

Ivan Vyrypaev
GLI UNICI PIÙ ALTI ALBERI SULLA TERRA
(2022)

Noemi Albanese

1. Nel 2016 Boris Groys affermava che

traditionally, we associate art with the movement towards perfection. The artist is supposed to be creative. And to be creative means, of course, to bring into the world not only something new but also something better – better functioning, better looking, more attractive. All of these expectations make sense, but [...] in today's world all of them are related to design and not to art. Modern and contemporary art wants to make things not better but worse, and not relatively worse, but radically worse – to make dysfunctional things out of functional things, to betray expectations, to demonstrate the invisible presence of death where we tend to see only life [GROYS 2016: 57].

Il filosofo e critico evidenzia un'inclinazione che sarebbe caratteristica del funzionamento dell'arte moderna e contemporanea, orientata verso tutto ciò che è oscuro e disfunzionale, inclinazione rispetto alla quale l'estetica della violenza, ritenuta da Lipoveckij e Bojmers [2012] nodale nel contesto della *novaja drama*, si definisce come complementare. Anche le opere di Ivan Vyrypaev condividono la

centralità di tali temi che, negli anni, evolvono e vengono sottoposti a un processo di disintegrazione, quasi di smembramento. Nei primi testi del drammaturgo, infatti, la violenza e l'orrore sono mostrati nella loro ineludibilità, che non lascia spazio alla speranza; tale ineluttabilità si manifesta con straordinaria e dolorosa evidenza nella scelta del regista di individuare nella bellezza, nel puro estetismo, lo strumento narrativo d'elezione per portare in scena le più bieche atrocità. È questo il caso della pièce *Luglio* (Ijul', 2006), in cui a dare voce alla storia – narrata in prima persona – e ai terribili desideri di un uomo di mezza età, maniaco e cannibale, sono il tono pacato e la presenza affascinante della giovane attrice Polina Agureeva,¹ o del film *Euforia* (Ejforija, 2006), in cui i lunghissimi piani sequenza e il paesaggio, abbagliante nella sua profonda bellezza, fanno da sfondo e cornice a una vicenda di tradimento e morte. Lo stridente accostamento dell'orrore al bello li sublima entrambi e diventa chiave d'accesso privilegiata al sacro, sottolineando la centralità, per il primo Vyrypaev, del momento catartico, grazie al quale l'arte è “un'opportunità per porre domande sia allo spettatore, sia a se stessi” [BIEGLUK-LEŚ 2014: 375]. Negli anni successivi questa concezione si evolve di pari passo con l'avvicinamento del drammaturgo alle filosofie orientali (in particolare al buddismo) e alle idee di Ken Wilber, ideologo del ‘pensiero integrale’, unione sincretica dei principi religiosi orientali e occidentali. La spiritualità, dunque, assume ora i tratti dell'unione degli opposti alla ricerca di un'armonia cosmica [cfr. WASIŃCZUK 2019: 267], tanto che Vyrypaev arriva ad affermare che “la mia religione consiste nel diventare un uomo degno di questo nome e nell'utilizzare questa vita ai fini di un potenziamento evolutivo personale. È una religione di sobrietà

¹ Non si tratta di un ruolo *en travesti*, l'identificazione tra l'esecutrice del testo e il suo protagonista non si realizza mai, ma è la dissonanza profonda a creare l'effetto poetico e a spiazzare lo spettatore, suscitandone la reazione emotiva, oscillante tra disgusto e fascino: “Entra in scena una donna. Il suo unico scopo è quello di eseguire un testo brillante, quasi poetico, su un cannibale maniaco, che trova l'amore attraversando l'inferno” (“На сцену выходит женщина. Её единственная цель – исполнить яркий почти поэтический текст о маньяке-людоеде, который обретает любовь, пройдя через ад” [VYRYPAEV 2006]).

e coerenza” [VYRYPAEV 2016]. Quel Dio che i personaggi in scena creavano attraverso il flusso narrativo a propria immagine e somiglianza, e che si concretizzava come incarnazione del legame inscindibile tra l’istinto di libertà e la violenza [cfr. LIPOVECKIJ, BOJMERS 2012: 327-345], si sposta, nella fase più matura della produzione di Vyrypaev, verso l’interno, sviluppandosi di pari passo col tema dell’uomo quantico, ovvero “l’uomo che avverte in sé l’intero straordinario disegno dell’Universo” [ČERKASOVA 2022] e che trova, ad oggi (2023), la sua più completa realizzazione nell’ultima pièce del drammaturgo, *Gli unici più alti alberi sulla terra* (Edinstvennye samye visokie derev’ja na zemle, 2022).

2. Scritta sul finire del 2021 e presentata nel luglio 2022 nella sua stesura definitiva, ovvero l’unica che valga la pena considerare e mettere in scena (secondo quanto scrive lo stesso autore nelle brevi righe che introducono il testo), la pièce è leggibile come una sorta di compendio del credo artistico e dell’impegno civile di Vyrypaev, i cui temi chiave sono la centralità del dialogo tra gli esseri umani, il rapporto tra autore e spettatori, il rilievo assoluto dell’elemento ritmico, la riflessione sull’essenza del testo drammaturgico e sul ruolo che vi rivestono regista e attori.

