

L'Ottobre
delle arti

a cura di
Giaime Alonge
Andrea Malvano
Armando Petrini

aAccademia
university
press



TESTI, CONTESTI, PERFORMANCE
Collana della sezione di Media Musica e Spettacolo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università di Torino

**L'Ottobre
delle arti**

**a cura di
Giaime Alonge
Andrea Malvano
Armando Petrini**

aA

Volume realizzato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università degli Studi di Torino

aA

© 2019
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione ottobre 2019
isbn 978-88-31978-36-1
edizione digitale www.aAccademia.it/ottobrearti

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

Introduzione. L'Ottobre delle arti	Giaime Alonge Andrea Malvano Armando Petriani	VII
Programma del convegno		IX
Ejzenštejn e Vertov. Due idee di cinema politico adottabili da una cultura dell'immagine digitale	Pietro Montani	3
Del concetto di rivoluzione nell'epoca delle avanguardie	Lorenzo Mango	20
Pensiero e condizionamenti politico-ideologici nell'estetica russo-sovietica: alcuni aspetti della riflessione critica di Boris Vladimirovič Asaf'ev	Claudia Colombati	40
«Tutte le vivide immagini della Rivoluzione erano ancora parte di me e saturavano il mio essere intero». Bronislava Nižinkaja, <i>Les Nocces</i>	Elena Randi	70
All'ombra dell'Ottobre delle arti	Carlo Quartucci con Carla Tatò	85
Danzando a un passo dalla rivoluzione. <i>Maskàrad</i> di Lermontov per Mejerchol'd e Golovin	Carlo Titomanlio	99
La tempesta prima della quiete: il dibattito musicale nei periodici sovietici degli anni Venti	Anna Giust	118
Montare la Rivoluzione: come il cinema sovietico ha (ri)costruito l'Ottobre (1917-1927)	Stefano Pisu	136
Teatro e rivoluzione. Un'utopia del secolo breve e le sue aporie	Marco De Marinis	156
Sulla teoria di Ejzenštejn: dagli stimoli emotivi al tamburo ritmico	Paolo Bertetto	185
Alle radici del teatro sociale: la pratica rivoluzionaria di Asja Lacis	Fabrizio Fiaschini	211
In nome della Rivoluzione. La strana storia del Majakovskij & Co. di Carlo Quartucci	Marta Marchetti	232
Vivezza	Claudio Morganti	247
Rasputin (e Anastasia) nel teatro italiano degli Anni Venti e Trenta	Maria Pia Pagani	256
All'Ottobre. Šostakovič e la Seconda Sinfonia tra epica, etica e pathos	Samuel Manzoni	270
«Quattro diversi modi di morire in versi». Carmelo Bene e i poeti russi nello <i>Spettacolo-concerto Majakovskij</i>	Leonardo Mancini	288

Introduzione. L'Ottobre delle arti

Giaime Alonge, Andrea Malvano, Armando Petrini

aA

Uno degli eventi più importanti e decisivi della storia del Novecento, la Rivoluzione d'Ottobre, ha avuto, come è noto, ripercussioni cruciali anche nel mondo delle arti. Anzi, si potrebbe forse affermare che proprio l'*Ottobre* sia stato uno di quei momenti particolari della storia della modernità in cui diversi ambiti della vita si sono in effetti mescolati, modificandosi e influenzandosi a vicenda: la politica, la cultura, l'arte, la morale, persino gli affetti. L'obiettivo della Rivoluzione era sovvertire l'ordine delle cose, lo strumento era – o almeno avrebbe dovuto essere – l'“uomo nuovo”.

Molti anni dopo il '17, Viktor Šklovskij ricorderà in un'intervista il clima che aveva segnato la fase iniziale della Rivoluzione con queste parole: “la sensazione era della fine e insieme dell'inizio del mondo. Le notti bianche, allora, erano più bianche di quanto lo siano mai state in seguito. Perché la testa era luminosa, avevamo gli occhi lavati. E la speranza. Quale speranza? Né più né meno che quella di ricostruire tutto il mondo [...] pensavamo: ci sarà la dittatura dell'Accademia delle Scienze. Perché ride? Esattamente così: la dittatura dell'Accademia delle Scienze, anzi, la dittatura dell'arte. La libertà dell'arte”¹.

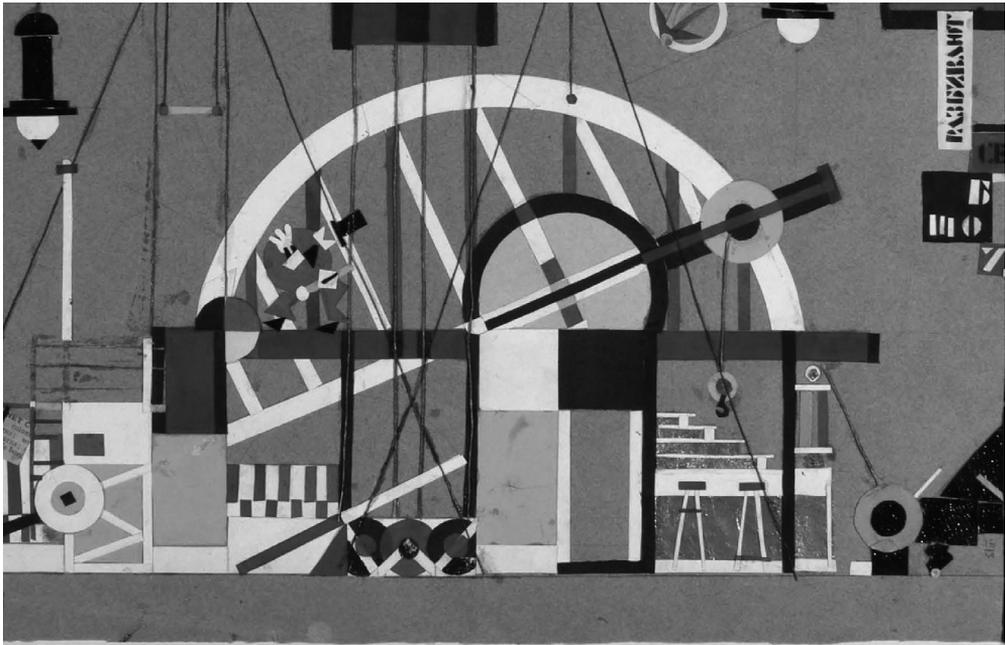
VII

1. V. Šklovskij, *Testimone di un'epoca. Conversazioni con Serena Vitale*, Editori Riuniti, Roma 1979, pp. 69-70.

Sappiamo come è andata. Sappiamo di quali grandi e violente contraddizioni il percorso della rivoluzione si è nutrito e ne conosciamo purtroppo gli esiti. Ma al di là delle opinioni di ciascuno di noi su quei passaggi e al di là di quanto gli storici ancora sapranno dirci al proposito, ci è sembrato utile, a cento anni dai *dieci giorni che sconvolsero il mondo*, fermarci a ragionare su un aspetto di quello snodo, inestricabile dagli altri ma pur sempre specifico: l'*Ottobre delle arti*. Nella consapevolezza che gli artisti e le opere che hanno segnato quel periodo così tumultuoso non sono solo fra i più importanti del Novecento ma anche fra quelli che hanno segnato più in profondità i decenni a venire: basta pensare a Ejzenštein, Majakovskij, Šostakovič... Ma potremmo dire di molti altri.

Proprio per questo motivo il Convegno di cui qui pubblichiamo gli Atti – organizzato dalla Sezione Musica Media e Spettacolo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino e tenutosi il 6-7 novembre 2017 – ha inteso discutere tanto del ruolo delle arti durante gli anni della Rivoluzione (in particolar modo del cinema, della musica e del teatro: le discipline caratterizzanti la nostra Sezione) quanto delle eredità che quelle opere e quei maestri hanno consegnato al Novecento maturo, attraverso la discussione di casi specifici ma anche grazie ad alcuni interventi di artisti, preziosissimi come sempre.

Un ringraziamento particolare va ai membri del Comitato Scientifico, Giulia Carluccio, Paolo Gallarati e Franco Perrelli (anche Direttore della Sezione che ha promosso questa iniziativa), per il prezioso sostegno e per l'aiuto che ci hanno offerto durante tutto il percorso di progettazione e di realizzazione del convegno.



DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
DAMS e SEZIONE MEDIA, MUSICA E SPETTACOLO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

L'OTTOBRE DELLE ARTI CONVEGNO DI STUDI

Torino • 6 , 7 novembre 2017, ore 9.30 - 18.00
Palazzo Nuovo, Auditorium Quazza, Via Sant'Ottavio 20

Informazioni e contatti: convegno.ottobredellearti@unito.it

**Studi
um**



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO



6 novembre

Saluti (9,30) Giulia Carluccio (Presidente del Corso di Studi in DAMS), Franco Perrelli (Coordinatore della Sezione Media, Musica e Spettacolo)

Prima sessione (9.45 - 13)

Presiede Armando Petrini

P. Montani, *"Schermizzare" e "Cinematizzare": due pratiche del cinema rivoluzionario adottabili da una cultura dell'immagine digitale*

L. Mango, *Del concetto di rivoluzione nell'ambito delle avanguardie*

Pausa

C. Colombati, *L'estetica musicale russo-sovietica in alcuni aspetti della riflessione critica di Boris Vladimirovič Asaf'ev: pensiero, opera e condizionamenti nell'arco politico-ideologico della rivoluzione culturale socialista*

E. Randi, *«Tutte le vivide immagini della Rivoluzione erano ancora parte di me e saturavano il mio essere intero»: Bronislava Nižinkaja, Les Noces*

C. Quartucci, *All'ombra dell'Ottobre delle arti*

Seconda sessione (14.30 - 18)

Presiede Giaime Alonge

C. Titomanlio, *Danzando a un passo dalla rivoluzione. Il ballo in maschera di Mejerchol'd e Golovin*

A.Giust, *La tempesta prima della quiete: il dibattito musicale nei periodici sovietici degli anni Venti*

Pausa

S. Pisu, *Esperienze d'avanguardia: cinema e società sovietica dalla rivoluzione d'Ottobre all'affermazione dello stalinismo*

V. Valentini, *L'Ottobre teatrale di Ejzenštejn*

E. Bakanova (con A. Malvano), *La canzone rivoluzionaria*

aA

7 novembre

Prima sessione (9.30 - 13)

Presiede Franco Perrelli

M. De Marinis, *Teatro e Rivoluzione: un'utopia del Novecento e le sue aporie*

P. Bertetto, *Psicoeffetto, idea e pensiero sensibile nella teoria di Ejzenštejn*

F. Fiaschini, *Alle radici del teatro sociale: la pratica rivoluzionaria di Asja Lacis*

Pausa

M. Marchetti, *In nome della Rivoluzione. La paradossale rappresentazione dell'Ottobre teatrale nel Nuovo Teatro*

C. Morganti, *Vivezza*

Seconda sessione (14.30 - 18)

Presiede Paolo Gallarati

A. Jovicevic, *La breve e tumultuosa vita di Pupilija Ferkeverk*

M. P. Pagani, *Rasputin (e Anastasia) nel teatro italiano degli Anni Venti e Trenta*

Pausa

S. Manzoni, *All'Ottobre. Šostakovič e la Seconda Sinfonia tra epica, etica e pathos*

L. Mancini, *«Quattro modi di morire in versi». Carmelo Bene e i poeti russi nello Spettacolo-concerto Majakovskij*

Comitato organizzatore: Giaime Alonge, Andrea Malvano, Armando Petrini

Comitato scientifico: Giulia Carluccio, Paolo Gallarati, Franco Perrelli

**L'Ottobre
delle arti**

aA

Ejzenštejn e Vertov. Due idee di cinema politico adottabili da una cultura dell'immagine digitale

Pietro Montani *

aA

Premessa

Sergej M. Ejzenštejn e Dziga Vertov furono, com'è noto, rivali irriducibili. Convinti che le rispettive concezioni della politicità del cinema fossero inconciliabili. Oggi questa valutazione è da rivedere. E da sostituire, come cercherò di mostrare in quel che segue, con una proposta di integrazione resa possibile, e anzi urgente, dall'esperienza dell'immagine digitale e delle sue infrastrutture (a cominciare, naturalmente, dalla rete).

Svilupperò il confronto su due piani distinti, riferiti alle principali assunzioni teoriche dei due cineasti, ma lo ricondurrò, nelle battute conclusive, su un piano comune, di cui fin d'ora è possibile enunciare il presupposto fondamentale. Vale a dire che la "politicità del cinema" non consiste nell'"uso politico" dei suoi mezzi espressivi e delle sue forme istituzionali, ma nella messa in luce, nella valorizzazione e nell'interpretazione creativa dei *requisiti strutturalmente politici* dell'apparato-cinema come tale – o, più precisamente, dell'apparato comunicativo audio-visuale di cui il cinema,

3

* Università di Roma La Sapienza.

fin dalla sua comparsa, è stato un esemplare laboratorio. Questo presupposto, del tutto caratterizzante, fu condiviso fin dall'inizio sia da Ejzenštejn che da Vertov, i quali lo articolano sul piano della prassi produttiva e della riflessione teorica secondo due progetti di cui proverò ora a evidenziare il profilo essenziale.

1. *Ejzenštejn. Immagine e concetto lavorano insieme sullo schermo*

In due testi scritti alla fine degli anni Venti – *Fuori campo* e *Prospettive* – Ejzenštejn elabora un pensiero importato a proposito della nozione di «immagine» – *obraz* in russo. Egli propone un'interpretazione insolita del classico paradigma materia/forma spostandone il fuoco dall'azione del modellare o plasmare a quella del sagomare o ritagliare.

Ejzenštejn pensa innanzitutto al lavoro dell'inquadratura, di cui ritrova un predecessore nel modo giapponese di insegnare il disegno:

Da noi il metodo di insegnamento del disegno è più o meno questo: si prende un comune foglio di carta quadrangolare. E ci si ficca dentro, nella maggior parte dei casi persino senza tener conto dei margini [...] una noiosa cariatide o un vanaglorioso capitello corinzio.

I giapponesi si comportano in modo del tutto diverso. Ecco un ramo di ciliegio oppure un paesaggio con una barca a vela. E lo scolaro ritaglia (*vyrezyvaet*) da questa totalità singole unità compositive, ora con un quadrato, ora con dei cerchi, ora con un rettangolo.¹

Nell'altro articolo, intitolato *Prospettive*² Ejzenštejn radicalizza questa interpretazione, arrivando a dire che il primo significato della parola *obraz* è quello di «forma» e che questa espressione risulta da due vettori semantici: quello del ritaglio (*obrez*) e quello dello svelamento che ne deriva (*obnaruženie*).

La lettura di Ejzenštejn è coerente con un'interpretazione non convenzionale della declinazione greca del rapporto *hyle/morphé* – forse la più originaria. Questa interpretazione emerge se si pensa che il primo significato di *hyle* è «foresta»

1. S. M. Ejzenštejn, *Fuori campo*, in Id., *Il montaggio*, Marsilio, Venezia 1986, pp. 13-14.
2. Id., *Prospettive*, «Filmcritica», 1967 (XVIII), pp. 179-180.

e, per metonimia, «legno» (ciò si è conservato nello spagnolo *madera*). Il dare forma qui è pensato come un ritagliare piuttosto che come un plasmare. Più precisamente: come un ritagliare che conduce alla manifestazione – allo svelamento, alla *aletheia*³ di un ente che prima non appariva come tale (o che esibiva un diverso *eidōs*). Per esempio: lo sfrondare un ramo che svela il ramo stesso come un bastone o una lancia virtuali o anche, se si tratta di rami particolarmente flessibili, come qualcosa di adatto all'attività di intrecciare canestri (è un esempio su cui Ejzenštejn si sofferma a lungo nella *Natura non indifferente*)⁴.

Vale la pena aggiungere che mentre nel paradigma che intende la forma come modellaggio la materia è concepita come inerte o informe (è il caso dell'argilla), quello cui si richiama Ejzenštejn prevede che nella materia *ci siano già delle linee di forza*, delle *affordances* che suggeriscono come e dove profilare, che cosa e come svelare. È uno dei significati dell'espressione «natura non indifferente (*neravnodušnaja priroda*)»⁵.

La messa in forma di qualcosa, il far apparire qualcosa che non era già evidente nei suoi tratti essenziali, è dunque l'esercizio di un'attività di taglio e svelamento. Ma è anche, aggiunge Ejzenštejn, un'operazione che può, e deve, essere iscritta in un supporto sensibile (l'oggetto svelato, ma anche un foglio o uno schermo) che la contiene (che la tiene insieme, la conserva e la rende trasmissibile). Nello stesso articolo, infatti, egli si preoccupa di ridefinire anche il concetto di «contenuto» (*soderžanie*), proponendone un'interpretazione dinamica e processuale: il contenuto è l'attività del mantenere insieme (*so-deržat'*) o dell'unifica-

aA

5

3. Sulla traduzione di *aletheia* con «svelamento (*Unverborgenheit*)» – e cioè su un'interpretazione particolarmente chiarificante dell'esperienza greca della “verità” – non si può che rinviare agli innumerevoli testi dedicati da M. Heidegger alla questione. La convergenza (ovviamente del tutto fortuita) meriterebbe un approfondimento, impossibile in questa sede, soprattutto in rapporto alla comprensione heideggeriana della *techne* come un modo d'essere della *aletheia* (cfr. M. Heidegger, *La questione della tecnica*, in Id., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 2015). Il tema, tra l'altro, avrebbe il non piccolo vantaggio di consentire un ulteriore terreno di confronto con Vertov e con il suo concetto di *Kinopravda* (Cineverità), cui sarebbe difficile negare specificità ed esplicita attinenza al paradigma dello svelamento (si pensi alle parole d'ordine sulla «decifrazione comunista del mondo» o «dei dati visibili» ecc.).

4. Cfr. S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 1981.

5. Su questo punto mi permetto di rinviare a quanto scrivevo, nel 1981, nella mia *Introduzione* al libro appena citato.

re. Lo *Ein-Bilden* della *Einbildungskraft*, si potrebbe anche dire adottando un vocabolario kantiano: una profilatura e un'iscrizione che richiedono un tempo sequenziale di esposizione e uno simultaneo (ma anche necessariamente retrogrado⁶) di unificazione. In tal modo, Ejzenštejn non rimetteva solo in discussione il paradigma forma/contenuto sottraendolo all'immagine triviale di un liquido versato in un bicchiere, ma sostituiva anche, in modo altrettanto radicale, l'idea (veterotestamentaria o platonica che sia) del formare come plasmare con quella di un formare inteso come attività di partizione e segmentazione. La forma, da questo punto di vista, non fa che evidenziare, tramite attivo ritaglio, configurazioni del mondo-ambiente che aspettano solo di essere condotte a manifestazione (s-velate) e iscritte su una superficie sensibile. In questo modo di procedere dev'essere sottolineato innanzitutto l'aspetto *scritturale*, il momento in cui una materia già contrassegnata da *affordances* oggettive, benché solo virtuali, viene incontrata da un dispositivo che è capace di profilarla facendo emergere, offrendo alla percezione ed eventualmente riorganizzando queste stesse *affordances* tramite montaggio (decostruzione e ricombinazione). Molto sfuggirebbe del cinema di Ejzenštejn, a cominciare da quello più apparentemente naturalistico, se non si tenesse presente questa concezione 'scritturale' della forma, che egli non avrebbe abbandonato più, procedendo piuttosto, negli anni successivi, a meglio articolarla e a perfezionarla. Già il lavoro sul film dedicato a *Il capitale* di Marx, del resto, ne dava la più chiara testimonianza, benché in un quadro teorico caratterizzato in modo preponderante dall'idea di «cinema intellettuale» (o «montaggio delle attrazioni intellettuali»: la principale innovazione di *Ottobre, Oktiabr'*, 1928⁷). Fu un film potentemente "sperimentale" come *Il vecchio e il nuovo* (*Staroe i novoe*, 1929) – sperimentale nel senso che si trattò anche, e

6

aA

6. Kant era consapevole di questa sostanziale aporia della temporalità, allarmante, per lui, almeno dal punto di vista della presunta presenza a sé stesso del soggetto. Ejzenštejn, da parte sua, ne discute ripetutamente in quanto si tratta di un requisito essenziale del montaggio: debbo poter ritornare indietro nel tempo fino all'inquadratura trattenuta dall'immaginazione per far scattare la comparazione con l'inquadratura attuale e, eventualmente, la sintesi che ne deriva.

7. I testi di riferimento, su questi punti, si possono leggere in P. Bertetto (a cura di), *Ejzenštejn Feks Vertov. Teoria del cinema rivoluzionario*, Feltrinelli, Milano 1975.

forse in primo luogo, di un film-laboratorio – a rendere più consapevole Ejzenštejn del ruolo specifico che nella “dialettica della forma cinematografica” spettava all’elemento sensibile (e si pensi all’eros debordante di questo film). E anzi: a farglielo decisamente sopravvalutare, quasi fosse un effetto di compensazione dopo l’unilateralità del progetto di “cinema intellettuale”, fino a sintonizzare l’intera avventura messicana sulla prepotente insorgenza del tema della *regressione*, patrocinata dall’esperienza dell’opera d’arte audio-visuale, verso i livelli più primitivi – indifferenziati e “pra-logici” – dell’esperienza umana⁸.

Prima di dire due parole su quest’ultimo punto, piuttosto interessante soprattutto per lo sviluppo, da considerarsi definitivo, che avrebbe conosciuto nell’Ejzenštejn della maturità (cioè negli ultimi dieci o quindici anni della sua vita), bisogna mettere subito in luce lo statuto intimamente “politico” di questa concezione della forma cinematografica. Detto con una formulazione riassuntiva che preciserò tra poco, fin dal momento in cui lascia il teatro per passare al cinema (1924) Ejzenštejn suppone che la forza impareggiabile di quest’ultimo stia nella sua capacità di collocare lo spettatore all’interno del laboratorio dell’immaginazione. Più precisamente: di metterlo a contatto con i processi di sensibilizzazione dei concetti – o di concettualizzazione dei percetti – che vi si svolgono. *E che possa essere proprio questo coinvolgimento dello spettatore nei processi elaborativi dell’immaginazione a produrre l’effetto di modificare il suo giudizio politico.* Così, per esempio, la materia semantica su cui si svolge il processo di taglio, svelamento e iscrizione sensibile nel primo film di Ejzenštejn è precisamente la figura politica dello “sciopero”. Di cui in un testo importante del 1925, *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, leggiamo:

Il punto essenziale [di *Sciopero*] consiste nell’esporre (*izložít’*) e nel mostrare (*pokazat’*) la tecnica della clandestinità, nell’offrirne, attraverso singoli modelli caratteristici, il *profilo produttivo*. Come si cuciono gli stivali – com’è stato preparato

8. Sul tema della regressione, e sui motivi della scelta linguistica – “pra-logico” invece di “pre-logico” – di Ejzenštejn cfr. N. Klejman, *Grundproblem e le peripezie del metodo*, in Aa. Vv., *S.M. Ejzenštejn: oltre il cinema*, Biblioteca dell’immagine, Pordenone 1991, pp. 277-290.

l'Ottobre. [...] È in gioco la possibilità di affrontare interes-
santissimi compiti di montaggio.⁹

Lo schermo cinematografico, dunque, è già inteso come superficie di iscrizione dei processi di esposizione (concettuale) ed esibizione (sensibile) di un fenomeno storico-politico – tipico della forma capitalistica dell'economia moderna – qual è lo “sciopero”. È il lavoro dello spettatore come un modo di assimilare questi processi e di interiorizzarli tramite ri-produzione e ri-elaborazione immaginativa. Una riorganizzazione complessiva della figura dello “sciopero”, insomma, che consiste nel restituire il suo significato concettuale – quello che troveremmo in un dizionario – alla *pluralità* delle componenti – soprattutto *tecniche*, sottolinea Ejzenštejn – di cui è intessuto. Il punto qualificante è il seguente: per il solo fatto di essersi sottoposto a una esperienza di questo tipo, lo spettatore si è trovato nelle condizioni di aver rimesso in gioco la sua stessa comprensione generale dell'orizzonte del “politico”, arrivando a collegare all'espressione “sciopero” non più una qualsiasi definizione concettuale ma un intero repertorio di significati sensibili (narrativi e non). Se *Sciopero* è un film di agitazione lo è in quanto “agita” la semantica stessa dello “sciopero”, riqualificandola profondamente¹⁰.

Il limite di *Sciopero* (*Stáčka*, 1925) semmai, è che questa esperienza sembra aver avuto bisogno di un contenuto concettuale già caratterizzato in senso politico. È con *Il vecchio e il nuovo* (e ciò ne ribadisce il carattere “sperimentale”) che Ejzenštejn si sarebbe messo in condizione di prescindere largamente da questa pregiudiziale ‘contenutistica’ (ancora presente, ad evidenza, nella *Corazzata Potëmkin*, *Bronenosec Potëmkin*, 1925, in *Ottobre* e nel progetto sul *Capitale*), come dimostrano le numerose analisi da lui dedicate alla sequenza della “centrifuga”. Nella quale si dimostra come il principale «compito di montaggio» magistralmente eseguito da

9. S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, in Id., *Il montaggio* cit., p. 234.

10. È evidente, qui, la contiguità – del resto ben nota – della tesi di Ejzenštejn con il concetto di “straniamento” messo a punto dai teorici della “scuola formale” e in particolare da V. Šklovskij, che fu un suo buon amico. La lettura che ne sto proponendo ha il non marginale vantaggio di attivare un collegamento perspicuo con la ripresa brechtiana, ed esplicitamente politica, dello stesso concetto, facendocela meglio comprendere.

quelle immagini consistesse nel far emergere l'enormità della posta politica connessa con l'uso di un modestissimo strumento tecnico. *La centrifuga e il calice di Graal*¹¹ intitola con giocosa ironia Ejzenštejn una di queste sue analisi, a sottolineare la remota e pur attualissima componente mitico-teologica contenuta nell'orizzonte immaginativo del politico.

C'è un punto che dev'essere meglio precisato. Ho detto che Ejzenštejn aveva già un'idea molto precisa nel momento in cui decideva che il teatro non era un mezzo espressivo così intimamente permeato dall'elemento del "politico" qual era il cinema. E ho descritto questa idea utilizzando l'immagine di un'attiva immersione dello spettatore nel laboratorio dell'immaginazione. A contatto con i *processi produttivi* che vi avvengono, e non con i *prodotti concettuali* che ne escono. Ora, se è perfettamente chiaro a Ejzenštejn che i due principali artefici di questa produzione sono la sensibilità e l'intelletto (l'immaginazione non essendo altro che la *regolazione dinamica* del loro rapporto), meno definita, e anzi molto oscillante almeno fino alla metà degli anni trenta, è la sua considerazione dell'equilibrio ottimale che i due fattori dovrebbero stabilire. Molto orientata sulla componente intellettuale almeno fino a *Il vecchio e li nuovo*; radicalmente spostata su quella sensibile, e non senza allarme per i suoi aspetti regressivi, negli anni che preparano e accompagnano l'esperienza messicana. La mia idea è che Ejzenštejn sarebbe arrivato a comprendere in modo adeguato le regole di questa partita solo con l'aiuto determinante di Lev S. Vygotskij, il geniale psicologo che fu suo intimo amico.

La tesi da cui bisogna partire, e che occorre riformulare esplicitando le acquisizioni che essa deve a Vygotskij, compare in questo celebre passaggio del discorso tenuto da Ejzenštejn alla *Prima conferenza dei cineasti sovietici* (1935). Lo riporto qui dalla ripresa che l'autore ne fece in *Metod*, il grande trattato di estetica generale, edito solo recentemente:

Le regole della costruzione del discorso interno sono esattamente le stesse che stanno alla base di tutta la varietà

11. Cfr. S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente* cit., pp. 41-60.

di regole conformemente alle quali vengono costruite la forma e la composizione delle opere d'arte.¹²

La tesi (tutt'altro che trasparente) poggia sul concetto di «discorso interno» (*vnutrennjaja reč*), che è evidentemente connesso con la questione del «monologo interiore» (*vnutrennij monolog*), di cui Ejzenštejn si era occupato a lungo non solo in vista di una possibile traduzione cinematografica di *An American Tragedy*, ma anche commentando gli esperimenti narrativi di Joyce, Dujardin e altri. Nel passo citato tuttavia il concetto è presentato in una formulazione più generalizzata: non si tratta di un “monologo” ma di un “discorso”. In precedenza, del resto, Ejzenštejn aveva scritto che «grazie ai metodi del monologo interno è possibile costruire oggetti (*možno stroit' vešč'i*) che non sono usati soltanto per rappresentare il monologo interiore come tale»¹³.

Se ne deve concludere che è proprio la dimensione “interna” del linguaggio ad assumere per Ejzenštejn un valore estetico di grandissimo rilievo. Ciò è dovuto al fatto che questa dimensione si configura come «una modalità specifica dell'applicazione e dell'unificazione delle norme del pensiero sensoriale (*čuvstvennoe mišlenie*)»¹⁴. Ecco un'espressione molto problematica e non facile da tradurre senza ricorrere a una riformulazione più estesa. Che cosa sarebbe infatti un “pensiero” che assume la sensibilità (*čuvstvo*) come suo esclusivo ambito di esercizio? Ejzenštejn si riferisce, evidentemente, al lavoro di una *embodied mind*. A un modo sensibile, immaginativo e operativo di organizzare le funzioni cognitive (in senso ampio). In qualche caso egli lo definisce *obraznoe myšlenie*: un pensiero che sorge nel medium della percezione e dell'immagine. Ma che cosa c'entra il discorso (*reč*) con questa modalità del pensiero? La risposta si trova nell'ultimo libro di Vygotskij, *Pensiero e linguaggio (Myšlenie i reč)*¹⁵, uscito postumo nel 1934.

12. S. M. Ejzenštejn, *Metod*, Muzej Kino, Ejzenštejn-Centr, Moskva 2002, p. 144 (trad. it. in corso di pubblicazione a cura di A. Cervini, IX volume delle *Opere scelte*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia).

13. *Ivi*, p. 143.

14. *Ivi*, p. 123.

15. L. S. Vygotskij, *Pensiero e linguaggio*, Laterza, Roma-Bari 2002. Non entro nel merito della traduzione del titolo del libro di Vygotskij, limitandomi a rinviare alle importanti delucidazioni fornite dal curatore dell'edizione italiana, Luciano Mecacci, di cui si veda

Prima di affrontarla, tuttavia, è necessario riportare un'altra celebre tesi esposta da Ejzenštejn nel suo intervento alla *Conferenza* del 1935:

La dialettica dell'opera d'arte si costruisce su una curiosissima «doppia unificazione» (*dvuedinost'*). L'efficacia dell'opera d'arte si costruisce sul fatto che in essa avviene contemporaneamente un processo duplice: la progressiva ascesa impetuosa verso i gradini ideali più alti della coscienza e insieme la penetrazione, attraverso la costruzione della forma, negli strati del più profondo pensiero sensoriale (*čuvstvennoe myšlenie*).¹⁶

La tesi di Ejzenštejn fa suo, senza citarne la fonte¹⁷, il quadro teorico profondamente innovativo presentato da Vygotskij in *Pensiero e linguaggio* e in particolare nell'ultimo capitolo intitolato *Pensiero e parola (Mysl' i slovo)*. Eccone, in sintesi, gli argomenti principali.

Per Vygotskij l'attività cognitiva svolta dall'immaginazione (*l'obraznoe myšlenie* di cui prala Ejzenštejn) e l'articolazione linguistica sono due fenomeni *del tutto eterogenei* sia dal punto di vista genetico (filogeneticamente e ontogeneticamente l'immaginazione ha la precedenza) sia dal punto di vista strutturale (non c'è nessuna somiglianza sostanziale tra l'articolazione fonetica raffinata di cui l'essere umano è dotato e le forme cognitive gestite dall'immaginazione). Accade, tuttavia, che esse realizzino un'area di intersezione nella quale si producono decisivi *processi di integrazione*. La più evidente di queste integrazioni è costituita dal fenomeno del *significato* (cioè dalla semantica), che è al tempo stesso un fenomeno cognitivo di carattere sensibile (*obraznoe myšlenie*) e un fenomeno verbale.

anche il recente *Lev Vygotskij. Sviluppo, educazione e patologia della mente*, Giunti, Firenze 2017.

16. S. M. Ejzenštejn, *Metod* cit. p. 167.

17. Vygotskij era stato dapprima duramente criticato e poi ufficialmente condannato per le sue teorie non allineate con i canoni del paradigma scientifico di riferimento: una versione scolastica e normativizzata del marxismo e del materialismo dialettico. Nei passi che sto commentando Ejzenštejn non si nega un riferimento a Vygotskij, limitandosi però a un semplice ricordo affettuoso. Va osservato, per altri versi, che il continuo riferimento di Ejzenštejn alla "dialettica" non è sempre sorretto da adeguati criteri di pertinenza (è il caso dell'ultima citazione riportata e della singolarissima parola – *dvuedinost'* – lì utilizzata al posto della più prevedibile "sintesi"), rivelandosi piuttosto come una mera attestazione di ortodossia.

Ora, questo processo di integrazione non si produce d'un colpo ma attraverso importanti trasformazioni. Più precisamente: l'apprendimento del linguaggio ha uno statuto in primo luogo *pragmatico e sociale* (da bambini noi parliamo un linguaggio che abbiamo ricevuto *da* altri e lo usiamo *per* gli altri), e solo in una seconda fase esso diventa originalmente cognitivo e autopoietico (è il *nostro* linguaggio e ci caratterizza per quel che siamo e che sappiamo). Questa seconda fase, secondo Vygotskij, è inaugurata dal cosiddetto *discorso egocentrico*: il monologo che il bambino intrattiene con sé stesso.

In questo particolare uso del linguaggio avviene una vasta *sperimentazione* dei significati linguistici effettuata in stretto rapporto con un'attività operativa: il bambino infatti discorre con sé stesso *soprattutto giocando*, manipolando oggetti e strumenti, esplorando la soluzione di problemi tecnici e operativi. Insomma: il linguaggio qui si salda e si intreccia con l'ambito delle attività che oggi si usa riferire a una "mente estesa", a un'attività cognitiva che non è tutta racchiusa nella scatola cranica.

Si può constatare, però, che intorno ai sette anni il discorso egocentrico scompare. Che cosa sarebbe successo? La tesi innovativa di Vygotskij è che in realtà non si tratta di una scomparsa ma di una *introiezione*. A scomparire, cioè, è solo la forma fonica del discorso egocentrico, non la sua funzione di intrecciarsi con l'attività cognitiva e con le pratiche strumentali. Questo intreccio anzi *si rafforza* in quanto il discorso egocentrico è ora diventato un "discorso interno" che sarà utilizzato costantemente dal parlante come un laboratorio permanente della sua competenza semantica.

Ciò significa che l'interiorizzazione del discorso egocentrico non si limita all'assunzione di contenuti, condotte e protocolli operativi trasmessi socialmente ma dà luogo anche a una *riorganizzazione creativa* dei rapporti tra pensiero e parola. Più precisamente, il discorso interno conferisce alle significazioni del discorso esterno una condizione di *plasticità* che le rende disponibili a valorizzare *altre* pertinenze semantiche oltre a quelle istituzionalizzate. Si tratta insomma di un interminabile processo di *appropriazione creativa* che ha evidenti ripercussioni sulla formazione della personalità del parlante e della sua capacità di giudicare – a cominciare dalla formazione e dall'elaborazione del *giudizio politico*.

Siamo ora in grado di vedere come suonerebbe la tesi di Ejzenštejn se la esplicitassimo riferendoci al pensiero di Vygotskij. L'arte non ha tanto la capacità di garantire una misteriosa "sintesi" tra gli aspetti regressivi dell'immagine e quelli progressivi della concettualità, tra l'indifferenziato e il discreto. L'arte ha la capacità di *mostrare* e di *esplorare* precisamente quell'area di intersezione in cui nel corso dello sviluppo si produce un'integrazione tra le strutture cognitive amministrare dall'immaginazione e la concettualità (cioè la capacità di generalizzare anche in assenza di stimolo diretto) propria del linguaggio articolato. E si tratta di una zona caratterizzata da un alto tasso di creatività: la zona della nostra prassi nella quale quel fenomeno che noi chiamiamo "arte" trova la sua più convincente motivazione antropologica. Ciò dà inoltre conto del fatto che, proprio per la sua capacità di coordinare tecnicamente l'ambito della parola con quello dell'immagine, il cinema è la forma d'arte che meglio di ogni altra sembra capace di mostrare questo lavoro di integrazione proprio *mentre* avviene: nell'atto stesso del suo prodursi.

aA Ciò significa che nell'esperienza dell'arte si verifica, certo, una *regressione* ma è una regressione che ci conduce precisamente nella zona della nostra prassi operativa e cognitiva nella quale il discorso interno realizza l'*integrazione* tra l'*obraznoe myšlenie*, il pensiero che si radica nel lavoro dell'immaginazione, e l'articolazione linguistica, lo strumento della concettualizzazione generalizzante. La zona in cui si configura e si trasforma la semantica profondamente *embodied* tipica di noi esseri umani. La zona in cui la nostra facoltà di giudizio non smette di riorganizzarsi.

13

2. Dziga Vertov. Lo spazio del politico ridefinito dal "Cineocchio"

Per introdurre adeguatamente la discussione sull'idea di cinema politico elaborata da Dziga Vertov comincerò con la descrizione di una breve sequenza che si trova in un numero della *Kinopravda*, il cinegiornale autoprodotta dal gruppo dei i «Cineocchi (*Kinoki*)». Precisamente il n. 6 del 1923: siamo dunque nell'anno in cui Vertov comincia a profilare il progetto del «Cineocchio» (*Kinoglaz*). Ci troviamo in una piazzetta di Mosca, dove arriva un furgone da cui un paio di persone scaricano un proiettore e un gruppo elettrogeno. Viene poi montato uno schermo portatile (che, significa-

tivamente, va a coprire in parte la facciata di una chiesa) in modo che possa iniziare la proiezione pubblica di una *Kinopravda*.

