

Non tre sorelle / HE TPI CECTPI. Antifrase per riflettere sulla *cancel culture*

Antonella De Blasio

Università degli studi eCampus
(antonella.deblasio@unicampus.it)

Abstract

L'articolo analizza l'opera teatrale *Non tre sorelle / HE TPI CECTPI*, prodotta dal teatro Metastasio di Prato, e 'liberamente non ispirata' a *Tre sorelle* di Čechov. Attraverso la lente del discorso teatrale, si riflette sulla *cancel culture* come epifenomeno del wokismo, che ha trasformato e polarizzato i dibattiti su identità, minoranze, uguaglianza e potere. Lo spettacolo *Non tre sorelle* viene letto come meta-riflessione critica sulle espressioni più radicali dell'etica *woke*, e come proposta di un approccio artistico in grado di distinguere la consapevolezza dall'estremismo dogmatico.

Parole chiave

Cancel culture, identità, Čechov

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/746>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. La pièce *Non tre sorelle*

L'opera teatrale *Non tre sorelle / HE TPMI CECTPI*, prodotta dal teatro Metastasio di Prato, con la regia di Enrico Baraldi – la drammaturgia è di Francesco Alberici e dello stesso Baraldi, *dramaturg* Ermelinda Nasuto – è, come recita il sottotitolo, 'liberamente non ispirata' a *Tre Sorelle*, dramma di Čechov del 1900. Lo spettacolo, vincitore nel 2022 del premio dell'Associazione Nazionale Critici di Teatro, è interpretato da due attrici italiane – Susanna Acchiardi e Alice Conti – che dialogano con tre artiste ucraine – Anfisa Lazebna, Yuliia Mykhalchuk, Nataliia Mykhalchuk – giunte in Italia grazie al progetto di accoglienza Stage4Ukraine, che ha dato la possibilità ad attrici e attori della scuola di Kiev in fuga dalla guerra di continuare a studiare.

Quando nel febbraio del 2022 i carri armati russi entrano in Ucraina, il regista rimodula la sua idea iniziale, nata nel 2019, di produrre un adattamento di *Tre Sorelle*, decidendo di coinvolgere le tre attrici di Kiev del progetto Stage4Ukraine, e in questo modo crea uno spettacolo che riflette sull'impossibilità di mettere in scena uno dei capolavori della drammaturgia senza considerare – e dunque inglobare – gli scenari attuali, senza tener conto di una guerra che coinvolge non solo le parti interessate, ma che all'interno del dibattito pubblico apre a questioni culturali e identitarie di portata più ampia. Quello che sta vivendo l'Ucraina è un conflitto che più di altri possiede una forte dimensione culturale, infatti il regime di Putin afferma l'inesistenza di una identità ucraina, e cerca di russificare i territori occupati a partire dall'imposizione linguistica, inoltre la questione di una specifica cultura nazionale della repubblica post-sovietica è sempre stata ambito di controversie¹.

Lo spettacolo è in italiano, inglese, ucraino e russo, con soprattitoli in italiano e ucraino, e le attrici dialogano con le parole di Čechov mentre il mondo intorno a loro, con la guerra che sta lacerando la terra ucraina, è cambiato.

Inaugurando il secolo, nel 1901 Čechov raccontava di una Mosca vagheggiata come miraggio dalle tre figlie del generale Prozorov, appartenenti a una classe militare che si è trasformata, che comincia a credere all'avvento della pace e si interroga sul senso della sofferenza, come fa il colonnello Versinin nel secondo atto. Una domanda che viene ripresa dallo spettacolo acquistando un senso nuovo.

Le attrici, mescolando realtà e finzione, biografie private e recitazione, raccontano, a volte con tono neutrale altre con coinvolgimento, il percorso che le ha portate a 'non' mettere in scena il testo di Čechov per ciò che in questo momento rappresenta, vale a dire la Russia e la sua cultura. Irina esprime la sua difficoltà nel pronunciare la celebre battuta «A Mosca! A Mosca!»², poiché, spiega, l'unica città in cui vorrebbe tornare è Kiev³. Si tratta, tuttavia, non solo di un sentire soggettivo, ma di un contesto, sociale e

¹ Luigi Antonio Manfreda, *Venti di guerra. La crisi in Occidente*, «Ágalma: rivista di studi culturali e di estetica», 45, 1, 2023, <<http://digital.casalini.it/5489961>> (Consultato: 8 luglio 2024).

² Anton Čechov, *Tre sorelle* [1901], trad. di Gerardo Guerrieri, Torino, Einaudi, 2015, p. 62.