Per il drammaturgo il punto di partenza è la convinzione che ogni testo teatrale sia letteratura nel senso più alto del termine, “un tipo di letteratura che non si legge con gli occhi, ma si ascolta e si vede sul palco” [VYRYPAEV 2018: 5], la cui anima e realizzazione più completa è da individuarsi nella dimensione performativa. Rimane aperta la questione di cosa sia la letteratura, identificata da Vyrypaev col testo drammaturgico stesso, che coincide, per lui, con la realtà, l’immagine del momento attuale, poiché l’arte deve sempre essere specchio dei tempi [ivi: 7]. Tale ragionamento vede nel testo il fulcro dell’arte teatrale e ciò che la rende immortale, tanto che “lo spettacolo, in sostanza, altro non è se non la lettura del testo dispiegata in raffigurazioni visibili” [ivi: 11] e la parola, come da tradizione logocentrica

tanto cara al mondo russo, è il vero Dio il cui compito e scopo è creare la realtà, non semplicemente descriverla. Porre il testo in una posizione gerarchicamente prioritaria vuol dire necessariamente ripensare il ruolo di attori e registi: i primi non devono “recitare un ruolo, dissolversi, ma eseguirlo” [VYRYPAEV 2014: 190], non recitare, ma raccontare [cfr. AZEEVA, AKOPDŽANJAN 2016: 171], e i secondi non devono piegare la parola alle proprie interpretazioni, bensì rispettarla, renderla tridimensionale senza tradire struttura, forma e contenuto della pièce [cfr. VYRYPAEV 2018: 6]. Fulcro di questo processo diventa, dunque, non l’interpretazione, bensì la trasmissione di un messaggio che è, in sé, eterno: perché la pièce si realizzi davvero come atto di comunicazione linguistica, “dramma delle idee” [cfr. ABAŠEVA, SPIRINA 2022: 88] scevro da ogni giudizio, bisogna lasciare il ruolo di comando all’autore, l’unico a possedere la chiave d’accesso completa alla propria creazione e dunque in grado di permettere che abbia luogo il contatto tra la conoscenza che gli viene dall’universo e lo spettatore. Tutte le altre parti in causa non sono altro che meri esecutori [cfr. VYRYPAEV 2020]. Il testo, dunque, non va interpretato, è esso stesso personaggio (il principale, forse) con un compito preciso: cambiare la coscienza dello spettatore [cfr. RUDNEV 2017] portandolo ad interrogarsi su ciò che è, per lui, davvero importante. La ricerca di ciò che è ‘*glavnoe*’, infatti, è al centro della sperimentazione artistica di Vyrypaev fin da *Ossigeno* (Kislorod, 2002) e, come suggerisce Malcovati [2019: 12], è inquadrabile in un “immenso bisogno di amore” che è ritorno, attraverso l’essenza delle parole, alla sostanza:

Arriverà il tempo in cui gli uomini
 capiranno che la cosa più
 importante nei testi sono le lettere
 collocate al posto giusto. Questo tempo
 arriverà. Tornerà, c’è già stato.
 Arriverà il tempo in cui le trame
 moriranno, e taceranno le voci
 dei narratori, e le lettere,

sole, avranno per sé tutta l'attenzione
 del lettore. Perché il lettore legge
 solo per riconoscere segni noti. Questo tempo tornerà.
 Arriverà. Tornerà. Succederà.
 Gli uomini apprezzeranno nella musica le note,
 nella pittura le tinte. Le trame moriranno.
 Le trame cesseranno di nascere² [VYRYPAEV 2005: 37].

La scarsissima rilevanza della trama è diretta conseguenza del primato della parola e si concretizza nella “priorità delle funzioni della parola rispetto all'avvicinarsi degli eventi” [MEŠČANSKIJ, SAVELOVA 2020: 29], percepito anzi come illusorio [cfr. KURANT 2020: 73], fittizio, secondario: “La regola scrittoria afferma: / ‘La proposizione è composta di parole, / le parole di lettere, le lettere di suoni, / i suoni di voce, la voce viene dall'uomo, / l'uomo dall'argilla, l'argilla da dio, / dio LO SA SOLO DIO / DI COSA È COMPOSTO'. / Della trama non vi curate”³ [VYRYPAEV 2005: 55]. Il drammaturgo, dunque, è presenza fisicamente avvertibile in ogni messa in scena, dove frequente è l'elemento metateatrale: fa incursione sulla scena, o è egli stesso dichiaratamente autore ed attore. Tutto ciò gli è funzionale al farsi tramite e organizzatore dell'unico incontro che conta, ovvero quello tra spettatore e testo [cfr. KURANT 2020: 71], incontro che permette la realizzazione di quello che, per Vyrypaev, è il fine ultimo dell'arte: produrre un'impressione sullo spettatore e, in virtù di questa stessa impressione, instaurare con lui – rappresentante per eccellenza

² “Наступит такое время, когда люди / поймут, что в текстах самое / главное – это верно / расположенные буквы. Это время / придет. Оно вернется, оно уже было. / Наступит такое время, когда умрут / сюжеты, и затихнут голоса / рассказчиков, и одни только / буквы будут владеть вниманием / читающего. Ведь читающий читает / лишь для того, чтобы распознать / знакомые знаки. Это время вернется. / Это наступит. Вернется. Произойдет. / Люди будут в музыке ценить ноты, / а в живописи краски. Сюжеты умрут. / Сюжеты перестанут рождаться”.