In questa breve sequenza lo schermo, insieme alle attrezzature che gli consentono di animarsi, viene esplicitamente presentato come un *medium ambientale*, e lo spazio in cui è collocato viene concepito come un *ambiente mediale*, cioè come un uno spazio urbano preesistente che dà segno di potersi riorganizzare associandosi¹⁸ alla prassi di un dispositivo tecnico che lo modifica, almeno in parte, in forza di questa relazione: la morfologia degli spazi si riconfigura, i passanti si trasformano in pubblico, qualcuno, infine, è già lì a riprendere la scena. Quest'ultimo punto è particolarmente importante: Vertov, infatti, non fu certo il primo a montare uno schermo in una piazza cittadina, ma fu sicuramente il primo a *riprendere* questa scena. Perché la riprese? Perché questa concezione ambientale dello schermo fa intimamente parte dell'idea centrale del suo progetto di cinema politico: l'idea di una «cinematizzazione delle masse».

Che cosa intendeva Vertov con *cinematizzazione* delle masse? Due cose. Non solo un progetto di *attiva alfabetizzazione* riferito al nuovo mezzo tecnologico, che secondo lui chiunque avrebbe dovuto imparare a usare per entrare in una grande rete di condivisione (i «Circoli del *Kinoglaz*»). Ma anche un programma volto a valorizzare la nuova esperienza dell'immagine resa possibile non tanto da una nuova tecnologia, quanto dalla *stretta relazione* che si sarebbe venuta a formare tra l'essere umano e l'occhio meccanico, la macchina da presa.

Ecco un passo molto chiaro, che è opportuno citare ampiamente, dal più importante dei manifesti – *I kinoki, un rivolgimento* – con cui Vertov lanciò il progetto del *Cineocchio*:

Nel caos dei movimenti che vi corrono accanto, che fuggono, che affluiscono
e si urtano, nella vita, entra semplicemente l'occhio.
È trascorsa una giornata di impressioni visive. Come costruire le impressioni della giornata in un tutto funzionale, in un sistema visivo? Se tutto ciò che l'occhio ha visto lo si

18. Per il concetto di «ambiente associato» cfr. G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris 1958; D. Cecchi, M. Feyles, P. Montani (a cura di), *Ambienti mediale*, Meltemi, Milano 2017.

registra su una pellicola ne verrà fuori una gran confusione, com'è naturale. Se si monta abilmente quanto si è girato si avrà un risultato un po' più chiaro. Se si eliminano le scorie che disturbano, meglio ancora. Avremo un ricordo organizzato di un occhio comune.

L'occhio meccanico, la cinepresa, avendo rinunciato all'impiego di un occhio umano utilizzato come un taccuino d'appunti, respinto e attratto dai movimenti, cerca, sondando il caos degli avvenimenti visivi, la via per il proprio movimento e per la propria oscillazione e sperimenta, estendendo il tempo, smembrando i movimenti o, al contrario, assorbendo il tempo in sé stesso, ingoiando gli anni, schematizzando lunghi processi inaccessibili all'occhio umano...

In aiuto alla macchina-occhio viene il Kinok-pilota, che non soltanto dirige i movimenti dell'apparecchio, ma *ha fiducia in esso* durante gli esperimenti nello spazio: in futuro verrà il Kinok-ingegnere, che dirigerà gli apparecchi a distanza.

Il risultato di *quest'azione combinata dell'apparecchio liberato e perfettibile e del cervello strategico dell'uomo* che dirige e osserva e calcola, sarà una rappresentazione straordinariamente più fresca e perciò interessante perfino degli oggetti più comuni...¹⁹

aA

15

Il punto qualificante, ben chiaro in questo passo del manifesto uscito ne 1923²⁰, è da vedere nella comprensione molto precisa e molto feconda che Vertov ebbe del rapporto (una relazione di affidamento) tra l'essere umano e l'innovazione tecnologica – qui, l'«occhio meccanico», ma Vertov aveva mosso i primi passi nell'ambito della riproduzione del suono, a riprova dell'ampiezza e del rigore teorico del suo approccio alle tecnologie riproduttive. È vero che la cinepresa vede di più e meglio dell'occhio biologico, ma è molto più importante il fatto che questo potenziamento

19. D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 42-43, corsivi miei.

20. Nello stesso numero della rivista «Lef» in cui si può leggere *Il montaggio delle attrazioni* di Ejzenštejn. I due non avevano ancora scoperto la rivalità che li avrebbe opposti. Ma stavano per farlo, se bisogna dar retta alla storia secondo cui Ejzenštejn avrebbe chiesto a Vertov di collaborare alle riprese del *Diario di Glumov*, un breve montaggio inserito nello spettacolo teatrale a cui si riferisce il celebre manifesto sulle attrazioni, ma Vertov avrebbe rapidamente abbandonato il set per assoluta incompatibilità.

integrativo dell'occhio, questo suo *empowerment* tecnico²¹, si potrebbe dire, apre a un'esperienza che esplicita ed esalta alcune caratteristiche implicite nella visione umana, consentendone un uso direttamente creativo (più precisamente: una forma tecnica di creatività politica). Questo punto è estremamente importante perché definisce lo spazio in cui far dialogare Vertov e Ejzenštejn, oggi.

Qual è la principale di queste caratteristiche? Per Vertov la risposta è chiarissima, come attesta la sequenza della *Kinopravada* ricordata sopra: si tratta del requisito strutturale della reciprocità/reversibilità che caratterizza la percezione umana e che trova un luogo di specifica esposizione e intensificazione nella percezione visiva (mai dissociabile, del resto, da quella aptica e motoria). Anticipando un tema che sarebbe diventato centrale nella fenomenologia di M. Merleau-Ponty e nella psicanalisi di J. Lacan²², per Vertov l'occhio umano tecnicamente *empowered* è un occhio che vede solo in quanto è anche oggetto di visione altrui. Un occhio immerso in un ambiente mediale, di cui è parte. *Uomo con la macchina da presa* (*Čelovek s Kinoapparatom*, 1929) – film di svolta, come lo fu *Il vecchio e il nuovo* per Ejzenštejn, uscito nello stesso anno, il 1929 – non è che una perlustrazione sistematica di questo spazio e del suo uso politico potenziale, nel senso più ampio della parola. Una perlustrazione dei processi di reciprocità grazie ai quali un'innovazione tecnologica si dimostra capace di ristrutturare lo spazio proprio della *polis*.

Cinematizzare le masse significa dunque: addestrare le masse a raggiungere *un'adeguata competenza produttiva* nell'ambiente mediale – spazio eminentemente pubblico e plurale – inaugurato dalla nuova protesi di cui l'essere umano si è provvisto. Vale a dire: non solo dotare le masse delle competenze tecniche necessarie per usare il nuovo

21. Per il concetto di *empowerment* tecnico mi permetto di rinviare a P. Montani, *Tre forme di creatività. Tecnica, arte, politica*, Cronopio, Napoli 2017; Id., *Empowerment tecnico e assunzione di responsabilità. Verso un'etica del digitale*, in *Lessico di etica pubblica*, 1, 2018, <http://www.eticapubblica.it/p-montani-empowerment-tecnico-e-assunzione-di-responsabilita-verso-unetica-del-digitale/>

22. Ma si potrebbe anche aggiungere la teoria della «embodied simulation» e dei «neuroni specchio» che non a caso ha prodotto significativi risultati anche nel campo specifico dei comportamenti percettivi attivati dal cinema (cfr. V. Gallese e G. Guerra, *Lo schermo empatico*, Cortina, Milano 2015).

mezzo, ma anche addestrarle alle *procedure costruttive* adeguate a esperirlo come una forma di *empowerment* e a indrizzarlo nel senso politico di cui si è detto. Per esempio – e si tratta di un tema straordinariamente fecondo, su cui Vertov insiste costantemente – nel senso di una comparazione delle diverse esperienze lavorative e tecniche di produzione dei beni. Cioè nel senso di un'articolata pratica di reciprocità cognitiva e documentale iscritta nel contesto di una concezione materialistica della prassi tecnico-lavorativa e delle forme di vita che essa contribuisce a definire.

La letteratura critica su Vertov ha in genere sottovalutato, o del tutto ignorato, la questione della «cinematizzazione delle masse», nonché la straordinaria lungimiranza con cui l'autore l'aveva collegata a un'intelligenza lucidissima del rapporto tra la dotazione biologica dell'essere umano e le protesi tecniche che, nel prolungarla ed esternalizzarla, dimostrano di poter riorganizzare in modo potente il territorio del politico e le condotte (cognitive, critiche, documentali, organizzative ecc.) che vi si iscrivono. Il *Cineocchio* (1924) avrebbe dovuto presentarsi come il manifesto di questo cinema intrinsecamente politico nonché come l'esplorazione delle sue forme comunicative e delle sue regole di gestione interattiva. Ciò non accadde per motivi del tutto materiali: l'ente di Stato che doveva produrne sei serie si ritirò dopo la prima e a Vertov non restarono che i primi «2000 metri di *Kinoglaz*», come proclama con orgoglioso understatement la sua ultima inquadratura. Si trattò inoltre di duemila metri girati con una sola cinepresa (per mancanza di fondi, dichiarò l'autore con disarmante sincerità²³), mentre lo statuto medesimo del dispositivo ideato da Vertov ne prevedeva *almeno due*: l'occhio che vede e quello che è visto, con tutti i conseguenti, straordinari effetti di reciprocità che si sarebbero dispiegati, cinque anni dopo, nell'*Uomo con la macchina da presa*. Quando, tuttavia, il progetto di «cinematizzazione delle masse» era già di fatto tramontato.

È azzardato sostenere che quel progetto si sarebbe ripresentato, più o meno settanta anni dopo, alla svolta tecnologica, ormai già storica, nota come web 2.0? Benché sia in generale sconsigliabile proporsi di rendere giustizia ai

23. Cfr. D. Vertov, *Kinoglaz. Cinecronaca in sei serie*, in *Lochio della rivoluzione* cit., pp. 72-73.

grandi innovatori proclamando, ex post, che furono troppo in anticipo sui tempi, nel caso di Vertov è veramente difficile sottrarsi a questo modello storiografico. L'impianto teorico-politico sotteso al progetto di «cinematizzazione delle masse», infatti, ci porta nel cuore delle pratiche che quotidianamente si svolgono negli ambienti mediali di cui è responsabile in particolare la rete.

Il fatto che tutti noi oggi siamo diventati dei potenziali *Kinoki* ce l'abbiamo sotto gli occhi e non dobbiamo sottovalutarlo più di tanto. Voglio dire che la cinematizzazione delle masse è stata portata a pieno compimento dai nostri smartphone e dai numerosi sistemi di condivisione che fanno parte della connettività della rete. Ma questo è un dato tecnico puramente materiale e non è il più importante. Il più importante è che uno dei tratti strutturali degli ambienti mediali contemporanei è precisamente il livello altissimo degli elementi di reciprocità e reversibilità sui cui Vertov aveva insistito. Il nostro *empowerment* di utenti o abitanti degli ambienti mediali connessi in rete è un universo aperto a tutte le forme della reciprocità e dunque uno spazio particolarmente adatto alla creatività politica, a cominciare dal senso spaziale della *polis* discusso sopra. È uno spazio che, di fatto, noi *già* pratichiamo spontaneamente in questo modo, benché ce ne manchi ancora quasi del tutto la consapevolezza riflessiva. Quella che può sorgere, come ci ha insegnato Vygotskij, solo in seguito a lunghi – ma inaghirabili – processi di interiorizzazione.

Appare qui in tutta evidenza la saldatura necessaria tra la teoria del cinema politico di Vertov e quella di Ejzenštejn, cioè tra due concezioni dell'immagine audiovisiva radicalmente alternative a ogni sua riduzione rappresentazionista e/o spettacolare (e persino “artistica” in senso tradizionale, almeno nel primo dei due). È vero infatti che noi affidiamo ai dispositivi tecnici che gestiscono le immagini una *delega* crescente nei confronti dei processi di documentazione, condivisione e archiviazione di testi; ma è anche vero che noi riscontriamo in essi anche una *disponibilità* crescente, benché ancora largamente inesplorata, alla *elaborazione* di questi processi (cioè a determinarne la posta politica in senso ampio) e all'implementazione di conseguenti protocolli di apprendimento (cioè a istruirne specificamente le

virtualità cognitive²⁴). In altri termini, la «cinematizzazione» oggi del tutto diffusa va di pari passo con pratiche produttive che avvengono sotto i nostri occhi benché noi non solo non ne conosciamo bene le forme, e non le studiamo, ma ci ostiniamo, sempre più spesso, a considerarle come un fenomeno regressivo – se non come un imbarbarimento. Ma la teoria del cinema politico di Ejzenštejn ci ha insegnato che cosa dobbiamo propriamente intendere con *regressione* se cogliamo in questo processo, seguendo Vygotskij, un movimento che ci conduce a sostare e a lavorare creativamente nella zona in cui le forme espressive connesse con l'immaginazione si integrano con le articolazioni del linguaggio e della concettualità. Da questo punto di vista bisogna dire degli schermi onnipresenti nei nostri ambienti mediali che essi sono già a tutti gli effetti esperiti come superfici predisposte all'iscrizione di autentici processi elaborativi, benché il nostro grado ancora insufficiente di consapevolezza e di interiorizzazione ce li faccia ancora prevalentemente praticare nella modalità di quell'ampia e variegata fenomenologia della cura di sé e dell'attenzione al corpo di cui ogni giorno incontriamo in rete i più diversi campioni²⁵.

Vertov e Ejzenštejn, in conclusione, sembrano oggi in grado di interagire profondamente.

Quanto a noi, dobbiamo solo prenderne atto e utilizzare questa inedita sinergia per interrogare criticamente tutta una serie di pratiche politiche (nel senso ampio qui attribuito al termine) già solidamente attestate nell'ambiente mediale associato alla tecnologia digitale²⁶.

24. A Vertov furono chiarissime le formidabili possibilità didattico-elaborative praticabili nell'ambiente audio-visivo aperto dal cinema. Si legga, a questo proposito, il mirabile testo del 1939 intitolato *La ragazza che suona il pianoforte*, in D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione* cit., pp. 239-248.

25. Inclino a inserire in questo ambito genericamente elaborativo, piuttosto che in quello di un narcisismo compulsivo, le diverse pratiche sussumibili sotto il concetto di «selfie».

26. Ho tentato di muovere qualche passo in questa direzione nel terzo capitolo del mio *Tre forme di creatività. Tecnica, arte, politica* cit. V. anche P. Montani, *Sensibilità, immaginazione e linguaggio. Processi di interiorizzazione e cultura digitale*, «Bollettino della Società filosofica Italiana», 2018, settembre-dicembre, pp. 25-41.

Rivoluzione è un termine chiave per comprendere il Novecento, sia sul piano politico che su quello artistico e culturale, identificandone sia ciò che succede nei fatti che, per altro verso, le intenzioni. Il fenomeno che fa da volano all'affermazione della rivoluzione come concetto, più e oltre che come pratica politica, è la Rivoluzione d'Ottobre, in cui le progettualità artistiche di inizio secolo trovano un fondamentale termine di riferimento con cui confrontare la propria di vocazione rivoluzionaria. Si determina, così, un territorio culturale entro cui si sviluppa un discorso attorno alla rivoluzione tra pratica artistica e modello politico che caratterizza il primo trentennio del secolo e riguarda in particolar modo le avanguardie.

Affronterò l'argomento al di fuori dei confini della Russia, dove è ovviamente più immediatamente rintracciabile, perché guardando a contesti altri la dimensione della rivoluzione, coi suoi portati, emerge con maggior evidenza. In assenza di un coinvolgimento diretto che conduce inevitabilmente a una presa di posizione, come non poteva

* Università di Napoli L'Orientale.

non essere in Russia, la dialettica istituita all'interno delle avanguardie con una rivoluzione «in atto» assume una più leggibile evidenza. Il problema, come avremo modo di vedere, non è, infatti quello dell'adesione ideologica o meno a quel modello rivoluzionario ma mettere in relazione la linea di faglia, la frattura, l'azzeramento, il «nuovo inizio» postulato dai movimenti d'avanguardia con quello che sembrava manifestarsi nell'Ottobre sovietico. Il cuore del discorso sarà dedicato al Surrealismo, dove tale dialettica assume modalità particolarmente articolate, ma parte da tre episodi che, nella loro diversità, disegnano l'ampiezza prospettica in cui si manifesta il problema.

Tre modi di dire rivoluzione

Il primo caso è quello, per molti versi, ovvio di Erwin Piscator, che ha fatto della militanza socialista il motore stesso del suo teatro, programmaticamente definito politico. Dopo la guerra, scrive, «potevo vedere l'arte e la letteratura solamente attraverso le lenti della vita»¹ e così si sentì costretto a ricominciare daccapo, a trovare una nuova, più solida ragione al suo essere artista. Non aveva, però, dei punti di riferimento che gli consentissero di dare un corpo al sentimento di un cambiamento che intuiva indispensabile ma che si consumava nell'attesa. Non sapendo dove cercare una risposta, aggiunge, «si sperava in un miracolo. Questo miracolo avvenne: fu la notizia della rivoluzione in Russia»². È il 1919 e la conclusione cui giunge Piscator è drastica: «basta con l'arte»³, d'ora innanzi il suo teatro avrebbe avuto «uno scopo politico. Propagandistico. Educativo»⁴. L'impatto con la rivoluzione d'Ottobre è, dunque, dirompente, le sue ricadute determinanti, rappresentando nel giovane Piscator la linea di demarcazione tra un prima e un dopo. Non solo, infatti, la scoperta rivoluzionaria dà senso al suo essere artista, ma gli schiude soprattutto delle prospettive linguistiche ed espressive. Perché un teatro sia realmente ed efficacemente rivoluzionario non è sufficiente che si ponga la rivoluzione come oggetto ma deve ripensare anzitutto

1. E. Piscator, *Il teatro politico*, Einaudi, Torino 1976, p. 16 [1929].
2. *Ivi*, p. 17.
3. *Ivi*, p. 25.
4. *Ivi*, p. 24.

se stesso sul piano linguistico. Di qui la polemica contro il Naturalismo, inteso erroneamente come il linguaggio più idoneo a farsi viatico del messaggio rivoluzionario, e la scelta, viceversa, di aprirsi alla sperimentazione di nuove soluzioni linguistiche, di nuovi modi e di un nuovo stile teatrale, perché solo la rivoluzione del linguaggio è in grado di produrre esiti incisivi sul piano sociale in quanto sa parlare una lingua del contemporaneo di più ampia diffusione ed efficacia. Perché un'arte sia rivoluzionaria deve, in sostanza, rivoluzionare se stessa, il suo linguaggio e i suoi codici.

È un principio basilare del rapporto tra arte e rivoluzione nel contesto delle avanguardie: limitare l'una a cassa di risonanza dell'altra non solo è estraneo alla nuova sensibilità estetica ma è considerato anche retorico e inutilmente ridondante. Di qui la tensione dialettica tra i due poli che a noi interessa verificare soprattutto nei confronti dell'Ottobre sovietico. Il secondo caso che presentiamo rivela, da questo punto di vista, una prospettiva assai distante da quella di Piscator in cui, per utilizzare un termine gramsciano, possiamo cogliere, pur se in una maniera problematica, la dimensione dell'intellettuale organico. Tristan Tzara è il fondatore e il teorico del Dadaismo, il movimento più trasgressivo e nichilista delle avanguardie (anche se l'apoteosi dell'azzeramento dell'arte va letta in una maniera meno meccanicistica di come si è soliti fare e va pensata nella dinamica di una nuova nascita⁵), distante per configurazione intellettuale dall'organizzazione marxista del pensiero, dal rigore leninista (tutti ricordano la singolare coincidenza per cui erano praticamente vicini di casa nel loro soggiorno zurighese), dalla prospettiva di una rivoluzione sistematica, politica e strutturata. Nonostante ciò Tzara ricorda in una conferenza del 1947, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, come il gruppo dadaista avesse salutato molto positivamente la Rivoluzione russa «come l'unico mezzo capace di fermare la guerra; l'abbiamo fatto con grande convinzione, anche perché avevamo preso posizione contro il pacifismo piagnone e umanitario i cui appelli ai buoni sentimenti, tanto in voga allora, ci sembravano particolarmente pericolosi»⁶. Il

5. R. Tessari, *Teatro e avanguardie storiche*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 166.
6. T. Tzara, *Con totale abnegazione*, Castelvecchi, Roma 2013, p. 41.

rapporto col movimento bolscevico, all'altezza del 1917, che è l'anno d'oro in cui nasce la rivista «Dada», non produce altri esiti. Nella Rivoluzione russa Tzara legge solo la possibilità di por fine alla guerra, non l'occasione per rimettere in gioco una riflessione di più ampio respiro sulla tematica rivoluzionaria, le cui potenzialità sono attribuite solo alla dimensione estetica, risultando quella politica marginale rispetto al processo complessivo che ha in mente. «È evidente – scrive nello stesso testo – che la natura anarcoide di Dada, fedele all'idea di un assoluto morale da difendere al di là di ogni contingenza pratica, confinava i Dadaisti ai margini della lotta politica»⁷. Una volta conclusa l'esperienza dadaista, però, nel 1947 Tzara fa una scelta tutta politica, senza rinnegare nulla della sua visione artistica, aderendo al Partito Comunista Francese ed è in tale contesto, con in più la recente conclusione della Seconda Guerra Mondiale, che va letto il testo della conferenza che abbiamo appena citato che riconsidera in maniera problematica l'esperienza dada e soprattutto quella surrealista e disegna un quadro storico di più ampio respiro sul rapporto tra poesia e rivoluzione.

Il terzo caso è ancora diverso e, per molti versi, impreveduto perché riguarda Filippo Tommaso Marinetti il cui nome è associato abitualmente, e a ragione, al Fascismo, sia nella sua fase inaugurale e movimentista che in quella istituzionale del regime. Eppure anche Marinetti ha un momento, breve ma importante, in cui si confronta con la rivoluzione bolscevica e non lo fa, come ci si attenderebbe, da una posizione di mero antagonismo ideologico ma in termini più dialettici e dotati di interessanti implicazioni di natura storica. Nel 1920 scrive un Manifesto, *Al di là del Comunismo*, abitualmente trascurato sia quando si parla del Marinetti teorico delle arti (il che è comprensibile) sia quando, viceversa, si parla del Marinetti politico. Per comprendere la ragione per cui Marinetti si cimenta in questo testo, che resterà un unicum, e per valutarne meglio le argomentazioni interne è indispensabile fare un preliminare riferimento al contesto storico. Siamo nel pieno del «biennio rosso» in cui, tra il 1919 e il 1920, si scatenò un violento conflitto di classe che, partendo da vertenze di

aA

23

7. *Ivi*, p. 40.

natura sindacale, si orientò, in una sua parte minoritaria ma consistente, verso un esito rivoluzionario. Si cominciò con lo sciopero generale del 1919 e si approdò all'occupazione delle fabbriche del 1920. La parte riformista del sindacato e del Partito Socialista intese il clima che si stava determinando come l'occasione per ridisegnare i rapporti di forza all'interno del sistema del lavoro, quella più radicale e massimalista lo voleva, invece, come l'humus su cui far germogliare anche in Italia un movimento rivoluzionario che avesse nel Bolscevismo il suo modello ideologico e politico. Il confronto all'interno della sinistra fu durissimo e si risolse, nel 1921, nella scissione della parte più radicale del partito, che faceva riferimento a Gramsci e Bordiga, e nella nascita del Partito Comunista. Se quello all'interno della sinistra fu uno scontro politico, di ben altra natura e caratura fu quello col sistema politico. Polizia, esercito e le neonate squadre dei Fasci di combattimento di Mussolini intervennero pesantemente a tutela non solo dell'istituzione statale e monarchica ma anche dello schieramento padronale, sia industriale che agrario, che, proprio in questa occasione si diede la sua prima forma organizzata. Nella fibrillazione del momento si modificò sensibilmente l'atteggiamento politico di Mussolini. Se nel *Programma di San Sepolcro* del 1919, stilato in occasione della nascita dei Fasci di combattimento, era presente un esplicito atteggiamento rivoluzionario che vedeva nella borghesia un'antagonista sociale, nel 1920, in occasione del secondo congresso dei Fasci c'è una svolta conservatrice che avvicina Mussolini ai partiti liberali – tanto che nelle amministrative di quell'anno si arrivò alla formazione di vere e proprie alleanze anti-socialiste in cui spesso assieme ai partiti borghesi si presentavano anche esponenti dei Fasci di combattimento – e al movimento padronale a cui le «squadracce» fasciste offrirono un sostanziale contributo con violente azioni contro operai, anarchici e socialisti. Marinetti era stato tra i fondatori dei Fasci di combattimento, trovandovi riscontri precisi col programma futurista, insurrezionale, antimonarchico e antiborghese. Visse così la svolta politica di Mussolini come un tradimento del *Programma di Sansepolcro* e lui e altri esponenti futuristi uscirono dal movimento «non avendo

potuto imporre alla maggioranza fascista la loro tendenza antimonarchica e anticlericale»⁸.

Una corretta messa a fuoco della situazione di contesto è fondamentale per comprendere la genesi e le argomentazioni di *Al di là del Comunismo*. Quando lo scrive Marinetti è fuori dai Fasci ma non intende rinunciare al suo obiettivo né alla sua identità politica, ribadendola e ponendola in ideale continuità con quanto ha scritto e detto in precedenza: «Ho sintetizzato in questo manifesto alcune delle idee già sviluppate nella mia opera *Democrazia futurista*, pubblicata un anno fa, e nel mio discorso sulla *Bellezza e necessità della violenza*, pronunciato da me il 26 giugno 1910 alla Borsa del Lavoro di Napoli»⁹. Non è lui, lascia intendere, ad aver cambiato idea ma Mussolini e così in un testo che vuole essere tutto politico il suo compagno di un tempo e il Fascismo non vengono nemmeno nominati, a sancire una distanza ideologica quanto dura tanto breve, perché di lì a poco Marinetti si riavvicinerà al Fascismo tanto da scrivere nel 1924, l'anno dell'assassinio Matteotti e dell'avvio della trasformazione del sistema parlamentare in regime: «sosteniamo strenuamente il Fascismo, salda garanzia di vittoria imperiale nella certa, forse prossima, conflagrazione generale»¹⁰.

In quel breve arco di mesi del 1920, invece, la pensa diversamente e l'elemento di distinguo è sancito dall'idea di rivoluzione che Marinetti pone a fondamento delle sue scelte artistiche ma anche di quelle politiche. In *Democrazia futurista* del 1919, che ha nominato come diretto antecedente di *Al di là del Comunismo*, ha proclamato la nascita di un Partito politico futurista (che non diventerà mai un'organizzazione ma è una tipica visione utopica marinettiana) le cui radici siano antimonarchiche ma anche antirepubblicane «per giungere ad un governo tecnico di 30 o 40 giovani direttori competenti senza parlamento, eleggibili da tutto il popolo mediante sindacati»¹¹. Un modello politico rivoluzionario, dunque, estraneo ai sistemi istituzionali consolidati, monarchia e repubblica, che può ricordare per

8. *I futuristi nella lotta fascista* di Luciano De Maria in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968, p. 440.

9. F. T. Marinetti, *Al di là del Comunismo*, in Id., *Teoria e invenzione futurista* cit., p. 424.

10. Id., *Futurismo e Fascismo*, in Id., *Teoria e invenzione futurista* cit., p. 432.

11. Id., *Democrazia futurista*, in Id., *Teoria e invenzione futurista* cit., p. 302.

alcuni versi quello dei soviet e una visione quasi leninista, nell'indicazione di una classe dirigente formata da pochi individui che si fa espressione di un movimento popolare aggregato per sindacati. In *Al di là del Comunismo* questi temi sono ribaditi, «Vogliamo liberare l'Italia dal papato, dalla monarchia, dal Senato, dal matrimonio, dal Parlamento»¹², ma il riferimento alla Rivoluzione russa, stavolta, è esplicito. «La Rivoluzione russa ha la sua ragion d'essere in Russia, non può essere giudicata che dai russi, e non può essere importata in Italia»¹³, scrive a sottolineare come il problema non sia, o sia solo in parte, di natura ideologica quanto piuttosto di specifica identità culturale, essendo comune, viceversa, l'istanza rivoluzionaria. Ribadisce ancora, infatti, più avanti: «Sono lieto di apprendere che i futuristi russi sono tutti bolscevichi e che l'arte futurista fu, per qualche tempo, arte di Stato in Russia. [...] Ogni popolo aveva o ha ancora un suo passatismo da rovesciare. Noi non siamo bolscevichi perché abbiamo la nostra rivoluzione da fare»¹⁴. Il dato che accomuna Italia e Russia è la necessità di una rivoluzione, che avrà modi diversi perché esperita in paesi diversi. Quella italiana sarà superiore perché saprà andare oltre il Comunismo in quanto guarda a un «proletariato dei geniali» contrapposto al proletariato come classe sociale, e perché il suo obiettivo è una «vita opera d'arte» contrapposta a una vita «pane e fatica»¹⁵. I limiti del Comunismo di Lenin, con cui è istituita una giustapposizione dialettica, non sono di natura ideologica ma in quanto è visto come una pacificazione delle masse che frena il vero slancio rivoluzionario, che è altrove, in una dimensione estetica che sappia tradursi in azione politica diretta. Significativo che parlando di questo slancio rivoluzionario sia assente ogni riferimento al Fascismo e a Mussolini, perché considerati, a quella data, estranei al processo rivoluzionario. Dedicare una riflessione, per quanto critica, al Comunismo è il segno dell'esigenza di trovare un possibile interlocutore politico alla propria vocazione rivoluzionaria. In questo modo Marinetti mette in chiara evidenza quella dialettica tra istanza

12. F. T. Marinetti, *Al di là del Comunismo*, in Id., *Teoria e invenzione futurista* cit., è. 419.

13. *Ivi*, p. 416.

14. *Ivi*, p. 418.

15. *Ivi*, p. 424.

estetica e istanza politica che è tipica del discorso artistico primonovecentesco.

Surrealismo e rivoluzione

Quando, nel 1924, i surrealisti danno vita a una rivista che vuole essere il loro organo ufficiale, il titolo che scelgono è emblematico «La Révolution surréaliste» apponendo in epigrafe al primo numero un'affermazione che è tutto un programma «Bisogna dar vita a una nuova dichiarazione dei diritti dell'uomo». Si ignorasse che si tratta di un movimento artistico, si sarebbe autorizzati legittimamente a ritenere, fra titolo della rivista ed epigrafe, che stesse nascendo un nuovo giornale politico, dichiaratamente schierato a sinistra. Il concetto di rivoluzione viene, dunque, tematizzato quale fondamento dell'estetica surrealista: il loro non sarà un movimento artistico come gli altri ma una rivoluzione a 360 gradi. Nella *Dichiarazione del 27 gennaio 1925* i principali esponenti del movimento scrivono, a sgombrare da ogni equivoco la loro posizione: «Noi non abbiamo niente a che vedere con la letteratura; ma siamo capacissimi, se occorre, di servircene come chiunque altro» aggiungendo subito dopo «Siamo decisissimi a fare una rivoluzione. Abbiamo accoppiato il termine *surrealismo* al termine *rivoluzione* unicamente per indicare il carattere disinteressato, distaccato e anche del tutto disperato di questa rivoluzione»¹⁶. Si può parlare, dunque, di una vera e propria «teleologia rivoluzionaria» che accompagna il Surrealismo fin dalla sua fondazione. Ma quali sono i tratti distintivi di questa rivoluzione? Se rileggiamo la dichiarazione del '25 appaiono alquanto indistinti. Cosa significa che accoppiando i termini surrealismo e rivoluzione ne emerge il carattere disinteressato e distaccato? e cosa, ancor di più, intendono quando introducono il termine «disperato»? Il testo non fornisce alcuna spiegazione ma, tenendo presente anche in questo caso il contesto culturale, questi termini sembrano voler rimarcare la distanza dalle posizioni di quegli intellettuali che si erano schierati ideologicamente a fianco del Partito Comunista, come il gruppo che faceva capo alla rivista

16. *Dichiarazione del 27 gennaio 1925*, in M. Nadeau, *Storia e antologia del Surrealismo*, Mondadori, Milano 1972, p. 199 (il testo è firmato da tutti i principali esponenti del movimento da Breton ad Aragon, Artaud, Naville, Peret, Soupault, Éluard).

«Clarté», diretta da Jean Bernier e Marcel Fourrier. Quella surrealista è una rivoluzione che vuole andare al di là dello scenario politico e ideologico presente, per proiettarsi in una dimensione utopica, disinteressata e distaccata, ma non pacificante e quindi disperata. Sono quelli, d'altronde, gli anni in cui il Surrealismo sta mettendo a punto, specie grazie ad André Breton, i suoi postulati linguistici: rifiuto della logica razionale in nome del primato della dimensione onirica; automatismo come forma privilegiata della scrittura perché non vi interferisce l'intenzione formale; il rifiuto dell'opera d'arte come prodotto. L'idea di rivoluzione che ne consegue non può che essere irriducibile a un modello politico predeterminato. Eppure il problema c'è e quella dichiarazione dell'inizio del '25, così apparentemente compatta e così vistosamente schierata, è il segnale di un dibattito in corso, destinato di lì a qualche mese ad esplodere. Il 2 aprile del 1925 una parte dei surrealisti, Antonin Artaud, Michel Leiris, André Masson e Pierre Naville si riuniscono, come scrivono in un documento interno al movimento e redatto materialmente da Raymond Queneau, «per decidere quale, tra il principio surrealista e il principio rivoluzionario fosse il più indicato a guidare la loro azione», giungendo a queste conclusioni: che «ciò che predomina nel loro spirito prima di qualsiasi preoccupazione surrealista o rivoluzionaria, è un certo stato di furore» e che «lo spirito è per sua essenza irriducibile e che non c'è luogo nella vita né oltre la vita, dove esso possa stabilirsi»¹⁷. È una presa di posizione che prende le distanze da quella osmosi tra surrealismo e rivoluzione espressa solo pochi mesi avanti e sterza, per così dire, a sinistra proponendo lo spirito come unico luogo possibile della rivoluzione, alimentandolo con un furore che estremizza il concetto di disperazione espresso nella dichiarazione di gennaio. Un secondo documento, associato al primo e quindi datato ugualmente 2 aprile 1925, chiarisce ancora meglio la posizione del gruppo: «La realtà immediata della rivoluzione surrealista non è tanto un cambiamento totale dell'ordine fisico e apparente delle cose quanto la creazione di un movimento degli spiriti» che

17. *Due documenti interni*, in M. Nadeau, *Storia e antologia del Surrealismo* cit., p. 200.

conduce a «un misticismo di tipo nuovo»¹⁸. C'è un'istanza spiritualista forte in queste dichiarazioni tesa a spostare l'attenzione nei confronti di un processo rivoluzionario che «abbia fede nelle possibilità che il movimento può avere di diventare una realtà»¹⁹, orientandosi verso l'interiorità dell'individuo e disinteressandosi, viceversa, della dimensione sociale. Interiorità che è assunta, dunque, quale unica, autentica realtà.

Tutto questo è strettamente coerente con le premesse stesse del Surrealismo e non si comprende, quindi, la necessità che un gruppo ristretto dei suoi più autorevoli esponenti si senta in dovere di ribadirlo, dandone una versione particolarmente radicale. Un testo di Breton del luglio 1925, pubblicato sul numero 4 de «La Révolution surréaliste», ci può fornire qualche indizio sul dibattito in atto. Breton decide di sostituire Pierre Naville e Benjamin Péret alla direzione della rivista e lo fa con un testo programmatico in cui «dà la linea al movimento»: *Perché assumo la direzione de «La Révolution surréaliste»*. È una decisione drastica tesa a dare un segnale di discontinuità con la gestione precedente, anche se poi nei contenuti la rivista resterà sostanzialmente la stessa²⁰. Così più che di una scelta editoriale si tratta di una decisione politica nata programmaticamente come risposta alle tesi del gruppo del 2 aprile a cui Breton allude verso la fine del suo testo quando sostiene la necessità di «evitare che si ripetano quelle piccole azioni di sabotaggio che si sono già verificate nella nostra organizzazione»²¹.

L'impostazione del discorso è molto chiara. «Siamo nel 1925», sono le prime parole di Breton e il clima di trasformazione sociale dei primi anni venti si è scolorito, bisogna prenderne atto anche come surrealisti e, pur restando fedeli alle proprie premesse, andare incontro alla nuova situazione. La rivoluzione linguistica ha prodotto il suo effetto, «restano da definire le condizioni della lotta, di quella lotta

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

20. In questa «successione» c'è una singolare anomalia editoriale. Nel numero in questione la direzione risulta ancora di Naville e Péret, mentre il precedente indica Breton con direttore. Possibile che si sia trattato di un refuso nella compilazione del colophon e non ci siano implicazioni di natura diversa.