³ La definizione dell'identità culturale ucraina è diventata centrale nella guerra contro l'invasione russa. In diverse città ucraine i nomi delle strade legati alla Russia sono stati cambiati, gli attivisti e le autorità hanno smantellato monumenti dedicati a politici e artisti russi; inoltre, è stato ripreso il motto «Via da Mosca!», dello scrittore Mykola Khvylovy (1893-1933), esponente del modernismo letterario ucraino e del cosiddetto 'Rinascimento fucilato' – un movimento culturale in lingua ucraina nato tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta del Novecento e represso poi nel sangue.

politico, che interessa le produzioni culturali quando vengono coinvolte nei dibattiti e negli avvenimenti di stretta attualità⁴. Ricordiamo, a tale proposito, la polemica nata, sempre nel 2022, in seguito alla decisione di inaugurare la stagione della Scala a Milano col *Boris Godunov*, opera del compositore russo di fine Ottocento Modest Musorgskij – basata sul dramma di Aleksandr Puškin.

In questo momento culturale, sta crescendo e si sta diffondendo un movimento di protesta nei confronti di alcuni testi letterari per la loro nazionalità, per le posizioni etiche che veicolano, per il curriculum morale dei loro autori. Sia i classici che le produzioni contemporanee si trovano ad affrontare un rinnovato livello di controllo che passa al vaglio gli atteggiamenti e le credenze sociali che riflettono, relativi ad esempio al ruolo delle donne, alla rappresentazione delle minoranze e delle culture emarginate, all'uso del linguaggio⁵. Questa nuova cultura moralista, denominata *woke*, e basata sulla consapevolezza delle ingiustizie sociali e razziali, delle discriminazioni e delle violenze subite dalle minoranze nel mondo occidentale, è nata negli Stati Uniti nei primi decenni degli anni Duemila, e si è diffusa ora anche in Europa, portando avanti, nelle sue forme più radicali, operazioni di revisione storica o linguistica, anatemi e campagne di diffamazione mediatica, nella convinzione che ambiti come l'arte, la letteratura e l'educazione dovrebbero essere emendati dalle offese, reali o presunte, presenti o passate, contro i membri delle comunità minoritarie e oppresse⁶.

Se la letteratura è un riflesso della visione del mondo e della vita dell'autore così come l'ha vissuta, occorre chiedersi quanto sia fruttuoso considerare i testi scritti decenni o secoli fa secondo la sensibilità e gli standard del presente. Le posizioni tracciano due linee ideologiche: da un lato c'è chi denuncia i diversi esempi di cultura dell'annullamento, dall'altro chi, in nome di una nuova concezione di giustizia sociale, li appoggia considerandoli come espressione di sensibilità alle rappresentazioni della diversità e come riconoscimento del ruolo che la letteratura, e in generale l'arte, ha di modellare la visione del mondo.

Nel saggio *Why I write*, del 1946, George Orwell scriveva che nessun libro è veramente esente da pregiudizi politici, ribadendo che la posizione secondo la quale l'arte non debba avere nulla a che fare con la politica è essa stessa un atteggiamento politico. La letteratura è inoltre umanizzante, ci permette di guardare il mondo con gli occhi dell'altro, un'operazione la cui importanza viene ribadita anche da Atticus Finch, protagonista del romanzo di Harper Lee *To Kill A Mockingbird* – un testo del 1960 che oggi il wokismo più estremo ha bandito riconoscendo la presenza di un paternalismo bianco.

Questo contributo, attraverso la lente del discorso teatrale, vuole riflettere sulle pratiche di cancellazione culturale come espressione di una tendenza socioculturale più ampia relativa a un nuovo modo di gestire la diversità culturale, che trasforma e

⁴ Nathalie Heinrich, *Un totalitarismo d'atmosfera*, «Ágalma: rivista di studi culturali e di estetica», 46, 1, 2023, <<http://digital.casalini.it/5736084>> (Consultato: 8 luglio 2024).

⁵ Norman Fairclough, 'Political Correctness': *The Politics of Culture and Language*, «Discourse & Society», 14, 1, 2003, pp. 17–28, <<https://doi.org/10.1177/0957926503014001927>>.

⁶ Deborah Appleman, *Literature and the New Culture Wars: Triggers, Cancel Culture, and the Teacher's Dilemma*, New York, W. W. Norton & Co, 2022.

polarizza i dibattiti relativi a questioni complesse come l'identità, le minoranze, la relazione tra diritto e morale, l'uguaglianza e il potere.

A partire da una metodologia che considera i diversi livelli in cui si articola il teatro, dunque tenendo conto delle dinamiche traduttive che intervengono nella pratica scenica, e considerando il corpo dell'attore in relazione alle cornici enunciazionali, lo spettacolo *Non tre sorelle* viene qui indagato come meta-riflessione sulle posture che caratterizzano la cultura *woke* e, nello specifico, sulla *cancel culture* come epifenomeno del wokismo.