³ “А правило письма гласит: / ‘Предложение состоит из слов, / слова из букв, буквы из звуков, / звуки из голоса, голос из человека, / человек из глины, глина из бога, / бог – один бог знает, / из чего он состоит’. / О сюжете же не беспокойтесь”.

dell'alterità – un dialogo che assume spesso i toni di un conflitto produttivo [cfr. SPIRINA 2022: 1774]. Se l'obiettivo è suscitare una reazione, l'essenza del metodo del drammaturgo è dunque individuabile nel contatto tra attori e pubblico che, come sottolinea Desperat [2018: 80], nel suo essere reciproco permette l'instaurazione di quell'unica forma autentica di dialogo che consente di orientarsi nel dramma del *byt* e dell'incomunicabilità propria della società contemporanea. La voce dell'autore si somma così a quella del personaggio, "amplificando in modo significativo la portata citazionale della parola espressa e complicando la stratificazione di senso nelle dinamiche relazionali personaggio-attore-autore" [BONCI DEL BENE, DE FLORIO 2021: 181] che assumono, pertanto, valore universale ed evidenziano la missione profondamente sociale, educativa, della ricerca artistica di Vyrypaev [cfr. POPCZYK-SZCZĘSNA 2018: 121].

3. In *Gli unici più alti alberi sulla terra* il dialogo coinvolge tre soli personaggi dai nomi stranieri, Sandy, Dorothy e Bonch⁴, più o meno coetanei, di un'età compresa tra i 35 e i 40 anni le due donne, tra i 38 e i 50 l'uomo [cfr. VYRYPAEV 2022: 1]. Come accade di prassi nella drammaturgia di Vyrypaev l'azione è sostanzialmente nulla: la pièce si apre con Sandy e Dorothy sul palco che, in tono ironico e leggero, parlano dell'uomo, introducendone la storia attraverso le proprie percezioni. Solo a metà della rappresentazione il tanto evocato Bonch prenderà corpo; il suo entrare e uscire dallo spazio teatrale in due momenti diversi costituisce l'unica effettiva azione scenica.

Anche in questa pièce a dominare è la rappresentazione della condizione umana in situazioni estreme, nel tentativo di confrontarsi con

⁴ Scegliamo di riportare il russo БОНЧ come Bonch (e non Bonč, come vorrebbe la traslitterazione scientifica) per conferire al nome un carattere più 'anglofono'. Fin da *Dreamworks* (2011), infatti, Vyrypaev sceglie di utilizzare per i propri personaggi dei nomi anglosassoni per rendere il proprio messaggio più universale. Mentre in Sandy e Dorothy possiamo ritrovare dei tipi senza riferimenti reali, il nome stesso di Bonch è ispirato al cognome di Teodoro Bonci del Bene, grande amico del regista e interprete dei suoi testi (cfr. comunicazione personale di Teodoro Bonci del Bene, 12.02.2023).

la morte e con ciò che è impossibile dominare e comprendere razionalmente. La morte con cui fare i conti è qui quella del figlioletto di Bonch, portato via dalla corrente di un fiume mentre lui era distratto, assorto nei social. Dopo la tragedia l'uomo prende l'abitudine di recarsi ogni sabato al Washington Park per chiedere perdono presso l'albero Sam⁵. È questa sua abitudine, etichettata dalle donne come del tutto insensata, ad aprire *in medias res* l'opera:

SANDY. E beh, ogni sabato Bonch se ne va al Washington Park, dall'albero Sam, e gli chiede perdono.

DOROTHY. Un'azione del tutto idiota, chiedere perdono all'albero per quel che è successo col fiume.

SANDY. Chiede perdono perché il fiume si è preso il suo figlioletto, mentre lui è ancora vivo ⁶ [ivi: 1].

Le primissime battute presentano, dunque, la trama nella sua totalità e definiscono i termini del dialogo che ruoterà, per quasi tutta la pièce, intorno a questo singolo evento riletto alla luce dei temi del perdono, della eventuale possibilità di attuarlo realmente, della rabbia, della responsabilità collettiva e del rapporto col divino. Il sacro che, come già menzionato, assume nei testi di Vyrypaev tratti cangianti, modellati sui personaggi, parla principalmente attraverso le voci di Sandy e Dorothy ed è spesso vendicativo, tanto da diventare ripugnante nella sua freddezza:

DOROTHY. Sarebbe interessante sapere cosa provano i genitori quando il figlioletto annega nel fiume davanti ai loro occhi. Quando la corrente lo porta via. E i genitori corrono lungo la riva e pregano Dio, nel quale fino a quel momento non credevano, di salvare il loro bambino, e Dio, proprio per-

⁵ L'albero prende il nome da colui che lo ha piantato, Samuil Longbit Grotenchejm.