21. A. Breton, *Perché assumo la direzione della «Révolution surréaliste»*, «La Révolution surréaliste», n. 4, ottobre 1925, p. 5.

che abbiamo ingaggiato grazie alla giovinezza» e si chiede: «Ma il Surrealismo è una forza di opposizione assoluta, un insieme di proposizioni puramente teoriche, un sistema che poggia sulla confusione di tutti i livelli, oppure la prima pietra di un nuovo edificio sociale?»²². Lo spostamento del livello di argomentazione rispetto a quanto aveva sottoscritto (e molto probabilmente scritto) nel gennaio è molto forte. L'irruenza giovanile della lotta (il «furore» degli autori del documento del 2 aprile?), la proiezione verso un altrove del pensiero e della visione del mondo che schiva il confronto con la realtà quotidiana ritenendola un inutile scoria del passato, qualcosa di sostanzialmente insignificante vanno lasciate alle spalle. Il Surrealismo deve raggiungere una sua piena maturità (si pensi a come tale processo abbia luogo in poco più un anno e come subisca un'accelerazione intensissima nel giro di pochi mesi) e questo comporta passare dall'opposizione assoluta e irrevocabile nei confronti di ogni possibile «edificio sociale» alla volontà di costruirne uno diverso. «Probabilmente – aggiunge a mo' di autocritica – abbiamo avuto un po' troppa fretta quando abbiamo decretato che alla spontaneità si doveva concedere ogni licenza»²³ e conclude in una maniera alquanto sorprendente: «Quand'anche il movimento surrealista dovesse soffrirne nella sua compiutezza, mi pare giusto si debba concedere ospitalità soltanto a uomini che non siano alla ricerca di un alibi letterario»²⁴. Quanto sta dicendo Breton è che la stagione nella pura rivoluzione linguistica si è conclusa e che è necessario che l'arte si faccia tramite di una vocazione politica non più metaforica e utopistica (che finisce con l'essere astratta) ma concreta e operativa. L'alibi letterario è quello di chi si nasconde ancora dietro immagini come il «movimento degli spiriti», che proiettano il pensiero verso territori altissimi ma incapaci di incidere sulla realtà. È il momento di fare delle scelte che sporcano forse la purezza del movimento ma rendono più concreta la sua vocazione rivoluzionaria: «nello stato in cui si trova la società in Europa, continuiamo ad essere per il principio dell'azione rivoluzionaria, quand'anche questa avesse per punto di par-

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

tenza la lotta di classe»²⁵. È una dichiarazione impensabile nel 1924. La lotta di classe, fin qui considerata in termini assolutamente negativi, diventa, pur se in una maniera prudente e problematica, un termine di riferimento. Nel 1924 Aragon, rispondendo a Bernier, uno dei direttori di «Clarté», a proposito della polemica che questi aveva sollevato a seguito della pubblicazione da parte dello stesso Aragon, di Breton, Éluard e Soupault di un pamphlet polemico in occasione dei funerali di stato di Anatole France, *Un cadavre*, aveva scritto: «La Rivoluzione russa? Lei non mi può impedire di rispondere con un'alzata di spalle. Dal punto di vista delle idee, essa appare tutt'al più come una vaga crisi ministeriale»²⁶. Passa un anno e le cose sono diventate del tutto diverse: altro che alzata di spalle, è con quel modello rivoluzionario che il Surrealismo deve confrontarsi, pur considerandolo un punto di partenza e non un approdo e lo stesso Aragon sarà uno dei più convinti sostenitori della necessità di aderire al Partito Comunista.

Letti in sequenza i tre scritti testimoniano del dibattito vivacissimo che si tiene all'interno del movimento surrealista il cui oggetto è il concetto di rivoluzione tra illibato atto spirituale e compromesso con la realtà. Rispetto al purismo iniziale è più Breton ad aver cambiato la sua posizione di quanto non abbiano fatti i suoi antagonisti. Cosa è successo per spingerlo verso questa nuova direzione dove i firmatari del documento del 2 aprile non vogliono andare? Nel 1925 la guerra coloniale del Rif, una regione del nord del Marocco, che vedeva contrapposte da un lato le tribù indigene che aspiravano all'indipendenza e dall'altro gli eserciti spagnolo e francese, ebbe un'intensificazione che condusse, nel 1926, a una massiccia operazione militare francese che condusse alla sconfitta i resistenti arabi. La guerra del Rif ebbe una grande risonanza tra gli intellettuali francesi di sinistra che si mobilitarono in massa contro quest'azione imperialista che veniva a pochi anni dalla fine del conflitto bellico e rappresentava un vero e proprio modello di restaurazione autoritaria che faceva passare in secondo piano ogni sogno rivoluzionario se non si fossero intraprese opportune con-

25. *Ibid.*

26. M. Nadeau, *Storia e antologia del Surrealismo* cit., p. 61.

tromisure. La spinta ideologica si fece sentire in un modo così forte che Breton si alleò col gruppo di «Clarté», nonostante le feroci polemiche di qualche tempo prima, nella denuncia e, così facendo, cominciò a muoversi sul terreno della concretezza militante e non solo delle proclamazioni di principio, atteggiamento la cui eco si sente fortissima nell'editoriale de «La Révolution surréaliste». Nel numero 79 di «Clarté» del 1926, a ribadire la sua nuova posizione e anche una nuova collocazione rispetto agli intellettuali vicini al PCF, Breton scrisse: «L'importante per noi è che la disperazione, questa famosa disperazione che c'è sempre stata concessa come movente cessi alle soglie di una nuova civiltà. Ci è bastato volgere lo sguardo alla Russia. Apparteniamo anima e corpo alla rivoluzione, e se fino ad ora non abbiamo mai accettato comandi di nessun tipo, lo abbiamo fatto per poterci sottomettere agli ordini di coloro che della rivoluzione sono gli animatori»²⁷.

C'è, dunque, alla base della svolta manifestata nel luglio 1925, ma sicuramente maturata nei mesi precedenti, una motivazione di contesto storico a cui ne va aggiunta una di natura culturale non meno significativa: in quell'anno legge la biografia di Lenin scritta da Trotskij e la recensisce sul numero 5 dell'ottobre 1925²⁸. Nella recensione comincia col prendere le distanze dalle posizioni polemiche espresse da qualche surrealista nei confronti della Rivoluzione d'ottobre (e vengono subito in mente le parole di Aragon), passa quindi a esporre la sua posizione sull'argomento: «Penso in effetti che il Comunismo, nel suo esistere come sistema organizzato, ha da solo permesso il compiersi del più grande sconvolgimento sociale, *all'interno delle condizioni ambientali che erano le sue*», aggiungendo che, al di là di qualsiasi giudizio di valore si voglia dare, la Rivoluzione russa «è stata lo strumento grazie a cui si sono potute abbattere le muraglie dell'antico edificio» e che è stata «il più meraviglioso agente di sostituzione di un mondo ad un altro che vi sia mai stato»²⁹. Si chiede, infine, se sia possibile considerare la

27. A. Breton, *La force d'attendre*, «Clarté», n. 79, 1926 cit. in M. Nadeau, *Storia e antologia del Surrealismo* cit., p. 80.

28. A. Breton, *Leon Trotsky*, «Lenine», «La Révolution surréaliste», n. 5, ottobre 1925, p. 29.

29. *Ibid.*

Rivoluzione russa finita e la risposta è inequivocabile: no. Una risposta che ha un senso preciso a un anno dalla morte di Lenin, nel pieno del travaglio per la sua successione che gettava molte ombre (e la Storia avrebbe dimostrato a ragione) su quanto stesse accadendo in Unione Sovietica. Il salto argomentativo rispetto a quanto aveva scritto solo pochi mesi prima è immenso. Le aperture alla lotta di classe si trasformano adesso nel richiamo alla Rivoluzione d'ottobre come primo concreto passo lungo la via di quella trasformazione del mondo che Breton auspicava fin dai suoi esordi surrealisti e che adesso appare concretamente praticabile. Il passaggio a quanto scriverà l'anno dopo su «Clarté» è breve.

Il 1926 è un anno chiave. È allora, infatti, che ci sono i primi contatti col Partito Comunista che condussero Breton e altri a iscriversi al partito in nome di una rivoluzione i cui valori e soprattutto i cui mezzi, però, non condividevano del tutto, tanto che il rapporto non fu mai facile. Quest'avvicinamento, pensato come un modo per mettere in connessione il lato spirituale e quello sociale della rivoluzione, determinò nel movimento surrealista un vero e proprio terremoto. Pierre Naville in *La Révolution et les intellectuels* assume un atteggiamento radicale denunciando il velleitarismo che il Surrealismo aveva manifestato fino a quel momento, dando vita a scandali che non avevano minimamente scalfito il sistema borghese. Propone, quindi, di superare «un atteggiamento di negazione di tipo anarchico» e di «prendere senza esitazioni la via rivoluzionaria, la sola via rivoluzionaria esistente, quella del marxismo»³⁰. Di qui la decisione di saltare il fosso: abbandona il movimento surrealista e si iscrive al Partito Comunista.

Anche Breton optò per l'iscrizione ma senza mai smettere di sentirsi e di essere in primo luogo surrealista. Non vedeva le due cose in contraddizione, come Naville, ma l'una, la militanza politica, in funzione dell'altra, il Surrealismo. In *Legitime defense*, pubblicato sul numero 8 del dicembre 1926 de «La Révolution surréaliste», da un lato difende la sua adesione al PCF «nonostante si tratti, secondo noi, di un

30. P. Naville, *La Révolution et les intellectuels*, in M. Nadeau, *Storia e antologia del Surrealismo* cit., p. 86.

programma minimo»³¹ dall'altro attacca l'organo del PCF, «L'Humanité», definendolo «puerile, declamatorio, inutilmente *cretinizzante*, giornale illeggibile, del tutto indegno della funzione educativa che pretende di svolgere nei confronti del proletariato»³², collocandosi in una ideale «terza via» rispetto ai surrealisti che si ritenevano incompatibili e in fondo superiori al Comunismo e rispetto ai comunisti che pensavano di avere un'esclusiva (mal gestita oltretutto) sulla rivoluzione. Conclude allora così la sua *Legitime defense*: «non c'è nessuno di noi che non auspichi il passaggio del potere dalle mani della borghesia a quelle del proletariato. Nell'attesa non è meno necessario, secondo noi, che le esperienze della vita interiore proseguano e lo facciano, sia ben chiaro, senza alcun controllo esterno, nemmeno quello marxista»³³.

Su di un fronte opposto c'è il rifiuto di ogni compromesso con livelli rivoluzionari ritenuti inadeguati che non può che portare a una frattura all'interno del movimento surrealista. Antonin Artaud, in una conferenza tenuta all'Università del Messico il 26 febbraio 1936, ricostruisce le tensioni di dieci anni prima facendo riferimento in particolare a una riunione al Café Prophète il 10 dicembre del 1926. «Si tratta di sapere cosa avrebbe fatto il Surrealismo del proprio movimento di fronte alla rivoluzione sociale», scrive, «Per me, considerando quello che sappiamo del Comunismo marxista a cui si trattava di riferirsi, la questione non poteva neanche porsi. Artaud se ne fotte della rivoluzione? mi fu domandato. Risposi: me ne fotto della vostra non della mia, lasciando il Surrealismo, divenuto lui stesso un partito»³⁴. A una scissione militante, quella di Naville, ne corrisponde una, quella di Artaud, tesa a salvaguardare il valore spirituale della rivoluzione. Fu questa – più che l'apertura da parte di Artaud del Théâtre Alfred Jarry perché, secondo Breton, il teatro non poteva essere surrealista negando per sua stessa natura l'automatismo – la causa più vera della frattura tra i due. La polemica esplose nel 1927

31. A. Breton, *Legitime defense*, «La Révolution surréaliste», n. 8, dicembre 1926, p. 30.

32. *Ivi*, p. 31.

33. *Ivi*, p. 35.

34. A. Artaud, *Contre l'abandon de la position révolutionnaire*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. VIII, Gallimard, Paris 1980, p. 147.

con due pamphlet contrapposti fin dal titolo: *Au grand jour* di Breton, Aragon, Éluard, Péret e Pierre Unik e *À la grand nuit ou le bluff surréaliste* di Artaud.

Il primo è pensato come un esplicito attacco alle posizioni dissidenti di alcuni surrealisti e in particolare di Artaud di cui si rimarca negativamente «l'inseguimento *isolato* della stupida avventura letteraria»³⁵, formula che chiarisce bene a chi pensava Breton nell'editoriale de «La Révolution surréaliste» in cui comunicava di assumerne la direzione. I punti di convergenza tra Surrealismo e Comunismo sono presentati come fisiologici, come «la continuazione logica dello sviluppo dell'idea surrealista e la sua sola salvaguardia ideologica»³⁶. Il marxismo ci ha posto di fronte a un'organizzazione indispensabile ai fini della Rivoluzione a fronte degli anarchici che «mostrano piuttosto il carattere platonico della loro concezione»³⁷. A questi proclami ideologici, chiaramente orientati a motivare le ragioni dell'adesione al Partito Comunista e la svolta marxista dei «capi» del movimento, risponde Artaud con il suo di pamphlet, autoprodotta e pubblicato nel giugno 1927. L'inizio del discorso mette in chiaro subito qual è il fulcro della questione: «Tutta la sostanza e tutte le esasperazioni della nostra controversia ruotano attorno alla parola rivoluzione»³⁸. Questo è il motivo del contendere non la qualità della proposta artistica dei suoi antagonisti che non viene messa mai in discussione. La posizione di Artaud ribadisce le tesi del 2 aprile, affermandole con più perentorietà e con un'argomentazione più puntuale. La rivoluzione è un valore assoluto che non può venire compresso con nulla che non sia alla sua altezza e quest'altezza riguarda la sfera della spiritualità e non quella, più prosaica, della lotta sociale che non ha per Artaud alcuna attrattiva. Il suo ragionamento si sintetizza bene in due affermazioni. Nella prima scrive: abbiamo assistito all'aberrazione «di certi rivoluzionari che, dopo avere raggiunto il livello più alto possibile, sono stati costretti ad

35. A. Breton, *Au grand jour*, Éditions surréaliste, Paris 1927, in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1988, p. 930.

36. *Ivi*, p. 933.

37. *Ivi*, p. 934.

38. A. Artaud, *À la grand nuit ou le bluff surréaliste*, edito dall'autore, Paris 1927, in Id., *Œuvres complètes*, vol. I, 2, Gallimard, Paris 1976, p. 59.

abbandonare totalmente tale livello, ad attribuire alla parola rivoluzione il suo senso utilitario e pratico, il senso sociale che si sostiene essere il solo senso valido»³⁹, distinguendo nettamente il piano della rivoluzione autentica da quello di una rivoluzione falsa. Nella seconda, invece, esprime la sua posizione: «I miei scrupoli di fronte all'azione reale? Sono scrupoli di ordine assoluto», specificando che il suo «è il punto di vista di un pessimismo integrale. Ma una certa forma di pessimismo porta con sé lucidità. La lucidità della disperazione, dei sensi esacerbati e come sull'orlo dell'abisso»⁴⁰. La rivoluzione non è vista nella proiezione di un miglioramento delle condizioni materiali dell'esistenza ma come l'estrinsecazione di un malessere profondo, tanto cupo quanto in grado di cogliere con maggiore chiarezza l'oscurità del tempo presente ma anche della condizione umana. È interessante come nelle parole di Artaud riverberi quella «disperazione» che avevamo incontrato della «Dichiarazione del 27 gennaio 1925».

Qualche mese prima, l'8 gennaio 1927, quando la polemica è ancora più calda, nel post scriptum al *Manifesto per un teatro abortito*, datato 13 novembre 1926, che introduce la prima stagione del Teatro Alfred Jarry (fra il Manifesto e il post-scriptum c'è la riunione del 10 dicembre 1926 al Café Prophète) Artaud è molto più *tranchant*: la rivoluzione che ha degli obiettivi sociali è definita una «rivoluzione di castrati»; il modo comunista di intendere la rivoluzione gli sembra «di gran lunga il peggiore, il più ristretto»; «Non mi importa proprio niente, lo dico chiaro e forte, che il potere passi dalle mani della borghesia a quelle del proletariato»⁴¹.

Lo stato dello scontro, a questo punto è evidente: da un lato la rivoluzione totale che non viene a compromessi che vuole tutto o niente e riguarda l'uomo prima del contesto, dall'altro la rivoluzione comunista come passaggio incompleto verso un obiettivo più alto, non del tutto soddisfacente ma l'unica concretamente praticabile al momento. Se si considerano le dinamiche intercorse nella Rivoluzione russa si trova una singolare corrispondenza di questa dualità. Il

39. *Ivi*, p. 64.

40. *Ivi*, p. 66.

41. A. Artaud, *Manifesto per un teatro abortito*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1978, pp. 14 e 15.

1917 è l'anno del grande sogno, delle aperture verso un mondo nuovo che, germogliato a Mosca, si sarebbe diffuso ovunque, perché quella era in primo luogo la rivoluzione della libertà dell'uomo. Il 1927 è l'anno dell'espulsione di Trotskij. La guerra di successione scatenatasi dopo la morte di Lenin si è conclusa: Stalin ha preso il potere, niente più sogni rivoluzionari ma il consolidamento di uno stato socialista che si trasforma giorno dopo giorno in regime. I surrealisti vissero questo passaggio in modo traumatico: decisero di aderire al Partito Comunista pensando alla rivoluzione e si trovarono di lì a poco dentro un'organizzazione decisamente stalinista. Nel 1933 Breton verrà espulso dal partito.

Per concludere facciamo un salto di undici anni in avanti, siamo nel 1938. Breton è andato in Messico per conoscere Trotskij che vive in esilio. Al di là del dato personale il risultato è un testo/manifesto che risulta firmato da Breton e Diego Rivera ma che in realtà, è per una parte significativa di mano di Trotskij. Il titolo è *Per un'arte rivoluzionaria indipendente* e aveva nelle intenzioni di porre le basi per una Federazione Internazionale dell'Arte Rivoluzionaria Indipendente. Per ricostruirne le argomentazioni, tese al rilancio di uno stretto rapporto tra arte e rivoluzione in nome di un progetto di rifondazione del mondo, sociale e non, vale la pena leggerne per esteso alcuni passi. «L'opposizione artistica è oggi una delle forze che possono contribuire al discredito e alla rovina dei regimi sotto i quali [...] si perde ogni senso della grandezza e persino della dignità umana» scrivono a sottolineare la dimensione alternativa dell'arte al sistema di valori borghesi che si fondano sullo sfruttamento dell'uomo sull'uomo⁴². Aggiungono poi che «la vera arte, cioè quella che non si accontenta di variazioni su modelli bell'e pronti, ma si sforza di dare espressione ai bisogni interiori dell'uomo e dell'umanità di oggi, non può non essere rivoluzionaria, aspirazione cioè a una ricostruzione completa e radicale della società»⁴³. L'arte è rivoluzione dello spirito, dunque, ma, scrivono, «nello stesso tempo riconosciamo che soltanto la rivoluzione sociale può aprire la

aA

37

42. *Per un'arte rivoluzionaria indipendente*, in M. Nadeau, *Storia e antologia del surrealismo* cit., p. 413.

43. *Ibid.*

strada a una nuova cultura»⁴⁴. Torna, riproposto a distanza di anni, il tentativo di sintesi tra i due estremi opposti del concetto di rivoluzione, al cui proposito viene presentato con grande chiarezza un distinguo: «Se per lo sviluppo della produttività materiale la rivoluzione è costretta a mettere in piedi un sistema su base centralizzata, per quanto riguarda la creazione intellettuale, essa deve, fin dagli inizi, costruire e garantire un regime *anarchico* di libertà individuale»⁴⁵. La rivoluzione artistica, dunque, è esente dal vincolo del centralismo dirigitico che è la imprescindibile condizione leninista per giungere alla rivoluzione. In aggiunta una presa di distanze netta dalla «casta dirigente dell'URSS» in quanto non rappresenta il Comunismo ma il suo nemico più infido. Dopo aver ancora aggiunto che in arte è permessa ogni licenza, i firmatari (non ci scordiamo mai che sono Breton e Trotskij e capiamo anche perché quest'ultimo volle tenere riservato il suo nome) dichiarano con grande decisione: «Riteniamo che il compito supremo dell'arte nei nostri tempi è di partecipare coscientemente e attivamente alla preparazione della rivoluzione»⁴⁶.

38

Avessimo letto queste dichiarazioni senza contestualizzarle avremmo potuto tranquillamente datarle al periodo d'oro delle avanguardie e della rivoluzione bolscevica. Invece è il 1938, c'è Hitler in Germania ed è l'anno dell'annessione dell'Austria al Terzo Reich, in Italia Mussolini proclama le leggi razziali, da due anni Franco è il tiranno spagnolo, nell'URSS Stalin ha instaurato un regime di puro terrore. Pensare, in questo contesto storico, a una rivoluzione comunista? pensare l'arte come motore trainante di questa rivoluzione? fondere assieme la tensione anarchica dell'arte e quella comunista della politica? Sono domande che vengono spontanee, considerata la levatura degli autori che impedisce di pensare a un peccato di ingenuità. Da un lato va tenuta presente la specifica situazione messicana, in cui il governo di Lázaro Cárdenas, proponendo una riforma agricola che ridistribuiva le terre ai contadini e nazionalizzando il petrolio sottraendone il controllo alle grandi ditte monopolizzatrici, lasciava intravedere la possibilità di

aA

44. *Ibid.*

45. *Ivi*, p. 415.

46. *Ibid.*

un rilancio della mai del tutto sedata rivoluzione messicana, dall'altro, invece, credo ci sia una motivazione più di sostanza, risultando l'appello a una nuova rivoluzione in Messico troppo distante dalle argomentazioni del testo le cui aspirazioni appaiono di più ampio respiro. Per Breton si trattava di reagire con vigore al *rappel à l'ordre* dominante nella cultura francese (da cui cerca una via di fuga, probabilmente, proprio col suo viaggio messicano); per Trotskij, nel suo isolamento, lui che sapeva che la rivoluzione si fa comandando l'Armata rossa, continuare a pensare la rivoluzione come possibile è l'unico modo per tenerne in vita l'idea. In entrambi i casi *Per un'arte rivoluzionaria indipendente* appare come un tentativo estremo di tenere accesa la candela della rivoluzione. Il soffio che la spegnerà definitivamente non tarderà a venire: nel 1940 vengono uccisi Trotskij e Mejerchol'd. La Rivoluzione russa è finita definitivamente e con lei, l'idea stessa di rivoluzione.

Pensiero e condizionamenti politico-ideologici nell'estetica russo-sovietica: alcuni aspetti della riflessione critica di Boris Vladimirovič Asaf'ev

Claudia Colombati*

40

Il ruolo politico-culturale di Asaf'ev rientra nell'ideologizzazione dell'arte avvenuta in Russia con la Rivoluzione e nei decenni che le succedettero. Dall'internazionalismo marxista, si passò ad una forma di nazionalismo, perenne aspetto del popolo russo, che pose l'*intelligencija* in una luce ambivalente tra protesta morale e adattamento alla linea di partito; ne derivarono avvenimenti dalle tinte drammatiche che coinvolsero letterati, musicisti, artisti dello spettacolo tra i più celebri; arduo quindi definire l'azione di intellettuali che in quel periodo svolsero la loro attività partecipando alla costruzione della nuova cultura russo-sovietica; la necessità fu quella di convivere con gli avvenimenti, dal primo decennio della dittatura del proletariato, la NEP¹ (1921), col perdurare delle Istituzioni prerivoluzionarie, alla rivoluzione culturale (1928-1932) degli anni Trenta, sino alla seconda guerra mondiale, alla conferma dello stalinismo e al periodo postbellico della *Ždanovščina*, sorto a difesa del patriottismo sovietico contro il capitalismo bor-

aA

* Università di Roma Tor Vergata.

1. NEP, Nuova Politica Economica

ghese e la corrente formalista. Il nuovo periodo della storia della letteratura sovietica, nelle varie fasi che precedettero, distinsero e seguirono alla rivoluzione d'ottobre, sorgeva al momento dello scoppio della rivoluzione bolscevica del 1917, da un processo di decadenza che l'evento accelerò; si riteneva necessario un rinnovamento che si estendesse dall'ambiente culturale a quello sociale; l'*intelligencija* si trovò così all'interno di un annoso dibattito tra una tendenza più occidentalista e quella di un recupero delle radici slave. Realismo e Simbolismo avevano segnato i due principali movimenti nel periodo prerivoluzionario del XX secolo. Il Realismo costituiva una continuazione della grande età del romanzo russo sino a Dostoevskij e Tolstoj ed avrebbe avuto i suoi massimi esponenti moderni in Maksim Gor'kij e Ivan Bunin. Il Simbolismo, quale movimento dell'arte e della letteratura europea (Modernismo), fu destinato a svolgere in Russia un ruolo vitale nel periodo precedente la prima guerra mondiale, tra il 1900 e il 1912, in particolare nella poesia; ne fornisce un quadro esauriente Gleb Struve² per quanto ne concernerà la crisi e le successive tendenze polemiche, dall'*acmeismo* al futurismo (Vladimir Majakovskij) e agli stessi modi di adesione rivoluzionari, sino all'affermarsi, appunto, del realismo cosiddetto socialista, teoria sulla quale neppure il suo principale fautore Gor'kij, esprimerà una chiara e definitiva interpretazione: «Il simbolismo russo fu dunque qualcosa di più di una "scuola"; [...] a esso è legata la nascita dell'individualismo e dell'idealismo religioso, come prodotti di un riesame generale dei valori tradizionali dell'*intelligencija* russa, con il suo agnosticismo spinto fino all'ateismo, il suo culto del dovere civico e la sua accentuazione dell'importanza sociale dell'arte»³. Alla fine d'ottobre 1917, con il *coup d'état* bolscevico, una gran parte dell'*intelligencija* "scrittori, musicisti, artisti" si mostrò ostile al regime instauratosi scegliendo, nel periodo durante e dopo la guerra civile, di abbandonare la Russia; quando intorno al 1923 e negli anni successivi alcuni di essi rientrarono in patria, furono soggetti ad alterni destini: un posto d'onore nella cultura sovietica oppure *emigrati interni*, esiliati o addirittura

2. G. Struve, *Storia della Letteratura Sovietica - Da Lenin a Stalin*, Garzanti, Milano 1977.
3. *Ivi*, pp. 12-13.

sacrificati, giustiziati o venuti a mancare per suicidio⁴; sei mesi prima di morire, Aleksandr Blok aveva espresso la sua fede nella segreta libertà già cantata da Puškin: «*Pace e libertà*. Il poeta ne ha bisogno per restituire armonia. Ma ora mancano anche la pace e la libertà. Non la pace esterna ma quella creativa.[...] E il poeta muore perché non può più respirare: la vita ha perduto per lui il suo significato»⁵.

Furono scelte ideologiche ed esistenziali; non si possono pertanto comprendere nella giusta prospettiva le valenze e il ruolo di critici, teorici od artisti, quali ad esempio Gor'kij, Asaf'ev, Prokof'ev o Šostakovič, senza tenerne presenti gli atteggiamenti avuti nel periodo tra le due guerre e, per chi di loro sopravvisse, dopo il secondo conflitto mondiale. Tra i poeti e gli scrittori del primo periodo, vibrò la matrice romantica rivoluzionaria; negli anni Venti, la letteratura trasmise infatti un'adesione alla rivoluzione del tipo delle passate sollevazioni popolari che avevano scosso la Russia nel Seicento di Razin e nel Settecento di Pugačëv⁶; scrittori e maestri quali Block ed Andrej Belyj o Sergej Esenin l'avevano accettata come "la tempesta" necessaria contro «il marcio edificio del vecchio ordine borghese»⁷, ma anche, come Boris Pil'njak⁸, a favore di un ritorno slavofilo della Russia, laddove in comune vi era l'interesse per i problemi del destino storico del Paese e dello scontro tra Oriente e Occidente. In particolare Esenin, poeta di origine contadina colse nella Rivoluzione un rinnovamento spirituale, «una vittoria dei contadini, della Russia e delle foreste»⁹; la delusione tuttavia provata col sopravvento dell'aspetto industriale, urbano e proletario sul sogno contadino, il tentativo di adattarsi contraddittoriamente a una realtà che non era la sua, quella dell'evocata antica Russia rurale, lo portò al

4. *Ivi*, p. 14.

5. *Ivi*, p. 19.

6. G. Struve, *Storia della letteratura sovietica* cit., p. 54.

7. *Ibid.*

8. Boris Pil'njak, pseudonimo di Boris Andreevič Wogau (1894-1937), figura dominante della letteratura sovietica nel periodo 1921-23. Tra le sue opere, *L'anno nudo* narra come tema di fondo la rivoluzione ai suoi inizi e il suo impatto sulla vita russa. Cfr. Struve, *Storia della letteratura sovietica* cit., pp. 51-53.

9. Esenin descrisse nelle immagini «pittoresche e blasfeme» del poema *Inonia* una visione del futuro «paradiso contadino». Cfr. G. Struve, *Storia della letteratura sovietica* cit., pp. 34-35; fu legato da un breve e sfortunato matrimonio ad Isadora Duncan nel 1922.

suicidio il 25 dicembre del 1925 in una stanza dell'albergo *Angleterre* a Leningrado: era il periodo della NEP. Analogo destino ebbe Nikolaj Kljuev considerato lo spirito stesso del *kulak* e al quale era parso un tradimento il tentativo stesso di integrazione di Esenin nella vita cittadina: il colore locale della Russia del nord, l'aspetto scitico quale rivelazione mistica del paradiso contadino lo portò a scrivere poesia rivoluzionaria ed a rappresentare in *Lenin* il capo bolscevico «come una figura leggendaria nello spirito delle antiche rivolte religiose, accostandolo all'Arciprete Avvakum, il grande scismatico del Seicento»¹⁰. Caduto in disgrazia, venne arrestato nel 1933 ed esiliato in Siberia. Secondo una versione ufficiale pare morisse durante il viaggio, dopo il suo rilascio nel 1937, ma secondo un'altra, «durante la marcia da un campo di concentramento a un altro»¹¹.

In opposizione all'ideale che aveva animato questi poeti, il nuovo regime aveva sostenuto, sin dal 1917, una specifica letteratura proletaria o *Proletkul't* basata «sull'assunto che la classe operaia dovesse avanzare verso il socialismo lungo tre vie parallele e indipendenti: accanto all'azione politica ed economica, guidata rispettivamente dal partito e dai sindacati, doveva esserci un'azione culturale non soggetta al controllo politico»¹² che avrebbe raggiunto le diverse classi sociali, dagli operai ai contadini, ai soldati e ai marinai anche ad opera, ancora, di maestri d'estrazione borghese. Nel fervore rivoluzionario e nell'esaltazione del collettivismo tali artisti si qualificarono per l'ideologia comunista alternando ai momenti di fervore altri di delusione sovente dalle tragiche conseguenze. Il periodo fra il 1921 ed il 1924, «definito da alcuni periodo della letteratura della guerra civile»¹³, quale tema dominante in quegli anni, fu quello che maggiormente concentrò le tendenze fondamentali sugli aspetti romantici della rivoluzione, sull'attività dei partigiani nelle zone periferiche della Russia, sui violenti conflitti tra il vecchio e il nuovo, aspetti che appariranno, tra gli altri, nel quadro delle vicende di *Živago* narrate da Boris Pasternak. In un quadro retrospettivo, si delineano pertanto sia il clima

10. G. Struve, *Storia della letteratura sovietica* cit., p. 37.

11. *Ibid.*

12. *Ivi*, p. 38; *Proletkul't*, abbreviazione per Cultura proletaria.

13. *Ivi*, p. 49.

in cui gli artisti rimasti in patria si trovarono ad esprimere le loro idee, che la complessa, molteplice e spesso contraddittoria fioritura di tendenze e relative opere; ne emerge la questione dei rapporti con la tradizione occidentale o cosmopolita e la nuova visione di un patriottismo come mito di popolo e Nazione. Analogamente al mondo letterario, anche le organizzazioni dei musicisti sovietici parteciparono alle animate fasi del dibattito sulla funzione della musica nella nuova società socialista, distinguendosi in posizioni contrapposte o mediate rispetto alle avanguardie internazionali. Per una chiara comprensione dei comportamenti etico-estetici di artisti e teorici del periodo – con l'attuarsi delle prospettive ideologiche dei binomi Lenin-Lunačarskij e Stalin-Ždanov – occorre quindi soffermarsi sulle teorie che costituirono l'ambito della critica e delle polemiche letterarie: tra di esse quella dell'eredità culturale rispetto al nuovo stato proletario nonché il ruolo avuto ed esercitato, nei diversi periodi, da Maksim Gor'kij¹⁴ e da quell'idea di realismo che insieme all'altra di formalismo, giunse a stendere ombre di sospetto o di condanna sulle interpretazioni di poeti, letterati, drammaturghi, musicisti, compositori o interpreti. L'atteggiamento ideologico assunto da Anatolij Lunačarskij fu dapprima quello di disapprovare le tendenze iconoclaste della sinistra del *Proletkul't* verso le eredità artistiche del passato, seppur non osteggiandolo, e nonostante la scarsa simpatia di Lenin e di Trockij nei confronti del bogdanovismo ritenuto «deviazione dalla linea di partito»¹⁵: nel 1920, alla fine della guerra civile, il *Proletkul't* venne sciolto. In questo periodo non furono interrotti i contatti con l'Europa occidentale, basti pensare, presente Gor'kij, al permesso di recarsi negli Stati Uniti concesso dal Commissario per l'Istruzione Popolare a Prokof'ev nel 1918: si trattava di un passaporto per viaggi all'estero¹⁶ corredato dalla dichiarazione che sarebbe partito per una missione artistica e per ragioni di salute, senza limitazioni di durata,

14. Maksim Gor'kij, pseudonimo di Aleksėj Maksimovič Peškov, nato nel 1868 a Nižnij-Novgorod in una famiglia di artigiani. Orfano di madre e di padre, crebbe coi nonni paterni e pur con un'esistenza non facile, ricevette dalla nonna la passione per la lettura, per la poesia, le fiabe e i canti. Morì nel 1936.

15. G. Struve, *Storia della letteratura sovietica* cit., p. 40.

16. Documento rimasto in vigore anche nei Paesi satelliti dell'URSS.

particolare che gli permise di entrare ed uscire dall'Unione Sovietica senza essere considerato né un emigrato né un apolide, come avvenne per altri¹⁷.

«Indissolubilmente legato alla letteratura sovietica e alle sue sorti»¹⁸ fu dunque il nome di Gor'kij; la sua presenza condizionò la vita culturale di quegli anni in tutti i suoi aspetti: «Malgrado il suo lungo legame personale con Lenin e col partito bolscevico in generale [...] Gor'kij fu ostile ai bolscevichi nel periodo tra le due rivoluzioni del 1917 e nei primi tempi del nuovo regime. Poi assunse un atteggiamento di benevola neutralità [che un critico sovietico [G. Gorbačëv] definì “di benevola incomprendione”]¹⁹ cercando di salvare quanto restava della cultura russa e di aiutare la sopravvivenza degli artisti: ciò fu possibile grazie all'amicizia con Lenin, ma anche alla fama e al prestigio di cui godeva all'estero. Tra il 1921 ed il 1928 egli poté lasciare la Russia causa l'aggravarsi di una tubercolosi precedentemente contratta per i disagi del comunismo di guerra e la mole di lavoro svolto; dapprima a Berlino ed in seguito, dal 1924, a Sorrento ove aveva già soggiornato negli anni precedenti la rivoluzione. Secondo Struve fu una specie di esilio volontario in un periodo in cui il suo atteggiamento verso il regime fu ambivalente: pur rimanendo sempre in contatto con l'Unione Sovietica, ove si pubblicavano le sue opere, criticò «duramente e apertamente il regime bolscevico, per esempio al tempo del processo contro i socialisti rivoluzionari»²⁰. Dopo un veloce e trionfale rientro nel 1928, ritornò in Russia l'anno successivo per restarvi sino alla morte, il 18 giugno 1936²¹. Nel 1929 Gorbačëv scriveva: «Nel suo articolo su Vladimir Il'ič Lenin [*Russkij Sovremennik*, 1924] Gor'kij accenna con civetteria ...al fatto che non crede molto nel buon senso delle masse. In realtà non ci ha mai creduto ed è sempre stato un pessimo marxista»²²;

17. P. Rattalino, *Sergej Prokofiev. La vita, La poetica, Lo stile*, Zecchini Editore, Varese 2003, p. 83.

18. G. Struve, *Storia della letteratura sovietica* cit., p. 75.

19. *Ibid.*

20. *Ivi*, p. 76.

21. La realtà sulla morte di Gor'kij, scrive Struve, fece parte del mito creato attorno a lui all'epoca di Stalin. Si parlò di assassinio dovuto a metodi di cura sbagliati da parte dei trockisti, dei fascisti e dei loro agenti, ma la verità restò ignota.

22. G. Struve, *Storia della letteratura sovietica* cit., p. 76.

per il critico egli rimaneva un democratico rivoluzionario, un menscevico, interessato all'«europeizzazione della Russia, contro la secolare arretratezza delle masse»²³. La sua posizione nei confronti della rivoluzione va dunque considerata in vari periodi così come la sua stessa idea di realismo socialista. Dopo il suo ritorno in URSS, già nel 1931, Gor'kij ebbe un ruolo rilevante nella cultura realista, tra visione artistica proletaria ed eredità nazionalista borghese. La cosiddetta “ordinazione sociale”, coincidente o quasi, con l'inizio del primo piano quinquennale, era stata decisa e giustificata «nella necessità della concentrazione di tutte le forze, comprese quelle artistiche e letterarie, per la riuscita dell'industrializzazione e della collettivizzazione volute da Stalin»²⁴. Le correnti critiche e le polemiche inerenti al formalismo che contrapponeva all'ideologia sociale la letteratura come arte della parola in funzione solo letteraria, erano cessate con l'enunciazione ufficiale del metodo del realismo socialista secondo la decisione del Comitato Centrale del partito comunista. Con l'uso ideologico del termine formalismo si voleva indicare «l'espressione dell'ideologia borghese ostile al popolo sovietico» contro la quale il Partito si ergeva ad organo di vigilanza e di lotta con le prevedibili conseguenze punitive²⁵. Era quindi ormai naturale – spiega Lo Gatto – «che il partito che aveva assunto il potere in nome di Marx», una volta «scomparso Lenin ed eliminata l'opposizione di Trockij al segretario del partito Stalin», proclamasse come «la funzione della critica letteraria fosse quella di determinare se uno scrittore si adeguava alla necessità dell'arte sociale e che solo la critica sovietica avesse la facoltà di stabilire che cosa si dovesse intendere per arte sociale»²⁶: si trattava quindi di un cosiddetto “metodo

23. Gorbačëv, *Sovremennaja russkaja literatura* cit., pp. 33-35, in Struve, *Storia della letteratura sovietica* cit., pp. 74, 76.

24. E. Lo Gatto, *La Letteratura russo-sovietica*, Sansoni/Accademia, Firenze-Milano 1968, p. 298.

25. S. Volkov (a cura di), *Testimonianza. Le memorie di Dmitrij Šostakovič*, Mondadori, Milano 1979, p. 161, n. 8. Volkov, con tale citazione, pone in rilievo il pericolo insito nell'interpretazione sovietica del termine riferendosi a Mejerchol'd e a Šostakovič: le mancate collaborazioni musicali compresero infatti anche l'allestimento di *Una vita* – dal racconto di Ostrovskij *Com'è stato temprato l'acciaio* – pensato dal celebre regista nel vano proposito di dissociarsi dal formalismo (*ivi*, p. 136).