2. Wokismo e cancel culture

Il termine *woke* – dall'espressione *stay woke* – appartiene al registro informale statunitense ed è molto radicato nello slang delle comunità afroamericane, ma è diventato sempre più diffuso nel secondo decennio del nuovo millennio con l'emergere del movimento Black Lives Matter nel 2013, e viene utilizzato per indicare le persone che hanno acquisito una forte consapevolezza sociale, che 'si sono svegiate', o che rimangono in stato di allerta di fronte ad aggressioni non solo fisiche, ma anche verbali e simboliche⁷.

Se originariamente l'esortazione a restare svegli invocava la vigilanza contro l'ingiustizia sociale e la discriminazione razziale, oggi il termine '*woke*' viene utilizzato per descrivere un'ampia gamma di movimenti legati, ad esempio, alle critiche al colonialismo, al femminismo intersezionale, ai diritti della comunità LGBTQ+, all'ecologia e, dunque, è sempre più al centro dei dibattiti accademici e mediatici relativi alle identità culturali tradizionali, alla lingua, alla censura linguistica, ai conflitti culturali. La sotto-rappresentazione simbolica delle donne e, in generale, i pregiudizi morali, il discorso razzista e gli stereotipi negativi sulle sessualità eteronormative, le minoranze etniche, linguistiche o culturali espressi nell'arte e nella letteratura della tradizione definita «occidentale» hanno dato origine a numerosi dibattiti.

Uno degli epifenomeni del wokismo, nelle sue manifestazioni più radicali, è la cosiddetta *cancel culture*, espressione che indica le pratiche di colpevolizzazione o boicottaggio di individui, aziende o istituzioni per aver espresso opinioni o comportamenti ritenuti offensivi o inaccettabili. Spesso, dunque, si tratta di operazioni di esclusione – favoriti dalle piattaforme digitali e dai social media, luoghi dove è forte la pressione collettiva – che mettono in pratica i valori del wokismo, cercando di rendere le persone e le istituzioni responsabili delle loro azioni.

Benché la *cancel culture* si presenti come strumento di uguaglianza sociale, diversi intellettuali hanno sottolineato il carattere strettamente punitivo della «cultura della cancellazione», il suo minare i contesti accademici come spazi di libera argomentazione imponendo un nuovo dogmatismo. Bottiroli evidenzia che, anziché promuovere un dialogo critico, la cultura della cancellazione tende a favorire un conformismo superficiale e la paura di esprimere opinioni dissenzianti, configurandosi dunque come una mentalità semplicistica e rancorosa, nata dal declino dell'intelligenza critica e della

⁷ Denise Filmer e Gianmarco Vignozzi, "Don't Call me Woke!": Tracing the Pragmatic and Emotive Trajectory of the Word of Our Era, «I-LanD Journal: Identity, Language and Diversity», 1, 2022, <https://doi.org/10.26379/IL2022001_001>.

capacità di confrontarsi con idee diverse⁸. Le radici del wokismo e della *cancel culture* vanno individuate, spiega Bottirolì, in un processo di eticizzazione che ha atrofizzato il marxismo e, parimenti, celebrato la postmodernità, alterandone però la matrice originaria.

Pluckrose e Lindsay, a tale proposito, nel saggio *Cynical Theories*, definiscono il wokismo come 'postmodernismo reificato', sostenendo che le idee postmoderne⁹ hanno plasmato ideologie intolleranti e autoritarie¹⁰. Ricostruendo la morfologia del postmoderno, la sua evoluzione storica e la sua diffusione dall'accademia ai circoli attivisti¹¹ fino al pubblico di massa, i due studiosi evidenziano come il rifiuto postmoderno delle metanarrazioni – spiegazioni ampie e coese del mondo e della società, come il cristianesimo, il marxismo, ma anche la scienza, la ragione e i pilastri della democrazia occidentale post-Illuminismo – si sia trasformato, dando origine a un approccio che interpreta il mondo attraverso una lente che rintraccia dinamiche di potere in ogni manifestazione, espressione e artefatto culturale, anche quando tali dinamiche non sono evidenti, o persino reali. La decostruzione delle vecchie religioni sarebbe dunque stata sostituita da un nuovo credo, definito 'giustizia sociale'¹². L'idea di giustizia sociale – che a seconda dei momenti storici ha assunto diversi significati, tutti in vario modo incentrati sull'affrontare e correggere le disuguaglianze sociali –, scaturita dal postmodernismo reificato, affida alla decostruzione di una realtà considerata come problematica la condizione per il riscatto delle minoranze in tutte le loro forme, trasformando ogni istanza in una lotta politica che ruota attorno a marcatori di identità come razza, sesso, genere ecc. Una lotta che, tuttavia, molto spesso difende i metodi anziché i principi¹³. È la morfologia del 'pensiero debole', per cui il nucleo di matrice ideologica si disperde in forme di etica prive di una centralità e si assiste a una atomizzazione della razionalità¹⁴.