⁶ “Сэнди. И вот Бонч каждую субботу ходит в Вашингтон-Парк к дереву Сэма и просит у него прощение. / Дороти. И. Абсолютно идиотский поступок просить прощения у дерева за то, что случилось с рекой. / Сэнди. Он просит прощение за то, что река забрала его маленького сына, а он сам остался жив”.

ché non avevano creduto in lui fino a quel momento, guarda il tutto in maniera estremamente cinica, e sembra quasi dire con tutto il suo fiume: visto che non avete creduto in me, vostro figlio è proprio fottuto⁷ [ivi: 2].

La narrazione del dolore acquista, nel susseguirsi delle battute, un valore sempre più universale e onnipervasivo, amplificato per contrasto dalle frequentissime pause che interrompono il dialogo in maniera innaturale e sono spesso accompagnate a degli scoppi di risa quasi isterici, dalla funzione esorcizzante. L'ironia si conferma essere, per Vyrypaev, uno degli strumenti prediletti per creare un certo distacco rispetto al flusso della narrazione ed è, in questa sua funzione, coadiuvata dal frequente ricorso al *mat* (ovvero al turpiloquio), usato, come sottolinea lo stesso autore in diverse interviste, per ridurre il pathos [cfr. MEL'NIKOV 2014]. L'effetto provocato dal *mat* viene amplificato dalla sintassi, dai tratti di spiccata oralità, caratterizzata da una punteggiatura che nel testo è spesso in contraddizione con le norme grammaticali (e che, di nuovo, genera delle pause innaturali, in cui gli attori sembrano talvolta riprendere fiato). Tale vicinanza alla lingua viva (*živaja reč'*) non è però da intendersi, come propone Weigandt [2018], come una forma di *skaz* contemporaneo; piuttosto, punta a creare un senso di “stranezza”, ovvero strania ciò che è abituale, creando l'effetto della parola poetica (e qui senza dubbio si avverte l'influenza di Andrej Platonov)” [LIPOVECKIJ, BOJMERS 2012: 354]. Controparte essenziale e inscindibile di questo straniamento è l'elemento ritmico, realizzato sia per il tramite della ripetizione, sia con l'accostamento di periodi brevi che riproducono, con variazioni a livello lessicale, la stessa struttura grammaticale sottolineando i momenti di maggiore pathos legati al senso di responsabilità collettiva:

⁷ “Дороти. Интересно, что чувствуют родители, когда их маленький сын, на их глазах тонет в реке? Когда его уносит течение реки? И родители, такие бегут вдоль берега и умоляют Бога, в которого до этого они никогда не верили, чтобы он спас их ребенка, а Бог, именно потому что они в него до этого не верили, очень цинично смотрит на все это дело и как бы говорит всей своей рекой, – раз вы в меня не верили, то и вашему сыну, сейчас пиздец”.

DOROTHY. Che dici, l'albero lo perdonerà?

SANDY. Mh? Beh, probabilmente sì, e senno' come? L'albero perdona chiunque se ecco, si va lì e se ne supplica il perdono. Se qualcuno si metterà a piagnucolare lì, in ginocchio, davanti all'albero: albero, su, per favore, albero, su, perdona a noi! A noi! Perdonaci! Per i nostri avi! Per tutte le nostre, irrecuperabili stirpi e razze, per i colori della nostra pelle, per le convinzioni politiche, perdona a noi, Dio Fiume! [...] Perdona a noi Dio-Fiume, perché siamo sciocchi, insensati, incoscienti, dipendenti, ossessi, falsi [...]»⁸ [VYRYPAEV 2022: 4].

Il ritmo incalzante costituisce un nuovo rimando all'elemento sacrale e delle filosofie orientali, assume i tratti del mantra [cfr. POZNIK 2020: 46] e porta lo spettatore a una sorta di stato di trance [cfr. MEŠČANSKIJ, SAVELOVA 2020: 29; LIPOVECKIJ, BOJMERS 2012: 181] che rende ancora più stridente il contrasto tra forma e contenuto, amplificando l'impatto emotivo e definendo una costruzione *sui generis* molto più rigida di quanto non sembri a una prima lettura (o a un primo ascolto). Il ritmo coincide, così, con l'essenza della pièce, tanto che non è ammissibile, per l'autore, né una messa in scena, né una traduzione che non tenga conto di questo aspetto: "Il testo è suono. Il suono è ritmo. Il ritmo è energia. Il testo è energia espressa nella parola. E che crea ulteriore energia" [VYRYPAEV 2013]. Coglie bene la difficoltà Teodoro Bonci del Bene, a cui si deve l'ingresso di Vyrypaev sulla scena teatrale italiana, come anche la traduzione di alcune sue pièce [cfr. VYRYPAEV 2019] e un'importante opera di divulgazione nata da una profonda comunanza artistica e di ideali tra i due, conosciuti a Mosca e diventati poi amici: "mi resi conto che la lingua di

