилом Угаровым и его женой Еленой Греминой. Появились другие центры, поддерживающие новую драму, Центр Мейерхольда и, с 2005 года, театр Практика.

С этого момента новый начинается свое быстрое развитие русского театра и распространение его по всей России и за границей. Благодаря Новой Дrame появилось большое количество талантливых драматургов, например, Братья Пресняковы, Михаил Дурненков, Максим Курочкин, Василий Сигарев, Иван Вырипаев.

Новая драма представляет собой смесь разных стилей, в которой однако можно обнаружить общий подход, который можно назвать "социальным". Это направление, по словам того же Угарова, берёт свое начало от потери власти, культурной и социальной, русских театральных институтов, происходящей в последние десятилетия. С Новой Драмой русский театр не только снова стал социальным и культурным ориентиром для общества, но и взял на себя новую задачу — пробудить совесть людей от спячки, индуцированной властью. Все драматурги Новой Дrame отвергают концепцию театра как развлечения, поэтому движение представляет собой "ответственную" форму искусства, которая использует реалистичную технику, чтобы представить реальность современного общества, а зачастую его более негативные и крайние явления.

Характерными признаками реализма Новой Драмы считаются использование по существу нового языка, зачастую грубого и откровенного, при этом очень сильна тенденция к простоте и незатейливости, получаемые посредством использования элементарных и примитивных форм.

Героем Новой Драмы является в большинстве случаев обыкновенный человек, раздавленный жестокой и гнетущей реальностью, в которой он живет. Именно в этом признаке кроется натурализм Новой Драмы: суть каждой пьесы состоит в эмаргинации, уединении и непонимании, герой которых — а скорее, антигерой — является неким символом. В принципе, драматурги пробуют выводить на сцену те же самые проблемы, которые беспокоят зрителя, чтобы сломать таким образом его изоляцию, чтобы побудить его к анализу собственной жизни и, может быть, понять что-то больше о себе.

Социально ответственная драма актуальна и за границей: её основные темы (бедность, порок, эмаргинация) не знают политических или социальных границ.

В частности, все же, пьесы, рассчитывающие иметь долговременный успех, это те, которые вышли за рамки простого отражения современных проблем, и обратили большее внимание на культуру и на причины, приведшие к этому состоянию. С этой точки зрения драматург Михаил Угаров выделился из толпы в результате воздействия его деятельности на развитие новой драматургии. Влияние его явное, оригинальность его произведений бесспорная. И его пьеса *ОбломOff* — лучший тому пример.

ОбломOff

Михаил Угаров написал несколько наиболее интересных пьес в последние десятилетия. Отличительная особенность этих пьес - необыкновенная способность

автора к взвешенности языка, его редкая чувствительность в стилистике. В сюжетах и его пьес, которых около десяти, часто "уходит" в прошлое символическое время, которое, на взгляд зрителей, кажется более культурным, утончённым и эстетичным, чем шумная реальность сегодняшнего дня.

Героями пьес Угарова являются эстеты или маргиналы, неспособные приспособиться к правилам, налагаемым обществом и до смерти хотящие прожить свою жизнь по-своему, и поэтому приговоренные к уединению. Часто они одержимы незначительными внешними деталями и именно в этом смысле Угаров способен создавать тексты исключительного качества, очень чёткие и ясные, где сразу видна позиция автора. Многие критики подчеркнули, что эти тексты, в некотором роде, находятся на границе между драмой и прозой.

Однако пьесы одного из самых блестящих драматургов новой русской драмы не были поставлены в Москве в течение всех девяностых годов. Пьесы его ставились в других местах, в Санкт Петербурге и в других городах России, а в Москве была поставлена только сокращенная версия его "Голубы" в театре им. Станиславского в 1997 году, и, казалось, это было исключением. Только до тех пор, пока он не решил поставить свою свободную инсценировку гончаровского романа в Центре Драматургии и Режиссуры в 2002 году.