La dialettica tra i poli sapere e potere – che il postmoderno riteneva indissolubilmente legati, a partire dal pensiero di Foucault, secondo il quale al potere corrisponde la costituzione di un campo del sapere, e a sua volta il sapere presuppone, e al contempo istituisce, relazioni di potere – è alla base della filosofia *woke*, caratterizzata da uno scetticismo radicale in relazione alla possibilità di raggiungere una verità

⁸ Giovanni Bottirolì, *Declino dell'intelligenza e ascesa dell'etica: le radici della "cancel culture"*, «Ágalma: rivista di studi culturali e di estetica», 46, 1, 2023, <<http://digital.casalini.it/5736086>> (Consultato: 8 luglio 2024).

⁹ Brian McHale, *The Cambridge Introduction to Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

¹⁰ Helen Pluckrose e James Lindsay, *Cynical Theories. How Activist Scholarship Made Everything about Race, Gender, and Identity – and Why This Harms Everybody*, Durham, Pitchstone Publishing, 2020.

¹¹ Ann Rigney, *Remembering Hope: Transnational activism beyond the traumatic*, «Memory Studies», 11, 3, 2018, pp. 368–380, <<https://doi.org/10.1177/1750698018771869>>.

¹² Cfr. Elizabeth Anderson, *Epistemic Justice as a Virtue of Social Institutions*, «Social Epistemology» 26, 2, 2012, pp. 163–173, <<https://doi.org/10.1080/02691728.2011.652211>>; cfr. Helen Pluckrose e James Lindsay, *op. cit.*, 2020.

¹³ Ian James Kidd, José Medina e Gaile Pohlhaus Jr., *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*, London, Routledge, 2017.

¹⁴ Gianni Vattimo, *La società trasparente*, 1989, Milano, Garzanti.

oggettiva, e dall'idea che la conoscenza sia in realtà espressione del potere, dunque che i sistemi di potere stabiliscano ciò che possiamo sapere¹⁵.

Diversi studiosi si sono occupati delle condizioni culturali e sociali che hanno favorito lo sviluppo del wokismo. Bradley Campbell e Jason Manning individuano un catalizzatore del pensiero *woke* nella 'cultura del vittimismo'¹⁶. Se le società tradizionali erano dominate dalla cultura dell'onore, che sfidava a duello l'avversario, e la modernità è caratterizzata dalla cultura della dignità, che regola i disaccordi, solo se gravi, attraverso la giustizia, con il wokismo si afferma la cultura del vittimismo, che incoraggia il sentirsi offesi, regola i conflitti tramite l'intervento di terzi, favorendo una sorta di agonismo per occupare il podio del subalterno:

La prosopopea della vittima rafforza i potenti e indebolisce i subalterni. Svuota l'*agency*. Perpetua il dolore. Coltiva il risentimento. Incorona l'immaginario. Alimenta identità rigide e spesso fittizie. Inchioda al passato e ipoteca il futuro. Scoraggia la trasformazione. Privatizza la storia. Confonde libertà e irresponsabilità. Inorgoglisce l'impotenza, o la ammantata di potenza usurpata¹⁷.

Questo tipo di cultura è ad esempio alla base delle *hate crime hoaxes*, false accuse, relative a crimini d'odio, che negli ultimi anni sono state particolarmente frequenti nei campus universitari statunitensi, fenomeni che dimostrano come la condizione di vittima sia diventata risorsa sociale, una sorta di status¹⁸.

La pubblicizzazione delle posizioni morali e le operazioni di cancellazione culturale – ad esempio i cambiamenti dei nomi delle strade, le riletture di classici basate sull'asse della loro posizione sulla schiavitù nel mondo antico, espressioni di indignazione nei confronti di alcune figure dell'arte o della storia per le loro posizioni razziste o misogine – costituiscono una polarizzazione artificiale che è caratteristica delle forme di comunicazione nell'era del digitale e dei social network, luoghi in cui spesso si coltiva una competizione basata non tanto su profonde convinzioni morali, ma su una escalation di esternazioni emotive, sulla vetrinizzazione del virtuosismo morale¹⁹.

Le pratiche della *cancel culture* si collocano all'interno di una storia delle politiche della memoria²⁰, il loro obiettivo è riconfigurare le rappresentazioni del passato nello spazio pubblico, in modo da renderle congruenti con le sensibilità e i valori attuali. Questa pedagogia memoriale, tuttavia, è spesso incompatibile con una comprensione critica del passato e della diversità, e dunque con la conoscenza storica e antropologica²¹.

¹⁵ Helen Pluckrose e James Lindsay, *op. cit.*, 2020.

¹⁶ Bradley Campbell e Jason Manning, *The Rise of Victimhood Culture. Microaggressions, Safe Spaces, and the New Culture Wars*, London, Palgrave Macmillan, 2018.