26. E. Lo Gatto, *La Letteratura* cit., p. 299.

letterario” premonitore di prescrizione, al quale si diede il nome di realismo socialista. Ed è in questa dinamica, in concomitanza con il primo Congresso degli scrittori del 1934, che Gor’kij aveva elaborato e proposto la teoria «in base alla quale il linguaggio, anche musicale», non doveva presentare «barriere di comprensibilità, per nessuno» giungendo a sostenere come il romanticismo rivoluzionario non fosse altro che «uno pseudonimo del realismo socialista»²⁷; la sua stessa poetica di scrittore fu ritenuta «una contaminazione del realismo con il romanticismo» in quanto – anche secondo il romanziere Aleksandr Fadéev – egli «raggiunse la fusione organica del principio realistico con quello rivoluzionario romantico, perché in lui per la prima volta l’eroe letterario positivo coincise con l’autentico eroe della storia: il rivoluzionario operaio, il bolscevico»²⁸.

Ancora dopo la seconda guerra mondiale, Fadéev, quale segretario dell’Unione degli scrittori sovietici, scorgeva nell’insieme di ideale morale ed elemento romantico in uno scrittore, il modello di un eroe della vita nella società sovietica, «creatore e costruttore della società comunista»²⁹; con ciò interpretava le posizioni ufficiali sui problemi della letteratura e dell’arte secondo le disposizioni del Comitato centrale del partito. Lo statuto con il quale gli scrittori erano giunti nel 1934 al loro Congresso, sostituite ormai tutte le organizzazioni letterarie, aveva indicato l’oggetto del realismo socialista come «la creazione di opere di alto significato artistico, sature della lotta eroica del proletariato mondiale e della grandezza della vittoria del socialismo, e riflettenti la grande saggezza ed eroismo del partito comunista...»³⁰. Contro le diverse posizioni polemiche sorte in quel periodo tra chi vedeva nel realismo critico o dei classici – da Puškin a Tolstoj e Turgenev – un atteggiamento aristocratico o borghese, negativo rispetto alla valutazione positiva che alla realtà era dovuta in quanto realizzazione, nella società collettivizzata, delle prospettive rivoluzionarie dello stesso realismo critico, la distinzione avanzata da Gor’kij, trovava la sua conclusione nell’idea del romanti-

27. G. Struve, *Storia della letteratura sovietica* cit., p. 308.

28. E. Lo Gatto, *La Letteratura* cit., pp. 301-302.

29. *Ivi*, p. 302.

30. *Ibid.*

simo rivoluzionario come uno degli elementi costitutivi del realismo socialista³¹. Le sue parole, tuttavia, pronunciate in seguito alle dichiarazioni dei singoli scrittori al Congresso, su come la verità del futuro fosse semplice e chiara, su come lo scrittore – [l'artista] – dovesse «tendere alla chiarezza, alla semplicità e alla suggestione», avrebbero riecheggiato nella contraddizione dell'appello al futuro di Ždanov: «Mostrare le nuove qualità degli uomini sovietici, mostrare il popolo sovietico non soltanto nella sua giornata odierna, ma anche in quella di domani, questo è il compito di ogni coscienzioso scrittore sovietico»³²: alla realtà si sostituiva il sogno! Refrattario alle tematiche del realismo socialista ed al suo contenuto sociale si dimostrò essere soprattutto il formalismo nelle sue interpretazioni e ormai nei suoi epigoni, tanto da condurre alla valutazione ideologica delle opere e dei suoi autori in ogni campo dell'arte. Nel proposito di mantenere il retaggio umanistico nel fondamentale ottimismo del realismo socialista, Gor'kij nella sua relazione al primo Congresso degli scrittori sovietici si era così pronunciato:

Senza negare il valore dell'immenso lavoro svolto dal realismo critico [...], dobbiamo comprendere che questo realismo ci serve soltanto per penetrare più a fondo le sopravvivenze del passato, per combatterle, per sradicarle. Ma questa forma di realismo non ha contribuito – e non può contribuire – a educare la personalità dell'uomo nuovo, socialista, perché, limitandosi a criticare, non fa nessun passo avanti e, nei casi peggiori, ne fa indietro e finisce per affermare ciò che prima aveva negato³³.

Nel febbraio 1935 egli ribadiva: «si è scritto e si scrive molto, ma non esiste al riguardo un'opinione unica e chiara»; realismo socialista è «il realismo degli uomini che trasformano, ricostruiscono il mondo», «il modo realistico di pensare per immagini fondato sull'esperienza socialista»³⁴. Secondo l'affermazione del critico marxista B. Bjalik, nel 1948, si ammet-

31. *Ivi*, p. 303.

32. *Ivi*, pp. 304-305.

33. M. Gor'kij, *O literature. Stat'i i reči 1928-1936 (Articoli e discorsi 1928-1936)*, p. 471; la traduzione di questo discorso si trova in *Rivoluzione e letteratura*, a cura di G. Kraiski, Laterza, Bari 1967, pp. 55-56; cfr. G. Struve, *Storia della letteratura sovietica* cit., p. 307.

34. E. Lo Gatto, *La Letteratura* cit., p. 301.

teva che il realismo socialista non escludesse il romanticismo, non essendovi una intrinseca contrapposizione; la logica realista, in fondo, aveva trovato le sue radici in quel passato. Tali discussioni sul rapporto fra realismo socialista e romanticismo rivoluzionario si conclusero quindi sull'opinione che quest'ultimo dovesse esserne considerato uno degli elementi costitutivi. Il senso delle teorie avanzate all'epoca rispetto ai vari settori dell'arte assume quindi un'intrinseca importanza nella consapevolezza che fondamentale è distinguerle non solo tra concezione occidentale e sovietica, quanto in relazione alle ottiche interpretative con cui vennero espresse o modificate in vari momenti. Tra i linguaggi artistici, l'autonomia semantica della musica favorì i compositori rispetto a poeti, letterati, drammaturghi, soprattutto quando – evitando la complicità di musica e testo – essi si dedicarono a generi strumentali come, ad esempio, quello sinfonico: determinante divenne tuttavia il rispetto delle norme dichiarate essenziali per la società socialista secondo un metodo compositivo che osservasse la chiarezza di comprensione nell'uso delle relazioni tonali e nelle realizzazioni interpretative: nell'estetica musicale sovietica, essenziale divenne il rifiuto delle contemporanee tendenze europee, ritenute nocive per l'arte secondo i canoni etico-estetici del regime: in particolare negli anni Trenta e nel periodo della *Ždanovščina*, si valutò su tali basi l'attività creativa – e l'esistenza – di personalità del mondo artistico. Nel discorso dell'agosto 1934 pronunciato a Mosca al primo Congresso dell'Unione degli scrittori, Andrej Aleksandrovič Ždanov (1896-1948), portavoce del governo e “grande inquisitore della cultura” sosteneva indispensabile per la letteratura il non essere apolitica e tendenziosa «in un mondo dominato dalla lotta di classe»: «La letteratura sovietica non teme accuse di tendenziosità. [...] Secondo me qualsiasi letterato sovietico può dire a qualsiasi ottuso borghese, a qualsiasi filisteo [...]: Sì, la letteratura sovietica è tendenziosa e ne siamo fieri, perché la nostra tendenza consiste nel voler liberare i lavoratori e tutta l'umanità dal giogo della schiavitù capitalistica»³⁵. Lo scrittore, tra i «costruttori attivi

35. A. Ždanov, *Sovetskaja literatura - samaja idejnaja, samaja peredovaja literatura v mire* (La letteratura sovietica è la più ideologizzata, la più avanzata letteratura al mondo), p. 12. Il pamphlet riproduceva l'intervento di Ždanov al congresso. Cfr. G. Struve, *Storia della letteratura sovietica* cit., p. 311.

di una nuova vita», attingeva «all'epopea eroica degli uomini sovietici, all'esperienza dei nostri *kolchoz*». Lottimismo, l'entusiasmo e l'eroismo appartenevano a «una classe in ascesa, il proletariato, unica classe progressiva e all'avanguardia»³⁶. La definizione di realismo socialista data da Ždanov interpretando quanto Stalin aveva espresso con la frase «i nostri scrittori ingegneri delle anime»³⁷, motivava le valutazioni di opere teatrali, come era negativamente avvenuto per la *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* (1934) di Šostakovič o, in senso positivo, per *Tichij Don (Il placido Don)*, 1932-34, di Ivan Dzeržinskij dall'epopea storica di Solochov³⁸:

Alla veridicità e alla concretezza storica della rappresentazione artistica si devono inoltre accompagnare la trasformazione ideale e l'educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo [...]. Essere ingegneri di anime significa stare con entrambi i piedi sul terreno della vita reale. E questo a sua volta significa la rottura col romanticismo di vecchio tipo, col romanticismo che raffigurava una vita inesistente e eroi inesistenti, portando il lettore dalle contraddizioni e dall'oppressione della vita nel mondo dell'irrealizzabile, nel mondo delle utopie. La nostra letteratura [...] può accettare il romanticismo, ma un romanticismo di tipo nuovo, un romanticismo rivoluzionario [...].³⁹

Nell'ottica del *diktat* politico, rispetto alle influenze moderniste o formaliste, furono quindi avanzate varie interpretazioni e relative accuse, anche in ambito musicale, concernenti il modo di comporre, di eseguire, di formulare la riflessione teorico-critica che, secondo la risoluzione del Partito comunista bolscevico presentata da Ždanov imponeva, contro il formalismo occidentalizzante, l'ordine 'linguistico tonale', ritenuto l'unico capace di essere accessibile a tutti.

Proprio con Asaf'ev⁴⁰, nell'arco di una vita, si possono

36. Cfr. A. Zdanov, *ibid.*, in G. Struve, *Storia della letteratura sovietica* cit., p. 312.

37. Dall'intervento di Ždanov del 1934: «Il compagno Stalin ha definito i nostri scrittori ingegneri delle anime», cfr. G. Struve, *ibid.*

38. Michail Aleksandrovič Šolochov, nato nella regione cosacca del Don, fu scrittore famoso in tutta l'Unione Sovietica e all'estero.

39. A. Ždanov, *Sovetskaja literatura* cit., cfr. Struve, *Storia della letteratura sovietica* cit., pp. 312-313.

40. Boris Vladimirovič Asaf'ev (Pietroburgo 1884 - Mosca 1949) laureato in Filologia nel 1908, frequentò il Conservatorio nella classe di composizione di Ljadov. Docente ai Conservatori di Leningrado, dal 1923, e di Mosca, dal 1943. Nel 1940 ottenne il titolo

rilevare i termini di una nuova estetica musicale attraverso la sua maggiore opera teorica, *Teoría dell'intonazione*⁴¹ e la complessa interrelazione di idee alla base del suo pensiero musicale. Personaggio centrale della cultura sovietica, egli basò la sua riflessione su alcuni momenti fondamentali tra i quali la dicotomia storica presente nella musica occidentale tra φύσις, natura, e ψυχή, linguaggio, nonché la contrapposizione tra Oriente e Occidente con attenzione allo sviluppo storico della musica russa, compreso l'ambiguo uso del termine romantico; il nazionalismo vi si configurava come forma tipica di un pensiero rivolto ai raggiungimenti occidentali, ma, al contempo, chiuso nel loro rifiuto in difesa dell'orgoglio nazionale. La Russia, quindi, Paese di eroi in difesa della patria, ma anche di emigranti cosmopoliti definiti traditori, come quegli artisti che – si disse – ad essa avevano invece voltato le spalle: tra di essi Djagilev, Chagall, Fokin, Rachmaninov⁴², Nižinskij, Lourié, Sabaneev, Losskij, Kandinskij, Nobokov, Brodskij e inoltre, Solženicyn, Šemjakin e Stravinskij. Ciò parrebbe in contraddizione con le origini 'classiche' di Asaf'ev, studioso e musicista, se non tenendo presenti le diverse fasi storico-politiche durante le quali si svolse la sua attività di teorico, critico e compositore, inizialmente, sotto lo pseudonimo di Igor' Glebov⁴³: in ambito strumentale, oltre a due sinfonie, egli compose, nei primi anni di guerra la *Suite* «*Suvorov*», per ottoni e orchestra, dedicata all'invitto storico "generalissimo"⁴⁴. Considerando il suo profilo culturale e

aA

51

di Dottore delle Scienze (ricerche nelle arti); ricevette l'Ordine della Bandiera rossa ed il titolo di Artista del Popolo dell'URSS.

41. Cfr. per i riferimenti ad Asaf'ev, A. G. Gómez, *Teoría de la Entonación. Sobre el proceso de formación de la música en la vida y obra de Boris V. Asaf'ev (1884-1949)*, tesi di dottorato, Universidad Autonoma de Madrid (UAM), a.a. 2009-2010.

42. Alla notizia dell'entrata delle truppe tedesche in Russia, Rachmaninov, mantenendo l'anonimato, inviò i proventi dei concerti di quel periodo a sostegno dell'Armata Rossa. Cfr. V. Seroff, *Rachmaninoff*, Robert Laffont, Paris 1954, p. 241 e C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, Bardi Editore, Roma 2002, p. 105.

43. Asaf'ev scrisse libri dedicati a Čajkovskij, Glinka, Liszt, sulla musica ceca, su Stravinskij, Skrjabin e ampiamente sulla teoria e le forme musicali; tra le sue opere, compare una serie di balletti su temi di Puškin, Lermontov e Balzac. I. Boelza, *Handbook of Soviet Musicians*, a cura di A. Bush, Greenwood Press Publishers, Westport (Connecticut) 1971, p. 3 (l'originale fu pubblicato a Londra nel 1943).

44. Aleksandr Vasil'evič Suvorov, Mosca, 24 novembre 1729 - San Pietroburgo, 18 maggio 1800. Conte di Suvorov di Rymnik, Principe d'Italia, fu un famoso generalissimo, l'ultimo nella storia del suo Paese prima di Stalin.

ideologico nel periodo pre e post-bellico, sia dalle origini rivolte al passato che nell'adesione a Lenin e Stalin, nonché l'importanza avuta nel contesto sovietico a capo della Sezione Musicale dell'Istituto di Storia delle Arti, sorge naturale un parallelo con altre personalità dell'epoca, ad esempio con Gor'kij, prematuramente scomparso, tuttavia, nel 1936. Se infatti Asaf'ev poté essere considerato il più importante rappresentante del pensiero musicale sovietico, diversamente venne giudicato il carattere della sua attività in senso ideologico. Le pagine scritte per Stravinskij e per Šostakovič, ad esempio, furono alcune delle migliori a loro dedicate, ma ciò non sempre avvenne: come riporta Volkov, Šostakovič non riuscì a perdonargli l'atteggiamento assunto nel 1948, quando «permise che del suo nome ci si servisse per muovere attacchi ai compositori formalisti»⁴⁵; ciò nel momento in cui quel termine non rappresentava che un luogo comune nella letteratura e nell'arte sovietica, privo di reali contenuti estetici e «lanciato contro la più vasta gamma di personaggi e tendenze espressive, a seconda della linea politica e dei gusti personali dei dirigenti dell'Unione Sovietica in questa o quella particolare fase»⁴⁶. Dal punto di vista musicologico, quella di Asaf'ev, era stata la ricerca di un nuovo metodo di analisi del fenomeno musicale e le sue idee rappresentarono una parte fondamentale dell'estetica musicale sovietica. Nelle due opere del 1928 e del 1930, *La forma musicale come processo* e *La musica russa dall'inizio del secolo XX*, egli forniva un'interpretazione dialettica della valutazione di quest'arte riaffermando il condizionamento del suo contenuto attraverso i fenomeni sociali. Utilizzando il termine *intonacija*, Asaf'ev intendeva riferirsi ad ogni effetto sonoro nel mondo fenomenico, ossia alla trasposizione del mondo reale in una frase musicale capace di esprimere un'emozione o un contenuto. La teoria dell'intonazione, nella società sovietica fu naturalmente appropriata al realismo socialista: erano da evitare l'atonalità, la mancanza di incisività melodica presenti nelle avanguardie occidentali, perseguibili come corruzione e decadenza del mondo capitalistico⁴⁷. Inoltre la sua idea che «il processo

45. S. Volkov (a cura di), *Testimonianza...* cit., p. 129, n. 9.

46. *Ivi*, p. 161, n. 8

47. E. Viljanen, *Boris Asaf'ev and the Soviet Musicology*, Tesi di Master, University of Helsinki, a.a. 2005-2006, pp. 100-102.

della formazione musicale non si ferma mai» essendo un 'processo' dialettico, risultato di prolungate selezioni sociali, rientrava, con richiamo alle dottrine marxiste, nella 'teoria del riflesso' ripensata nell'interpretazione di Lenin del carattere attivo, e non passivo, di esso. Elina Viljanen aveva avanzato una tesi sullo sviluppo storico-estetico del realismo socialista secondo due categorie: quella delle 'influenze mitiche', ufficialmente accettata e riferita agli scritti di Marx, Engels, Lenin e quella più complessa delle 'influenze oggettive', collegata ai condizionamenti storici alla base delle estetiche nel realismo socialista: essa comprendeva scritti di Gor'kij, Lunačarskij e Asaf'ev, i vari movimenti artistici, le opinioni dei membri del Partito⁴⁸.

Un esempio particolare compare in un saggio dedicato da Pasternak a Bach e a Chopin, pubblicato sulla rivista «Leningrad»⁴⁹: l'importanza che l'Autore vi attribuì, si evince dall'Introduzione di Jacqueline de Proyart alle opere complete stampate in russo a cura della University of Michigan Press nel 1961. In una delle lettere a lei inviate, il poeta dichiarò che di tutta la sua opera solo «una minima parte merita d'essere preservata»: oltre al *Dottor Živago* (1957), l'*Autobiografia* e il saggio su Chopin (dalla nota in calce al testo). Il periodo della sua pubblicazione in URSS, le modifiche apportate dall'autore stesso ne fanno un documento di riflessione⁵⁰; nonostante una prima tendenza ad escludere la musica dal realismo in quanto arte dell'elusività non verificabile, ne ammetteva poi l'appartenenza nelle sue eccezioni accanto a quelle della letteratura: erano caratteri ritrovabili in particolare nell'opera di Bach e di Chopin ove il realismo vi era riconosciuto non quale principio illustrativo, ma come «l'esattezza della musica nella minuziosa elaborazione creativa, il vero dell'arte: la realtà trapela dai suoni»⁵¹.

48. *Ivi*, p. 139. Cfr. anche L. Pelle, *Il realismo socialista in musica e la questione estetica: 1932-1953*, Tesi di Laurea (LM), Università di Roma "Tor Vergata", a.a. 2008-2009.

49. Il testo del saggio, nella traduzione di C. Riccio (in «Tempo presente», agosto 1962, anno VII, n. 8), segue il manoscritto riveduto da Pasternak stesso, come è riportato nel III volume delle sue opere complete (Ann Arbor, 1961, vol. III, pp. 171-175).

50. C. Colombati, *Significati di "Realismo"* in *Musica: da un saggio di Boris Pasternak su Fryderyk Chopin*, in «Musica e Libertà – Identità e contraddizione in quattro saggi», IV, Edizioni dell'ATENEO, Roma 1983, pp. 159-228.

51. C. Colombati, *Significati di "Realismo"* in *Musica: da un saggio di Boris Pasternak su Fryderyk Chopin* cit., p. 161

Pasternak sottolineava come in entrambi i compositori fossero la vita concreta e l'estro creativo a divenire arte «nelle leggi dell'ordine e dell'equilibrio di uno schema interiore che non poggia su labili e confuse fantasie o suggestioni»⁵². Oltre ai riferimenti al realismo letterario russo, Tolstoj in particolare, non era da escludere un'interpretazione del termine sulla base dell'equivocità ideologica dei suoi vari significati, riportando, in tal senso sia alle parole di Gor'kij del 1934 che alla teoria dell'*intonazione*. Analogamente, in uno studio elaborato tra il 1937 ed il 1952 del musicologo russo Lev Mazel' – peraltro allievo di Asaf'ev – e tra i più importanti esponenti della musicologia sovietica accanto a Belza, Cukierman, Protopopov, si ritrovava ancora, nel 1965⁵³, lo stesso termine realismo sempre riferito a Chopin in un intero capitolo (*O melodyce Chopina*), dedicato al «tipo di melodia sintetica»: «Questo tipo trae origine dalla musica popolare polacca, dalle sue fondamentali caratteristiche nazionali e serve allo sviluppo della cultura musicale realistica polacca. Oltre a ciò la melodia di Chopin assunse grande significato anche per la soluzione realistica di certe questioni generali quali si formarono sulle basi nazionali in tutta la musica europea progressiva del XIX secolo»⁵⁴. Nella prefazione del 1963 all'edizione polacca del libro di Mazel', Zofia Lissa⁵⁵ riprendeva la discussione intorno ai termini usati dall'autore e riferibili alla concezione estetico-musicologica di quegli anni in URSS; Lissa spiegava che a tale terminologia apparteneva il termine *obraz*, visione, nel senso di 'riflesso' della realtà, sulla base della citata teoria marxista materialistica della conoscenza secondo la quale tutta l'arte è riflesso della realtà, e la creazione pensiero per immagini. Nell'ottica delle nuove condizioni sociali e con l'obiettivo di acculturare le masse, la Rivoluzione aveva

52. *Ivi*, p. 218.

53. Anno dell'edizione polacca, trad. dal russo di Jerzy Popiel.

54. L. Mazel, *Studia chopinowskie*, PWM, Kraków 1965, p. 221.

55. Z. Lissa (Lvov 1908 - Varsavia 1980), musicologa, figura centrale nella vita organizzativa, educativa e scientifica polacca. Dopo l'annessione di Lvov all'URSS, allo scoppio della seconda guerra mondiale, collaborò con la Radio di Lvov divenendo nel 1940 Preside della Facoltà di Teoria della musica presso il Conservatorio della città. Nel 1941, dopo l'attacco nazista, fu trasferita a Namangan, Uzbekistan, ove svolse l'attività di insegnante. Dal 1943, fu membro dell'Unione dei patrioti polacchi. Nel 1948 organizzò il Dipartimento di Musicologia all'Università di Varsavia che diresse dal 1958 al 1975.

introdotta un controllo sulle Istituzioni educative, fatto che contribuì alla scissione tra gli intellettuali e gli artisti che emigrarono e quelli che rimasero affrontando gli eventi politico-ideologici.

In questo sistema rientrò il mondo musicale, sottostando all'evolversi degli avvenimenti e alle visioni di personalità determinanti: durante il *Narkompros* (Commissariato popolare per l'Educazione) fu Lunačarskij (tra il 1917 e il 1929), personaggio di vasta cultura, a mediare tra l'*intelligencija* russa, i leader *bolševiki* e l'organizzazione proletaria; tali periodi riguardarono le fasi stesse della musica comprendendone interpreti e scuole: se la teoria e la pratica musicale, seppur rivolte a nuove prospettive, erano tradizionalmente relazionate con la precedente cultura russa e occidentale, soprattutto tedesca⁵⁶, i Conservatori di Pietrogrado, Mosca e Kiev, divennero ora accessibili ai giovani talenti di ogni parte dell'URSS; nei primi tempi, fu a Pietroburgo (dal 1917 Leningrad) e a Mosca che si svolse la vita musicale sovietica⁵⁷: entrambe le Istituzioni erano appartenute all'Associazione Imperiale della Musica russa (IRMO) nazionalizzate il 12 luglio del 1918; in quella circostanza Aleksandr Glazunov⁵⁸ si rivolse a Lunačarskij per chiarire il senso del decreto governativo firmato da lui e da Lenin; nella risposta fu detto come la questione, destinata nella sua complessità ad una successiva analisi, fosse stata allora trattata solo in forma generale; alla conferenza avrebbero partecipato i rappresentanti delle Istituzioni di Educazione superiore attraverso i loro delegati, compreso quello del Conservatorio di Pietrogrado. Tra i professori nominati comparve Leonid Nikolaev che pur non essendo un rivoluzionario, aveva scelto di non emigrare in Occidente; assieme ad Heinrich Neuhaus sarebbe divenuto uno dei maggiori pedagoghi in ambito pianistico del periodo russo-sovietico succedendo a Glazunov⁵⁹. Nei primi difficili anni della rivoluzione e della

aA

55

56. Nel 1918 nacque a Mosca l'Edizione Musicale di Stato Muzgis.

57. Maestri quali Igumnov, Goldenweiser, Blumenfeld e, in particolare, Glazunov, Nikolaev, Neuhaus, furono a capo della scuola pianistica sovietica.

58. Aleksandr Konstantinovič Glazunov (Pietroburgo 1865 - Neuilly-sur-Seine 1936), compositore, direttore d'orchestra e didatta al Conservatorio della sua città, figura di primo piano nella vita musicale russa dei primi decenni del secolo, si trasferì nel 1928 a Parigi.

59. O. Chkourak, *Inicio y consolidación de la teoría del pianismo ruso. Estudio comparativo de*

guerra civile, il Conservatorio di Pietrogrado, in particolare, perse numerosi docenti passati al Conservatorio di Mosca, come il pianista Felix Blumenfeld o emigrati all'estero⁶⁰. Glazunov, nel 1924, aveva dichiarato alla stampa che gli ultimi sei anni potevano essere divisi in tre periodi: il primo, 1917-19, da considerarsi una continuazione dell'attività prerivoluzionaria; il secondo, 1919-21, come tempo della decadenza e delle maggiori difficoltà esistenziali, nonché il terzo (1921-23), quello delle riforme⁶¹. Egli partecipò inoltre, tra il 1925 e il 1927, a una serie di conferenze presentando alla prima di esse, 6-10 aprile 1925, la relazione *Sui metodi di insegnamento delle materie nella sezione interpretativa*. Il musicologo Lev Barenboim suppose che lo stesso Nikolaev preferisse rinunciare all'attività teorica scritta, anche in forma epistolare, per evitare l'inevitabile adesione o opposizione a determinate idee e atteggiamenti conformi all'ambiente culturale e politico stabilitosi con il regime stalinista già negli anni Trenta: Dmitrij Šostakovič era stato suo allievo e il caso della sua *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* (del 1934) occorso nel 1936 durante le purghe anti-formaliste, gli era servito forse da avvertimento; un suo discepolo, Samarij Savšinskij tentò persino di distanziare il Maestro Nikolaev da Šostakovič in seguito alle critiche mosse all'opera durante la *Ždanovščina*, epoca in cui ogni aspetto ritenuto cosmopolita venne negato o distrutto⁶².

Anche Neuhaus⁶³ era rientrato in Russia, invitato, nel 1916, come professore al Collegio di musica dell'Associazione Imperiale Russa di Musica di Tiliš; in conseguenza alla guerra e all'occupazione tedesco-turca della Georgia, nel

dos escuelas: Leonid V. Nikolaev (1878-1942), Heinrich Neuhaus (1888-1964), tesi di Dottorato, U.A.M., Madrid, a.a. 2009-2010, p. 299.

60. Tra di essi personalità del mondo musicale russo-sovietico, quali il violinista Leopold Auer (Vszprém/Ungheria 1845 - Leschwitz/Dresda Slesia/Sassonia 1930), Sergej Ljapunov, compositore (Jaroslavl/Mosca 1859 - Parigi 1924) e lo stesso Glazunov.

61. O. Chkourak, *Inicio y consolidación de la teoría del pianismo ruso* cit., p. 298.

62. Si è a conoscenza della distruzione di molti documenti dell'Archivio del Conservatorio di Mosca, riferibili a professori stranieri, in particolare tedeschi, che vi avevano lavorato.

63. Heinrich Gustavovič Neuhaus (Elisavetgrad/Kirovograd, Ucraina 1888 - Mosca 1964) nel 1905, su consiglio di Blumenfeld e di Glazunov si era recato a Berlino per continuare gli studi pianistici col celebre Leopold Godowski.

giugno del 1918, aveva dovuto ritornare a Elisavetgrad, nominato secondo supplente, accanto a Karol Szymanowski, del segretario della sezione musicale MUZO V. Deševov. Dalle memorie di Neuhaus si apprende, tuttavia, come con l'instaurarsi del governo sovietico – sotto la guida politica di un violinista amante della musica quale fu A. Gajsinckij (poi direttore dell'Editoriale Statale di Musica a Mosca) – l'attività musicale avesse conosciuto un periodo particolarmente favorevole: «All'inizio la nostra attività era incerta e indeterminata [...], però, col tempo, ci concentrammo sui concerti organizzati con le nostre proprie risorse.[...] Lo ricordo nei particolari dettagli, perché Elizavetgrad mai aveva conosciuto una tale 'fioritura' nella sua vita musicale, come nell'estate del 1918»⁶⁴. Trasferitosi nell'autunno di quell'anno a Kiev, egli narra dei tempi della guerra civile, quando, in mancanza di concerti sinfonici, eseguivano loro trascrizioni di frammenti wagneriani, dall'*Anello dei Nibelunghi* o dal *Poema dell'estasi* e dal *Prometeo* di Skrjabin. Erano gli anni in cui si era rafforzata l'amicizia tra Neuhaus e Pasternak: si trattava di incontri importanti per il pensiero estetico tra gli artisti russo-sovietici come lo saranno certi parallelismi tra il pianismo di Prokof'ev e lo stile declamatorio di Majakovskij, o tra l'arte interpretativa di Sofronickij e la poesia di Blok. Fu lo stesso Lunačarskij a richiedere il trasferimento di Blumenfeld e Neuhaus al Conservatorio di Mosca ove il Maestro lavorò per circa quarant'anni con una pausa di due anni al Conservatorio di Sverdlovsk: durante la seconda guerra mondiale, vi fu infatti inviato, nonostante le malattie che aggravarono uno stato di salute precario manifestatosi già nel 1933; suonò allora in molte città della Siberia. Tali momenti della vita del grande pianista e pedagogo sovietico, paiono ancora trasparire dalle pagine di *Živago*: l'amore per la poesia, la difficile esistenza di una borghesia che andava scomparendo, la forte presenza russa degli Urali. Come scrive Olga Chkourak, per molti anni, in ambito sovietico, si parlò dell'arresto di Neuhaus avvenuto il 4 novembre del 1941: uno dei motivi fu individuato nel non essersi espresso sul «terrore per l'invasione

64. H. Neuhaus, *Razmyslenija, vospominanija, dnevniki. Izbrannye stat'i. Pis'ma k roditeljam*, Sovetskij kompozitor, Mosca, 1983, p. 32; cfr. O. Chkourak, *Inicio y consolidación de la teoría del pianismo ruso* cit., pp. 322-323.

tedesca»⁶⁵, fatto che, insieme all'origine del suo nome ed al giovanile soggiorno in Germania, ebbe un ruolo determinante per l'accusa di traditore di origine tedesca 'in attesa' delle truppe germaniche. Fu grazie alla petizione di Émil Gilel's a Stalin, se Neuhaus non fu giustiziato⁶⁶, ma, a sei mesi dall'arresto nel carcere di Lubjanka (KGB), spedito ai lavori forzati negli Urali; a Sverdlovsk, infatti, dove i carcerati dovevano lasciare il treno proseguendo il cammino a piedi, sempre per intercessione di Gilel's e di altri musicisti, si permise al Maestro di rimanere esiliato sino alla fine della guerra, quando poté rientrare a Mosca. Tale episodio rimanda al caso di Evgenij Zamjatin (1884 - Parigi 1937), emigrato interno, autore anticonformista del romanzo satirico e visionario *Noi* che ottenne da Stalin, su intervento di Gor'kij, il permesso di lasciare la Russia: era il 1931 quando lo scrittore indirizzò a Stalin una lettera – giustificata più tardi come di ambito estetico-spirituale – nella quale era detto:

[...] Per me, come scrittore, la privazione della possibilità di scrivere equivale a una condanna a morte, e le circostanze sono tali che io non posso continuare il mio lavoro, perché nessuna creazione è concepibile, ove si debba lavorare in un'atmosfera di sistematica e sempre più accanita caccia all'uomo.[...] In particolare io non ho mai nascosto il mio atteggiamento di fronte alla servilità e alla bassa adulazione dei letterati d'oggi; ho ritenuto e continuo a ritenere che ciò umiliò egualmente lo scrittore e la rivoluzione.⁶⁷

Questi fatti avvenivano con l'avvento dello stalinismo e la conseguente logica di Partito sin da quando, con l'abbandono della NEP (1927), partì la strategia socio-economica della pianificazione quinquennale (1928-1932) atta a creare della Russia una potenza mondiale volta al raggiungimento di un progetto comune da parte di ogni attività, comprese quelle

65. Cfr. G. Gordon, *Emil' Gilel's. Za gran'ju mifa.M.*, «Klassika-XXI», 2007, pp. 153-154. Cfr. O. Chkourak, *Inicio y consolidación de la teoría del pianismo ruso* cit., p. 338.

66. Dopo un concerto al Cremlino alla presenza di Churchill, Gilels che di Stalin era il pianista preferito, si azzardò ad intercedere per la vita del suo Maestro. Stalin, in un momento di buon umore, abbracciò Gilels dicendo a Churchill: «...Ecco, dicono che Hitler tiene ben riposta la propaganda...Hitler ha il suo Göbbels..., ma io ho il mio Gilels! Qui Gilels ripeté la sua domanda e Stalin rispose: "si deve aiutare questa persona"». Cfr. O. Chkourak, *Inicio y consolidación* cit., p. 152.

67. Cfr. E. Lo Gatto, *La Letteratura* cit., pp. 297-298.

artistiche. Come nell'aprile 1932, l'unica organizzazione dei letterati era rimasta l'Unione degli scrittori sovietici, così avvenne per le organizzazioni musicali, sciolte nello stesso anno con una risoluzione del PCB (Partito Comunista Bolscevico) a favore di un'Unica Unione dei compositori sovietici. La realtà del presente doveva essere plasmata dalle arti letterarie, pittoriche, musicali e da un'educazione di tipo estetico-emotiva che riguardò anche le questioni interpretative nella teoria e nella prassi: si rifiutavano il virtuosismo superficiale, il gusto per i pezzi da salotto borghese privi di contenuto, l'aspirazione agli effetti scenici, ritenuta una caratteristica del concertismo occidentale. All'interpretazione del pianista sovietico si richiedeva una comunicazione emotiva: chiarezza, profondità ed esattezza sonora dovevano rivelare l'essenza concettuale dell'opera, il contenuto storico nel contesto sociale, l'ideologia del musicista sovietico portatore di una nuova cultura socialista, capace di evitare ogni tendenza formalista riflessa, a sua volta, nell'attività pedagogica. Nonostante le difficoltà, il concertismo sorto in quel periodo rivelò tuttavia alcuni tra i più grandi interpreti al mondo e, tra di essi, artisti stimati da Stalin, quali appunto Gilel's e Maria Judina.

Secondo l'ideologia ždanoviana, la questione del modernismo e del formalismo riguardò, nel 1948, la maggior parte dei compositori ed alcuni tra i più importanti musicisti del ventesimo secolo: vennero essi accusati di aver aderito alla pratica atonale e formalista della musica occidentale; a Miaskovskij furono imputate anche pericolose influenze da Scriabin. Nella relazione presentata per la Risoluzione del CK VK del 10 febbraio 1948, Ždanov indicava la questione centrale del problema individuando l'esistenza di tendenze formaliste all'interno dell'Unione dei Compositori: «il ruolo principale lo tiene ora un determinato gruppo di compositori. Stiamo parlando dei compagni Šostakovič, Prokof'ev, Mjaskovskij, Kačaturjan, Popov, Kabalevskij, Šebalin[...]. Riteniamo tali compagni le principali figure della corrente formalista in musica. E questa corrente nelle sue radici è scorretta⁶⁸». La questione del rifiuto di Scriabin si deduce

68. *Chronika. Vystuplenie tov. A. A. Ždanova na soveščanii dejatelej sovetskoj muzyki v CK VKP(b)*, «Sovetskaja Muzyka», n. 1, 1948, p. 16; cfr. O. Chkourak, *Inicio y consolidación de la teoría del pianismo ruso* cit., p. 307.

dagli eventi e dalle visioni ideologico-culturali del periodo, in particolare se ci si richiama alla sua formazione in Russia e al conseguente sviluppo della sua poetica creativa. Al suo interesse speculativo ed alla sua personale *Weltanschauung* aveva contribuito, intorno al 1900, la conoscenza del principe Sergej Trubeckoj, allora professore di filosofia all'Università di Mosca, presidente della Società filosofica e noto seguace delle teorie di Solov'ëv precursore del Simbolismo⁶⁹. Una significativa testimonianza viene dalle parole di Pasternak, che aveva studiato musica con Reinhold Glière, lasciando intendere visioni, criptiche o manifeste, determinanti per il destino di vari artisti. Il poeta aveva frequentato il musicista tra il 1903 e il 1910, in particolare da quando, nella primavera del 1903, il padre aveva preso in affitto una villa a Obolenskoe, nei pressi di Malojaroslavec, lungo la linea ferroviaria di Brjansk, oggi di Kiev:

Vicino a noi abitava Skrjabin.[...] Spesso passeggiava con mio padre lungo la strada di Varsavia.[...] A volte io li accompagnavo.[...] Discuteva con mio padre, della vita, dell'arte, del bene e del male, attaccava Tolstoj, predicando il superuomo, l'amoralità, il nietzschismo [...] Avevo dodici anni. [...] Ma Skrjabin mi conquistava con la freschezza del suo spirito. [...] I ragionamenti di Skrjabin sul superuomo esprimevano l'antichissima tendenza russa verso lo straordinario. In effetti, non soltanto la musica doveva essere una supermusica per significare qualcosa, ma tutti al mondo dovevano superarsi per essere se stessi.⁷⁰

Dai quei ricordi emerge il profondo significato per l'anima russa dello straordinario che, in prospettiva storica, lascia intuire l'archetipo di avvenimenti politico-ideologici, dal culto della 'sacra madre Russia' e dello Zar, a quello della personalità che in URSS si manifestò nella leggenda di Lenin, il «piccolo padre zar»⁷¹, nel mito di Stalin, nella visione

69. Cfr. M. Girardi, *Prefazione*, in *Aleksandr Skrjabin. Appunti e riflessioni*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992, pp. XII-XIV.

70. B. Pasternak, *Biografičeskij očerk* [Saggio di biografia], in *Autobiografia e nuovi versi* trad. it. a cura di M. Socrate e G. Kraiski, Feltrinelli, Milano 1958, p. 26 sgg.