Выступив в качестве режиссера в постановке своей собственной пьесы *ОбломOff* принесло автору признание. Спектакль, своей художественной и символической ценностью, стал событием в театральной жизни Москвы: взяв на себя роль режиссера (русские драматурги это сделали очень редко в прошлом), Угаров показал, что новое поколение писателей, наконец, пришло к зрелости и больше не потерпит исключения из театрального мира.

Своей постановкой Угаров в Центре Драматургии и Режиссуры не только завоевал многочисленные награды, но и породил целый ряд других постановок этого же спектакля в различных театрах, и в том числе в МХАТе, который первоначально заказывал пьесу, а затем отклонил ее.

Идея поставить *другого* Обломова, уже забытого сюжета в русских театрах, принадлежит Олегу Ефремову. В последний период своей жизни, в девяностые годы, режиссер начал экспериментировать с новыми формами театра и предложил Угарову сотрудничество. Затем Ефремов заказал ему пьесу по мотивам гончаровского романа *Обломов* для театра МХАТа. Режиссер высказал драматургу свою убежденность в том, что Обломов, как символ, сейчас крайне интересен. Таких людей, как гончаровский Обломов, сегодня в мире более нет, а в настоящее время каждый является "Штольцом". И вместе с Обломовым исчезло что-то другое — основная черта русской души, предельно типичная, дающая ей особое очарование и которая, вероятно, обеспечивала ее целостность. Угаров сразу признал актуальность гончаровского сюжета даже в современном контексте: "Сейчас все вынуждены быть Штольцами, Обломов — мечта. Недостижимый идеал" сказал он, приняв предложение Ефремова.

Параллель пьесы Угарова с классическим романом очевидна даже из провокационного названия, которое он дал своей пьесе, *ОбломOff*, в котором сразу видно намерение автора не следовать оригинальному тексту романа и представить зрителю совершенно новое прочтение фигуры Обломова. По этой причине Угаров использует классический роман с той лишь целью, чтобы с новой, критической точки зрения посмотреть на современное общество и культуру.

Большая часть обработки сюжета принадлежит Ефремову, который задумал

поставить своеобразную драму, в виде *Розенкранц и Гильденстерн мертвы* Тома Стоппарда, или *Гамлет-машина* Хайнера Мюллера, но он умер, прежде чем смог увидеть завершённую пьесу. После смерти Ефремова театр МХАТ отклонил пьесу, вероятно, из-за отказа Угарова исключить из текста особенно вульгарную шутку старого слуги Захара. Впрочем, легко понять отказ автора устранить эту важную часть текста, прямо связанную с основной темой пьесы, а именно человека целого, и не разделенного на отдельные части.

Угаров признался, что он думал написать пьесу за год, но у него ушло два года для ее сочинения. Проблемой было модернизировать классический роман, при этом не искажая его. Тема, на самом деле, известна, а также как и все персонажи: Обломов, у которого один чулок нитяный, а другой бумажный; наглый Захар; резкий Штольц; нервная Ольга и «материнская» Агафья остаются такими же, которых мы уже знаем, но Угаров наделяет их новыми чертами, предлагая зрителю посмотреть на них новым взглядом. Как результат - оригинальная пьеса, в которой старые гончаровские персонажи гармонично сочетаются с новыми, угаровскими.

Автор существенно придерживается оригинального текста романа, написанного полтора века назад, и просто удаляет из него, тщательно и внимательно, конкретные признаки той эпохи. Поэтика Гончарова гармонично сочетается с современной интонацией, наполнена ироническими тонами и диалогами, ссылающимися на абсурд современности, предлагая зачастую парадоксальные вставки.