¹⁷ Daniele Giglioli, *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Milano, Nottetempo, 2024, p. 48.

¹⁸ Bradley Campbell e Jason Manning, *op. cit.*, 2018, p. 75.

¹⁹ Eve Ng, *Cancel Culture. A Critical Analysis*, London, Palgrave Macmillan, 2022.

²⁰ Marita Rampazi e Anna Lisa Tota (a cura di), *La Memoria Pubblica. Trauma culturale, nuovi confini e identità nazionali*, Torino, UTET Università, 2007.

²¹ Andrea Apollonio, *Memoria diabolica. Interpretare i conflitti sul passato, tra cancel culture e mutamento sociale*, «Cambio. Rivista sulle trasformazioni sociali», 13, 25, 2023, pp. 101–118, <<https://doi.org/10.36253/cambio-14569>>.

Le versioni del movimento *woke* che vogliono redimere eticamente il passato per migliorare il presente sono alimentate non solo dal predominio delle emozioni sulla ragione nel campo della comunicazione e dell'opinione pubblica, ma anche dal processo per cui l'identitarismo ha progressivamente sostituito le richieste di emancipazione in chiave universale²². In altri termini, le principali rivoluzioni politiche del XX secolo hanno concesso priorità non più all'uguaglianza materiale a partire da un modello di stato che garantisca il bene comune e la coesione sociale in termini giuridici ed economici, ma alle politiche identitarie. Il movimento *woke* e la cultura della cancellazione fanno dunque appello a un tipo di giustizia sociale che, concentrandosi sui processi espressivi artistico-letterari per modificare la realtà sociale, sposta dall'agenda pubblica questioni urgenti e realmente trasformative come la distribuzione equa del potere e della ricchezza.

Emergono dunque tendenze come il *tokenismo*²³, una strategia di inclusione superficiale, o simulata, in termini di rappresentazione di un gruppo minoritario per cercare di prevenire accuse di discriminazione. Nel cinema, nelle serie tv e, in generale, nelle espressioni culturali, la correzione politica dell'immagine, che dovrebbe garantire equità, rispetto delle pari opportunità e in generale una rappresentazione corretta, nella pratica si risolve solo in una concessione formale fatta a minoranze o a gruppi sottorappresentati per evitare accuse di discriminazione e lanciare, ma senza produrre cambiamenti che alterano in maniera reale e profonda lo status quo, un messaggio di inclusività.

Queste correzioni nella rappresentazione non hanno una reale ricaduta trasformativa sulle condizioni di inferiorità politica o di precarietà materiale, e possono produrre finzionalizzazioni che non distinguono la complessità della morale e dei conflitti tra individuo e società, poiché danno eccessivo spazio all'etica nel regno dell'estetica.

3. «A Mosca! A Mosca!»

Tre Sorelle, una delle principali opere teatrali di Čechov – insieme a *Il gabbiano* (1896), *Zio Vanja* (1899) e *Il giardino dei ciliegi* (1904) –, l'unica che l'autore non definì come tragedia, debuttò al Teatro d'Arte di Mosca il 31 gennaio 1901. L'opera racconta, in quattro atti, la storia di tre sorelle rimaste da poco orfane del padre, generale dell'esercito: Ol'ga, la maggiore, insegnante in un liceo femminile, Maša, che ha sposato Kulygin, un professore di ginnasio che non ama, e Irina, la più giovane e bella. Le sorelle Prozorov coltivano il desiderio di lasciare la loro statica e opprimente vita di provincia per andare a Mosca, ma finiscono per consumare la loro giovinezza rincorrendo quello che resterà solo un sogno. Si susseguono episodi fatti di duelli, incendi, debiti di gioco, eppure la loro vita resta immobile.

Nello spettacolo di Enrico Baraldi non viene messa in scena la storia della piccola aristocrazia militare decaduta, simbolo di un secolo passato, che vive in una provincia

²² Helen Pluckrose e James Lindsay, *op. cit.*, 2020.

²³ Espressione che deriva da *token*, vocabolo introdotto dal logico e filosofo americano Charles Sanders Peirce nel 1906 per indicare le singole istanze (*token*) appartenenti a una classe (*type*) di oggetti.