⁸ "Дороти. И ты думаешь, что дерево простит его? / Сэнди. Хм? Ну, наверняка, простит, а как же иначе? Дерево кого угодно простит, если вот так вот ходить и вымаливать себе прощение. Если кто-то будет ныть стоя перед этим деревом на коленях, – дерево, ну пожалуйста, дерево, ну прости нас. Нас! Прости нас! За наши фамилии! За все наши, безнадёжные фамилии и расы, за цвета нашей кожи, за политические убеждения, прости нас, Бог Река! [...] Прости нас Бог-река, за то, что мы глупы, бессмысленны, не осознанны, зависимы, одержимы, фальшивы [...]".

Vyrupaev costituiva un problema ‘teatrale’ da risolvere: la recitazione. [...] I testi di Vyrupaev, [sic] richiedono un tempo perché il corpo dell’attore entri nel corpo del testo” [BONCI DEL BENE 2019: 8].

4. Nelle pièce di Vyrupaev, dunque, “l’uomo è parola, e il modo in cui risuonerà dipende dal posto che occuperà nel testo della vita” [MEŠČANSKIJ, SAVELOVA 2020: 29]: il compito educativo di ogni opera consiste nell’acquisizione di consapevolezza riguardo il proprio io più profondo. È nella cornice di questa ricerca, sorella di una compassione spesso sminuita e ridicolizzata, che va interpretata l’immagine degli alberi, dominante negli Unici più alti alberi sulla terra, sdoppiata in quella dell’albero Sam (che prende il nome da colui che lo ha piantato) e quella, appunto, degli unici più alti alberi spiegata a Dorothy e Sandy da Bonch. Per quanto riguarda Sam, di particolare rilevanza è il discorso pronunciato dall’uomo nel piantare l’albero:

DOROTHY. E, a proposito, Sam, quando sessant’anni fa ha piantato quest’albero nel Washington Park, nel metterlo nel terreno ha pronunciato il discorso che segue: “Che questa Terra dia a questo popolo speranza di gioire e fede nella propria esistenza. Che in tutto questo ci sia almeno un qualche senso dell’amarezza del nostro amore universale. Perché tutti noi qui siamo tutti questi alberelli, forse estremamente orribili, forse estremamente feroci nel nostro rapportarci gli uni agli altri, ma comunque giovani, e non conta quanti anni, in realtà, abbiamo. Siamo tutti piantine che nascono dalla terra e che da ramoscelli sottili, pavidì si trasformano in alberi grandi e potenti. Forse i più spietati e, certo, sciocchi senza via di scampo, ma comunque autentici, [...] quindi vorrei davvero che noi tutti qui comprendessimo la parola che, nel XXI secolo, deve diventare la più importante: Presente. E questo presente siamo tutti noi!” [VYRUPAEV 2022: 3-4].

⁹ “Дороти. А Сэм, кстати, когда шестьдесят лет назад сажал это дерево в Вашингтон-Парке, то вставая саженец в землю, произнес следующую речь: ‘Пусть эта Земля даст этому народу надежду на радость и веру в свое существование. Пускай во всем этом будет хоть какой-то смысл горечи нашей всеобщей любви. Потому что, все мы тут, являемся всеми этими, пускай, очень

La solennità di tali parole viene immediatamente ribaltata e annichilita dalla stessa Dorothy, che ne ribadisce la vacuità in un parco, apparentemente ‘magnifico’ (*velikolepnyj*), ma che, in realtà, altro non è se non la dimora di senzatetto, teatro di stupri, luogo che nega, con la violenza, l’inizio di una qualunque nuova vita. Anche il parco stesso, dunque, diventa luogo della punizione divina, inevitabile e cieca, specchiata nuovamente nel fiume che è, al tempo stesso, il Lete e lo Stige, e definisce la pena più terribile, quella dell’eterno non ritorno: “Dio ci punisce tutti con il suo fiume, che ci trasporta nell’infinità del non ritorno. L’infinità del non ritorno”¹⁰ [ivi: 4].

5. Nella simbologia degli alberi si ritrova lo stesso movimento individuato per definire la poetica di Vyrypaev e indicativo dell’evoluzione del tema del divino nella percezione del drammaturgo, ovvero uno spostamento dall’esterno verso l’interno. Mentre l’albero piantato da Sam è un simbolo, a suo modo un idolo presso il quale si va a chiedere perdono, gli alberi di cui racconta Bonch nel salutare Dorothy e Sandy (partirà di lì a pochissimo per l’estero, per non fare più ritorno) sono invece all’interno di ogni essere umano, ne costituiscono l’essenza più profonda e rappresentano, a loro modo, una risposta alla domanda che ricorre come un tarlo nel discorso tra le due donne [cfr. ivi: 5]: è possibile perdonare se stessi? Per le due la proposta di Bonch è folle, irrealistica e, per questo, la respingono e deridono. L’uomo, però, riesce comunque a insinuare in loro il dubbio, indicando una via diversa di relazionarsi ai fiumi-punizioni dei quali talvolta sembra ricca la vita di ogni persona:

ужасными, пускай очень жестокими по отношению друг к другу, но все же молодыми саженцами, сколько бы нам, на самом деле, не было лет. Все мы являемся саженцами, которые растут из земли и из тоненьких, несмелых веточек превращаются в толстые и мощные деревья. Пускай самыми безжалостными и конечно, безнадежно глупыми, но все же настоящими, [...] поэтому я очень хочу, чтобы мы все тут поняли именно это слово, которое в 21 веке должно стать самым главным – Настоящее. И этим настоящим являемся все мы”.