Угаров сохраняет основной конфликт романа: столкновение двух идеологий — традиционно русской, или восточной. Идеология востока (спокойный и созерцательный дух, задушевный и наивный, принимающий жизнь в своем естественном ходе) и типично западная идеология (энергичный и предпринимательский дух, устремлённый к

глобализации), - главный дуализм русской истории, связан с вечным спором между славянофилами и западниками. Тем более, столкновение между сухим и решительным Западом и выразительным, живописным Востоком может соответствовать действительности и в России середины девятнадцатого века, когда зарождалась буржуазия, и в сегодняшней России, где развитие этого процесса достигло поворотного момента, если не её предела.

В угаровском тексте действие и созерцание оживают в пространстве вне времени: одежда персонажей, предметы домашнего обихода на сцене не подчёркивают какую-либо определённую эпоху, в которой происходит действие (стол, лампа, халат). Действие происходит ни в девятнадцатом, ни в двадцатом веке, а, кажется, действие относится к несуществующим пространству и времени русской литературы.

Характер Обломова — тот же самый, как в романе, и раскрывает себя постепенно через сравнения с другими персонажами: чем больше стремится расширить свой горизонт Штольц, тем более отчаянно определяет и ограничивает свой маленький мир Обломов. И образ покрывала, к которому отчаянно стремится Илья Ильич, часто встречается в ходе действия: сложенные домиком руки самого Обломова, скатерть, легендарный халат, платок при игре в жмурки, очки с простыми стеклами доктора Аркадия, юбки Агафьи Матвеевны, за которыми прячется Обломов, и даже последний кров, в котором он готов укрыться — могила. Илья Ильич покорно принимает даже смерть, и в финале пьесы персонажи с любовью и жалостью вспоминают покойного барина. Но сразу очевидно, что эпилог написан не мягкосердечным Гончаровым, а твёрдой рукой нашего современника, трезво оценивающего нынешние перемены и историческую ситуацию: целый человек в эпоху глобализма не нужен, он так не выживет.

В России девятнадцатого века болезнь Обломова была названа "обломовщина", а Угаров сейчас дает другой диагноз: "totus", по-латински, то есть: Обломов — слишком целостный человек, чтобы удерживать напор с нашим неврастеническим миром.

Диагноз прост: болезнь, огорчающая Обломова — это смертельная болезнь, примирение с окружающим миром означало бы для него предать свою собственную природу.

Фигура Обломова, как пример лишнего человека, исторически воспринята фигура ленивого и никуда не годного человека, разочарованного и неспособного принимать участие в жизни общества, единственная возможность пребывания в мире для которого — это безделье и затем смерть. Угаров, наоборот, в этой пьесе предполагает, что Обломов вовсе не ленивый, а человек уваливающийся от безумной, пустой деятельности и от суетных обычаев своего времени. Он не типичный мятежник, а человек, который по совести решает остаться на краях общества, переставшего быть человеческим, и независимо от светской жизни, которой должен следовать, живет своей жизнью. Угаров подчеркивает те элементы, которые уже присутствуют в романе: свободный характер Ильи Ильича, его глубокая наивность и его самопроизвольность.

Илья Ильич — человек целый сам по себе, поэтому он считается чудовищем всеми теми людьми, живущими и действующими внутри "социальной" машины, людьми, которые составляют себе мнения и оправдывают свои действия в соответствии с ними. Так, Обломов представляет собой олицетворение личной гармонии, размельченной и наконец потерянной в течение последнего столетия.

Угаров представляет совершенно нового героя, человека, для которого самый большой страх — потерять целостность своей личности и стать множеством «деятельностей»: деятельный рабочий, способный собственник, заботливый друг,

привлекательный любитель и так далее. Вокруг него, движущийся по инерции мир, живущие по инерции люди, которые всячески стараются и влюбляются только потому, что так и должно быть; они бессознательно играют свою роль, делятся на части и стараются творить добро, но наоборот умножают зло. Пафос пьесы, кажется состоит в том, что не обязательно делать добро, главное не делать зло – именно в этом заключается «философская» склонность к бездействию.