della Russia meridionale tra balli, chiacchiere e canzonette, ma l'opera di Čechov, benché assente, viene rievocata mediante richiami intertestuali sotto forma di citazioni e allusioni. Se all'inizio del primo atto del dramma cechoviano, infatti, si fa riferimento a una tavola che viene apparecchiata in una grande sala da pranzo, *Non tre sorelle* si apre con le tre attrici che, nella penombra, vestite di bianco, con musica classica in sottofondo, apparecchiano un tavolo con teiere, tazze, tazzine, piattini, e il *samovar*. L'incipit di *Le tre sorelle* compare per qualche istante su un supporto di videoproiezione, e le attrici appendono un ritratto dello scrittore Anton Čechov. Subito dopo dismettono i costumi di scena per indossare i loro abiti e raccontare la loro storia, senza il simulacro del personaggio, producendo un *debrayage* costitutivo²⁴. Descrivono, ad esempio, le prove dello spettacolo iniziate nel 2020 – «C'era una luce attraverso le foglie. Ci siamo incontrati in un parco perché i teatri erano ancora chiusi per la pandemia. È un ricordo molto vivido perché era la prima volta che uscivo dalla mia stanza, quattro mura, una città, la città dove avevo trascorso la quarantena. Ero felice» –, riecheggiando le impressioni della Ol'ga cechoviana.²⁵ E ancora: Irina ha la stessa età di Anfisa; l'abito di Alice è blu come l'uniforme di Ol'ga da professoressa del ginnasio femminile; le attrici in scena sono cinque come le figure femminili dell'opera di Čechov (Ol'ga, Maša, Irina, Nataša e Anfisa); come nel dramma russo si fa riferimento alle stagioni per descrivere gli stati d'animo; e viene suonata una tastiera elettronica che rimanda al pianoforte presente nel testo originale.

La storia delle tre sorelle checoviane – Ol'ga, Maša e Irina –, tuttavia, resta sullo sfondo, in un'operazione antifrastica che è annunciata dal titolo: *Non tre sorelle*. In primo piano viene portato il dramma delle attrici profughe – Anfisa Lazebna, Yuliia Mykhalchuk e Nataliia Mykhalchuk –, che riflettono sulla cultura russa dopo che le truppe di Putin hanno invaso il loro Paese, raccontano la loro vita in Ucraina, il loro viaggio in Italia e la genesi dello spettacolo. Le tre attrici ucraine e le due attrici italiane ricreano il momento in cui si sono confrontate sulla possibilità di rappresentare o meno l'opera di Čechov, inscenando un dibattito in cui esprimono le loro posizioni parlando, a turno, a due microfoni ad asta posizionati sul proscenio:

NATALIIA: Čechov no... perché è un autore russo»

ANFISA: Čechov no... perché ci sono molti grandi autori ucraini da mettere in scena, dai! [...]

ALICE: Čechov sì perché non l'ho mai fatto... lasciami provare solo una volta!

NATALIIA: Čechov no perché forse è facile venderlo in Italia... ma, in Ucraina, in questo momento, non così tanto! [...]

YULIIA: Čechov no perché ora non posso dire la battuta "Voglio andare a Mosca!" [...]

²⁴ cfr. Massimo Roberto Beato, *L'enunciazione teatrale tra embodiment e semiotica del visivo*, «E/C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici», XIV, 30, 2020, <<https://hdl.handle.net/11585/785514>> (Consultato: 3 giugno 2024).

²⁵ «Oggi è tiepido, si sta bene con le finestre aperte. Le betulle non hanno ancora messo le foglie. Quando partimmo da Mosca con papà, ai primi di maggio, Mosca era un giardino: era già calda, piena di sole. Undici anni fa: me la ricordo come se fossimo partite ieri. Dio mio Signore! Stamattina aprendo gli occhi ho visto tanta di quella luce, ho visto la primavera! Ho provato una tale gioia, una nostalgia della mia città!», in Anton Čechov, *op. cit.*, 2015, pp. 25-26.

ANFISA: Čechov no perché non vedo i miei genitori da molto tempo
 NATALIJA: Čechov sì perché è il motivo per cui ci siamo incontrate
 SUSANNA: Čechov no perché è pericoloso ora
 YULIJA: Čechov sì perché è morto. Come potrebbe essere pericoloso?
 NATALIJA: Čechov forse... ma non possiamo chiedere la sua opinione...
 perché è morto!
 YULIJA: Čechov no finché questa guerra non finirà
 ALICE: Čechov sì: non è legato a questa guerra [...].

I sì sono più numerosi dei no, e c'è qualche forse. Questa scena può essere letta come presa di distanza dallo 'slittamento semantico' (*concept creep*)²⁶, tipico del wokismo, che mette insieme fenomeni collegati ma isolati. Per Susanna e Alice, dunque, Čechov rappresenta un grande classico del teatro, mentre per Yuliia, Nataliia e Anfisa – che pure riconoscono la grande importanza dell'autore – si lega inevitabilmente alle loro vite, a quella delle loro famiglie e degli amici che non vedono più, alla loro città in cui vorrebbero tornare, alla loro identità, poiché parlano e pensano 'anche' in russo.