71. Cfr. P. Mattick, *La Leggenda di Lenin*, «International Correspondence», vol. 2, n. 1, dicembre 1935; ristampato nel «Western Socialist» vol. 13, n. 3, gennaio 1946. Nel 1978 fu incluso in *Anti-Bolshevik Communism* di Paul Mattick edito da Merlin Press, Londra, 1978. La versione elettronica di questo testo fu prodotta da Kavoshgar per Kurasic. Traduzione di Francesco Sartor con la collaborazione di Gian Maria Freddi, 2010.

della Rivoluzione e della politica sovietica da estendere a tutto il mondo. In una tale prospettiva si delineano posizione storica e ruolo di un personaggio discusso quale fu Asaf'ev, cresciuto nell'ambito culturale russo dell'Ottocento, ma attivo come critico-musicale tra il 1914 e il 1948, epoca che maggiormente segnò l'evoluzione ideologico-politica dell'URSS: la sua monumentale opera teorica riflette la consonanza ideologica con le idee e i dogmi del tempo, presente soprattutto in scritti come il saggio *Questioni preoccupanti* (1936), ove apparve una severa critica alla *Lady Macbeth* di Šostakovič, o il discorso di inaugurazione del I Congresso dell'URSS nel 1948 *Per una nuova estetica musicale, per un realismo socialista*, congresso al quale furono ammessi Chačaturjan e Šostakovič, ma non Prokof'ev e Mjaskovskij. In quell'occasione, come già nel 1936, nel caso della *Lady Macbeth*, Asaf'ev – tra gli altri – aveva sostenuto in tono nazionalistico le concettualità del realismo socialista. L'opera di Šostakovič, basata su un testo del 1856 di Nikolaj Leskov, alla sua apparizione scenica di Leningrado del 22 giugno 1934 era stata un successo e anche Asaf'ev vi aveva dapprima riconosciuto positivamente «un'agitazione passionale riflesso di un male sociale»⁷². Due anni dopo, il 26 gennaio a Mosca, Stalin lasciava il *Bol'šoj* con la sua delegazione prima dell'inizio del quarto atto dell'opera. L'episodio dava seguito, dimostrativamente, ad un altro fatto avvenuto di recente, il 18 gennaio, quando invece era apparso sulla *Pravda* un comunicato che commentava positivamente la conversazione avvenuta tra Stalin e Molotov con gli autori dell'opera rappresentata *Tihij Don* di Dzeržinskij e il suo valore ideologico-politico; non tardò allora a uscire sulla «Pravda» un articolo intitolato *Caos anziché musica*. Tre mesi più tardi, nel quinto numero della «Sovetskaja muzyka», anche Asaf'ev si esprimeva nell'articolo *Questioni preoccupanti* sulle deviazioni della nostra realtà musicale, contaminazione della cultura borghese occidentale citando come esempio il *Wozzeck* di Alban Berg; evidente era la posizione diametralmente opposta a quella di due anni prima, compreso un precedente commento favorevole, del 1927, per la stessa

72. B.V. Asaf'ev [1976a], *O tvorčestve Šostakoviča i ego opere "Ledi Makbet"*, 1934, pp. 27-31, in Id., *Ob Opere. Izbrannye Stat'i*, «Muzyka», 1985, p. 314. Cfr. A. G. Gómez, *Teoría de la Entonación* cit., p. 549.

opera di Berg. Analogamente, negli scritti *La musica russa dall'inizio del XIX secolo*, pubblicato nel 1928, e nel trattato in due volumi *La forma musicale come processo* scritta tra il 1930 ed il 1947, centrali nella sua attività teorica, appariva una diversità di concezione e di linguaggio che lasciano intravedere la necessità dell'autore di adattarsi ideologicamente alle idee e ai dogmi del tempo⁷³. Già all'inizio della rivoluzione culturale contro l'*intelligencija* "borghese", in seguito alla crescente intensità degli attacchi della RAPM, fronte proletario dei musicisti, anche Asaf'ev era stato infatti accusato, nonostante l'uso di una terminologia più semplice, di idealizzare la musica occidentale, mantenendo un trattamento antisociologico della musica e persino di misticismo religioso! I saggi su Čajkovskij, Rimskij-Korsakov, Glinka, Glazunov, Musorgskij, Skrjabin e la pubblicazione nel 1929 del *Libro su Stravinskij*, avevano subito attacchi in diversi periodi; nel 1926 sulla rivista «Muzyka i Oktjabr», da un autore anonimo, egli era stato addirittura definito il maggiore seguace del formalismo: «Glebov [Asaf'ev] per il momento solo parla di sociologia, senza saper ancora come liberarsi della sua concezione formalista della musica»⁷⁴. La critica si intensificò nel 1929, quando furono pubblicati due articoli dalla rivista *Il musicista proletario* con attacchi diretti ai fondamenti filosofici dell'opera di Asaf'ev. Nel primo, dal titolo *Il nodo del formalismo nella scienza musicale*, si affermava «[...] l'inettitudine ideologica dei direttori della sezione di musica, nel separarsi dalle concezioni idealiste; [...] la situazione degli ideologi della sezione musicale, si deve riconoscere, è del tutto inaccettabile: formalista e anti-marxista». Nel secondo, *I. Glebov come critico musicale*, firmato da N. Vygodskij, appariva una valutazione negativa delle sue opere *Gli Studi Sinfonici* e *Il libro di Stravinskij*. In realtà, se sotto le accuse mosse in quel periodo dalla RAPM, vi era l'obiettivo di sostituirsi all'*intelligencija* nel potere sulle istituzioni culturali, ciò significava, in piena rivoluzione e in seguito alla crescente violenza degli attacchi, giungere sino alla repressione fisica. L'intensa attività che tuttavia Asaf'ev

73. A. G. Gómez, *Teoría de la Entonación* cit., p. 515.

74. «Muzyka i Oktjabr», n. 3, 1926, pp. 3-4. Cit. in E. Orlova, *B.V Asaf'ev, Put' issledovatelja i publicista (Il cammino di un ricercatore e critico)*, Muzyka, Leningrado 1964, p. 242, n. 1. Cfr. A. G. Gómez, *Teoría de la Entonación* cit., pp. 515-516.

aveva avuto con l'Europa occidentale per la realizzazione di progetti culturali in Russia, fece sì che potesse mantenere una corrispondenza ed uno scambio di idee con eminenti musicologi e compositori come B. Paumgartner, G. Adler, A. Casella e A. Berg, anche motivo d'accusa. Nell'ambito quindi di una lotta per il potere e per la direzione del *Narkompros* il cui strumento era il marxismo-leninista, Asaf'ev si configura tra i ferrei attacchi subiti dalla *Proletarskij muzykant* (1929) e la necessità personale e professionale di mantenere la direzione dell'Istituto della Storia delle Arti e della sezione scientifico-musicale nel Conservatorio. Questo il senso della lunga lettera da lui indirizzata al Narkom Lunačarskij nella primavera del 1929, ove la frase «sempre sono stato e sarò un idealista nel mio comportamento» sarà rettificata, nel 1934, in un atto di contrizione e conversione al marxismo-leninismo: nella rivista «Sovetskaja Muzyka»⁷⁵, apparve infatti un suo articolo, *Il mio cammino*, nel quale riconosceva i propri errori dichiarando:

Nella combinazione di teoria e pratica nella mia creazione di musicologo e compositore, vedo uno dei compiti fondamentali nei restanti anni della mia vita. Sono giunto a questo come risultato di romantico-utopiche divagazioni formali [...]; devo la mia rettifica solo allo studio del materialismo storico e dialettico e, più importante, al creativo regime di governo del nostro paese guidato dal VKP e dai suoi geniali dirigenti.⁷⁶

Si evince dai ricordi degli allievi, che i lavori di Marx, Engels e Lenin fecero parte sempre più delle sue letture di quegli anni⁷⁷.

Fu così che, nonostante nella versione del libro su Stravinskij del 1926 egli avesse favorevolmente giudicato il compositore come musicista progressivo, ventidue anni dopo, nel 1948, avrebbe attaccato il saggio stravinskiano *La poetica*

75. Organo editoriale dell'Unione dei Compositori Sovietici

76. B. Asaf'ev, *Moj put'*, «Sovetskaja Muzyka», n. 8, 1934, p. 48. Cfr. A. G. Gómez, *Teoría de la Entonación* cit., p. 524. Un editoriale sulla «Pravda» del 1958 menzionava Asaf'ev, notevole Accademico che aveva sottolineato come la risoluzione del CK avesse riaffermato chiaramente e profondamente il significato della musica quale «un'eco di tutto il popolo».

77. E. Orlova, *B.V Asaf'ev. Put' issledovatelja i publicista* cit., p. 230. Cfr. A. G. Gómez, *Teoría de la Entonación* cit., p. 524.

musicale – e il musicista – per la critica rivolta al realismo sovietico. Nel capitolo del suo libro *Eight Soviet Composers* del 1943 dedicato a Ivan Dzeržinskij, Gerald Abraham, riferiva sia sullo pseudonimo giovanile assunto da Asaf'ev che sul suo essere stato strettamente associato al movimento modernista in Russia rappresentando lo spirito guida dell'Associazione per la Musica Contemporanea e del Nuovo Circolo Musicale; l'esempio portato da Abraham verteva sul citato *Libro su Stravinskij* definito la migliore monografia su questo tema a lui nota⁷⁸.

Nel celebre saggio, basato sulle conferenze tenute ad Harvard a partire dal 18 ottobre 1938, Stravinskij, tracciando in sintesi un quadro della musica russa, aveva affermato il proposito di indicarne le metamorfosi nel breve periodo della sua storia, dal momento che le sue origini «in quanto arte colta, risalgono non oltre a un centinaio d'anni abitualmente individuate con la comparsa delle opere di Glinka»⁷⁹. Oltre alla riflessione sulle varie tendenze e fasi ideologico-culturali, la seconda parte era dedicata alla musica russa sovietica; il compositore introduceva l'argomento con alcune osservazioni fortemente critiche sulla rivoluzione: «Prima di tutto quello che colpisce è che sia avvenuta in un'epoca in cui la Russia sembrava essersi definitivamente affrancata [...] sia dalla psicosi materialista, sia dalle idee rivoluzionarie che l'avevano asservita dalla metà del XIX secolo fino alla prima Rivoluzione del 1905»⁸⁰. Riferendosi al periodo tra le due rivoluzioni, egli riteneva che, uscita dal nichilismo, dal culto rivoluzionario del popolo, dal «materialismo rudimentale così come dagli osceni intrighi elaborati nei bassifondi terroristi», essa si fosse ormai arricchita di nuove idee filosofiche tramite ricerche sul proprio destino storico e religioso; personalità quali Leont'ev, Solov'ëv, Rozanov, Berdjaev, Fedorov, Nesselrode vi avevano contribuito come, d'altra parte, il Simbolismo letterario da ricollegarsi a Blok, Gippius e Belyj ed il movimento artistico di Djagilev *Mir iskusstva* (*Il mondo dell'arte*). Secondo il compositore, tale rinascita culturale non aveva trovato «la sua adeguata

78. Cfr. G. Abraham, *Eight Soviet Composers*, Greenwood Press, Publishers, Westport, Conn., 1970, p. 79 (pubblicazione originale, Londra 1943).

79. I. Stravinskij, *Poetica della musica*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1987, p. 69.

80. *Ivi*, p. 73.

espressione né nella sfera delle riforme governative né nel campo dell'iniziativa economica e dei problemi sociali co-sicché, all'inizio della grande guerra, il mondo russo era ancora composto da elementi paradossalmente disparati come il regime feudale (tutt'ora esistente), il capitalismo occidentale e un comunismo primitivo (sotto forma di comunità rurali)»⁸¹e concludeva affermando come, con la grande guerra, tale sistema non avesse potuto resistere né alla pressione esterna che a quella interna: «Così la rivoluzione nascente, che univa il radicalismo marxista degli emigrati con il *pogrom* agrario e la soppressione della proprietà privata, doveva rovesciare e calpestare tutte le sovrastrutture della cultura d'anteguerra abbassando con questo la Russia al rango oscuro dei "Demoni" di Dostoevskij e tuffandola in un ateismo militante e in rudimentale materialismo»⁸². Tali considerazioni di un musicista che aveva premesso di conoscere appena la musica russa sovietica, ma di sentirsi in dovere di poterla giudicare dal punto di vista dell'Europa o degli Stati Uniti, non potevano non incorrere nella critica di Asaf'ev a distanza di ventidue anni da quel primo giudizio del 1926. Le conferenze, essenziale sintesi del suo pensiero, furono pubblicate in prima edizione nel 1945 in francese, lingua in cui erano state tenute ad Harvard, con il titolo *Poétique musicale*: in essa era stato «deliberatamente omesso il capitolo V causa l'atteggiamento violentemente critico del testo nei confronti della musica sovietica»⁸³. Se è noto che per i testi di Stravinskij – eccettuate le *Chroniques de ma vie* – deve essere mantenuta certa cautela, in quanto la loro forma dottrinale e il tono autoritario spesso dovuto a mediazioni indirette, costituiscono un aspetto problematico, ciò concerne anche lo scritto in questione peraltro ispirato e da lui firmato⁸⁴; Stravinskij trasmise il suo pensiero nell'opera musicale e assioma a lui caro fu che «la forma determina il contenuto». Alle note *querelles* fanno eco le parole di Šostakovič nell'ottica delle loro posizioni estetico-ideologiche:

81. *Ivi*, p. 74.

82. *Ibid.*

83. A. Boucourechliev, *Stravinsky*, Rusconi, Milano 1984, p. 244.

84. *Ivi*, p. 245.

Tutt'altra questione è quella di quanto russo fosse Stravinsky. Con ogni probabilità ha fatto bene a non tornare nel nostro paese. La sua concezione etica è europea, come mi sembra risulti evidente dalle sue memorie. [...] Un atteggiamento che mi è estraneo. Anche l'idea che Stravinsky ha del ruolo della musica è in tutto e per tutto europea, segnatamente francese. [...] Quando Stravinsky è venuto da noi in Russia, lo ha fatto da straniero, e sembrava addirittura incredibile che fossimo nati a due passi di distanza, io a Pietroburgo e lui poco lontano. (Non so se qualcuno ci ha fatto caso, ma sia Stravinsky che io siamo di origine polacca, come del resto Rimskij-Korsakov. E tutti apparteniamo alla stessa scuola, sebbene ci siamo espressi, in un certo senso, in maniera differente).⁸⁵

Se innegabili sono gli elementi russi nella musica di Stravinskij, la questione delle sue radici russe era ormai un fatto interno alle precedenti posizioni ideologiche, alle definizioni di popolare e nazionale, all'ossessione per il formalismo; Stravinskij riteneva di aver colto della musica russa lo stile cittadino dei tempi di Glinka, di Puškin e di Čajkovskij, ossia la musica russa colta, diversa da quella popolare che riferiva ai Cinque⁸⁶. Narrando dell'invito rivolto da Chruščev all'anziano maestro nel 1962, ormai in clima di destalinizzazione e come segnale di una sua riabilitazione dopo decenni di attacchi ufficiali e di silenzio delle sue opere, Šostakovič ne sottolineava la coerenza dell'atteggiamento:

85. S. Volkov (a cura di), *Testimonianza* cit., pp. 80-81.

86. Cfr. A. Boucourechliev, *Stravinsky* cit., p. 179. In Italia, nel 1933, ancora in un'ottica crociana, la stagione della "giovane Unione" russo-sovietica, veniva valutata da Massimo Mila negativamente rispetto alla precedente fioritura che aveva trionfato in Europa occidentale sino a Skrjabin e Stravinskij. Nell'articolo *Alcuni aspetti della musica russa*, si poneva infatti a favore del nazionalismo russo che era stato all'origine della riscoperta delle risorse etniche del proprio canto popolare da parte di M. I. Glinka e dei compositori del gruppo dei Cinque; erano stati essi a saper utilizzare in particolare quell'elemento del suo folclore chiamato scitico, per alcuni caratteri di tipo orientale e asiatico. Nel saggio veniva analizzata l'attività di compositori come Nikolaj Miaskowsky, o Igor Boelza, Sergej Protopopoff identificati, questi ultimi, nello sforzo della ricerca di una rivelazione impossibile d'un qualche incomunicabile Messaggio metafisico. Mila indicava inoltre due tendenze, quella colta, analizzata e quella popolare, dedicata alla produzione di inni sociali, cori, marcie, fanfare, sottoprodotti dell'arte; ne citava ad esempio *Alla follia dei coraggiosi*, di Sergej Bugoslovsky su parole di Maxim Gor'kij o *Spartakiada*, «marcia internazionale degli operai che si dedicano alla cultura fisica». Cfr. M. Mila, *Aspetti di musica russa*, «La Rassegna musicale», Antologia a cura di Luigi Pestalozza, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 213-217.

Nelle supreme sfere si era deciso di farne il musicista nazionale numero uno, ma il tentativo è fallito. Stravinsky non aveva dimenticato un bel nulla: né che lo avevano tacciato di lacché dell'imperialismo americano, né che gli avevano dato del servo della chiesa cattolica - e quegli stessi che lo avevano tanto infangato adesso erano lì, ad accoglierlo deferenti. [...] Ritengo che Stravinsky sia rimasto talmente disgustato da queste manfrine, che se ne è andato prima di quanto fosse stato deciso. E ha fatto benissimo: ha evitato di far la fine di Prokof'ev, quella del pollo spennato.⁸⁷

Il severo giudizio rivolto a Prokof'ev si riferiva invece alle vicende caratterizzanti la vita del compositore e il suo rientro in patria nel 1936. Convinto di poter godere di una situazione particolare, quale era stata anni prima con Lunačarskij, egli non si accorse, forse, dei tempi mutati sottovalutandone le conseguenze. Tra il 1936 ed il 1937 Prokof'ev compose, tra l'altro, la *Cantata per il XX anniversario della Rivoluzione d'ottobre* op. 74⁸⁸. In essa, oltre a un enorme organico vocale-strumentale, ad effetti musicali, venivano citati testi in russo di Marx, Lenin, Stalin, comparendovi anche (come il narratore) la voce di Lenin. Nonostante la speranza del compositore, rientrato in patria, di un'esecuzione dell'opera in occasione del ventennio della Rivoluzione, ciò non avvenne; la prima si ebbe a Mosca soltanto nel 1966 e, causa la destalinizzazione, ormai privata dell'ottavo (Il Giuramento) e decimo (La Costituzione) movimento con cambiamenti arrecati al nono come conclusivo. Nonostante i successi, nel 1947, dopo l'attacco di Ždanov all'opera teatrale di Vano Muradeli *La grande amicizia*, veniva criticata anche la sua *Sesta Sinfonia* (mai più eseguita sino al 1960); un anno dopo, il 10 febbraio, veniva pubblicato un elenco di opere "macchiate di eresia", tra le quali persino la *Settima e Ottava Sonata* per pianoforte (in nome di una mancata orec-

aA

67

87. S. Volkov, (a cura di), *Testimonianza* cit., p. 81; cfr. inoltre *ivi*, p. 128, n. 1.

88. Organico: per doppio coro misto, narratore, banda militare, orchestra di fisarmoniche, gruppo di percussioni e orchestra: 3 flauti, 2 ottavini, 3 oboi, corno inglese, 3 clarinetti, clarinetto piccolo, clarinetto basso, 3 fagotti, 8 corni, 4 trombe, 4 tromboni, 2 tube, timpani, tamburino, rullante, piatti, 3 grancasse, 3 tam-tam, triangolo, arpa, pianoforte, celesta, archi. Effetti musicali: sirena, spari di pistola, campana d'allarme, piedi marcianti, registrazioni (La voce di Lenin). Testi di Marx, Lenin Stalin (in russo). Movimenti: I - Preludio, II - Filosofi, III - Interludio, IV - Un piccolo solido gruppo, V - Interludio, VI - Rivoluzione, VII - Vittoria, VIII - Il Giuramento, IX - Sinfonia, X - La Costituzione. Durata: 45-50 minuti.

chiabilità) alle quali era stato precedentemente assegnato il Premio Stalin. Anche Prokof'ev dovette sottoporsi all'auto-critica inviando una lettera a Polycarpe Lebedev e a Tichon Chrennikov pubblicata nella rivista «Sovetskaja muzyka»:

Questa Risoluzione è di un'importanza fondamentale. In effetti essa ha dimostrato che il popolo sovietico bandisce ogni tendenza formalista perché il formalismo rovina e imbastardisce la musica. [...] Dopo che la *Pravda* aveva esposto [nel 1936] gli errori formalisti dell'opera *Lady Machbeth del distretto di Mtsenk*, composta da Šostakovič, ho molto riflettuto sui miei particolari processi di creazione musicale ed ho concluso che questo mio metodo di composizione era mal fondato. Perciò ho cominciato a tentar di trovare un linguaggio più evidente e più significativo.⁸⁹

Per ironia della sorte, il compositore sarebbe deceduto il 5 marzo 1953, lo stesso giorno di Stalin, rimanendo nell'ombra persino al momento della morte. Come si è visto nel corso della trattazione, i termini con i quali si decisero le alterne sorti di opere e di artisti, furono il più delle volte strumenti tendenziosi, dietrologie rimaste spesso ignote. Nell'ambito della storia russa e nel complesso percorso dell'URSS, tuttavia, la Rivoluzione d'Ottobre costituì un'importante svolta politica e culturale che avvenne tra la volontà di un rinnovamento artistico, anche sperimentale, ed un controllo di Stato passato attraverso varie fasi; è indubbio che il periodo stalinista di Ždanov rappresentò uno dei momenti più drammatici. Tra letterati e musicisti si evidenziarono tuttavia differenze: se infatti subirono una simile censura ideologica, d'altra parte interpretarono opposizioni o adesioni, collegamenti col passato o con l'estero, animati spesso da diverse visioni etico-estetiche. La libertà creativa ed interpretativa rimase alla base di una comune aspirazione, ma la necessità espressiva di poeti e scrittori incorse anche in tragici epiloghi proprio per quello slancio ideologico che ne segnò una traccia romantica. Questo avveniva per gli artisti rimasti in Patria, spesso aderendo al desiderio stesso di svolte socio-culturali. In tale ambito emersero anche posizioni alterne, tra slancio creativo e necessario adattamento alla realtà socialista. La centralità

89. P. Rattalino, *Sergej Prokofiev* cit., p. 242.

della figura di Asaf'ev resta ormai evidente nella cultura musicale non solo sovietica; il valore della sua monumentale *Teoria dell'intonazione*, seppur ispirata ad un'estetica al servizio dell'URSS e all'idea dell'ordine linguistico tonale come elemento fondamentale della composizione, consistette, in realtà, nell'esprimere il significato dell'essenza stessa della musica quale energia capace di superare il dualismo tra materia e spirito; la sua idea dell'intonazione si identificò con l'ideale artistico: nel sostenere che la musica non esiste all'infuori di tale processo, egli voleva affermare come, nel momento creativo, il compositore la 'intoni' dentro di sé o la improvvisi al pianoforte e come l'ascoltatore la 'intoni' nella memoria catturandone ciò che più lo ha impressionato; analogamente, per sua essenza, l'interprete diviene compartecipe di chi l'ha creata. Attraversando la storia della musica e delle teorie estetico-musicali, Asaf'ev ne studiò in vasta scala le diverse fasi costituendo un imprescindibile punto di riferimento; nella sua concezione, la musica rappresentò quindi un fenomeno tanto materiale quanto spirituale, un processo unico con la creazione, l'interpretazione e l'ascolto. Spesso fraintesa o collocata nell'estetica ufficiale marxista, la sua teoria dell'intonazione, varca tuttavia i limiti di un'ottica difficilmente decifrabile nei meandri degli adattamenti ideologici, presentandosi come ampio campo di studio del pensiero musicale.

«Tutte le vivide immagini della Rivoluzione erano ancora parte di me e saturavano il mio essere intero».

Bronislava Nižinkaja, *Les Noces*

Elena Randi*

È presumibilmente nel 1915 che Stravinskij inizia a comporre il libretto (su versi tratti dall'antologia in dodici volumi di poesia popolare slava orientale curata da Pëtr Vasil'evič Kireevskij) e la musica di *Les Noces*. Continua a rivederli verosimilmente fino al 1921.

In questi anni in Russia scoppia la rivoluzione, in principio festeggiata con entusiasmo da Stravinskij, che è all'estero, come prova un telegramma alla madre e al fratello più vecchio, che, invece, sono a Pietrogrado: «Tutti i miei pensieri sono con voi in questi giorni indimenticabili che attraversano la nostra cara Russia liberata»¹. Il messaggio data 24 maggio 1917. Ma l'euforia iniziale si trasforma presto in delusione e l'artista, divenuto anti-bolscevico, realizza «che il suo esilio volontario era finito e che quello involontario era iniziato»². Vera Stravinskij e Robert Craft ritengono che «il lamento nell'epitalamo alla fine di *Les Noces* è tanto per

* Università di Padova.

1. V. Stravinsky, R. Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, Simon and Schuster, New York 1978, p. 153.

2. *Ibid.*

la perdita della Santa Madre Russia quanto per quella della verginità della sposa»³.

In occasione del riallestimento di *Les Noces* al Royal Ballet nel 1965 richiesto da Frederick Ashton all'autrice della coreografia originale, Bronislava Nižinskaja – riallestimento che, in seguito ripreso in video, costituisce un documento fondamentale per lo studio del balletto⁴ – la danzatrice ucraina decide di raccontare in una memoria le vicende che avevano portato alla creazione dello spettacolo⁵. Nel 1921 è appena fuggita dalla madrepatria e ha raggiunto Londra. Qui Djagilev, che le vuole affidare l'incarico di creare la coreografia di *Les Noces*, la accompagna da Stravinskij per ascoltare la musica, già composta, riguardo alla quale lei commenta: «Mi sembrò profondamente drammatica intervallata da occasionali tuffi nel gioioso e vero sentimento della Russia»⁶. Poi Djagilev e la Nižinskaja si trasferiscono da Natal'ja Gončarova per visionare i bozzetti dei costumi di *Les Noces* che la pittrice ha già disegnato. Su questo evento si interrompe la preparazione dello spettacolo, perché Bronislava Nižinskaja dichiara di trovare molto belli i coloratissimi abiti abbozzati, ma del tutto inadatti a rendere l'idea che lei ha della coreografia. Djagilev, evidentemente irritato, non parla più dell'allestimento e il progetto sembra svanito. Dopo un anno, l'impresario dichiara di volerlo mettere in scena di lì a qualche mese. Allora – è scritto nella memoria cui si è accennato –

ho preso carta e penna e ho cominciato a schizzare una sposa con trecce lunghe tre metri e mezzo. I suoi amici, tenendo le trecce, formavano un gruppo con lei. Diaghilev è scoppiato in una risata prolungata, che era, per lui, un

3. *Ibid.*

4. DVD, produzione BBC Opus Arte di *Firebird* & *Les Noces* del Royal Ballet, 2001. Filmed: The Royal Opera House, Covent Garden; Words: Igor Stravinsky; Choreography: Bronislava Nijinska; Staged by: Christopher Newton; Scenery and costumes: Natalia Gontcharova.

5. B. Nijinska, *Creation of "Les Noces"*, «Dance Magazine», XLVIII, n. 12, December 1974, pp. 58-62. Queste memorie della Nižinskaja sulla creazione di *Les Noces* erano state scritte nel 1965 in russo. Nel 1974, per la prima volta, il testo integrale originale, com'è stato scritto dalla Nižinskaja, è pubblicato in traduzione.

6. *Ivi*, p. 59.

segno di estrema soddisfazione. «E poi cosa succede? Come riusciranno le ragazze a pettinare i lunghi capelli?»⁷

Bronislava Nižinskaja risponde alla domanda illustrando a Djagilev come vorrebbe continuare il balletto. Alla fine lui le chiede di iniziare a preparare la coreografia di *Les Noces*, aggiungendo che, alla conclusione del lavoro, lo farà vedere alla Gončarova e le chiederà di abbozzare, su quella base, nuovi disegni dei costumi. Così la Nižinskaja si risolve a dare il via alle prove.

Una volta portate a termine, Natal'ja Gončarova viene invitata ad assistere al lavoro e a progettare indumenti diversi dai precedenti e a ideare anche le scenografie. Nell'occasione, Bronislava spiega alla pittrice, che è accompagnata da Larionov, le idee su cui si basa la sua danza e la necessità di abiti russi sobri, tutti dello stesso colore. Aggiunge anche che le ballerine avrebbero dovuto indossare scarpe da punta.

Benché in principio restia, dopo aver assistito a «diverse prove», «la Gončarova convenne con me sulla necessità che i costumi dovessero essere semplici e uguali. Avevo immaginato» – aggiunge Bronislava Nižinskaja – «che i danzatori vestissero costumi blu scuro con magliette beige, mentre lei pensava che il colore dovesse essere il marrone. E così fu stabilito che questa avrebbe dovuto essere una decisione del pittore»⁸. L'artista ucraina commenta con orgoglio che «i costumi e le scenografie furono creati come diretta e intera risposta alla mia coreografia»⁹ e furono realizzati tutti uguali, marroni e beige.

Il balletto, che debutta al Théâtre de la Gaîté-Lyrique di Parigi il 13 giugno 1923, è diviso in quattro quadri: *La consacrazione della sposa*, *La consacrazione dello sposo*, *La partenza della sposa* e *La festa di matrimonio*. Il primo vede la presenza di un coro femminile, dedito alla pettinatura della giovane che sta per maritarsi. Si scorgono anche i suoi genitori, ma hanno un ruolo decisamente secondario. La scenografia (la casa della promessa) è formata da quinte marroni e da una parete blu cielo, che fa da fondale, con una piccolissima fi-

7. *Ibid.*

8. *Ivi*, p. 61.

9. *Ibid.*

nestra quadrata, posta piuttosto in alto «perché non si possa guardare troppo fuori e per non essere visti da fuori»¹⁰. Il secondo quadro, ambientato in uno spazio con una parete grigia come fondale, due finestrelle quadrate in alto e le solite quinte marroni (la dimora del giovane che sta per andare a nozze), vede l'azione di un coro maschile (gli amici dello sposo) che adempiono ai rituali del caso. Anche qui i genitori hanno una funzione del tutto marginale. La terza sezione del balletto prevede la presenza delle amiche della promessa e dei suoi genitori, oltre a due maschi la cui identità ci sfugge. La situazione si conclude con il drammatico saluto di madre e figlia quando quest'ultima deve lasciare la casa paterna e la disperazione della madre, sola in scena. Il *décor* è lo stesso della prima sezione, perché siamo tornati nella casa della sposa. L'ultima parte, decisamente più dinamica delle precedenti, mostra diciotto maschi e altrettante donne danzanti. Sulla parte posteriore si apre una zona rialzata, una specie di piccolo palcoscenico, su cui stanno i due novizi e i quattro genitori, per lo più fermi, seduti su panchine, mentre assistono ai festeggiamenti di nozze degli invitati. Il fondale è color ocra, secondo la Gončarova tinta dell'ansia¹¹. Una porta di legno chiusa è posta un po' di lato, a livello di questo palco. Alla fine, le due madri la apriranno e vi faranno passare gli sposi. S'intravede, all'interno, un letto di legno bianco, simbolo dell'atto che i due giovani vanno a compiere e poi la porta viene chiusa alle loro spalle.

La coreografia non segue quasi per nulla il testo concepito da Stravinskij e, anzi, non propone praticamente niente di illustrativo di una storia se non i pochissimi particolari appena esposti. I dettagli di "trama" segnalati non devono trarre in inganno: il balletto appare assolutamente anti-realistico, secondo un principio, del resto, dichiarato esplicitamente dalla Nižinskaja negli scritti teorici. Il riferimento è soprattutto alle diverse versioni del suo trattato *Sul movimento e sulla scuola di movimento*, conservate nella Bronislava Nijinska Collection della Library of Congress di Washington¹². Una è stata pubblicata nel 1930 nella rivista

10. N. Goncharova, *The Metamorphoses of the Ballet "Les Noces"*, «Leonardo», XII, n. 2, Spring 1979, pp. 137-147; citazione a p. 141.

11. Cfr. *ibid.*

12. Sono conservate in *box 55, folders 3, 7 e 8.*

«Schriftanz»¹³, un'altra, un po' diversa, è edita in Van Norman Baer, *Bronislava Nijinska. A dancer's legacy*¹⁴. La versione della «Schriftanz» allude ad una versione ancora precedente, *La scuola di movimento (teoria della coreografia)* pubblicata (o conservata in manoscritto?) a Kiev nel 1920¹⁵. «Benché una copia non sia ancora stata trovata», secondo Lynn Garafola, «può essere il manifesto a cui» la Nižinskaja stava lavorando nel febbraio del 1920. Probabilmente questa versione persa derivava dal manoscritto che la coreografa chiamava *La scuola e il teatro di movimento 1918*»¹⁶, un quaderno di esercizi di più di cento pagine. «Qui e in un secondo quaderno di appunti chiamato *B. Nijinska 1918* ella traccia il suo piano per allenare un nuovo tipo di artista della danza»¹⁷.

La coreografia di *Les Noces* non è solo anti-realistica: è anche astratta, difficilmente collegabile ad un significato decodificabile, sia pure simbolico, metaforico o traslato. Sensi traslati, però, in realtà ci sono. La difficoltà sta nell'individuarli. Ne fornisce un esempio significativo Bronislava Nižinskaja nella memoria scritta in occasione della ripresa dello spettacolo del 1965. Nella prima scena il coro di donne tiene in mano le lunghissime trecce della sposa. L'azione del pettinare – spiega la coreografa – è resa dal ritmo dei piedi delle ragazze, che, in punta, battono le punte contro il pavimento in modo piuttosto forte per esprimere la violenza dello strattonare i capelli della novizia. La Nižinskaja traduce dunque l'atto del pettinare senza grazia nel ritmico esercizio dei piedi in punta: il ritmo del pettinare si trasforma in quello dei *bourrées*.

Altri particolari possono forse essere desunti e “tradotti”

13. Vol. III, n. 1, April 1930. Oggi è ripubblicato in V. Preston-Dunlop & S. Lahuson (edited by), *Schriftanz. A View of German Dance in the Weimar Republic*, Dance Books, London 1990, pp. 55-60.

14. N. Van Norman Baer, *Bronislava Nijinska. A Dancer's Legacy*, Exhibition organized by Cooper-Hewitt Museum, 18 March - 6 July 1986, The Fine Arts Museums of San Francisco, 13 September 1986 - 4 January 1987, Publications Department of the Fine Arts Museums, San Francisco 1986, pp. 85-88. La traduzione dal russo di *On Movement and the School of Movement* è di Anya Lem e Thewall Proctor con l'assistenza di Semen Karlinskij e Robert Hughes.

15. Cfr. V. Preston-Dunlop & S. Lahuson (edited by), *Schriftanz* cit., p. 57, nota 1.

16. L. Garafola, *An Amazon of the Avant-Garde: Bronislava Nijinska in Revolutionary Russia*, «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», XXIX, n. 2, Winter 2011, pp. 109-166; citazione a p. 119.

17. *Ibid.*

qua e là. Per intenderli, però, è bene affrontare prima una questione che ci pare assolutamente centrale nella coreografia, cominciando da un passo importante di Bronislava Nižinskaja:

La storia di *Les Noces* ha luogo in una famiglia contadina nella vecchia Russia. Vedevo una qualità drammatica nelle cerimonie di nozze di quei tempi nella sorte della sposa e dello sposo poiché la scelta è fatta dai genitori a cui essi devono completa obbedienza: non c'è questione di *sentimento reciproco*. La ragazza non sa assolutamente nulla della sua futura famiglia né che cosa c'è in serbo per lei. Non solo lei sarà soggetta al marito, ma anche ai suoi genitori. È possibile che dopo essere stata amata e tenuta cara dai suoi famigliari, possa non essere più nella nuova, rozza famiglia che un utile lavoratore in più, semplicemente due braccia in più. L'anima dell'innocente è in scompiglio; sta dicendo addio alla sua giovinezza spensierata e alla madre amata.

Da parte sua, il giovane sposo non può immaginare che vita avrà accanto a questa giovane, che conosce poco o per nulla. Come possono queste due anime rallegrarsi durante la cerimonia di matrimonio? Sono sprofondata in altri pensieri.

Solo le famiglie e gli ospiti si divertono. Per loro, un matrimonio rappresenta una festività, una festa, canti esuberanti, bevute e danze. Le anime della neo-sposa e dello sposo sono molto lontane da tutto questo, anche se sono i loro spiriti ad essere rivelati l'un l'altro e i loro cuori ad essere uniti in matrimonio.

Da questa visione del matrimonio contadino e da questa interpretazione dei sentimenti della sposa e dello sposo, è nata la mia coreografia. Fin dall'inizio ho avuto questa visione di *Les Noces*.¹⁸

L'idea del rituale è dunque alla base della coreografia: ciò che conta è la prosecuzione della specie a discapito della felicità del singolo, che viene soffocata. Susan Jones parla di una «sussunzione dell'identità individuale alla volontà di una comunità patriarcale»¹⁹. C'è, insomma, un coro forte e che agisce in sintonia, seguendo le pratiche di tradizione, e ci sono due giovani sposi la cui psiche e i cui sentimenti ven-

18. B. Nijinska, *Creation of "Les Noces"* cit., p. 59.

19. S. Jones, *Literature, Modernism and Dance*, Oxford University Press, Oxford 2013, p. 120.

gono inibiti a tutto favore della comunità, secondo un principio che ricorda quello del *Sacre du printemps* nižinskiano. Con la differenza che Bronislava Nižinskaja, stando, quanto meno, al pensiero sotteso a *Les Noces*, non apprezza affatto, contrariamente al fratello Vaclav, l'idea della comunità come entità più degna di considerazione e di credito rispetto al singolo.