Пьеса несёт в себе и второй уровень смысла: автор смотрит на Обломова не только сквозь призму развития русской интеллигенции двадцатого века, но и пытается найти корни своего характера в русской народной традиции, в деревенской жизни. Дерзости доктора Аркадия и Штольца автор противопоставляет нерушимый душевный покой Пшеницыной и преданность Захара, последние из выживших уже потерянного мира.

Действительно, с этой точки зрения Обломовка перестает быть грузом прошлого и становится, в глазах современников, потерянным раем. Таким образом пьеса является призывом к возвращению к началу, к восстановлению простого, естественного быта и формы духовности, типично русской, по-видимому потерянной.

Michail Ugarov.

Cenni biografici e produzione artistica.

Nato ad Archangel'sk nel 1956. Laureato presso l'istituto letterario A. M. Gorkij (specializzazione drammaturgia). Vive a Mosca.

Regista, drammaturgo, sceneggiatore, membro del Comitato d'organizzazione e uno degli organizzatori del festival per giovani drammaturghi *Ljubimovka*, direttore artistico di Teatr.doc, direttore del laboratorio di Drammaturgia e Regia di Jasnaja Poljana, ideologo del movimento e del festival *Novaja Drama* (ora *Novaja P'esa*). A metà degli anni Novanta è stato uno degli organizzatori e dei partecipanti del comitato artistico del *Debjut-centr* della Casa centrale degli Attori. Ha lavorato come sceneggiatore per la serie televisiva *Peterburgskie tajny* (Misteri di Pietroburgo) ed è stato uno degli autori della sceneggiatura di *Dnevnik ubijcy* (Diario di un Killer), serie diretta dal regista Kirill Serebrennikov.

Dal 2011 è membro dell'Unione degli Artisti del Centro di Drammaturgia e Regia di Aleksej Kazancev e Michail Roščin. Al Centro di Drammaturgia e Regia ha lavorato agli spettacoli *Transfer*, *OblomoOff*, *Žizn' udalas'*. Ha messo in scena rappresentazioni per Teatr.doc, *Praktika*, per la Scuola di drammaturgia moderna, per il teatro ET CETERA sotto la direzione di Kaljagin e al teatro MChAT, Teatro d'Arte di Mosca.

Le pièces di Ugarov sono state pubblicate in varie antologie di drammaturgia e messe in scena in diversi teatri in Russia. Nel 2002 ha vinto il festival *Novaja Drama* (il premio *novoe slovo*, parola nuova). Nello stesso anno la pièce *Morte di Il'ja Il'ič* è risultata tra i vincitori del concorso drammaturgico organizzato dal teatro MChAT in collaborazione con il ministero per la cultura russo. Nel gennaio 2003 lo spettacolo *OblomOff*, tratto dalla succitata pièce, del

Centro di Drammaturgia e Regia (rappresentazione diretta dallo stesso Ugarov) è stato nominato dall'Unione degli esponenti del teatro della Federazione Russia (STD RF) migliore rappresentazione della stagione teatrale moscovita, e nell'aprile dello stesso anno è stato premiato dal pubblico al festival *Zolotaja Maska*.

Opere di Ugarov:

Goluby (1989)

Kuchon'ka moja (1992)

Pravopisanie po Grotu (1992)

Gazeta "Russkij invalid" za 18 ijulja... (1992)

Oborvanec (1993)

Zelenye ščeki aprelja (1994)

Kuchnja ved'm (pièce *Kalinka-malinka*, *Užin*, *Šišel-vyšel*, 1992-1998)

Smert' Il'i Il'iča o OblomOff (2002)

Pièce per bambini:

Princessa na gorošine (1992)

Prosa:

Razbor veščej racconto pubblicato dalla rivista *Družba Narodov* (1996)

In veste di regista ha diretto:

OblomOff, Centro di Drammaturgia e Regia

Količestvo, di Caryl Churchill, MChAT

Appendice

Potrjasennaja Tat'jana, di Laša Bugadze, Festival *Novaja Drama*

Transfer, di Maksim Kuročkin, Centro di Drammaturgia e Regia

Vojna moldavan za kartonnuju korobku, di Aleksandr Rodioniov, Teatr.doc

Ljudi drevnejšich professij, di Danila Privalov, Scuola Pièce Contemporanea

Sentjabr.doc, di Elena Gremina, Teatr.doc

Gazeta "Russkij Ivalid" za 18 ijulja..., Teatro ET CETERA

Sinij slesar', di Michail Durnenkov, Teatr.doc

Čas vosemnadcat', Teatr.doc

Žizn' udalas', di Pavel Prjažko, Teatr.doc

Klass Bento Bončaeva, di Maksim Kuročkin, Centro di Drammaturgia e Regia

Dvoe v tvoem dome, di Elena Gremina, Teatr.doc ⁴³

43 Michail Ugarov in Teatr.doc, <http://www.teatrdoc.ru/person.php?id=3>

Bibliografia

Gončarov I. A., *Oblomov*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1982.

Ugarov M., *OblomOff. Pes'y, povest'*, Moskva, Eksmo, 2006.

Antonova N., *Art and dirty language*, "The Moscow News", 03.06.2010

(<http://themoscownews.com/feature/20100603/187858419.html>) (consultato il 02.02.2012).

Beumers B., Lipoveckij M., *Performing violence, Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*, Chicago, Intellect, 2009.

Davidova M., *Some thoughts on Russian theatre at the turn of the century*, RLTB.RU

Russian theatre life in brief, January 2008 (<http://www.rtlb.ru/file.php?id=712>) (consultato il 02.02.2012).

Dvorjanova O., *Da zdravstvuet Oblomoff!*, "Permskij obozrevatel" n. 16, 28.04.2003

(http://newdrama.perm.ru/history/28042003_oblomoff) (consultato il 11.11.2010).

Freedman J., *Young Guns, Playwrights draw a bead on the new Russia*, "American

Theatre", July/August 2004

(http://johnfreedman.webs.com/documents/Freedman_OQuinn.pdf) (consultato il 02.02.2012).

Freedman J., *Subtle Sprinkles of Sensitivity & Skill*, "The Moscow Times" 22.03.2002

(http://www.themoscowtimes.com/arts_n_ideas/article/subtle-sprinkles-of-sensitivity-skill/359627.html) (consultato il 02.02.2012).

Gileva A., Interv'ju s Michailom Ugarovym, "Kino i teatr", pubblicato in Ozon.ru,

Luglio 2009 (<http://www.ozon.ru/context/detail/id/4601614/>) (consultato il 15.03.2011).

Igraem v klassiku, “Orlovskaja Pravda”, 25.05.2004

(<http://www.mxat.ru/authors/playwright/ugarov/4553/>) (consultato il 11.11.2010).

Interv'ju s Michailom Ugarovym. *Istorija uspecha Michaila Ugarova*, Finam.FM, Oni sdelali eto! 16.12.2010 (<http://finam.fm/archive-view/3451/>) (consultato il 15.03.2011).

Ivanov G. B., Kaljužnaja L., *100 velikih pisatelej*, Moskva, “Veče”, 2002

(http://www.a4format.ru/pdf_files_bio2/4b2f3572.pdf) (consultato il 15.03.2011).

Kuz'mina M., *Apologija leni v rabote Michaila Ugarova*, “Vedomosti” 09.08.2002

(<http://www.mxat.ru/authors/playwright/ugarov/1182/>) (consultato il 11.11.2010).

Lipoveckij M., *Rastratnye strategii, ili metamorfosy černuchy*, “Novij Mir” n. 11, 1999

(http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/11/lipowez-pr.html) (consultato il 17.03.2012).

Ljaševa R., *Vse smeščalos' v dome Oblonskich*, “Literaturnoj Rossii”, n. 42, 19.10.2007

(<http://www.litrossia.ru/2007/42/01923.html>) (consultato il 11.11.2010).