A un certo punto Anfisa entra in scena indossando occhiali da lavoro, casco e guanti, e con una mazza da baseball distrugge le porcellane sul tavolo, come per annientare gli elementi cechoviani, producendo mille cocci che richiamano visivamente le rovine prodotte dalla guerra. Questa oscillazione, questa danza di titubanza e ripensamenti rispetto a qualsiasi operazione di 'rimozione' assume varie forme, ad esempio il ritratto iconico del grande drammaturgo russo lasciato sullo sfondo, nella penombra, sarà più volte staccato e riappeso nel corso dello spettacolo, e persino imbrattato di vernice – come accade oggi a molti monumenti e luoghi considerati non conformi all'ideologia woke²⁷. Allo stesso modo, a un certo punto dello spettacolo le pagine del copione – stampate in italiano, inglese, russo e ucraino – che erano state sistemate sul tavolo, vengono inserite in un tritacarte, ma Susanna cerca di salvarne furtivamente delle copie. I pezzettini di carta che si producono vengono sparpagliati in aria da un ventilatore, divenendo fiocchi di neve che alludono a una battuta del testo di Čechov: «TUZENBACH: Che senso ha? Guardi: nevicata... Che senso ha?».²⁸

Da notare, inoltre, è il fatto che mentre i personaggi cechoviani si abbandonano a riflessioni mondane sul significato delle cose, in *Non tre sorelle* le attrici si interrogano sul senso della pratica teatrale:

If we try to explain to you why we don't want to do Čechov now, we will spend hours trying to go deep, and we will find nothing. We cannot understand each other about this. Maybe we don't want to understand each other. And maybe we just don't have to understand each other. It seems that we speak different languages. But it's very important that we can still talk about it.

²⁶ Nick Haslam, *Concept Creep: Psychology's Expanding Concepts of Harm and Pathology*, «Psychological Inquiry», 27, 1, 2016, pp. 1–17, <<https://doi.org/10.1080/1047840X.2016.1082418>>.

²⁷ Sarah Gensburger e Jenny Wuštenberg (a cura di), *De-Commémoration. Removing Statues and Renaming Places*, New York, Berghahn Books, 2023.

²⁸ Anton Čechov, *op. cit.*, 2015, p. 52.

Ragionare sul confronto permette di restituire la complessità, dunque la meta-comunicazione incorporata nella pratica teatrale può essere letta anche come proposta, come strumento per affrontare le dicotomie.

Il drammaturgo russo, nella scrittura di *Tre Sorelle*, aveva anticipato la nozione di straniamento (*ostranenie*) che Viktor Šklovskij avrebbe descritto qualche anno dopo in *L'arte come procedimento* (1916/17), insistendo sull'artificialità del teatro, sottolineando il dispositivo drammatico, mettendo in discussione in maniera metadiscorsiva la funzionalità del linguaggio, la sua capacità di rappresentare il mondo, il suo valore pragmatico in contesto, destrutturando le false distinzioni binarie tra vita e arte²⁹.

Come nel dramma di Čechov, alla fine e all'inizio dello spettacolo *Non tre sorelle* vengono presentati dei fotogrammi congelati delle attrici, dei *tableaux vivant* che enfatizzano l'artificialità della rappresentazione facendo uso di un linguaggio straniante. In questo modo l'attenzione viene focalizzata non su ciò che accade, ma sul modo in cui gli elementi della condizione e dell'esperienza umana possono essere catturati e significati, in una dialettica tra elementi verbali e visivi, attraverso una trama minima, frammentata, priva di un *climax* e di una reale conclusione, che richiama l'attenzione sull'artificio stesso della rappresentazione, producendo turbamento nel pubblico e rendendolo co-creatore di potenziali significati.

Da Čechov viene ripresa una modalità di racconto basata su dialoghi apparentemente senza scopo e interazioni quasi casuali, che rinuncia a ogni naturalismo, ma diventa molto più vera poiché traduce il sentire delle attrici mentre parlano dei personaggi che avrebbero dovuto interpretare, una modalità che supera la contingenza degli accadimenti e, dunque, la specifica storia delle tre attrici, aprendo a una visione più ampia, proprio come avviene nel drammaturgo russo.

Anche la naturalezza di alcune posture fa parte di strategie enunciazionali-mostrazionali che attivano una sintonizzazione, mentale ed emotiva, tra attore e spettatore, agendo sulla dimensione modale e passionale, favorendo processi di risonanza affettiva, di familiarità percettiva grazie a una familiarità motoria, e dunque una identificazione mimetica³⁰. In questo senso il teatro diventa atto performativo³¹, pratica incarnata che offre una modalità di conoscenza attiva. La narrazione in prima persona, inoltre, coinvolge lo spettatore nella costruzione del racconto, e la ricerca personale delle attrici rispetto al senso di fare teatro diventa per il pubblico una vera e propria scoperta culturale.