¹⁰ “Бог наказывает всех нас своей рекой, которая уносит нас в бесконечность невозвращения назад. Бесконечность невозвращения назад”.

BONCH. Nessuno tra gli abitanti di questo pianeta può sapere dove davvero crescono i più alti alberi sulla terra. [...] Perché questi alberi non si trovano nello spazio fisico tridimensionale, e nemmeno nel campo energetico ondulatorio, ma perché loro, questi alberi, si trovano in noi. È così. [...] Nel dirvi addio vorrei lasciare a ciascuno di voi qualcosa di molto importante e utile. Qualcosa che vi permetta ora di vivere felicemente. È il mio regalo per voi. Eccovi la conoscenza, prendetela. Gli Unici Più Alti Alberi sulla Terra si trovano in noi, hanno principio nei nostri piedi e poi salgono verso l'altro con le loro radici, uscendo dal coccige, da dove vengono alla luce e si estendono verso l'alto lungo la colonna vertebrale fino alla cima della testa, da dove, con le loro chiome, vanno verso il cielo. E così accade che questi alberi attraversano tutto il nostro corpo da fondo a cima. E ora che lo sapete? Quando tutto questo è diventato per voi non semplicemente fede, ma conoscenza, allora ditemi, c'è anche il minimo senso nello sviluppare tutto questo progresso tecnologico, insensato, inutile e pericoloso per la nostra vita? È con questa domanda che vi saluto. Pensateci. Studiate. Cercate. Dubitate. Ma sempre mantenendo salda la conoscenza che avete acquisito oggi. Fortificate la vostra fede nel fatto che tutti questi alberi che siamo, a loro volta sono un unico giardino comune. Il giardino del nostro amore, sempre nuovo e che non cambia mai. E proprio per questo, sapere che i più alti alberi sulla terra si trovano dentro di noi è oggi più importante che mai. Perché solo chi conosce la verità sugli alberi non smarrisce mai la giusta via. [...] E ora, addio. Vi auguro il meglio. Abbiate cura di voi. È tutto, forse. Addio. Non dimenticatevi. E se non vi è difficile, andate di tanto in tanto dall'albero Sam. Pregate lì, come sapete fare e come le forze ve lo permettono. E che il fiume, che mi ha portato via mio figlio, vi porti via tutte le vostre preoccupazioni e la vostra infinita tristezza. Ricordate: l'amore è un fiume, e non va attraversato da una riva all'altra. Bisogna semplicemente affogarvi. Arrivederci!¹¹ [ivi: 16-17].

¹¹ “Бонч. Никто из людей, живущих на этой планете, не может знать, где, на самом деле растут самые высокие деревья на земле. [...] Потому что эти деревья, не находясь в трехмерном физическом пространстве или даже в волновом энергетическом поле, а потому что, они, эти деревья находятся внутри нас.

L'abbandono fiducioso, sorretto da una conoscenza superiore, è la chiave per ridare al dolore un peso che possa essere di sprone e non annichilire, è invito, attualissimo, a una presa di posizione coerente con il credo di Vyrypaev, secondo il quale l'arte deve vivere nel mondo e del mondo in cui vive l'artista. Rielaborata, come già ricordato, dopo l'invasione russa dell'Ucraina, *Gli unici più alti alberi sulla terra* diventa proposta di un'assunzione collettiva di responsabilità. Come aveva già affermato in un'intervista del 2021, in relazione agli sviluppi del caso Naval'nyj che lo avevano portato ad esprimere il proprio dissenso rispetto alle posizioni putiniane con toni forti e inequivocabili, invitando pubblicamente in più occasioni la popolazione a non tacere, "che ogni mia pièce vi parli della mia personale protesta, contro il potere di Putin e contro tutta questa banda di criminali. Nel