Per rendere questa concezione, la coreografia ricorre soprattutto a due modalità sceniche. Anzitutto centrale nello spettacolo è il corpo di ballo: gli amici e le amiche degli sposi, nessuno dei quali ha un ruolo individualizzato; essi costituiscono un coro ben amalgamato, una macchina *una*, priva di caratteri distinguibili. L'idea è quella di un organismo formato di varie membra sincronizzate fra loro. In un'intervista a Fernand Divoire, la Nižinskaja, nelle cui parole sembra risuonare la lezione di Tairov²⁰, afferma: «Le masse non devono essere un'addizione di individui, ma formare una cosa una, dotata di *una vita*»²¹. David Drew, che aveva danzato nella famosa ripresa di *Les Noces* del 1965 al Royal Ballet, dice che *ognuno* doveva essere identico agli altri e doveva muoversi in maniera identica in ogni particolare agli altri danzatori, perfino nella posizione delle mani²². Questa «cosa dotata di *una vita*», questo coro, è il vero protagonista di *Les Noces*. Pochi sono i personaggi che si distinguono dagli altri: i quattro genitori (i padri soprattutto) sono veramente figure secondarie, e i due sposi, benché si possano identificare (stanno per lo più al centro del gruppo, sono più alti degli altri danzatori come le figure principali di molta arte bizantina, la novizia ha trecce lunghissime), sono però fusi nel corpo di ballo per quasi tutta la durata dello spettacolo.

L'altra caratteristica manifesta è l'inespressività ricercata e voluta dei danzatori, a parte in rarissimi momenti, quali i pochi istanti della separazione madre-figlia, quando quest'ultima esce dalla casa genitoriale. Il regista Marko Tereščenko, dopo aver assistito a *Demons* della Nižinskaja,

20. Cfr. A. Tairov, *Storia e teoria del "Kammerny" Teatro di Mosca*, traduzione e commento di E. Fulchignoni, Edizioni Teatro dell'Università, Roma 1942, soprattutto pp. 45-50.

21. F. Divoire, *Découvertes sur la Danse*, Crès & C^{ie}, Paris 1924, p. 66.

22. DVD, produzione BBC Opus Arte di *Firebird* & *Les Noces* del Royal Ballet cit. Intervista a David Drew.

che molti tratti ha in comune con *Les Noces*, aveva osservato: «Nella coordinazione del disegno non vedevo l'individualità vivente umana. I *performers* dell'insieme erano spersonalizzati»²³.

Entrambe le scelte (il protagonismo del coro e gli sguardi spenti dei ballerini) rispondono a quanto Bronislava Nižinskaja intende esprimere: ciò che conta è la comunità con la sua volontà di perpetuarsi a discapito del singolo, la cui sofferenza non è ritenuta degna di considerazione e non si può (o non si sa) esprimere; il dolore del singolo va nascosto, non può (o non sa) manifestarsi, a tutto favore delle istanze della collettività. Si tratta di un modo di vedere che porta l'essere alla rassegnazione e ad una sopportazione consentita dall'acquisizione di un'abitudine ad espungere il sentimento e la sensibilità. André Levinson, spettatore ragguardevole della prima o di una replica, parla di «un simulacro di vita meccanizzata ed esangue»²⁴.

Il balletto esprime, quindi, un giudizio negativo nei confronti delle regole del matrimonio contadino russo tradizionale. Il dubbio è se sotto alle norme di quella società si nascondano anche, nella visione della Nižinskaja, i principi del socialismo sovietico; se, cioè, dietro l'idea della comunità contadina come luogo dell'annichilimento dell'individuo il balletto celi il convincimento che il comunismo porta alla massificazione e alla spersonalizzazione. Confessiamolo subito: non siamo in grado di rispondere. Per spiegare la ragione del nostro *impasse*, proponiamo alcune considerazioni. La prima. Bronislava Nižinskaja scrive che nel comporre *Les Noces* sta «ancora respirando l'aria della Russia, una Russia agitata dall'eccitamento e da un sentimento intenso. Tutte le immagini vivide delle dure realtà della Rivoluzione» – aggiunge – «erano ancora parte di me e di tutto il mio essere»²⁵. In effetti, l'artista era stata in patria dallo scoppio della rivoluzione fino al 1921, quando aveva deciso di rifugiarsi nell'Europa occidentale. Nei primi anni della nuova situazione politica è sicuramente filo-socialista, e difatti, come dimostra Lynn Garafola – che dedica un lun-

23. Tratto da L. Garafola, *An Amazon of the Avant-Garde* cit., p. 141.

24. A. Levinson, *La danse d'aujourd'hui: études, notes, portraits*, Duchartre et van Buggenhoudt, Paris 1929, p. 85.

25. B. Nijinska, *Creation of "Les Noces"* cit., p. 59.

go e documentatissimo articolo alla Nižinskaja negli anni compresi tra il 1917 e la partenza per l'Inghilterra, anni in cui sta fondamentalmente a Kiev e, per qualche periodo, a Mosca²⁶ – la sua *Scuola di movimento* è sostenuta dallo Stato esattamente come le coreografie che allestisce. Attorno al '20, però, la situazione deve cominciare a sembrarle meno attraente e accettabile se pensa ad espatriare di nascosto e se, per di più, sappiamo che qualche sospetto su di lei il potere inizia ad avere dato che in novembre manda un'ispezione nella sua scuola e ne perquisisce la casa. Proprio le pagine del diario della Nižinskaja scritte in quel periodo, fra l'altro, vengono strappate da lei stessa per proteggersi dall'ispezione. Sopra, evidentemente in seguito, è scritto: «Pagine lacerate prima dell'arrivo dei bolscevichi»²⁷.

Stando a Lynn Garafola, tuttavia, è impossibile trovare un qualche riferimento scritto agli eventi rivoluzionari che stanno trasformando la Russia. L'unico cenno non è di apprezzamento, ma neanche necessariamente critico: «Solo quando lo spirito emerge nella cultura ci sarà felicità... Se lo spirito è altamente sviluppato, non c'è bisogno dell'impianto del socialismo»²⁸.

Riprendiamo infine un particolare. Come sappiamo, Bronislava Nižinskaja aveva immaginato di far indossare ai danzatori di *Les Noces* costumi blu scuro con magliette beige, uguali per tutti. Tali abiti lasciano immaginare l'idea di una divisa simile a quella dei proletari russi del tempo. Se tale ipotesi fosse vera, indurrebbe a sua volta a supporre un'effettiva equivalenza tra i contadini della tradizione e i proletari socialisti e, di conseguenza, ciò consentirebbe di dedurre che sotto alle norme regolatrici del mondo rurale si nascondano anche, nella prospettiva della Nižinskaja, i principi del socialismo sovietico; dietro all'idea della comunità contadina come ambiente in cui il soggetto è annientato, il balletto celerebbe, cioè, la convinzione che il comunismo conduca all'omologazione e all'appiattimento dell'essere umano. Ma senza alcuna resistenza la coreografa si adatta alla soluzione concepita dalla Gončarova e cioè che i costumi siano marroni e bianchi e ricordino piuttosto

26. L. Garafola, *An Amazon of the Avant-Garde* cit.

27. Tratto da *ivi*, p. 152.

28. Tratto da *ivi*, p. 122.

chiaramente le vesti di tradizione dei contadini russi²⁹. Natal'ja Gončarova non dà alcuna spiegazione utile a chiarire se dietro alla scelta delle vesti si celi qualche richiamo al proletariato sovietico: scrive solo che i danzatori indossano abiti marroni, colore dell'inconscio e della semplicità, e bianchi, tinta dell'innocenza. Poco prima aveva osservato che il marrone è il colore della terra³⁰.

Impossibile, dunque, compiere un'asserzione sicura relativamente al punto nevralgico toccato, benché il dubbio di una tesi anti-socialista in *Les Noces* non paia del tutto ingiustificato. Né sembra totalmente illecita un'altra idea, per certi versi opposta alla precedente: che nella coreografia di *Les Noces* sia sottintesa una critica al mondo borghese moderno, tanto massificato e insensibile quanto la vecchia società contadina. Stereotipata, ripetitiva, standardizzata, la civiltà industriale potrebbe essere vista come sclerotizzata e prigioniera della paralisi, per usare un termine impiegato da Joyce in *Dubliners* (*Gente di Dublino*), quando vuole descrivere l'uomo a lui contemporaneo. Ripetitive di schemi borghesi, senza significato, globalizzati, privi di sentimento, la gente di Dublino e Dublino stessa hanno nell'opera di Joyce un colore semi-uniforme, terreo, marrone (come i costumi di *Les Noces*) e verde smorto³¹.

Compiuta questa lunga digressione, possiamo provare finalmente ad offrire almeno un paio di micro-esempi di azione o di posa rese in modo traslato, alla maniera del pettinare restituito dai *bourrées* battuti in punta del primo quadro. Una posizione particolare, mantenuta per quasi tutto il balletto da ogni danzatore, è quella delle mani, che non sono aperte, ma nemmeno propriamente chiuse a pugno: le dita sono piegate in dentro, ma senza forza, così da permettere la presenza di un piccolo vuoto al centro del "pugno". Solo in pochi momenti qualche danzatore allunga le dita delle mani. Si può intuire che ciò avviene nelle rare scene in cui l'emozione di qualche personaggio tracima fuori dalle salde maglie in cui è ingabbiata. Per esempio, alla fine del terzo quadro, quando la sposa lascia definitivamente la casa genitoriale, madre e figlia si protendono con

29. Cfr. B. Nijinska, *Creation of "Les Noces"* cit., p. 61.

30. Cfr. N. Goncharova, *The Metamorphoses of the Ballet "Les Noces"* cit., pp. 141-142.

31. Cfr. J. Joyce, *Gente di Dublino*, Mondadori, Milano 1998.

disperazione l'una verso l'altra con le dita tese, anch'esse, verso l'amata. Una volta uscita la figlia, la madre resta sola in casa, pone le mani piegate alla solita maniera sotto al mento e lentamente allunga le dita sulle proprie guance esprimendo, anche con lo sguardo, il proprio dolore. Se ne può dedurre, *a contrariis*, che la posizione standard "a pugno rilassato" vuole indicare, esattamente come i volti inespressivi, la mancanza di vitalità, la rassegnazione, l'atarassia che contraddistingue la società contadina arcaica e, forse, anche la massa proletaria socialista o, chissà, la società borghese.

Può risultare interessante leggere quanto scrive Ted Shawn alcuni anni dopo la prima messinscena di *Les Noces* in *Every Little Movement*. Osserva infatti che è di moda fra alcune compagnie del tempo mantenere le mani in una posizione fissa, descritta in maniera simile a quella che abbiamo esposto sopra relativamente a *Les Noces*, durante qualunque coreografia:

Indipendentemente dal movimento del braccio o dall'espressione della dinamica del corpo, la mano artritica è mantenuta sempre nella stessa forma, con le dita chiuse insieme e piegate in dentro dall'ultima articolazione o dalle ultime due articolazioni. L'impressione è quella di uno paralizzato dall'artrite. L'emozione che fluisce fuori da un torso mobile ed espressivo, attraverso braccia fluide ed espressive, improvvisamente è catturata, come da un gancio, trattenuta, e non fluisce fuori anche se il gesto intende fluire in fuori ed *estendersi* nello spazio.³²

Shawn è chiaramente contrario a questo modo di tenere le mani, ma ne coglie un aspetto che Bronislava Nižinskaja, a nostro parere, utilizza in senso espressivo: le mani "artritiche" mostrano un'emozione trattenuta, che non riesce a uscire fuori, che è repressa e inibita.

In alcune occasioni i danzatori presenti in una scena vanno a formare, tutti assieme, forme geometriche particolari, per lo più triangoli e piramidi, forme che hanno presumibilmente un significato simbolico, forse quello espresso da Kandinskij quando, nel 1911, scrive che «un grande trian-

32. T. Shawn, *Every Little Movement. A Book About François Delsarte*, Dance Horizons, New York 1963, Second Revised and Enlarged Edition, p. 71 (1. ed. 1954).

golo acuto [...] rappresenta in modo schematico, ma preciso, la vita spirituale»³³. Un'idea che richiama, fra l'altro, concezioni, non troppo dissimili, di Delsarte³⁴, certamente noto in Russia negli anni in cui la Nižinskaja vi lavora³⁵.

Benché si possano rintracciare alcuni significati traslati (molti più di quelli da noi proposti), non sono presenti nella coreografia episodi che si susseguano secondo un filo conduttore coerente, secondo un vero e proprio *plot*. C'è, come si è detto, un'impalcatura generale (la consacrazione della sposa, quella dello sposo, la partenza della sposa e la festa di matrimonio), ma all'interno di questo edificio, quand'anche si riuscissero a definire tutti gli eventi, uno per uno (per esempio, la pettinatura, il distacco madre-figlia, la disperazione della madre, ecc.), non è possibile identificare una serie di vicende consequenziali, quanto, piuttosto, situazioni accostate per associazione d'idee o comunque prive di un filo logico. Siamo di fronte a ritagli di azioni, un po' come accade nel quotidiano, dove, camminando per strada, possiamo vedere ora un gatto che attraversa la strada, ora un semaforo che lampeggia, ora una scolaresca che passa schiamazzando, in maniera del tutto casuale, senza che, tra questi eventi, vi sia alcun nesso logico né ordine o prede-terminazione.

L'associazione delle azioni sembra rispondere allo stesso criterio con cui è concepito il libretto, costruito al modo di certi lavori di Joyce, composti di brandelli di discorsi mischiati e sovrapposti tra loro. Stravinskij stesso spiegava infatti a Robert Craft che il suo testo «può essere paragonato a una di quelle scene in *Ulysses* in cui il lettore sembra origliare ritagli di conversazione senza il filo rosso del

33. W. Kandinsky, *Lo Spirituale nell'arte*, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1989, p. 23.

34. Cfr., per esempio, E. Randi, *François Delsarte: la scène et l'archétype*, L'Harmattan, Paris-Torino 2016, p. 40.

35. Il metodo di Delsarte è introdotto in Russia nel 1912, quando Sergej Volkonskij pubblica *Luomo in scena*, un libro dedicato, appunto, a Delsarte. Volkonskij gli consacra anche *La parola espressiva* (1913) e *Luomo espressivo: l'educazione scenica del gesto secondo Delsarte* (1913). Cfr. O. Calvarese, *Russia anni Dieci. Il principe Sergej Volkonskij e l'antropologia bioritmica dell'attore*, «Teatro e Storia», 24, 2002-2003, pp. 167-233; F. Malcovati, *Delsarte in Russia: i saggi di Volkonskij*, in E. Randi e S. Brunetti (a cura di), *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza*, Atti del convegno internazionale di studi (Verona-Padova, 13-14 dicembre 2011), edizioni di pagina, Bari 2013, pp. 155-166. A Delsarte si riferisce anche un regista vicino alla Nižinskaja come Tairov. Cfr. A. Tairov, *Storia e teoria del "Kammerny" Teatro di Mosca* cit., pp. 37-38.

discorso»³⁶. Più precisamente, il *patchwork* – almeno nella sua prima versione, poi ridotta e modificata – mette assieme, come anticipato, versi tratti in larga parte dalle antiche canzoni popolari russe raccolte da Kireevskij. La versione finale fa scomparire le parti di un suonatore ambulante e altri personaggi e li rimpiazza con voci che solo vagamente sono identificate con i personaggi scenici. Così, la sposa e lo sposo possono sembrare cantati, rispettivamente, da un soprano e da un tenore; eppure non esiste nessuna identificazione diretta, e le stesse due voci “parlano” anche per la madre della sposa.

Non solo la partitura verbale si presenta come un insieme fondamentalmente irrelato di frammenti testuali, ma anche le azioni coreografiche sono sostanzialmente slegate da quanto enuncia il testo (e anche la musica, coerentemente, si offre come una somma di ritagli sonori).

Agli artisti che concorrono alla realizzazione di *Les Noces* non sembra interessare la riproduzione del quotidiano, che, anzi, è ritenuto volgare e anti-artistico: si tratta di ritrovare il *ritmo* della realtà e di offrirlo in scena, secondo un principio dalla Nižinskaja condiviso, di nuovo, con Tairov³⁷.

Strettamente connessa a quanto sin qui proposto è un'altra caratteristica nella coreografia di *Les Noces*: ogni quadro è contraddistinto da pochissime frasi di movimento che si ripetono continuamente con varianti che possono essere di carattere ritmico (per esempio, si accentua ora un certo momento, ora un altro), direzionale (ora si esegue la sequenza verso destra, ora verso sinistra), relativo al livello di esecuzione (alto o basso), ecc. Lo conferma anche David Drew quando, intervistato nel 2001, ricorda la difficoltà di memorizzazione del balletto proprio a causa di queste minime varianti dentro a sequenze sempre identiche³⁸.

Il senso della scelta indicata (che si ritrova significativamente, *mutatis mutandis*, in molti spettacoli di Pina Bausch parecchi decenni dopo) sembra rispondere all'idea che l'ambiente che ci viene presentato (certamente il mondo contadino russo arcaico e, forse, il proletariato socialista o,

36. R. Craft, *Igor Stravinsky: Expositions and Developments*, Faber, London 1962, p. 114.

37. Cfr. A. Tairov, *Storia e teoria del "Kammerny" Teatro di Mosca* cit., pp. 59-61.

38. DVD, produzione BBC Opus Arte di *Firebird* & *Les Noces* del Royal Ballet cit. Intervista a David Drew.

invece, la moderna borghesia occidentale) è contraddistinto da ripetitività e dunque standardizzazione, mancanza di libertà e immaginazione: quest'ambiente è in grado solo di ripetere stancamente gli stessi gesti senza partecipazione, senza inventiva né impulso creativo, senza rinnovamento. Accorgersi di questa ripetitività dei gesti non è affatto semplice. L'apparenza inganna. Occorre rivedere lo spettacolo decine di volte prima di intuire la presenza di frasi motorie sempre identiche, proprio come in alcuni spettacoli della Bausch, per altri versi molto dissimili. Come a dire: ad un primo sguardo il mondo rappresentato non è una continua replica di sé. Per accorgersene, ci vogliono analisi, scavo in profondità, capacità di osservazione: sono necessarie, cioè, doti intellettive, alle quali Bronislava Nižinskaja implicitamente invita lo spettatore e l'uomo moderno in generale. Potremmo quasi dire che l'intento ultimo di *Les Noces* è "didattico" (oltreché assai prossimo a quello del formalista russo Viktor Šklovskij, il cui trattato *L'arte come artificio* è pubblicato nel 1917), nel senso che il suo lavoro sarebbe finalizzato ad una sorta di educazione dello spettatore alla percezione. Il pubblico, più precisamente, sarebbe condotto scientemente ad imparare a vedere e ad ascoltare gli stimoli che continuamente nella nostra società ci martellano senza prenderli per "natural".

aA

83

In questo contesto potrebbe aiutarci quanto scrive Umberto Eco a proposito di un autore come James Joyce, a cui Stravinskij stesso, come anticipato, avvicina *Les Noces*. Eco osserva che la società moderna ha perduto l'Ordine precedentemente vigente, ma che la letteratura non può rendere il disordine attuale raccontando un "soggetto", ma solo rendendone le forme:

Nel momento in cui l'artista si accorge che il sistema comunicativo è estraneo alla situazione storica di cui vuole parlare, deve decidere che non sarà attraverso l'esemplificazione di un soggetto storico che egli potrà esprimere la situazione, ma solo attraverso l'assunzione, l'invenzione, di strutture formali che si facciano il *modello* di questa situazione.

Il vero *contenuto* dell'opera diventa il suo *modo di vedere il mondo* e di giudicarlo, risolto in *modo di formare*.³⁹

39. U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani,

Quindi Eco si chiede se ripetere le strutture formali del quotidiano nell'opera d'arte non sia un modo per limitarsi a ripetere acriticamente e dunque senza alcuna denuncia una struttura che tutti percepiamo come alienante. La sua risposta è che, in realtà, nel momento di crisi attuale non è possibile niente di più rivoluzionario: occorre anzitutto capire per poter giudicare. James Joyce «si aliena nella situazione assumendone i modi, ma portando questi modi ad evidenza, rendendoseli consapevoli come modi formativi, esce dalla situazione e la domina. Esce dall'alienazione *estraniando* nella struttura narrativa la situazione in cui si è alienato»⁴⁰. Eco conclude che Joyce, mostrando con chiarezza il «linguaggio alienato in cui questo mondo si esprime», «lo spoglia della sua qualità di condizione alienanteci, e ci rende capaci di demistificarlo»⁴¹.

Amesso che questo sia vero e che un pensiero affine si celi dietro l'opera di Bronislava Nižinskaja, non dobbiamo ritenere che ella, al modo dei futuristi o di un certo espressionismo, opti per il “macchinico” a discapito del “naturale”; piuttosto, ritiene forse che sia più interessante studiare scientificamente la struttura di questa società che cercare illusoriamente di trovare una struttura ideale; che, anzi, ciò possa servire ad educare il fruitore ad una percezione più consapevole e perspicace.

Milano 2009, pp. 269-270 (1. ediz.: 1962).

40. *Ivi*, p. 276.

41. *Ivi*, p. 278.

aA

ARMANDO PETRINI. *Carlo Quartucci e Carla Tatò segnano oggi una nuova tappa del loro rapporto con l'Università di Torino e con il suo DAMS. Un percorso – un “lungo viaggio”, ci piace dire in questo caso – che ha radici lontane, nel corso del quale abbiamo anche avuto il privilegio grazie a Gigi Livio di laureare honoris causa Quartucci, che si incrocia ora con i progetti di cui sono protagonisti, “Atelier in desktop” e “Scenasta”. Abbiamo concordato con loro una “scena di conversazione”, che prende le mosse dai materiali preparati da Quartucci nel corso di lunghi mesi di scambi e conversazioni, “Atelier in desk-top”, divenuti “Copione per il Convegno”.*

85

CARLO QUARTUCCI. NOVEMBRE 2017, TORINO. Insomma eccoci qui... a Torino... *All'ombra dell'OTTOBRE DELLE ARTI, VERSO SCENASTA con MAJAKOVSKIJ & COMPAGNI ALLA RIVOLUZIONE D'OTTOBRE 1967/2017, alla luce della ZATTERA DI BABELE & ARTISTI...!* “Compagnie delle Arti”, “Drammaturgia delle Arti”, “Drammaturgia degli Artisti”, “Messa in accadibilità”, «...insieme a personaggi come Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Daniel Buren, Rudi Fuchs e Renè Block...in cui le scenografie compaiono come vere e proprie opere e attori delle pièces...».

Un *GIARDINO SCENICO* a Torino. Novembre 2017, negli spazi del Convegno, al Circolo dei lettori, alla «sala nuova di zecca realizzata all'interno di Palazzo Nuovo». Armando! come dici tu, con *Deposito e Lascito, Donazioni e Ricompense: immagini, partiture sceniche, opere, multipli, oggetti d'arte e di esperienza scenica, disegni, foto, attori e foto/attori e scritti da copioni, libri e cataloghi d'arte... tutti "a portar via"*. *La Montagna Gialla, Tamerlano, La Favola dell'usignolo, Penteseila, Majakovskij* > *Viaggio nei materiali verbali della Rivoluzione, il Castello di Elsinore, Carla Tatò, dell'attore, del corpo scenico della parola e della voce... Teatrarte* > *Catalogo e Libro d'Arte... e VIAGGIO NEL CAMION DENTRO L'AVANGUARDIA* *Ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976. Libro e viaggio con Edoardo Fadini!*

«... *quel memorabile esperimento di partecipazione e di viaggio artistico che, dal'72 fu Camion...*» (Franco Perrelli, «Il Castello di Elsinore», 61,2010).

Achille Mango, quando uscì *VIAGGIO NEL CAMION*, scrisse su «L'Unità»: «*In questo libro che Fadini e Quartucci hanno costruito sulla doppia dimensione della parola e dell'immagine basta che il lettore sfogli e vede la colonna sonora, come un film*». Sfogliate il libro, dice Mango. E sentite il suono delle parole. Questa è la percezione critica e storica che bisogna avere. Andare dentro a un immaginario.

LA STRUTTURA DEL LIBRO DI CAMION NELLE PAGINE/PARTITURE per *MAJAKOVSKIJ & COMPAGNI ALLA RIVOLUZIONE D'OTTOBRE 1967*. Partiture d'immagini fotografiche de *I Pupazzi dello studio del teatro gruppo* e sotto scorre la Parola FRAMMENTO BIOGRAFICO (VI) di Edoardo Fadini (pp. 97-99). Immagini fotografiche di *ragazzini al capannone* di Camion che guardano gli «*attori/pupi/pupari*» dello «Studio Teatro Gruppo» del '66 e sotto scorre la parola NOTE PER LA CONFERENZA SPETTACOLO di Carlo Quartucci (p. 100). Inquadrata dal grafico Enzo Mari la *parola/immagine* di Edoardo Fadini SECONDA INTERVISTA e sotto scorre la *parola* di Carlo Quartucci: NOTE PER LA CONFERENZA SPETTACOLO al Convegno d'Ivrea 1967 (p. 101). Edoardo Fadini, *Seconda intervista:*

Majakovskij. *Viaggio nei materiali verbali della Rivoluzione. Dal dispositivo al meccanismo. Dal dispositivo al meccanismo, ti fai il teatro per andartene via. Ignoro chi abbia fatto*

le seguenti domande al regista. In quale occasione e perché. Sono state sistemate in queste pagine perché, comunque sia, vanno benissimo per lo spettacolo *Majakovskij & Compagnî alla Rivoluzione d'Ottobre* dato a Torino, Teatro Alfieri 1967. Prodotto per conto della Sezione Stampa e Propaganda del P.C.I. in occasione delle celebrazioni ufficiali per il cinquantenario della Rivoluzione d'Ottobre. Domanda al regista: «È ancora valida la domanda di Duvignaud, secondo cui oggi si assiste allo spodestamento del personaggio reale in favore del re della scena: il regista, personaggio principale, eroe della pratica teatrale nel suo insieme?». Risposta del regista: «Ho sempre pensato che la capacità registica è una delle componenti dello spettacolo e non qualcosa da imporre come un grado militare. Non mi serve la fusione di automi o l'organizzazione coreografica di corpi in movimento. La ricerca dell'autore, dello scenografo, degli attori etc. deve essere la mia e viceversa». Domanda al regista: «Ma la critica cerca ancora il responsabile dello spettacolo». Risposta del regista: «Preferirei condividere le responsabilità, perché il fatto teatrale, oggi, non credo sia più l'idea di un demiurgo che media al pubblico un testo. Cercando un responsabile, si perpetua la divisione tra autore, interpreti, pubblico». Domanda al regista: «In che modo si può evitare questa distinzione?». Risposta del regista: «Cercando di non adoperare le vecchie strutture teatrali, dove sono previsti il palcoscenico per gli attori, ben divisa la platea per il pubblico, in molti casi la buca del suggeritore per l'autore, e infine un gestore che seleziona i testi in nome del pubblico e del proprio tornaconto». Domanda al regista: «Con quali strutture pensa di risolvere il problema dello spazio scenico?». Risposta del regista: «Un architetto ha studiato con me una struttura fissa, facilmente trasportabile in qualsiasi luogo. È un impianto metallico, in lega leggera, con tutti gli elementi retrattili e variabili. Serve a determinare uno spazio scenico continuamente modificabile, non presuppone luoghi particolari dove essere sistemato. I materiali scenografici più disparati possono essere composti, variati, mossi, su tutti gli elementi disponibili. Questo spettacolo è stato studiato per questa struttura. Gli spettacoli che seguiranno saranno naturalmente legati stilisticamente alle caratteristiche di questa libera struttura. Tenuto conto che per scenografia si intende una parte integrante dello spettacolo, si possono

prevedere e studiare proiezioni su pannelli, singole o plurime, di parti filmate usate come dilatazioni dello spazio, così come per lo spazio sonoro i dispositivi inseriti nella struttura permettono dilatazioni dello spazio scenico con inserimenti in primo piano di bande sonore studiate in funzione dello spettacolo e al di fuori della ricerca di effetti da sottofondo».

L'impianto metallico, in lega leggera, con tutti gli elementi retrattili e variabili ecc., ricorda esattamente l'era dei costruttivisti russi della rivoluzione, infatti è dello stesso periodo del *Majakovskij* (dove c'erano *Gogol*, *L'ispettore generale*, e le "serate dei creatori di parole", Blok e *Majakovskij*, naturalmente, Chlěbnikov, Burljiuk, Malevic, la Rozanova, lo studio FEKS, l'eccentrismo, il montaggio delle attrazioni di Ejzenstein e il suo teatro-circo, la biomeccanica, il comunismo di guerra, i manifesti, il cabaret, Filonov e Skolnik, il Teatro Studio di Mejerchol'd ecc.). Per questo spettacolo, al quale lavorarono, nei sotterranei dell'Unione culturale di Torino, in un autentico collettivo, Carlo Quartucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini, Roberto Lerici, Marco Parodi, Magdalo Mussio (si era divisi in sezioni di ricerca: arti visive, scenografia, economia, politica, storia, letteratura ecc.; si riempivano metri e metri di carta incolonnando in un unico rotolo i fatti, le idee, gli scritti ecc.; si fondevano a poco a poco i risultati, gli elementi del discorso, le contraddizioni, gli sviluppi), venne compilata una nota esplicativa a uso delle Federazioni del Partito che dovevano prenotare lo spettacolo. Diceva così:

Lo spettacolo per rendere con il massimo di efficacia e con il massimo di comprensibilità da parte di ogni tipo di spettatore le tappe di cui si è detto, si avvale di un dispositivo scenico estremamente agile studiato principalmente per tre scopi:

1. Creazione di uno "spazio scenico" che rifletta di volta in volta i vari passaggi da una fase all'altra del teatro russo fino a giungere alla volontà esplicitamente determinata del Teatro Rivoluzionario.
2. Possibilità di inserire in questo spazio scenico i brani filmati, le didascalie scritte, le diapositive, i manifesti, le pitture, le illustrazioni grafiche e scenografiche, gli oggetti scenici, i meccanismi teatrali messi in opera in ogni singola fase del teatro della Rivoluzione, così come esso si venne

formando (la chiave interpretativa dello spettacolo sta tutta nel rendere con il massimo dinamismo questa evoluzione del Teatro Rivoluzionario).

3. Possibilità ed estrema facilità di montaggio, smontaggio e trasporto dell'intero impianto scenico. Tale dispositivo scenico studiato e progettato dal regista Carlo Quartucci, dallo scenografo Magdalo Mussio e dallo Studio Tecnico Silvani di Roma, è costituito da elementi lineari modulari in acciaio e plastica con elementi di congiunzione snodabili che facilitano, come si è detto, tutte le operazioni di trasporto, offrendo un minimo di ingombro. Gli elementi lineari offrono, inoltre, la possibilità di un inserimento funzionale nello spazio scenico, dei pannelli fotografici, delle carte sceniche, degli schermi per le proiezioni di diapositive e film. Così concepito, lo spettacolo presenta due caratteristiche di primaria importanza in relazione allo scopo per il quale è stato studiato:

1. estrema agilità e mobilità
2. possibilità, praticamente illimitate, di applicabilità a qualsiasi ambiente.

Gli elementi modulari e gli elementi 'figurativi' (foto, pitture, scritte, disegni ecc.) servono, infatti, per:

1. creare il teatro dove questo non esiste, all'aperto così come al chiuso (all'aperto vi è la possibilità di cintare, sistemare gradinate, elevare quinte circolari e fondali; al chiuso gli elementi in questione possono essere applicati alle strutture e allo spazio della sala tenendo conto delle dimensioni, del tipo di pubblico, degli oggetti già esistenti, degli impianti pure esistenti, delle caratteristiche particolari che 'ogni' sala possiede e dalle quali deve nascere lo spettacolo)
2. realizzare l'intero impianto scenico nei teatri tradizionali adattandolo ai diversi tipi di sale e alle necessità dello spettacolo.

Bruno Schacherl, su «Rinascita», al di là degli esiti del lavoro sulle avanguardie storiche che lo spettacolo metteva in evidenza (la sua osservazione acuta: «l'arco culturale delle avanguardie russe, dalla satira democratica dell'Ottocento al simbolismo al futurismo alla biomeccanica, è così filtrato dall'attore d'oggi nella sua concreta storicità, e riproposto con imprevedibile e talora folgorante freschezza») sottolinea un aspetto di fondo del *Majakovskij* a proposito della sua "popolarità", che si esprime in un «elemento che forse

è ancora più importante della stessa riuscita dello spettacolo: voglio dire la politica teatrale implicita nella sua stessa concezione e, per esempio, nell'idea scenica, adattabile a grandi teatri come a sale di periferia; a circoli e ad arene. È la concezione di un decentramento teatrale, del rapporto organizzativo e ideologico, con un pubblico nuovo, per il quale e con il quale sia possibile avviare un discorso espressivo organico, verificandone la portata giorno per giorno». E Fadini scrive:

«C'è stato un incidente di macchina (frontale, sei mesi bloccato): il mio. C'è stato un fallimento complessivo dell'operazione. Troppo prematura. Troppo avanzata. Da allora, 1967, sono certissimo che non sia stato fatto nulla di più avanzato in tema di decentramento reale del teatro. Ma perché "decentrarlo"? Qualcuno o qualcosa ha confuso il nostro linguaggio?».

(E. Fadini - C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia. Ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960-1976*, Torino, Studio Forma, 1976)

Ancora Bruno Schacherl su «Rinascita»:

«Uno degli episodi più significativi di questo inizio di stagione è stato uno spettacolo di tipo nuovo come formula organizzativa e come linguaggio, *Majakovskij & C. alla Rivoluzione d'Ottobre*, allestito dal Teatro Gruppo diretto da Carlo Quartucci in occasione del cinquantenario della Rivoluzione sovietica, e presentato nel corso di una tournée che l'ha messo a contatto con il pubblico di tutta Italia, dal Nord al Sud. Lo spettacolo è stato finora portato a: Cossato (Biella), Torino (Teatro Alfieri), Vercelli (dove ha inaugurato la nuova Casa del Popolo), Livorno (Casa della Cultura), Prato (in una grossa sala da ballo), Nereto (Teramo), Foggia, Bari (Teatro Piccinni), Napoli, Salerno, Catania (salone della Federazione comunista), Messina, Palermo (una sala da concerti), Pistoia (Teatro Manzoni), per un totale di 14 repliche, con circa 5.000 spettatori. Abbiamo chiesto al regista Carlo Quartucci e a Marco Parodi, attore e responsabile organizzativo della tournée, di fare un bilancio di questa loro attività. Ricordiamo che il Teatro Gruppo sta ora costituendo a Sampierdarena un centro teatrale fisso, in una sala di circa 500 posti».

Ed eccoci a Carlo Quartucci e Marco Parodi su «Rinascita»: «L'aver voluto riproporre il più importante avvenimento politico di questo secolo sotto forma di spettacolo (e di estrazione tutt'altro che facile), affidandolo a una compagnia come la nostra che programmaticamente pone alla base della propria attività la necessità di perseguire un teatro di ricerca su uno stile e un linguaggio contemporanei e di agire nei confronti di nuovi strati di pubblico sempre vasti e in luoghi decentrati (così come risulta dagli atti del Convegno di Ivrea che ha portato alla costituzione della Associazione «Nuovo Teatro», alla quale il Teatro Gruppo ha aderito), ci pare costituisca un avvenimento di estremo interesse, che ripropone positivamente e decisamente il problema del rapporto tra iniziativa politica e attività culturale. E anche se, dal punto di vista organizzativo, il cammino da percorrere è ancora molto, non possiamo non porre in risalto la quantità di indicazioni che la recente esperienza ci fornisce, per un'esatta valutazione in sede politica dell'iniziativa, e ai fini di un migliore e più coordinato sviluppo dell'azione di decentramento teatrale. La caratteristica principale del vero e proprio *tour de force* al quale la compagnia si è sottoposta in questa occasione, va individuata nella necessità di una continua e rapida modificazione della struttura dello spettacolo, sulla base dei problemi d'allestimento che quotidianamente dovevamo affrontare nel particolare circuito di sale da noi scelto. Il problema era stato esattamente previsto da noi in sede di elaborazione dello spettacolo, dal momento che la sua soluzione rappresenta la nostra risposta a quanti considerano con scetticismo la possibilità di realizzare un effettivo decentramento teatrale senza incidere in maniera sensibile sul livello dello spettacolo. Siamo passati così, per esempio, dal cinema teatro, in stato di totale abbandono tecnico, di Cossato (un paese a 30 chilometri da Biella), al salone della Federazione comunista di Catania (con ampie colonne che limitavano fortemente l'angolo visuale dello spettatore), fino al grande e attrezzatissimo teatro Piccinni di Bari, tutto stucchi e velluti (ma coi palchetti traboccanti di giovani entusiasti). E il nostro spettacolo ha tenuto testa degnamente a questa continua modificazione tecnico-visiva, grazie al particolare dispositivo scenico ideato da Magdalo Mussio, che consentiva con grande elasticità di adeguare l'impianto alle caratteristiche ambientali preesistenti, secon-

do una vasta e continua gamma di soluzioni (a pista centrale, anulare, e così via). Purtroppo ci è stato consentito solo in parte di verificare queste soluzioni. Avevamo, ad esempio, studiato in maniera particolareggiata la possibilità di portare lo spettacolo nei Palazzetti dello sport, deformando e ingigantendo la cifra visiva dell'allestimento, e con una collocazione del pubblico al centro della rappresentazione, la quale ci avrebbe consentito una modificazione continua dell'asse ottico tradizionale. Ebbene, per ragioni organizzative che abbiamo accolto con estremo rammarico, non ci è stato possibile realizzare questa impostazione scenica che ci aveva tenuti occupati più delle altre. Ma il discorso, in questa direzione, rimane tuttora aperto, in attesa appunto di una definitiva verifica.