Queste scelte narrative permettono di tradurre il desiderio di dare senso a ciò che è confuso, allestiscono un mondo in cui i personaggi si confrontano con emozioni complesse dissolvendo progressivamente le divisioni binarie: Čechov sì/Čechov no. Allo

²⁹ Sarah Wyman, *Chekhov's Three Sisters: A Proto-Poststructuralist Experiment*, «Theatre History Studies», 36, 2017, pp. 183–210, <<https://dx.doi.org/10.1353/ths.2017.0008>>.

³⁰ Vittorio Gallese e Ugo Morelli, *Il teatro come metafora del mondo e il teatro nella mente*, intervento nell'ambito del ciclo di incontri su Il teatro come metafora del mondo, organizzato dal Laboratorio filosofico sulla complessità Ichnos, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa, 2011, <<https://www.ugomorelli.eu/pp/Gallese-Morelli-Teatro-metafora-mondo.pdf>> (Consultato: 8 luglio 2024).

³¹ Fabrizio Deriu, *Performativo. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012.

stesso tempo evitano la psicologizzazione delle rimostranze che caratterizza l'ideologia woke³².

Alla fine dello spettacolo viene recitata in ucraino, senza sottotitoli, qualche battuta dello spettacolo *Disco of my mom* a cui Yuliia, Nataliia e Anfisa stavano lavorando quando nel febbraio 2022, quando è scoppiato il conflitto. Per qualche minuto, dunque, uno spettacolo che la guerra ha bloccato viene rappresentato. Subito dopo le attrici si abbracciano al centro della scena, mentre viene proiettato il finale di *Tre sorelle*:

IRINA: Si saprà un giorno, il perché di tutto questo; il perché di tante sofferenze... non ci saranno più misteri, un giorno, ma intanto, bisogna vivere... [...]

OL'GA: [...] Un giorno ce ne andremo anche noi, per sempre, ci dimenticheranno, dimenticheranno come eravamo fatte, le nostre voci, quante eravamo, ma le nostre sofferenze prepareranno la gioia di quelli che verranno, la felicità e la pace regneranno sul mondo, e i vivi di allora ci saranno grati, rivolgeranno un pensiero ai vivi di oggi. Oh, sorelle care, non è finita, la nostra vita! Vivremo! La banda suona allegra, festosa, e sembra che da un momento all'altro sapremo perché viviamo, perché soffriamo... Poterlo sapere, poterlo sapere!³³

Non si tratta di un finale che vuole semplicemente invocare la pace, o avere carattere consolatorio, poiché lo spettacolo non incorpora la convinzione che la finzione possa 'correggere' una storia traumatica. La ripresa del testo originale può essere letta come atto che, anziché rivendicare le particolarità culturali, riconosce l'universalità e le potenzialità dei modelli finzionali, rende omaggio al nuovo modo di fare letteratura proposto da Čechov, frutto della capacità di osservare la natura umana con occhio clinico, restituendone sfumature e imperfezioni: «Čechov sì perché ogni volta che proviamo a leggerlo mi viene da piangere», dice Nataliia. La letteratura, dunque, viene riconosciuta come un'esperienza sia efferente che estetica: che non solo permette di imparare a pensare, ma incoraggia a sentire³⁴.

Le letture postcoloniali della storia ucraina sono spesso focalizzate sul potere del colonizzatore, e non ricostruiscono un quadro più complesso che tiene conto di quanto siano intrecciate la storia dell'Ucraina e quella della Russia, come evidenza invece lo spettacolo facendo emergere una dimensione universale della cultura: «Una ragazza mi ha detto: "Io sono ucraina, sono nata in Ucraina e amo la mia nazione, parlo ucraino e voglio parlare ucraino... Ma io penso in russo"». [...] ALICE: Čechov sì perché nelle sue opere cade la neve, e il teatro forse è l'ultimo posto dove posso ancora vedere la neve cadere».

Se il controllo delle produzioni culturali, finalizzato a rimodellare la realtà sociale e renderla più giusta, nelle sue versioni più estreme riduce l'arte a una sorta di consolazione simbolica, alla rappresentazione di ciò che è stato storicamente emarginato, alla celebrazione esemplare di diversità, equità e inclusione, la meta-riflessione sulla

³² Bradley Campbell e Jason Manning, *op. cit.*, 2018.

³³ Anton Čechov, *op. cit.*, 2015, pp. 94-96.

³⁴ Louise Michelle Rosenblatt, *The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work*, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1994.

funzione dell'arte proposta da *Non tre sorelle* costituisce una 'voltura' rispetto all'eccessiva eticizzazione dell'estetica portata avanti dalla cultura della cancellazione, incapace di separare filiazioni e responsabilità. *Non tre sorelle* rappresenta dunque un modo di fare arte che distingue la presa di coscienza e la consapevolezza dai dogmatismi *woke*.