Итак. [...] То на прощание, мне хочется оставить каждому из вас, что-то очень важное и полезное. Что-то, с чем вы теперь можете счастливо жить. Это мой подарок для вас. Вот это знание, берите его. Единственные Самые Высокие Деревья на Земле находятся внутри нас, они начинаются в наших ступнях и потом поднимаются вверх своими корнями уходя в копчик, а уже из копчика выходят на свет и тянутся вверх вдоль позвоночного столба до самой макушки уходя своими кронами в небо. Таким образом, получается, что деревья эти, пронизывают все наше тело насквозь снизу вверх. И теперь, когда вы уже знаете об этом? Когда это стало для вас не просто верой, но и знанием, то тогда, скажите мне, ну есть ли хоть какой-нибудь смысл развивать весь этот абсолютно бессмысленный, бесполезный и очень угрожающий нашей жизни, технический прогресс? С этим вопросом, я и оставляю вас. Думайте. Исследуйте. Ищите. Подвергайте сомнению. Но при этом всегда опирайтесь на знание, полученное вами сегодня. Укрепляйте свою веру в то, что все эти деревья, которыми мы являемся, в свою очередь являются одним общим садом. Садом нашей всегда новой и никогда не меняющейся любви. И именно поэтому, Знание о том, что единственные самые высокие деревья на земле находятся внутри нас сегодня как никогда очень важно. Поскольку только тот, кто знает правду о деревьях, только тот никогда не сойдет с правильного пути. [...] А сейчас прощайте. Всего вам самого хорошего. Берегите себя. Ну вот и на этом, пожалуй что, все. Прощайте. Не забывайте обо мне. И если вам не трудно, то ходите время от времени к дереву Сама. Молитесь там, как умеете и в меру сил. И пусть река, забравшая у меня моего сына, заберет теперь и у вас все ваши печали, и вашу бесконечную грусть. Помните любовь это река, и не нужно ее переплывать с одного берега на другой. Нужно просто утонуть в ней. До свиданья".

vedere il cognome Vyrypaev al cinema e al teatro sappiate che il mio stesso cognome significa Il potere di Putin deve finire il prima possibile” [VYRYPAEV 2021]. A chi, come Sandy e Dorothy, di fronte alla decisione di Bonch di andarsene obietta che, vista tale scelta, niente del resto conta più e la responsabilità rimane profondamente e disperatamente individuale, ovvero insanabile, perché “tu comunque te ne andrai, e noi comunque rimarremo. Tu sei il treno, noi la stazione, la nostra caratteristica è quella di sfrecciarci accanto a enorme velocità”¹² [VYRYPAEV 2022: 11], il personaggio (e con lui, sembrerebbe, l’autore) risponde con la Conoscenza (necessariamente con la maiuscola) e la speranza di un rinnovamento che passa per l’ultima battuta, un augurio quasi incomprensibile, apparentemente fuori contesto, ma che parla di vita nuova e, non a caso, riprende identica la frase posta a chiudere la breve introduzione dell’autore alla pièce: “auguro a tutti un felice Natale per l’anno prossimo”¹³ [ivi: 1, 21].

¹² “Ты все равно уезжаешь, а мы все равно остаемся. Ты поезд, а мы вокзал, наш принцип – проноситься мимо друг друга на огромной скорости”.

¹³ “Желаю всем счастливого Рождества в следующем году”.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- ABAŠEVA, SPIRINA 2022 M. Abaševa, K. Spirina, *Specifika konflikta v dramaturgii Ivana Vyrypaeva*, “Vestnik Permskogo Universiteta. Rossijskaja i zarubežnaja filologija”, xiv, 2022, 2, pp. 83-91.
- AZEJEVA, AKOPDŽANJAN 2016 I. Azeeva, Ja. Akopdžanjan, *Teatral’nyj universum Ivana Vyrypaeva*, “Verchnevolžskij filologičeskij vestnik”, 2016, 2, pp. 170-173.
- BIEGLUK-LEŚ 2014 W. Biegluk-Leś, *Nieradosne gry kulturowej dekonstrukcji. Tlen Iwana Wyrpajewa*, “Białostockie Studia Literaturoznawcze”, v, 2014, pp. 372-392.
- BONCI DEL BENE 2019 T. Bonci del Bene, *Io e Vanja*, in I. Vyrypaev, *Teatro*, CUE Press, Bologna 2019, pp. 6-8.
- BONCI DEL BENE, DE FLORIO 2021 T. Bonci del Bene, G. De Florio, *Tradurre Vyrypaev per il teatro*, “Arti dello Spettacolo/Performing Arts”, vii, 2021, 7, pp. 178-189.
- ČERKASOVA 2022 V. Čerkasova, *Chamatova i Gruška predstavjat v Londone novuju p’esu Vyrypaeva*, “Teatr”, 20.06.2022, <<https://oteatre.info/hamatova-grushka-vyrypaev/>> (ultimo accesso: 1.08.2023).
- DESPERAT 2018 K. Desperat, *Ivan Vyrypaev v Pol’se*, “Novaja Pol’sa”, 2018, 5, pp. 79-84.
- GROYS 2016 B. Groys, *In the flow*, Verso, London-New York 2016.
- KURANT 2020 E. Kurant, *Teatr čudes. Avtorskie strategii v dramaturgii Ivana Vyrypaeva*, Libron, Kraków 2020.
- LİPOVECKIJ, BOJMERS 2012 M. Lipoveckij, B. Bojmers, *Performansy nasilija: Literatura nnye i teatral’nye eksperimenty “novoj dramy”*,

Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2012.