Il pubblico

Rimaneva l'incognita del pubblico. In fase di collettivo di lavoro (composto oltre che da noi da Ettore Capriolo, Edoardo Fadini, Roberto Lerici) avevamo dibattuto a lungo il problema. L'intento dello spettacolo era quello di rendere omaggio a una stagione culturale e artistica che ci appare oggi come uno dei momenti sicuramente più significativi nella vita intellettuale di questo secolo; e al tempo stesso, di fornire un'indicazione, sia pure sommaria, del modo in cui artisti e uomini di cultura parteciparono all'evoluzione della società russa dallo zarismo ai Soviet. Ci preoccupava la vastità e la complessità del periodo storico abbracciato (gli anni che vanno dal 1905 al 1920); ci si chiedeva, soprattutto, come far luce su movimenti artistici che avrebbero richiesto minuziose esegesi, in uno spettacolo che necessitava, al contrario, di un'estrema capacità di sintesi. A questo proposito abbiamo ritenuto opportuno inserire nello spettacolo brevi inserti storici, senza alcuna pretesa di completezza, al solo fine di proiettare le opere presentate sullo sfondo storico dal quale più o meno direttamente derivarono. Ma l'analisi più approfondita si fece attorno al grado di "popolarità" dello spettacolo. È più che nota la vecchia e schematica opposizione tra avanguardia e decadentismo, il problema della difesa dell'autentico "realismo", la diffusa tendenza a considerare l'arte contemporanea con sostanziale incomprensione e irriducibile diffidenza, confinandola per lo più nell'ambito della cultura borghese. Inutile dire che a noi tali distinzioni (peraltro molto acute e degne della

massima attenzione) appaiono superate da una pratica che fortunatamente le va contraddicendo con sempre maggiore chiarezza. Basterebbe citare, a sostegno della nostra tesi, lo straordinario applauso che, in occasione del nostro debutto a Cossato, davanti a un pubblico sostanzialmente ai margini della vita teatrale, ha accolto il quadro del nostro spettacolo imperniato sul “cubo-futurismo”, certamente quello di più difficile accezione per la quantità di richiami figurativi in esso contenuti; e l'applauso si è ripetuto puntuale ogni sera, a Messina come a Vercelli, a Taranto come a Nereto. Si è trattato certamente di un applauso puramente emozionale, quasi inevitabile dato il particolare timbro sonoro, coloristico e gestuale impresso alla azione; e che tuttavia stava a dimostrare come sia possibile, anche con il pubblico più sprovvisto, evitare le secche di certe operazioni descrittive, strumentalizzate in vista di presunte finalità “positive”, che finiscono in sostanza con lo scadere (come temi e repertorio linguistico) nella vecchia e non mai sufficientemente lodata “poetica naturalistica”.

aA

Evidentemente non riteniamo con questo spettacolo di aver risolto una volta per tutte i formidabili problemi connessi alla ricerca di un linguaggio scenico che sia “popolare” nell'accezione giusta del termine, inteso cioè come capacità di incidere su un pubblico ancora disorientato dalla mancanza di una politica teatrale decentrata. Non sono, naturalmente, mancate fra gli spettatori comprensibili perplessità che meriterebbero una disamina più approfondita; ma sicuramente l'incontro fa un pubblico “nuovo” e la grande avanguardia russa degli anni venti (anche se vista alla luce di una contemporaneità critica) è avvenuto in maniera più che soddisfacente e ricca di indicazioni per l'avvenire.

Politica e cultura

Tuttavia l'insufficienza delle strutture organizzative destinate ad accogliere i frutti del nostro lavoro di ricerca ha fatto sì che il grado di incidenza su un pubblico “impreparato” sia stato notevolmente ridotto. Basti pensare che per gran parte degli spettatori il nostro allestimento per come era stato presentato, poteva apparire o almeno essere atteso come qualcosa di simile ai tanti *recitals* di poesie e canzoni che hanno imperversato un po' dovunque, ad esempio, in clima di celebrazioni della Resistenza. C'è stato quindi nel pubblico, fin dall'inizio, un certo disorientamento di fronte a tutta una

serie di riferimenti storico-poetico-narrativi ai quali non era facile accedere senza un minimo di preparazione. Comprendiamo cioè quanto sarebbe stato necessario dedicare ogni cura alla presentazione dello spettacolo e alla preparazione del pubblico, attraverso tutti i possibili strumenti di informazione (manifesti, giornali, note esplicative) da estendere nelle fabbriche, nelle scuole, nei centri di attività ricreative; e quanto sarebbe stato utile organizzare dopo ciascuna rappresentazione ampi e seri dibattiti per far sì che l'esperienza non andasse perduta nella casualità dell'incontro, ma approfondita e discussa. Malauguratamente tutto ciò non si è verificato. Di qua i nostri limiti e, in parte, una certa nostra delusione. Basti pensare che al momento attuale non siamo in grado di presentare un serio consuntivo delle reazioni del pubblico se non affidandoci ai commenti raccolti qua e là senza alcun criterio. Occorre prendere atto coraggiosamente di questa situazione, rendendo, in primo luogo, più continue e omogenee simili esperienze. Di qui l'esigenza di promuovere la costituzione di appositi settori organizzativi che si occupino *specificatamente* dell'iniziativa, che non deve in nessun modo andar confusa con la pratica di tipo propagandistico-informativo legata all'attività di partito. Occorre assumere, in definitiva, una responsabilità sui valori del decentramento teatrale che ancora purtroppo sono in pochi a sentire».
(Marco Parodi e Carlo Quartucci, *Un'esperienza di decentramento teatrale. Primo bilancio dello spettacolo Majakovskij & C.*, «Rinascita», 1968).

ARMANDO PETRINI. *Grazie Carlo per questi testi, così interessanti e stimolanti anche per la nostra discussione. Lascerei adesso la parola a Carla Tatò, per l'Epilogo dell'intervento. Carla reciterà Cariatide libertà o morte.*

CARLA TATÒ

I.

Oggi il giorno è entrato di corsa
lacerando la quiete col suo grido
e col polmone forato
rantolando
è caduto,
finito nel sangue:
e il sangue dai gradini

colava sul selciato,
si raffreddava mescolato alla polvere
e di nuovo gocciava,
in terra
cadeva
per la pallottola della Kaplan.

Il vento lacera le liste dei fucilati,
le strappa, arrotola e spinge
nelle fogne...

(V. Majakovskij, *Lenin*)

II.
Il tempo è qualcosa d'insolitamente lungo.
Ci furono tempi di leggenda
ma sono passati.
Oggi
non leggende, non epos
né epopee:
come telegramma vola,
verso!

Con labbro ardente
chinati a bere nel fiume
che ha nome: "Fatto".

Il nostro tempo vibra
come un cavo telegrafico
ed io sono stretto
alla verità.

[...]

In notti come questa,
in giorni
come questi giorni,
nelle ore di simile tempo,
per le strade
forse
camminano solo i ladri

e i poeti.
[...]

E qui,
dove il calore scioglie e la terra,
sulle lingue di fuoco tendendo le palme
dallo spavento o dal ghiaccio
si riscalda un soldato.
Gli si posa il riverbero sugli occhi,
sopra una ciocca di capelli
gli si adagia...
Così, stupito, lo riconobbi
e gli dissi:
“Salute, Alexandr Blok!
È la festa dei futuristi,
il frac del vecchiume
s'è scucito punto per punto!”
E Blok mi guardò: ardevano i fuochi.
“Bene!” rispose.
E tutt'intorno affondava
la Russia di Blok...
“Le sconosciute”, “Le nebbie del Nord”
calavano a picco
come rottami,
latte di conserva.
E subito il suo volto
divenne più sinistro
della morte invitata a nozze:
“Dalla campagna...
scrivono...
m'hanno bruciato la biblioteca alla villa...”
Immobile, fisso è lo sguardo di Blok
e l'ombra di Blok,
sorgendo sopra un muretto
anch'essa pare che guardi:
sembra che entrambi
aspettino
l'incedere di Cristo
sull'acqua.
[...]

(V. Majakovskij, *Bene!*)

III.
[...]
Lasciatemi!

Non mi fermerete.
Sia che mentisca
o mi trovi nel giusto,
non potrei essere più calmo.

Guardate:
hanno di nuovo decapitato le stelle,
insanguinando il cielo come un mattatoio!
Ehi, voi!
Cielo!
Toglietevi il cappello!
Me ne vado!
[...]

(V. Majakovskij, *Nuvola in calzoni*)

aA

IV.
(Il 14 aprile 1930, con un colpo di rivoltella al cuore, Majakovskij si toglie la vita)

97

“Come si dice,
l'incidente è chiuso.
il canotto dell'amore
s'è infranto contro la vita circostante.
Con la vita ora sono pari.
È inutile stare a ricordare
le offese,
i dolori,
i torti reciproci.

Siate felici!”

“Lilli, amami.”

“A tutti! Io muoio, ma che nessuno sia accusato. E niente pettegolezzi. Il defunto ne aveva orrore. Madre, sorelle, compagni, perdonatemi. La mia non è una soluzione (non la consiglio a nessuno), ma non ho avuto altra via d'uscita.”

“Lilli amami”

“Compagno governo, la mia famiglia è Lilli Brik, mia madre, le mie sorelle, e Veronica Polonskaja. Se renderai loro la vita possibile, grazie.

Le poesie cominciate, datele ai Brik: sapranno ritrovarcisi.”

“Lilli amami”.

V.

Ho sul corpo delle macchie di piombo, solo sul petto ho trenta macchie di piombo, sulla fronte ho delle macchie di piombo, dentro ai capelli ho delle macchie di piombo, ricordo i giorni lontani quando lasciavo le onde del lago accarezzare la mia pelle libera, ma la pelle macchiata che ho scoperto ieri è oggi la mia verità autentica.

(J. Kounellis, *La Perdita del punto di vista*, 2008)

Danzando a un passo dalla rivoluzione.
***Maskàrad* di Lermontov per Mejerchol'd e Golovin¹**
Carlo Titomanlio*

aA

Sabato 25 febbraio 1917 (10 marzo, secondo il calendario gregoriano) è una data memorabile nella storia di San Pietroburgo. Già da qualche giorno nella capitale amministrativa, culturale e commerciale dello Stato governato dallo zar Nicola II, ribattezzata da quest'ultimo Pietrogrado nel 1914, le classi sociali più deboli avevano incominciato a far sentire la propria voce: turbolenti cortei sostenuti dal Partito bolscevico protestavano rabbiosamente, chiedendo pane e inneggiando contro la guerra e contro lo zar.

La giornata del 25 fu caratterizzata da scioperi di massa (si fermarono più di 200.000 tra operai, studenti, impiegati pubblici e commercianti), comizi in piazza e violenti scontri tra i manifestanti e le forze dell'ordine; la folla rispose al fuoco della polizia a cavallo, mentre i reparti militari inviati a reprimere le contestazioni rimasero perlopiù passivi.

99

* Università di Pisa.

1. Il presente contributo, conforme alla comunicazione presentata il 6 novembre 2017 durante il Convegno di Studi "L'ottobre delle arti", costituisce la prima parte di uno studio più ampio sulla messinscena mejercholdiana di *Maskàrad*. Ringrazio qui sentitamente gli organizzatori del convegno, approfittando per nominare anche l'amico Saverio Valsecchi, prezioso aiuto nella traduzione delle fonti russe consultate.

Verso sera Nicola II, protetto nel suo quartier generale di Mogilëv, trasmise via telegrafo al generale Chabalov, comandante della regione militare di Pietrogrado, l'ordine di liquidare con le armi i disordini nella capitale. Arresti e scontri a fuoco si susseguirono per tutta la notte.

Tuttavia, sulla piazza Ostrovskij, vetture e carrozze eleganti stavano incolonnate dinanzi all'ingresso del teatro Alexandrinskij, in attesa che i loro aristocratici passeggeri si riversassero all'esterno del maestoso edificio di Carlo Rossi. I movimenti frenetici degli insorti lungo la prospettiva Nevskij (separata dalla piazza solo da un piccolo parco), lo sventolio delle bandiere, il fischio dei proiettili, le staffette e i posti di blocco non avevano impedito a intellettuali e notabili, cioè a coloro che occupavano posti di primo piano nella complicatissima tavola gerarchica della Russia imperiale², di convenire nel più antico dei teatri della città per assistere all'atteso debutto di *Maskàrad*, spettacolo di Vsevolod Mejerchol'd tratto dal dramma omonimo di Michail Lermontov³. La coincidenza del venticinquennale della carriera teatrale di Jurij Jur'ev, primattore della compagnia, con i festeggiamenti previsti in suo onore, contribuì al richiamo dell'evento⁴.

Nonostante il clima a dir poco agitato, le autorità avevano insistito affinché il debutto avvenisse regolarmente, come a voler dimostrare che le veementi proteste di piazza

2. Sulla composizione e le abitudini del pubblico che frequentava i teatri dell'epoca si può leggere I. F. Petrovskaja, *Teatr i zritel' rossijskikh stolits: 1895-1917 (Teatro e pubblico delle capitali russe)*, Iskusstvo, Leningrad 1990; e M. Frame, *The St. Petersburg Imperial Theaters: Stage and State in Revolutionary Russia, 1900-1920*, McFarland, Jefferson (NC)-Londres 2000.

3. «With the revolution gathering *momentum*, simply getting to the theatre for the premiere proved extremely hazardous. Yurev was turned back by one group of soldiers, and allowed through by only because the commander had seen him act; Meyerhold and Golovin had to run through flying bullets in order to cross the Nevsky; and one person was shot dead in the entrance to the theatre that night», R. Leach, *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, p. 140.

4. A distanza di anni Jur'ev scrisse un accurato resoconto di quella serata (contenuto nelle sue memorie: *Zapiski*, Kuznetsov, Leningrad-Moskva 1963, vol. II, pp. 197-231). In traduzione italiana si può leggere in appendice al prezioso volume curato da A. Tellini, *Un ballo in maschera*, Bulzoni, Roma 2003. Un profilo della personalità artistica di Jur'ev, portatore di quei saperi virtuosistici e di quell'eleganza quasi eroica che avevano elevato le grandi dinastie attoriali di scuola romantica, si trova in N. D. Volkov, *Korifei Aleksandrinskogo teatra (I corifei del Teatro Alexandrinskij)*, in *Teatral'nye večera (Serate teatrali)*, Iskusstvo, Moskva 1966.

non avevano la forza di interrompere il corso dell'impero e le sue esibizioni sociali. Da parte sua Mejerchol'd doveva vivere il momento con ansiosa esaltazione, intuendo che probabilmente non avrebbe avuto altre occasioni per presentare l'esito di un lavoro quanto mai travagliato e impegnativo.

Più di sei anni, tanto era durata la preparazione dello spettacolo, dal primo annuncio del 1911 al giorno della "prima". Pianificato per l'autunno del 1912, il debutto fu rimandato al novembre del 1914, in coincidenza con il centenario della nascita di Lermontov; cancellato dallo scoppio della Prima guerra mondiale, slittò di altri due anni, fino al fatidico mese di febbraio del 1917.

Ovviamente non si trattò di un lavoro ininterrotto; mentre procedevano i preparativi, gli intermittenti periodi di prove e l'incessante elaborazione visiva, coreografica e musicale, la produzione di Mejerchol'd proseguì con intensità. Dal 1908, da quando cioè aveva assunto la direzione dei teatri imperiali pietroburghesi (dopo essere stato licenziato nel 1907 dal teatro di Vera Komissarževskaja), il regista di Penza firmò una ventina di spettacoli, inscenando sia opere musicali che drammi in prosa, cui devono aggiungersi due lungometraggi⁵ e una consistente produzione teorica che comprende i saggi raccolti in *O teatre (Sul teatro, 1913)*, e le tre annate della rivista «Ljubov' k trem apel'sinam» (*L'amore delle tre melarance*), uscita tra il 1914 e il 1916⁶. Ma è senz'altro vero che all'allestimento del dramma di Lermontov furono dedicate energie e risorse notevolissime, su cui le cronache dell'epoca favoleggiarono, il più delle volte con biasimo e pungente ironia, e comunque con la curiosità che immancabilmente accompagnava i debutti teatrali della capitale.

Durante il decennio pietroburghese Mejerchol'd poté contare sulla collaborazione fissa del pittore moscovita Aleksandr Golovin. Architetto per formazione, e cantante lirico mancato, Golovin dedicò al teatro gran parte della

5. *Portret Dorian Greja (Il ritratto di Dorian Gray)*, da Wilde, nel 1915; e *Sil'nyj čelovek (L'uomo forte)*, da Przybyszewski, nel 1916.

6. Cfr. F. Malcovati, *Mejerchol'd e il teatro del Secolo d'Oro*, in D. Gambelli e F. Malcovati (a cura di), *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 313-325.

propria attività artistica. Dapprima incluso nella cerchia di artisti riuniti dal mecenate Savva Mamontov, poi membro del gruppo Mir Iskusstva (“Il mondo dell’arte”), nel 1902 fu nominato da Vladimir Teliakovskij consulente speciale per gli allestimenti dei Teatri Imperiali di Pietroburgo. Oltre alla realizzazione dei *décors* dipinti, gli competeva cioè la supervisione di tutti gli aspetti tecnici. Ancor prima dell’arrivo di Mejerchol’d fornì scenari immaginosi per opere di Musorgskij e Rimskij-Korsakov, collaborando anche alle prime produzioni dei Ballets Russes di Djagilev⁷.

Insieme con Mejerchol’d, Golovin formò un binomio fondato su rigore professionale, fusione di competenze, complementarietà nel processo creativo⁸. Le doti coloristiche e decorative del pittore, assai apprezzate dal pubblico piomboburghese, si coniugarono perfettamente con le idee del regista, dando origine a un decennio di produzioni notevolissime, compresa la monumentale impresa di *Maskàrad*.

Alcune cifre sono sufficienti a darne un’idea. Il cast comprendeva in tutto duecento attori, numero che tiene conto dell’eccezionale quantità di comparse impegnate nelle due scene di ballo. Mejerchol’d coinvolse non soltanto la compagnia dell’Alexandrinskij al completo, ma anche gli allievi del proprio laboratorio “clandestino”, lo studio sulla via Borodinskaja dove durante gli anni che precedettero la Rivoluzione continuò a portare avanti la propria attività di ricerca e sperimentazione⁹. Quattromila furono i disegni di Golovin, tra figurini e bozzetti di arredi e oggetti di scena:

7. Per un profilo biografico di Golovin rimando al volume di D. Gavrilovich *Nel segno del colore e del corpo: il regista-scenografo Aleksandr Golovin: sperimentazione e riforma nella scena russa dal 1878 al 1917*, Universitalia, Roma 2011 (che ha tra le sue fonti primarie l’autobiografia di Golovin, *Vstreči i vpečatlenija. Vospominanija chudožnika*, Iskusstvo, Moskva-Leningrad 1940, inedita in Italia). Di notevole utilità è anche il numero di «The Tretyakov Gallery Magazine», XII (2014), n. 44, dedicato interamente all’opera del pittore moscovita.

8. Nell’introduzione di Mejerchol’d al volume *Sul teatro*, che raccoglie scritti teorici e autobiografici compresi tra il 1907 e il 1912, si legge: «avrò sempre nella memoria due nomi: A. Ia. Golovin e il defunto N. N. Sapunov – assieme ai quali ho compiuto con grande gioia il percorso di ricerca per *La baracca dei saltimbanchi*, *Don Giovanni* e *La sciarpa di Colombina*; a loro, come a me, furono schiuse le segrete porte del Paese delle Meraviglie», V. Mejerchol’d, *Sul teatro*, trad. it. di L. Franchini, Dino Audino, Roma 2015, p. 18.

9. Documenti e informazioni sull’attività “in incognito” di Mejerchol’d si trovano nel volume di R. Raskina, *Mejerchol’d e il dottor Dappertutto. Lo «Studio» e la rivista «L’amore delle*

ogni particolare fu pensato e progettato dall'artista nel suo atelier privato al Marinskij, e infine realizzato spendendo in tutto tremila rubli d'oro, una somma astronomica perfino per le capienti casse del regno russo. Tuttavia, o proprio per questo, *Maskàrad* può dirsi uno degli spettacoli più controversi della carriera di Mejerchol'd. A motivare le più aspre reazioni della critica dell'epoca furono l'imperfetto ossequio del testo, l'inopportuna opulenza e stravaganza delle scene, l'enfasi posta sull'ascendente "veneziano" di Pietroburgo. L'autorevole Alexander Kugel si disse inorridito, commentando senza mezzi termini: «What was it – the Rome of the Caesars? What were we going to do afterward, go to Lucullus to eat nightingales-tongues, and let the hungry bastards howl, seeking bread and freedom?»¹⁰.

L'opinione di Kugel, non isolata, è indicativa dell'effetto massimamente distonico provocato dalla coesistenza ravvicinata di due avvenimenti "estremi", l'uno fuori l'altro dentro il teatro: da una parte lo sfarzo e l'ostentazione da *grand théâtre*, dall'altra la miseria scatenatasi in furiosa contestazione. Un "impiegato" del regime zarista, fautore della più retriva *uslovnost'*¹¹: questo doveva sembrare Mejerchol'd, che ancora scontava lo scandalo di aver accettato l'incarico offertogli da Teliakovskij, e subiva i commenti indignati di chi aveva guardato con entusiasmo ai suoi precedenti slanci riformatori.

tre melarance», Bulzoni, Roma 2010. Dottor Dapertutto è l'alias ispirato ai racconti di Hoffmann con cui Mejerchol'd firmava i lavori all'infuori dell'incarico ufficiale.

10. L'articolo di Kugel, apparso sul settimanale «Teatr i iskusstvo», 10-11 (1917), si trova tradotto e ripubblicato da E. Braun in *Meyerchold. A revolution in theatre*, Methuen, London 1979, p. 148. Lo si trova citato anche in S. Volkov, *St. Petersburg: a cultural history*, Simon & Schuster, New York 2010 (prima ediz. 1995), p. 201. Va detto che Kugel già da tempo si era mostrato a dir poco ostile nei confronti di Mejerchol'd, che accusava di indebolire l'importanza del testo drammatico e degli interpreti, soggiogandoli alla sua propria fantasia.

11. In vero il vocabolo *uslovnost'* e l'aggettivo *uslovnij*, da tradurre con "convenzione", "convenzionale", non possiedono in russo l'accezione negativa che hanno in italiano (dove sono sinonimi di ordinarità, passiva accettazione di una consuetudine), rimanendo invece più vicini al significato che hanno per noi nell'ambito del diritto, cioè accordo tra due o più soggetti su una questione comune (*uslovnij* è l'aggettivo usato da Ivan Pavlov per definire la reazione di un soggetto a uno stimolo ripetuto, tradotta in italiano come riflesso "condizionato"). Per comprenderne l'applicazione al pensiero scenico di Mejerchol'd occorre chiamare in causa il poeta simbolista Valerij Brjusov, che in un articolo del 1902 dal titolo *Nenuznaja pravda* (*l'inutile verità*, apparso sulla rivista «Mir iskusstva») affermò la futilità degli sforzi compiuti dai teatranti del tempo nella direzione del "realismo", richiamando invece la necessità di una "consapevole stilizzazione".

In vero, se lo spettacolo avesse debuttato nei tempi preventivati, si sarebbe potuto definire un frutto tardivo dell'estetica teatrale imperiale. Nel 1917, alle soglie dei cambiamenti epocali che stravolsero la Russia, la messinscena di Mejerchol'd fu qualcosa di più profetico, rivelando implicitamente la debolezza di quel sistema sociale¹². Di più: si può dire che essa officiò un sontuoso funerale: il sipario non si chiuse sul ballo in maschera di Lermontov, ma sulla mascherata tragica di un'epoca giunta al suo disfacimento¹³.

Tutto succede a caso

Riesce difficile comprendere la portata dell'allestimento mejercholdiano senza ripercorrere la genesi e la vicenda di *Maskàrad*, ovvero *Il ballo in maschera*¹⁴. Lermontov concluse la prima stesura del dramma nel 1835, all'età di 21 anni. All'epoca ufficiale degli Ussari della Guardia, ebbe modo di frequentare i salotti pietroburchesi, immergendosi nella vita mondana della città ma al contempo fustigandola, desideroso di emulare l'anticonformismo ribelle del suo modello George Gordon Byron. Del resto, la Pietroburgo dell'Ottocento è città letteraria per eccellenza, narrata e narratrice, poetica e casa di poeti; un luogo in cui lo stile di Lermontov, precoce nel maturare come nel decadere, si confrontava con quello di Gogol', di Krylov e naturalmente di Puškin, le cui opere riassumono il peculiare intreccio di

12. Ricordano alcune fonti che durante le prove i membri della compagnia vollero ironicamente soprannominare "Tramonto dell'impero" la produzione in cui stavano lavorando. Cfr. S. Volkov, *St. Petersburg: a cultural history* cit., p. 200.

13. Non è facile scegliere il materiale storiografico migliore con cui approfondire l'argomento; mi permetto di citare solo due testi che, ancorché datati, sono assai scrupolosi nell'indagare il deterioramento del contesto sociale della Russia zarista, la forza dirompente dell'inedito meccanismo assembleare dei *soviet*, e più in generale le relazioni di causa ed effetto che portarono agli eventi del 1917: G. Katkov, *Russia 1917. La rivoluzione di febbraio*, trad. it. di L. Magliano, Rizzoli, Milano 1969; M. Ferro, *La rivoluzione del 1917*, trad. it. di F. Mursia, Mursia, Milano 1970.

14. Per tutte le citazioni del dramma mi avvalgo dell'edizione tradotta magistralmente da Tommaso Landolfi: *Un ballo in maschera*, in M. Lermontov, *Liriche e poemi*, Adelphi, Milano 2006, pp. 141-248. Le versioni di Landolfi sono state pubblicate per la prima volta da Einaudi nel 1963, arricchite da un saggio introduttivo di Angelo Maria Ripellino e da preziosi apparati critici purtroppo scomparsi dall'edizione Adelphi. Utili considerazioni linguistiche nonché tematiche si trovano in A. Tellini, *La mutilazione del teatro. Cronache dall'inconcepibile*, saggio che introduce il già citato volume *Un ballo in maschera* (pp. 9-43).

amor patrio e indipendenza artistica che tanto influirà sulla letteratura posteriore.

Nel solco delle maggiori tragedie romantiche *à la* Puškin, *Maskàrad* ha per cornice l'alta società di Pietroburgo, fortemente condizionata dall'attrito tra l'essere e l'apparire, ovvero tra istinti e doveri. Città-museo o città-libro, ma anche città di contraddizioni, soggiogata per un trentennio (1825-1855) al potere autocratico di Nicola I, che voleva dirsi esecutore, o emanazione diretta, di un mandato divino. Eppure, mentre una forza di polizia segreta – la cosiddetta Terza Sezione guidata dal conte Alexander von Benckendorff – attraverso informatori e agenti infiltrati esercitava una ramificata attività di controllo finalizzata a censurare le manifestazioni culturali e sociali potenzialmente sovversive, in tutta la città ferveva la passione per il gioco delle carte. L'ossessione per il gioco costituisce il tema portante di alcuni capolavori della narrativa russa ottocentesca, basti citare *Il giocatore* di Dostoevskij (*Igrok*, 1866) e *La dama di picche* di Puškin (*Pikovaja dama*, uscito nel 1834)¹⁵. In particolare, il destino di quest'ultimo – morto in duello per difendere l'onore della moglie, accusata di infedeltà – è legato a doppio filo a quello di Lermontov, anch'egli morto in duello (quattro anni dopo Puškin), e di riflesso al protagonista di *Maskàrad*, Arbenin.

Un secondo *topos* pietroburchese fa da sfondo alla vicenda, ma ne fornisce al contempo il principio e la causa: i balli in maschera. Lermontov aveva in mente le serate danzanti organizzate dal nobile mecenate Vasilij Engel'gardt, esplicitamente menzionato nel dramma. Rispetto agli intrattenimenti di corte, rigorosamente privati e assoggettati alla più severa etichetta, i balli di Engel'gardt – che si svolgevano in un edificio preso in affitto, una sorta di club situato dove il canale Ekaterinskij, ora Griboedov, incrocia la prospettiva Nevskij¹⁶ – erano meno impermeabili; le identità, e di conseguenza le gerarchie sociali, sfumavano

15. Cfr. J. Lotman, *'Pikovaja dama' i tema kart i kartocnoj igry v russkoj literature nacala XIX veka*, in *Izbrannye stat'i*, Tallinn, 1992, tomo II, pp. 389-415. Tra i contributi in italiano si può citare il breve saggio di J. Spendel, *Il gioco d'azzardo come sfida di vita nella narrativa russa dell'Ottocento (Puškin, Lermontov, Dostoevskij)*, in V. Gianoglio (a cura di), *Scrittura e azzardo. Giochi e rischi d'autore*, Tirrenia Stampatori, Torino 2004, pp. 105-117.

16. Nell'edificio che oggi ospita la sala piccola della Filarmonica di Stato.

nel divertimento mondano dei mascheramenti, nel gioco pericoloso del corteggiamento e della seduzione nascosta («in maschera son tutti eguali. Non anima, non grado ha una maschera»¹⁷, asserisce Arbenin nel primo atto). In particolare le donne, contando sull'incognito, potevano trovarvi una forma di emancipazione, ovvero una temporanea licenza dalle prescrizioni imposte. Significativamente, la popolarità dei balli in maschera crebbe vistosamente nel periodo post-decabrista, dopo il 1825 cioè: anni traumatici, di severo controllo e sorveglianza. Al pari del gioco d'azzardo, le mascherate testimoniavano una disperata ricerca di libertà, di evasione e di anonimato, riverberandosi nella produzione letteraria, che ne percepiva la carnevalesca "teatralità".

Bische e feste danzanti, cioè sale da gioco e sale da ballo: due luoghi in cui la socialità evade dai ruoli codificati, ricostruendosi di volta in volta in funzione dei *ruoli interpretati* dai partecipanti. Ambienti esclusivi e simbolici, ma anche pericolosamente effervescenti, nel ribollire di pulsioni represses, di attitudini inibite. Due forme di simulazione egualmente attraenti, che servono a Lermontov per stigmatizzare i vizi del suo tempo e sviluppare in chiave drammaturgica il tema della doppiezza dell'essere umano. In questo senso *Maskàrad* si inserisce a pieno titolo nella traccia aperta da altri racconti del Romanticismo russo: cito nuovamente *La dama di picche* di Puškin, in cui la ludopatia del protagonista Hermann è certamente collegata alla sua ambizione, inizialmente trattenuta.

Il dramma di Lermontov ha inizio dove termina il racconto di Puškin, cioè al tavolo da gioco. Il primo dei dieci quadri di *Maskàrad* si apre infatti su un gruppo di gentiluomini che gioca a carte¹⁸: ne fanno parte il principe Zvezdič, lo sfuggente Kazarin e l'importuno Šprih. Quando il principe ha perso tutto, Šprih, avvicinatosi «premurosamente» – così si legge nella didascalia, ma si tratta ovviamente di una premura nient'affatto disinteressata – si offre di fargli credito. A questo punto fa la sua prima apparizione Arbenin, che in poche mani ripiana il debito contratto da Zvezdič con

17. M. Lermontov, *Un ballo in maschera* cit., p. 155.

18. Per la precisione a "faro": gioco d'azzardo puro, quasi privo di strategia e veloce come un duello, fu assai di moda nella Russia del Settecento e Ottocento.

la nonchalance degna di un personaggio byroniano, o di Byron in persona.

La personalità di Arbenin si delinea con più precisione durante una serata di ballo cui accetta di partecipare (II quadro): ribelle, volitivo e infastidito dalla mondanità («tutta quella marmaglia variopinta», così la definisce), rimane in disparte insieme con il principe, finché una maschera muliebre (costume dietro cui si cela la baronessa Štral') non attrae l'attenzione di quest'ultimo. Scambi di battute e sequenze mute si susseguono rapidamente: Arbenin viene avvicinato da un uomo in maschera, che gli preannuncia una sventura prima di scomparire nella folla. Un altro individuo mascherato tenta un approccio con una donna seduta in disparte (si tratta di Nina, la moglie di Arbenin), che lo respinge e si allontana, perdendo un braccialetto nell'andarsene. Il monile è raccolto dalla baronessa mascherata che si intratteneva col principe. Ella ne è invaghita, ma si schermisce e infine gli getta il braccialetto come ricordo. Raggiunto da Arbenin, il principe mostra l'oggetto ricevuto dalla sua conquista. Il protagonista sembra riconoscere il braccialetto indossato dalla moglie Nina, ma ne ha la certezza solo a casa, non vedendolo al polso della donna (III quadro). Divorato dalla rabbia, la accusa di infedeltà, lasciandola in lacrime.

Con il secondo atto ha inizio una catena di fraintendimenti, il cui anello successivo si ha nell'appartamento della baronessa, alla quale Nina confida il proprio stato d'animo inquieto (IV quadro). Il principe Zvezdič, anch'egli ricevuto dalla baronessa, si convince che sia stata Nina a gettargli il braccialetto; perciò la incalza, ma ne è respinto. La baronessa tuttavia, per non compromettersi («che è donna in oggi? un essere privo di volontà», costretta a «nascondere la fiamma dei suoi affetti, o soffocarli in pieno fiore della sua giovinezza»¹⁹, così ragiona tra sé e sé all'inizio del secondo atto), alimenta la persuasione del principe, e l'arrivo dell'intrigante Šprih, con cui ha contratto un debito di denaro, le dà la possibilità di prendere tempo e diffondere il pettegolezzo in società.

Dopo aver intercettato una lettera di Zvezdič indirizzata

19. M. Lermontov, *Un ballo in maschera* cit., p. 179.

a Nina, ed equivocandone il contenuto, Arbenin cade in inganno definitivamente (V quadro). La lettera è in realtà frutto di un intrigo ordito da Šprih, che intanto ha riferito a Kazarin la notizia del presunto tradimento. Entrambi intendono approfittare della situazione: Šprih desidera entrare nelle grazie del principe, Kazarin vorrebbe riavere il compagno di gioco e di bevute Arbenin.

Colmo d'odio e di vergogna, Arbenin decide di pugnare il principe nel suo appartamento (VI quadro), ma non vi riesce e si limita a lasciare un subdolo invito a cena. Nell'uscire incontra la baronessa, celata da un velo, che gli rivela la propria colpa e l'innocenza di Nina, ma lui non le crede, anzi continua a fraintendere. Uscito Arbenin, la baronessa trova il coraggio di rivelarsi al principe e spiegare i pericolosi equivoci che sono sorti dopo la serata al ballo.

Il settimo quadro si svolge nuovamente al tavolo da gioco, dove Arbenin accusa Zvezdič di barare; il principe, inizialmente intenzionato ad appianare la situazione, si vede costretto a chiedere soddisfazione per mezzo di un duello. Arbenin tuttavia si rifiuta ed esce diffamando il rivale.

Lo scandalo si propaga in fretta: durante un altro ballo (VIII quadro) il principe, evitato dai presenti, mette in guardia Nina dalla gelosia del marito. Osservandoli insieme, quest'ultimo riceve un'ennesima fallace conferma dell'infedeltà della moglie, e decide di ucciderla. Le versa del veleno nel sorbetto, mentre una figura misteriosa, denominata lo Sconosciuto (*Neizvestnyi*), osserva «nel fondo della scena».

I due coniugi fanno ritorno a casa (IX quadro); Nina inizia a star male, ma impietosamente Arbenin si rifiuta di convocare un medico. Infine, le confessa di averla avvelenata, accecato dalla gelosia e dal desiderio di vendetta. Assiste così all'agonia della moglie che, ormai in punto di morte, continua a proclamare la propria innocenza.

Nel quarto atto (che coincide con il decimo e ultimo quadro) si ripresenta il personaggio dello Sconosciuto, che scopriamo essere lo stesso individuo che durante il primo ballo aveva predetto una sciagura ad Arbenin; insieme con Zvezdič convince finalmente il protagonista di aver commesso un omicidio ingiustamente, fornendo come prova una lettera della baronessa, che attesta l'innocenza

di Nina. Nell'ultima scena Arbenin perde il senno («cade a terra e resta semigiacente cogli occhi immobili»²⁰).

A giudicare dalle situazioni drammatiche e dall'intreccio, la vicenda di Arbenin mostra elementi paragonabili a quella di Otello. Come il Moro shakespeariano, l'eroe di Lermontov cade in errore credendo la moglie capace di adulterio e come quello finisce vittima di una cieca gelosia che lo porta a non vedere altra soluzione se non la vendetta. Tragici inganni, quindi, ma provocati da circostanze diverse: nel dramma di Lermontov non è un cospiratore ad accendere i sospetti del protagonista; piuttosto è il caso a ordire il funesto intreccio, facendo leva, come in *Otello*, su un oggetto rivelatore. Diversamente da Otello, tuttavia, Arbenin ha vissuto nella mondanità, dedicandosi al gioco d'azzardo anziché al gioco della guerra. Il suo morbo è la noia di vivere, quel cinismo colmo di insoddisfazione che sicuramente affliggeva lo stesso Lermontov. Penso ad esempio alle numerose riflessioni, implicite ed esplicite, che il protagonista di *Maskàrad* formula riguardo all'idea della sovranità del caso. Già nel primo quadro, quando il principe, disperato per l'ingente somma perduta al gioco, quasi implora un colpo di fortuna che lo risollevi, Arbenin ribatte: «oh, qui non v'è fortuna»²¹, lasciando intendere che il successo al gioco non dipende dalla buona sorte, bensì dalla combinazione di disciplina e riflessione, ovvero dalla comprensione delle leggi della Natura e dell'Uomo. Per chi ha raggiunto tale grado di conoscenza ogni cosa appare prevedibile, e la rovina non può che arrivare tramite un'entità "sovrannaturale", o una casualità, appunto.

Il personaggio dello Sconosciuto non nasce tuttavia insieme agli altri caratteri. Nella prima – e ora perduta – versione in tre atti il dramma si concludeva con la morte per avvelenamento dell'innocente Nina, senza che Arbenin ricevesse punizione; epilogo inaccettabile per i responsabili della censura (direttamente controllati dalla Terza Sezione), che ne vietarono la rappresentazione; inammissibili furono anche i latenti contenuti erotici, l'ironia crudele e disfattista, e in generale il modo impietoso

20. *Ivi*, p. 248.

21. *Ivi*, p. 151.

con cui Lermontov ritraeva l'alta società pietroburghese. Pur di vedere rappresentata la sua opera, l'autore ultimò in poche settimane una seconda stesura, aggiungendo un quarto atto e un personaggio risolutore. La figura dello Sconosciuto, la cui astratta impersonalità è sicuramente insolita per i canoni drammaturgici dell'epoca, diventa quindi l'emissario anonimo della società, una sorta di incarnazione del destino tragico che attende chi voglia opporvisi, e il mezzo attraverso il quale essa può vendicare la presunzione di Arbenin.