Michail Ugarov in Teatr.doc, <http://www.teatrdoc.ru/person.php?id=3> (consultato il 09.05.2012).

O Ljubimovke, in Ljubimovka, Festival' molodoj dramaturgii,

(<http://www.lubimovka.ru/index.shtml?about.html>) (consultato il 09.05.2012).

Ready O., *Millennium's Greatest Reads*, Special to “The Moscow Times” 18.12.1999

(<http://www.cdi.org/russia/johnson/3694.html>) (consultato il 02.02.2012).

Selivanova V., Interv'ju s Michailom Ugarovym, *Smešno, kogda izmerjajut p'esu molodogo avtora dramaturgej Čechova...*, “Vzgljad”, 18.09.2006, in Novaja Literaturnaja Karta Rossii (<http://www.litkarta.ru/dossier/ugarov-vz/>) (consultato il 15.03.2011).

Šimadina M., *Michail Ugarov: Teatr dlja vsech*, “Iskusstvo kino”, n. 3, 2007

(<http://kinoart.ru/2007/n3-article21.html>) (consultato il 11.11.2010).

Šimadina M., *Oblomova ne budet*, “Kommersant” 12.03.2002

(<http://www.mxat.ru/authors/playwright/ugarov/5177/>) (consultato il 11.11.2010).

Šitenburg L., *On ostalsja v detstve (OblomOff Michaila Ugarova v peterburgskich pokazach “Zolotoj Maski”)*, “Smena”, Sankt Peterburg, 2003

(http://www.mxat.ru/actors/beliy_a/8839/) (consultato il 11.11.2010).

Skvoznikov V., *Oblomov i Oblomovščina*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1977

(<http://cendomzn.ucoz.ru/index/0-21944>) (consultato il 15.03.2011).

Solnceva A., *Teatr stal tekstom in Dokumental'nij teatr. Pes'y*, “Vremja Novostej”, n.48, 23.03.2004 (<http://www.vremya.ru/2004/48/10/94463.html>) (consultato il 11.11.2010).

Ugarov M., *Krasota pogubit mir!*, *Manifest Novoj Dramy*, “Isskusstvo kino” 2, Moskva, 2004 (<http://kinoart.ru/2004/n2-article15.html>) (consultato il 11.11.2010).

Virabov I., *Priličnye ljudi dolžny sidet' v škafu!* (Smert' Il'i Il'iča Michaila Ugarova vo MChATe im. Čechova), “Komsomol'skaja pravda”, 16.04.2003

(<http://www.mxat.ru/authors/playwright/ugarov/1980/>) (consultato il 11.11.2010).

Vol'nyj A., *Oblomoff go back*, in info–ces 13.10.2006 (–tsez.kz/red/article.php?article=14692) (consultato il 02.02.2012).

Zaslavskij G., *Teatr, imejuščij otnošenje k našej žizni, zametki nakanune fesivalja Novaja Drama*, “Nezavisimaja Gazeta” 31.08.2004 (http://www.ng.ru/culture/2004-08-31/6_theatre.html) (consultato il 11.11.2010).

Dobroljubov N. A., *Čto takoe Oblomovščina?*, Russkie klassiki. Izbrannye literaturno-kritičeskie stat'i. Serija “Literaturnye pamjatniki”, Moskva, Nauka, 1970.

Dobrovolskaja J., Grande dizionario russo-italiano/italiano-russo, Milano, Hoepli, 2001.

Gončarov I. A., *Oblomov, con uno scritto di Giorgio Manganelli*, traduzione di Ettore Lo Gatto, Torino, Einaudi, 2000.

Jandekc. Slovari, <http://slovari.yandex.ru/>.

Novaja Drama in <http://www.newdramafest.ru/>.

Ušakov D. N., *Tolkovij slovar' russkogo jazyka Ušakova*, Russkie Slovari, Moskva, 1994.