- MALCOVATI 2019 F. Malcovati, *In principio c'era l'autore*, in I. Vyrypaev, *Teatro*, CUE Press, Bologna 2019, pp. 10-13.
- MEL'NIKOV 2014 E. Mel'nikov, *Pravila dramaturga: Ivan Vyrypaev*, newslab.ru, 27.06.2014, <<http://newslab.ru/article/596138>> (ultimo accesso: 1.08.2023).
- MEŠČANSKIJ, SAVELOVA 2020 A. Meščanskij, L. Savelova, *Čelovek i dejstvitel'nost' v dramaturgičeskom tekste I. Vyrypaeva*, "Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki", XIII, 2020, 7, pp. 28-32.
- POPCZYK-SZCZĘSNA 2018 B. Popczyk-Szczęsna, *Słowo i rytm w teatrze Iwana Wyrypajewa*, "Litteraria copernicana", t. xxvi, 2018, 2, pp. 119-130.
- POZNIN 2020 V. Poznin, *I. Vyrypaev kak vyrazitel' novej audiovizual'noj estetiki*, "Vremennik zubovskogo instituta", xviii, 2020, 1, pp. 39-52.
- RUDNEV 2017 P. Rudnev, *Ivan Vyrypaev. "Sgorel dom, a v dome dve sobaki"*, "Novyj mir", 2017, 5, <https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2017/5/ivan-vyrypaev-sgorel-dom-a-v-dome-dve-sobaki.html> (ultimo accesso: 1.08.2023).
- SPIRINA 2022 K. Spirina, *Ėvoljucija metafizičeskogo konflikta v dramaturgii Ivana Vyrypaeva*, "Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki", xv, 2022, 6, pp. 1772-1777.
- VYRYPAEV 2005 I. Vyrypaev, *13 tekstov, napisannyh osen'ju*, Vremja, Moskva 2005.
- VYRYPAEV 2006 I. Vyrypaev, *Ijul'*, 2006, <<https://vyrypaev.com/>>

ru/plays/july/ru/> (ultimo accesso: 1.08.2023).

- VYRYPAEV 2013 I. Vyrypaev, *Vsë dolžno byt' napolneno ljubov'ju (intervju S. Sidorovoj)*, "Seasons Project", 2013, 11/12, <<https://seasons-project.ru/ivan-vyrypaev-vse-dolzno-byt-napoln/>> (ultimo accesso: 1.08.2023).
- VYRYPAEV 2014 I. Vyrypaev, "*Est' vsego odin impuls – tvorčeskij*" (intervju S. Lebedeva), "Sovremennaja dramaturgija", 2014, 3, pp. 189-195.
- VYRYPAEV 2016 I. Vyrypaev, *Ivan Vyrypaev: "Moj Bog – èto èvoljucionnoe razvitie"*. *Besedu vedet Marina Dmitrevskaja*, "Peterburgskij teatral'nyj žurnal", LXXXIII, 2016, 1, <<https://ptj.spb.ru/archive/83/theater-and-religion/ivan-vyrypaev-moj-bog-eto-evolyucionnoe-razvitie/>> (ultimo accesso: 1.08.2023).
- VYRYPAEV 2018 I. Vyrypaev, *Vstupitel'naja stat'ja avtora. Čto takoe p'esa?*, in Id., *Čto takoe p'esa*, Tri kvadrata, Moskva 2018, pp. 5-12.
- VYRYPAEV 2019 I. Vyrypaev, *Teatro*, trad. di T. Bonci del Bene, introduzione di F. Malcovati, Cue Press, Bologna 2019.
- VYRYPAEV 2020 I. Vyrypaev, *Čto takoe p'esa i počemu èto važno znat'*, 7.06.2020, <<https://www.youtube.com/watch?v=yGPFwWT5Y7Y>> (ultimo accesso: 1.08.2023).
- VYRYPAEV 2021 I. Vyrypaev, "*Èto ne o politike, a o spravedlivosti*". *Monetočka, Poperečnyj, Vyrypaev i mnogie drugie vystupili v podderžku Naval'nogo*, Meduza, 20.01.2021, <<https://meduza.io/feature/2021/01/20/kogda-bespredel-stanovitsya-normoy-ego-zhertvami-ochen-chasto-stanovyatsya-vse>> (ultimo accesso: 1.08.2023).

- VYRYPAEV 2022 I. Vyrypaev, *Edinstvennye samye vysokie derev'ja na zemle*, 2022, <https://www.vyrypaev.com/plays/the_only_tallest_trees_on_earth/ru/> (ultimo accesso: 1.08.2023).
- WASIŃCZUK 2019 K. Wasińczuk, *Religioznyj diskurs v dramaturgii Ivana Vyrypaeva* (Bytie n. 2, Kislorod, P'janye), "Studia wschodniosłowiańskie", 2019, 19, pp. 263-277.
- WEYGANDT 2018 S. Weygandt, *Revisiting skaz in Ivan Vyrypaev's cinema and theatre: rhythms and sounds of postdramatic rap*, "Studies in Russian and Soviet Cinema", XII, 2018, 3, pp. 195-214.