La storia creativa assai complessa e tormentata, che dissuase Lermontov anche dal proposito di pubblicare l'opera, si concluse con una terza versione, in cinque atti, scritta nei mesi centrali del 1836 (e non sopravvissuta); anche questa, nonostante le modifiche, gli smussamenti e un cambio di titolo (*Arbenin*) non passò il vaglio della censura, poiché reputata ancora oltraggiosa.

Solo nel 1852, dieci anni dopo la morte di Lermontov, fu concesso a Maria Valberhova, l'attrice per la quale lo scrittore aveva immaginato il personaggio di Nina, di portare in scena alcune parti del dramma (il grande attore tragico Vasilij Karatygin interpretava la parte di Arbenin). Una messinscena completa si ebbe dieci anni più tardi, al Maly Theatre: i numerosi emendamenti, la recitazione enfatica e la sostituzione del finale fecero virare il testo verso una sorta di *melodrama*, connotazione che rimase impressa nelle successive messinscene.

Non sfuggendogli il cinico fatalismo che impregna la scrittura di Lermontov, Mejerchol'd intese invece ripristinare l'originaria tonalità critica e satireggiante, restituendo cioè alla tragedia di Arbenin una motivazione fortemente sociale. Mejerchol'd intuì che nel pensiero dell'autore il ballo in maschera è più di un evento mondano e che l'intero dramma eccede il suo contenuto letterale, facendosi metafora dell'ipocrisia delle istituzioni e dell'intera collettività. Perciò il suo Arbenin non è un antieroe governato da pulsioni quasi demoniache, bensì il frutto di un sistema sociale inquinato e corrotto moralmente, le cui ambiguità si riassumono in due situazioni contigue ed emblematiche: il gioco delle carte e le ma-

scherate; si vive giocando e mascherandosi, puntando e celando i propri sentimenti²².

Per comunicare il precipitoso e funesto scorrere degli eventi, Mejerchol'd alterò la struttura drammaturgica del dramma, riunendo il terzo e il quarto atto e articolando i dieci quadri in tre tempi (3+4+3), con due intervalli limitati alla durata di quindici minuti, assai brevi per le consuetudini dell'epoca. Con questa ricomposizione Mejerchol'd intendeva non dissipare l'accumularsi della tensione e la percezione del veloce inabissarsi di Arbenin nella sua rabbia vendicativa, marcando allo stesso tempo una chiara tripartizione narrativa. Nei primi tre quadri conosciamo il protagonista e assistiamo a una sua trasformazione: da sofisticato e disilluso *viveur* Arbenin precipita nel turbine sentimentale provocatogli dalla gelosia. Tra il quarto e il settimo quadro si sviluppano gli intrighi, divampano le passioni e si scoprono i segreti, dimodoché l'ultima sequenza nella casa da gioco chiude la tragica circonferenza di eventi apertasi col primo quadro. Di conseguenza gli ultimi tre quadri – ottavo, nono e decimo – possono leggersi come un inevitabile prodursi di effetti, più che un ulteriore sviluppo dell'azione²³.

aA

111

In gioco, in ballo

Per Mejerchol'd inerzia e impeto, tempesta ed elegia devono avvicinarsi fluidamente, secondo un ritmo mai calante. In vero, nell'analisi della messinscena (e, si può dire, dell'intera produzione mejercholdiana) la nozione di *ritmo* è decisiva. Una prima osservazione deve riguardare lo spazio scenico, che Mejerchol'd e Golovin vollero riconfigurare

22. Alla fine del secondo atto, quando il principe al colmo della rabbia domanda «Ma nulla avete voi di sacro? Uomo siete o demonio?», Arbenin risponde: «Io? Un giocatore», M. Lermontov, *Un ballo in maschera* cit., p. 216.

23. Si spiega così un'asserzione di Mejerchol'd raccolta durante le prove del 1938, secondo cui «il settimo quadro conclude la pièce». La trascrizione stenografica delle settimane di prove che precedettero la versione del 1938 (terzo allestimento diretto da Mejerchol'd, dopo un secondo nel 1933, entrambi posteriori alla morte di Golovin, avvenuta nel 1930), si può leggere oggi nel volume curato da Anna Tellini. Si tratta di una miniera di informazioni, ricordi e aneddoti relativi al metodo di lavoro di Mejerchol'd, da cui possiamo anche intuire l'importanza apicale di *Mashkarad* nella vicenda artistica del regista. Il passaggio qui citato è datato 10 dicembre 1938 (V. Mejerchol'd, *Un ballo in maschera* cit., p. 157).

secondo un principio di continuità architettonica, mirando a un coinvolgimento più profondo del pubblico.

Ai lati del proscenio furono eretti due portali scultorei (opera di un assistente di Golovin, Sergeij Evseev), sormontati da loggette chiuse da cortine drappeggiate di seta rossa. In perfetta sintonia stilistica con gli interni di Rossi, i motivi dei due portali riecheggiavano l'imponente arcoscenico del teatro, con i suoi palchetti incorniciati da sottili colonne bianche bordate d'oro, le raffinate ghirlande decorative e le finestrelle cieche laterali, protette da una grata a forma di squame di pesce. Sui fianchi dei due portali furono collocate quattro alte specchiere dalle cornici dorate, che riflettevano non solo le vacillanti fiammelle dei candelabri appesi alle pareti, ma anche l'intera illuminazione della sala. La porta sontuosa tra le quinte, attraverso la quale gli attori facevano il loro ingresso in scena, era fiancheggiata da colonne slanciate e sormontata da balconcini parapettati.

La profusione d'oro e di colori (armonizzati all'ornamentazione della sala), il motivo a rombi della pavimentazione, la nitida simmetria dell'arredamento (con vasi di porcellana adagiati su basi cilindriche, sgabelli finemente intagliati rivestiti di tessuto color albicocca e una panchina centrale a fare da punto focale e d'appoggio): ogni particolare contribuiva a massimizzare l'illusione, fornire un rispecchiamento dell'architettura del teatro e creare una sorta di *continuum* tra scena e platea.

A caratterizzare l'impianto scenografico in modo dominante fu sicuramente la sezione di proscenio approntata sopra la buca dell'orchestra: questo oggetto semicircolare si protendeva fin quasi a raggiungere la prima fila ed era profilato su entrambi i lati da due rampe di scale balaustrate e da una solida griglia dorata sul davanti. Una soluzione analoga era già stata provata nella messinscena di *Dom Juan*, e reputata quasi scandalosa, se si pensa che rese necessario rimuovere la buca del suggeritore e le luci di ribalta, due elementi fissi del dispositivo teatrale dell'epoca²⁴. L'intento

24. Cfr. F. Malcovati, *Mejerchol'd e il teatro del Secolo d'Oro* cit., pp. 322-323. Sull'assetto scenico di *Dom Juan* rinvio anche alle pagine di Ripellino (*Il trucco e l'anima*, Einaudi, Torino 1965, pp. 150-156) e a quelle di B. Picon-Vallin, con particolare riferimento al volume 17 di *Les voies de la création théâtrale* (Editions du CNRS, Paris 1990, pp. 44-48). Altre ricostruzioni dello spettacolo si leggono nelle più accurate biografie di Mejerchol'd, tra le quali cito quella di N. D. Volkov, *Mejerchol'd*, uscita in due volumi nel 1929 (fonte

era quello di accentuare la prossimità del pubblico all'azione; in questa sezione infatti avevano luogo i dialoghi principali, sicché gli attori, singolarmente o in duetto, avanzavano verso gli spettatori come i cantanti d'opera prima di intonare un'aria. E immaginando i riflessi creati dagli specchi incorniciati sulle pareti laterali del proscenio, possiamo intuire come la distanza tra platea e palco, cioè tra spettatori e attori, si dissolvesse in un gioco di riverberi e corrispondenze cromatiche.

La sensazione del costante fluire della visione può essere messa in relazione con la "venezianità" che Mejerchol'd e Golovin trassero dalle ecfresi di Pavel Muratov. Storiografo e disegnatore, Muratov è autore di un'opera che suscitò un considerevole entusiasmo tra gli artisti russi del suo tempo: *Obrazy Italii (Immagini d'Italia)*, edita in due volumi tra il 1911 e il 1912. In una lettera alla moglie del 28 luglio 1911, Mejerchol'd racconta di aver trascorso una notte intera nella dacia di Golovin leggendo a voce alta il capitolo che Muratov dedica a Venezia, trascinato dalla possibilità di trasferire nello spettacolo la potente teatralità della città lagunare²⁵. Indubbiamente le illustrazioni contenute nel volume furono tra le fonti iconografiche cui Mejerchol'd e Golovin attinsero per ricostruire, attraverso gli oggetti, i costumi e la palette cromatica, l'immagine di una Pietroburgo "veneziana", quale poteva essere quella percepita dai contemporanei di Lermontov²⁶.

Il dispositivo scenografico più sorprendente e innovativo dell'allestimento fu il sistema di sipari usati in sostituzione del telone storico dell'Alexandrinskij: l'elemento basilare nella convenzionale divisione tra realtà e illusione entrò prepotentemente nel gioco scenico, con la funzione di garantire la continuità dell'azione, governando cioè i passaggi tra un quadro e l'altro. Ciascuno dei cinque sipari predisposti da Golovin assumeva valenze plurime, al contempo tecniche, estetiche e drammaturgiche, come si comprende

primaria per Ripellino), e di cui sono apparsi lunghi frammenti in «Teatro e Storia», XXVI (2005); e quella di G. Abensour, *Vsëvolod Meyerhold, ou l'invention de la mise en scène*, Fayard, Paris 1998.

25. Cfr. M. Hoover, *Meyerhold and his stage designers*, Peter Lang, New York 1988, p. 107.

26. Si legga a questo proposito P. Deotto, *Impressioni, dipinti, visioni: l'Italia nell'immaginaria russo*, «Europa Orientalis», XV (1996), n. 2, pp. 51-76.

già dalle prime transizioni sceniche. L'ambiente surriscaldato del primo quadro è introdotto da un sipario interamente dipinto in rosso e nero, con un piccolo ventaglio di carte da gioco a fare da emblema, discreto ma centrale²⁷. Quando la prima scena di gioco si è conclusa, Arbenin e Zvezdič avanzano in proskenio conversando; il sipario si chiude dietro di loro, consentendo l'allestimento della sala da ballo in cui è ambientato il secondo quadro. La risalita della prima cortina ne svela una seconda: questa è sui toni del verde, con mascherine, rombi variopinti e fiori rosa in una composizione movimentata di linee e forme modulari; ma soprattutto ha delle fenditure verticali che la dividono in larghe fettucce, dimodoché gli invitati in costume possono già intravedersi e anzi la attraversano facendo vibrare e tintinnare al loro passaggio i campanelli e i nastri che vi sono cuciti. Una piccola orchestra sul fondo della scena, separata da una leggera balaustra, ha già iniziato a suonare quando il secondo sipario finalmente risale, sicché senza soluzione di continuità Arbenin e il principe Zvezdič si trovano immersi tra la folla vociante di personaggi in maschera, che si disseminerà sul palco ora riccamente arredato, rumoroso e sfavillante (a differenza del primo quadro, caratterizzato da luci basse, verdognole).

L'insieme degli addobbi scenografici non si limitò ai soli sipari; l'ampiezza del palcoscenico fu infatti costantemente frazionata e connotata da tendaggi, paraventi, festoni, arlecchini, drappi, cieli e frontali spezzati: elementi del *décor*, pur senza far parte dell'arredamento della scena, cioè dello spazio illusorio in cui si svolge l'azione. In tal modo Mejerchol'd poté disporre di una cornice scenografica mobile, con la quale conferire un ritmo e un registro particolare a ogni *tableau*: per esempio riducendo o delimitando lo spazio agibile per isolare certi personaggi, oppure valorizzarne altri secondo la loro posizione. La massima apertura si ebbe solo nelle due scene di ballo, che si svolgevano a scena aperta, ovvero con il palco nella sua piena estensione.

27. Un bozzetto per il sipario principale di *Maskàrad* (acquarello, pastello, *gouache* su cartone, 79,5x95 cm) è conservato presso il Museo teatrale Bachrušin di Mosca. Cfr. T. Borisnova Klim, *Il sipario teatrale in Russia*, in V. Morpurgo (a cura di), *L'avventura del sipario. Figurazione e metafora di una macchina teatrale*, Ubulibri, Milano 1984, pp. 40-43. A pagina 168 è riprodotto il bozzetto.

In un profluvio di costumi, oggetti, maschere e accessori, a comporre una ridda caleidoscopica, la sequenza cruciale in cui Nina smarrisce il bracciale è straordinariamente emblematica della complessità di codici sovrapposti da Mejerchol'd. Elaborando la didascalia del dramma – «*Sul divano son sedute due maschere muliebri, qualcuno s'avvicina e parlotta, le prende per il braccio... una si divincola e fugge perdendo un braccialetto*»²⁸ – il regista posizionò l'azione al centro della scena, nel punto più visibile per il pubblico; e per ottenere un effetto di *close-up* la rallentò fino a renderla una pantomima, muta, d'una leggerezza instabile e carica di angoscia. L'anonimo "qualcuno" di Lermontov diventa un *pierrot* vestito di azzurro, con la giustapposizione cromatica tra l'abito bianco di Nina, dal lungo strascico di velluto nero (segno di innocenza e al contempo presagio di un tragico destino), e la stoffa color albicocca di cui è foderato il canapè.

Ed è fondamentale, qui come in altri momenti, il contrappunto musicale previsto, come rafforzamento del sentimento scenico; una scatenata quadriglia segue l'incontro tra Pierrot e Nina, mentre un'onda di persone sembra inghiottire la donna e sputare fuori la figura zoomorfa dello Sconosciuto, contrassegnata da un costume alla veneziana – domino nero con maschera intera dal profilo a becco d'aquila, tricorno, cappa merlettata e guanti bianchi. È un insinuarsi, il suo, come il tema musicale che ne accompagna l'avanzare, finché ogni cosa e persona si ammutolisce, così da far risuonare nel silenzio fattosi pieno l'oscuro e minaccioso presagio che questi – voce in staccato – indirizza ad Arbenin.

A un secondo momento rimando la pubblicazione di un contributo centrato sulla componente musicale e sulla costumistica, accennando qui solamente alla scelta peculiare di convocare come compositore delle musiche di scena Aleksandr Glazunov²⁹, e alla prorompente fantasia di Golovin nel vestire le decine di invitati ai balli in maschera. Debbo concludere invece considerando rapidamente la ri-

28. M. Lermontov, *Un ballo in maschera* cit., p. 161.

29. La partitura per pianoforte composta da quest'ultimo, di cui è sopravvissuta una versione manoscritta, comprendeva in tutto 26 movimenti per coro e orchestra, alcuni molto brevi, ma straordinariamente coerenti per ispirazione e i cui differenti *Leitmotive* assecondavano i livelli tematici ed emotivi sovrapposti nella messinscena.

cezione dello spettacolo: solo una minima parte della critica rilevò che la lettura registica faceva perno sull'antitesi tra l'opulenza di una società ossessionata dal benessere e la fragilità delle sue anime impoverite. Per molti, al contrario, lo stile scelto mistificava la qualità del dramma di Lermontov, enfatizzando la cornice esteriore anziché raccogliere le profondità tematiche, e riducendo così il testo a un *melò* estetizzante. In realtà, nelle intenzioni dei due artisti proprio la perfezione esornativa doveva apparire sinistra, fasulla; a questo scopo molti oggetti di scena furono realizzati con proporzioni leggermente ingrandite, per sembrare irreali, come frutto di un'alterazione onirica.

Paraventi, candelabri, porcellane e cineserie, suppellettili e finiture: tutto quanto finì sul palcoscenico fu disegnato da Golovin nel suo laboratorio presso il Marinskij, in una sorta di smania demiurgica che per certi versi ricorda i propositi di "ricostruzione futurista dell'universo", il tentativo cioè di riprodurre in laboratorio l'atto della creazione³⁰. Come se non fosse sufficiente uno scrupoloso trovarobato, con oggetti autentici, veri, da collocare *tel quel*, e fosse quindi necessario crearne di nuovi, equivalenti ma carichi di una propria realtà posticcia e dissonante, sofisticata³¹. La memoria della Commedia dell'Arte faceva da caleidoscopio, ideale estetico rilanciato dai costumi, ma anche, naturalmente, ideale filosofico³². Un sistema di pensiero che mirava all'armonizzazione di una realtà brulicante, rifratta da una panoplia di minuzie, dettagli, tessere di mosaico. L'"eccessiva" artificiosità dello scenario voleva essere coe-

30. Penso al Manifesto firmato da Giacomo Balla e Fortunato Depero nel 1915.

31. Cfr. M. D. Beljaev, "Maskarad" i rabota nad ego postanovkoj A. Ja. Golovina ("Un ballo in maschera" e il lavoro sul suo allestimento di A. Ja. Golovin), in E. E. Lansere (a cura di), "Maskarad" Lermontova v teatral'nych eskizach A. Ja. Golovina ("Un ballo in maschera" di Lermontov nei bozzetti di A. Ja. Golovin), Moskva 1941, pp. 40 sgg. Si tratta di una descrizione assai dettagliata, ma che ignora deliberatamente la figura di Mejerchol'd, già vittima di una *damnatio memoriae*.

32. «Se devo interpretare un personaggio, devo cercare in esso sempre Brighella o Pantalone. Perché queste maschere si trovano in ogni immagine, è un'unica tradizione teatrale [...] Anche Lermontov lo sa, e, quando disegna Sprich e Kazarin, in lui inconsapevolmente era radicata la conoscenza di questi fenomeni teatrali», V. Mejerchol'd, *Un ballo in maschera* cit., trascrizione del 4 ottobre 1938, p. 90. Si legga anche M. Lenzi, *Il Novecento russo: stili e stilemi*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III - *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Einaudi, Torino 2001, pp. 99-206.

rente con l'alterazione morale visibile nel contesto sociale, nel modo in cui una caricatura evidenzia i difetti, accentuandone forme e dimensioni; la stilizzazione compiuta da Golovin consiste proprio nell'aver tradotto in un ambiente scenico ricchissimo, esuberante e fasullo, il corso della Russia imperiale, una vita in cui lo sperpero del gioco d'azzardo e la mondanità delle serate di gala servivano a sfuggire alla noia, nonché a rinsaldare lo status sociale; una vita di cui Mejerchol'd, a differenza di Lermontov, riusciva a intravedere il tramonto.

Ciò che lo spettacolo accumulava di festoso e variopinto, di intrigante e carnevalesco, possedeva in sé un senso negativo, di inganno e illusione: «Le jeu, la fête, la théâtralisation ouvrent certes un espace de liberté, mais ils sont aussi leur envers. Ils servent d'alibi aux forces de destruction qui utilisent à leur profit la liberté que proclame le jeu et qu'implique la représentation»³³. In ore tanto agitate, prossime al compiersi di fatti esiziali per l'intera nazione, non si poteva immaginare qualcosa di maggiormente emblematico della messinscena di *Maskàrad*.

33. G. Abensour, *V. M. ou l'invention de la mise en scène* cit., p. 258.

La tempesta prima della quiete: il dibattito musicale nei periodici sovietici degli anni Venti

Anna Giust*

118

Negli anni Venti, la fine del Comunismo di guerra e l'inaugurazione della Nuova Politica Economica favorirono la rinascita delle attività culturali nella neonata Unione Sovietica. Questa ripresa fu caratterizzata da un vivacissimo dibattito che, stimolato dall'euforia rivoluzionaria, intendeva offrire una risposta alle aspettative dell'Uomo nuovo, nato con la Rivoluzione. Intellettuali e artisti si trovavano in una condizione inedita, in quanto il pubblico, fino a prima composto essenzialmente da aristocratici e borghesi, era stato sostituito dalle classi popolari, precedentemente escluse dalla cultura e ora sollecitate ad appropriarsene con grande dispiegamento di mezzi propagandistici. Gli intellettuali cercavano un'estetica che potesse interpretare il contesto nato dalla Rivoluzione, tenendo conto del mutato destinatario. Una nuova classe dominante era emersa, il proletariato, che doveva confrontarsi con le strutture del passato che, pur screditate e scardinate dalle loro roccaforti, costituivano l'unica base di partenza per questa ricostruzione.

aA

In ambito musicale, sulla scia delle esperienze d'inizio secolo si formarono (o riformarono) gruppi che animarono questo dibattito da posizioni contrastanti, espresse con un linguaggio spesso mutuato dalla coeva discussione politica. Alcuni affondavano le loro radici in presupposti *pre-rivoluzionari*: non necessariamente *anti-rivoluzionari* in senso politico, ma a tratti caratterizzati da una certa diffidenza dell'*intelligencija* nei confronti del regime bolscevico. Tra gli argomenti di riflessione vi furono il rapporto con la produzione artistica precedente al 1917, la sua interpretazione in seno alla nuova filosofia di classe e il ruolo che questa avrebbe dovuto ricoprire nella cultura dell'Ottobre¹.

La varietà di raggruppamenti emersi in questi anni testimonia un clima di apertura e libertà d'espressione, dovuto, insieme agli entusiasmi degli intellettuali che avevano letto nella rivoluzione l'esplosione d'inaudite energie creative, alla politica culturale impostata da Anatolij Lunačarskij, allora dirigente del Narkompros (Narodnyj kommissariat prosvěščenija, Commissariato del popolo per l'istruzione). In qualità di Ministro della cultura, Lunačarskij si era limitato a porre la condizione che non venisse fomentato il ritorno a vecchie correnti o scuole prerivoluzionarie: chiunque accettasse la rivoluzione aveva quindi pieno diritto all'esistenza e all'espressione.

Tra i protagonisti della vita musicale sovietica di questo primo periodo figurano due associazioni definite, secondo il nuovo linguaggio sovietico, dagli acronimi RAPM e ASM: Associazione russa dei musicisti proletari (*Rossijskaja asociacija proletarskich muzykantov*) e Associazione per la musica contemporanea (*Associacija sovremennoj muzyki*). I primi erano i sostenitori della cultura musicale proletaria, inizialmente intesa come espressione delle masse popolari. Questo gruppo non godeva del sostegno diretto del Partito: dopo lo scioglimento del Proletkul't da parte di Lenin nel 1923, conflù in nell'Associazione dei musicisti proletari (*Associacija proletarskich muzykantov*), il cui scopo principale era la divulgazione e la propaganda dell'ideologia marxista-leninista attraverso la musica. L'associazione fu

1. Sulla continuità tra le avanguardie d'inizio secolo e le esperienze che seguirono immediatamente l'Ottobre si veda K. Clark, *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*, Harvard University Press, Cambridge - London 1995.

fondata da musicisti i cui nomi oggi sono poco conosciuti: David Černomordikov, Lev Šul'gin e Aleksej Sergeev². Vicino all'associazione era il Prokoll (*Proizvodstvennyj kollektiv studentov naučno-kompozitorskogo fakul'teta*), un collettivo di studenti del Conservatorio di Mosca fondato nel 1925. Nel Prokoll c'erano molti musicisti, ma a eccezione di Dmitrij Kabalevskij e Aram Chačaturjan, nessuno di loro ebbe un ruolo significativo nella "grande musica"; tra loro figurarono Aleksandr Davidenko, Boris Šechter e Marian Koval', compositori dediti alla musica popolare e all'elaborazione del folclore. Nel 1928 i due gruppi si fusero per dar vita alla RAPM. Ostile alla musica contemporanea tanto quanto ai classici, questa piattaforma propugnava l'estensione al campo musicale del principio dell'egemonia del proletariato. Attribuiva alla musica la funzione di portare un messaggio sociale, rivolto alle masse e generato dalle stesse, anche quando queste non fossero preparate tecnicamente a livello professionale. Per far questo, prediligeva la musica vocale alla speculazione strumentale, e coltivava come genere rappresentativo la canzone su temi di attualità.

Sul fronte opposto si collocava l'Associazione per la Musica Contemporanea (ASM), fondata a Mosca a partire dal circolo del noto musicologo Pavel Lamm. Sebbene la fondazione ufficiale risalga alla fine dell'anno, l'associazione era attiva già dall'inizio del 1923, e tra aprile e agosto aveva concretizzato il proprio impegno nella pubblicazione di tre numeri della rivista musicale «K novym beregam muzykal'nogo iskusstva» (Verso nuovi lidi dell'arte musicale). Essa vedeva tra i suoi adepti critici e compositori, come Boris Asaf'ev, Vladimir Ščerbačev, Anatolij Aleksandrov e Aleksandr Žitomirskij; contatto diretto con l'ASM avevano Nikolaj Mjaskovskij e Jurij Šaporin. L'associazione si poneva come l'equivalente di analoghe iniziative europee, prima fra tutte la International Society for Contemporary Music (ISCM), costituitasi ufficialmente nel 1923 a Londra sotto la presidenza di Edward Dent. La ISCM si dava il compito di diffondere la produzione musicale contemporanea, e per far questo era rappresentata da sezioni na-

2. Nelle sue fila militavano anche Aleksandr Kastal'skij, Sergej Potockij, Dmitrij Vasil'ev-Bulgaj, Grigorij Lobačev.

zionali nei paesi che avevano aderito all'iniziativa: la ASM costituiva la filiale sovietica della Società³.

Questo contributo prende in esame la discussione che si svolgeva, all'interno del contesto qui tratteggiato, sulle pagine della rivista moscovita «Sovremennaja muzyka» (Musica contemporanea). Si tratta di un periodico di durata effimera⁴, che nel giro di pochi anni si trovò costretto a soccombere in una situazione che anche nell'ambito culturale, come in quello politico, era soggetta a rapidi cambiamenti. La rivista seguiva un paio di tentativi precedenti: la già citata «Verso nuovi lidi dell'arte musicale», di cui tre numeri furono prodotti da Lamm nel 1923, e «Muzykal'naja kul'tura» (Cultura musicale), che produsse tre sole uscite nel 1924. Fortemente voluta dal compositore Nikolaj Rozlavec, allora a capo del Dipartimento politico della Sezione musicale del Narkompros, «Musica contemporanea» costituiva l'organo di stampa dell'Associazione, e si occupava innanzitutto di relazionare sull'attività di questa, rendendo noti i programmi dei concerti organizzati e presentando analisi di composizioni recenti. Inoltre, era concepita come strumento per entrare nel merito del dibattito ideologico, e contrastare le posizioni espresse dai proletari sulle pagine di un'altra rivista, «Muzykal'naja nov'» (Terra vergine musicale)⁵.

Gli scrittori che ne furono protagonisti, – critici e compositori come Viktor Beljaev e Vladimir Deržanovskij che ne erano caporedattori, Leonid Sabaneev, Boleslav Javorskij e Boris Asaf'ev – sostenevano la causa del rinnovamento linguistico guardando alle correnti europee più innovative,

3. Negli stessi anni una sezione sorse anche in Italia per opera di musicisti e critici quali Franco Alfano, Alfredo Casella, Victor De Sabata, Gian Francesco Malipiero, Bernardino Molinari, Ildebrando Pizzetti, Ottorino Respighi. Delegato nazionale era Guido Gatti, fondatore della rivista torinese «Il pianoforte», presso la quale la società ebbe la prima sede. R. Zanetti, *SIMC: Storia della Società Italiana di Musica Contemporanea dalla fondazione al 2001*, Pref. D. Anzagli, Libreria Clup, Milano 2004, p. 8.

4. «Musica contemporanea» uscì per un totale di 32 numeri pubblicati tra il 1924 e il 1929. «Sovremennaja muzyka, Sbornik Associacii Sovremennoj Muzyki pri Rossijskoj Akademii Chudožestvennyh Nauk» [Musica contemporanea, Bollettino dell'Associazione per la Musica Contemporanea presso l'Accademia Russa di Belle Arti], nn. 1-32 (marzo 1924-marzo 1929).

5. Pur avendo superato la resistenza degli organi di censura, dai quali era stata etichettata come rivista di tendenza trockista, «Cultura musicale» si estinse dopo una crisi interna all'associazione che la promuoveva, provocata da una serie di articoli firmati Igor' Glebov, – *nom de plume* di Boris Asaf'ev, – e giudicati dai suoi stessi compagni come 'opportunisti' e conniventi con le istanze della fazione avversa.

in un momento in cui il dialogo con l'Occidente era ancora aperto. Promuovendo tentativi di analogia ispirazione in campo sovietico, gli *asmovcy* perseguivano un'arte basata su forte sperimentalismo, stimolato da fervore di rinnovamento e svalutazione del passato, che si differenziava dal contesto istituzionale ancorato a una tradizione tardo-romantica che dal XIX secolo si protendeva verso il XX⁶. Dalle pagine di «Musica contemporanea» trapela il lavoro dell'omonima Associazione, ed è possibile cogliere riferimenti alla difficile convivenza con gruppi di fazioni avverse che mostravano spesso atteggiamenti aggressivi.

Queste pagine relazionano, per esempio, sulle spedizioni di alcuni inviati ASM che grazie al dialogo tra comunità artistiche differenti favorito dalla ISCM in questi anni ebbero modo di recarsi in importanti sedi di festival europei. Mi riferisco in particolare al Festival della International Society, le cui prime edizioni si svolsero a Salisburgo (1923) e Praga (1924, ma la sezione cameristica si svolse a Salisburgo). Nel 1925 la III edizione fu assegnata a Venezia, dove la sezione dedicata alla musica da camera fu organizzata da quella che ancora si chiamava Corporazione delle Nuove Musiche⁷. Nella prospettiva degli scambi tra Italia e URSS favoriti da queste istituzioni, la presenza di Stravinskij al festival veneziano del 1925 non è forse il caso più rappresentativo, in quanto il musicista aveva lasciato la Russia prima della I guerra mondiale per non farvi sostanzialmente più ritorno. Tuttavia, la stessa cornice ospitò, per iniziativa di Alfredo Casella, anche altri artisti impegnati nel dibattito che traspare dalle riviste qui considerate. Tra questi, Samuil Fejnberg (1890-1962) presentò alla Fenice i suoi *Tre preludi* per pianoforte, mentre Viktor Beljaev si recava a Praga come corrispondente della sezione sinfonica⁸.

6. Del conservatorismo delle istituzioni musicali russe già aveva scritto Asaf'ev: si veda I. Glebov [B. Asaf'ev], *Zatiš'e* [Calma piatta], «Žizn' iskusstva» [La vita dell'arte], n. 48 (28 novembre 1918), pp. 1-2.

7. Cfr. G. Pugliese, *Venticinque anni di musica contemporanea al Festival internazionale di Venezia*, «Società nuova», nn. 3-4 (ott.-dic. 1956, genn.-marzo 1957), pp. 84-90.

8. B. [autore non identificato], *Internacional'noe obščestvo sovremennoj muzyki* [Società internazionale di musica contemporanea], «Sovremennaja muzyka», n. 11 (1925), p. 27. Sul festival veneziano cfr. A. Giust, *Teatr La Fenice (Teatro La Fenice)*, in *Russkoe prisustvie v Italii v pervoj polovine XX veka: enciklopedija*, a cura di A. D'Amelia e D. Rizzi, Polițičeskaja enciklopedija, Moskva 2019.

Allo stesso tempo la ‘nuova Russia’ fu visitata da importanti compositori ed esecutori, invitati a proporre una (la) Nuova Musica in concerti sinfonici e nei teatri d’opera. Sotto gli auspici dell’ASM vi si recarono Darius Milhaud, Bela Bartók, Paul Hindemith, Alfredo Casella e Alban Berg⁹. Questa attività è documentata sulle pagine del bollettino, dalle quali trapela l’emozione che si celava dietro all’organizzazione di questi eventi, e il fermento che essi suscitavano in termini di ricezione e critica.

Anche nei casi in cui non si recassero in *tournée* in URSS, autori come Schönberg e Křenek, Hindemith e Honegger videro eseguite le proprie composizioni in Unione Sovietica. Questo tipo di valorizzazione riguardò anche alcuni *émigré* di spicco, come Stravinskij, di cui si è già detto, e Prokof’ev, che allora si trovava in Europa.

Attraverso la sua attività organizzativa in ambito concertistico, e la pubblicistica rappresentata dalla rivista, l’ASM rappresentò un canale di penetrazione della cultura europea in Unione Sovietica, un’attività che contrastava per ragioni ideologiche con l’ostilità dei proletari nei confronti della ‘musica borghese’, e per questioni stilistiche con l’approccio tendenzialmente conservatore dei Conservatori. Se nelle vecchie istituzioni appariva saldamente ancorata una tradizione che vedeva i propri campioni nelle personalità di Glazunov e Glière, la stessa non trova spazio nei programmi alternativi dei ‘contemporaneisti’.

Favorendo il flusso di repertori diversi, l’Associazione stimolava indirettamente la generazione che si stava formando negli stessi anni: il giovane Šostakovič (classe 1906) fu fortemente impressionato dai linguaggi sviluppati nei primi anni del secolo da Stravinskij, Prokof’ev, Hindemith e Křenek, che malgrado la scarsa valutazione del Conservatorio, ebbero su di lui un effetto epifanico¹⁰. Nella produzione di Šostakovič questo interesse inaugurò una fase speri-

9. La prima *tournée* di Casella nella Russia post-rivoluzionaria si svolse dal 26 novembre all’8 dicembre 1926. Le impressioni del compositore sull’esperienza si leggono in A. Casella, *Il mio diario russo*, «La Tribuna, L’idea nazionale», nn. 4-7, 5-8 gennaio 1927.

10. Nel 1935 egli stesso ne scriveva in questi termini: «Liberatomi da tutti i pregiudizi inculcati, iniziai a studiare con giovanile entusiasmo gli innovatori della musica e solo allora compresi che essi erano geniali, soprattutto Stravinsky, questo virtuosistico colorista e raro maestro della strumentazione. E scopersi che le mie mani non erano più legate e le mie doti liberate dalla *routine*» (F. Pulcini, *Šostakovič*, EDT, Torino 1988, p. 11).

mentale, che più tardi il compositore avrebbe definito come 'crisi', ma che fu sostenuta da alcuni affiliati della Nuova Musica. Sotto gli auspici della LASM – filiale leningradese dell'ASM¹¹ – furono eseguite la sua *Prima sinfonia* e la *Sonata per pianoforte* (1926); nel 1927 fu la volta degli *Aforismi*.

Mentre coltivava la musica proveniente dall'Occidente, l'Associazione sosteneva infatti anche il modernismo sovietico. All'associazione era collegata anche Triton, una casa editrice diretta collettivamente da Asaf'ev, Šaporin, Kamenskij, Kolomijcev, Ginzburg, Vajnkop, Jašnev. Nei suoi dieci anni di attività Triton fece molto per la diffusione della musica sovietica, pubblicando opere di Ščerbačev, Deševov, Popov, Rjazanov, e testi critici di Asaf'ev e Karatygin. In questo senso la rivista servì da volano di pubblicizzazione di questa attività, rendendo noti i programmi dei concerti, e presentando analisi di composizioni recenti. Questa produzione era basata su un forte sperimentalismo stimolato da ansia di rinnovamento e svalutazione del passato, e rispondeva a un bisogno sul piano estetico che, come fu per le arti visive, si trovò a coincidere cronologicamente con una simile esigenza sul piano politico.

Nella neonata Unione Sovietica, – un contesto reso ipersensibile da questioni politiche non ancora appianate – la destabilizzazione che prima dell'Ottobre si dava come incipiente era stata accelerata dagli eventi della Rivoluzione, che avevano reso ancora più impellente la già percepita necessità di cambiamento, e dato un'impronta politicizzata a un dibattito che precedentemente si nutriva di argomenti di ordine prevalentemente estetico. La Rivoluzione dell'arte era divenuta, per così dire, la Rivoluzione "nell'arte".

11. Nel 1926 l'associazione di Mosca fu 'raddoppiata' da una filiale leningradese, la Leningradskaja asociacija sovremennoj muzyki (LASM). Qui si era formato anche il Circolo per la nuova musica (Kružok novoj muzyki), che non fu un'istituzione ufficiale, ma un'estensione della serie di concerti cui Asaf'ev aveva dato il via anni prima all'Istituto per la Storia delle arti. Nel 1927 il circolo si fuse con la LASM, che fu attiva fino al 1932. Personalità di spicco di questo *entourage* era Boris Asaf'ev. Preferendo rimanere un *outsider*, Šostakovič non appartenne mai ufficialmente a nessun gruppo: frequentava i concerti della LASM e del Circolo, ma fu anche vicino alla RAPM quando componeva musica per il cinema di propaganda. Come lo stesso Šostakovič riconobbe in un articolo pubblicato nel 1956, Asaf'ev lo sostenne nei suoi esordi compositivi, nell'opera *Il naso* ma anche nella suite per pianoforte *Aforizmy*. D. D. Šostakovič, *Dumy o proidennom puti* [Pensieri sul cammino percorso], «Sovetskaja muzyka», n. 9 (1956), p. 11. L'articolo è riportato in italiano in Pulcini, *Šostakovič* cit., pp. 212-219.

Tuttavia, questa sovrapposizione non era intesa da tutti come necessaria, tanto più che, come si è detto in apertura, alle posizioni ASM se ne contrapponevano altre, basate su presupposti estetici opposti. La produzione legata e sostenuta dall'Associazione si configurava come problematica nel contesto neo-sovietico, dove i musicisti proletari e alcuni professori di Conservatorio la interpretavano come retaggio della decadente cultura borghese, e vi leggevano un eccesso di tecnicismo (quello che a breve sarebbe stato etichettato come 'formalismo'), che frustrava le più semplici velleità compositive e le limitate capacità ricettive dei musicisti proletari.

La questione della 'natura' della musica e della sua funzione sociale era uno dei punti di divisione tra le fazioni in campo, soprattutto in riferimento all'ambito teatrale. L'opera fu uno dei generi più discussi. I fautori dell'innovazione la percepivano come spettacolo anacronistico, poiché i suoi stilemi (forme chiuse che interrompevano il corso dell'azione drammatica, scene statiche e poco verisimili) erano considerati inadatti a rappresentare la nuova realtà. In Russia l'opera non aveva fatto in tempo ad assumere quel carattere nazional-popolare che ebbe ad esempio in Italia, complice uno sviluppo ritardatario della società di massa. Eppure l'opera divenne, nel nuovo regime, uno dei generi prediletti: dal pubblico, che finalmente vi aveva accesso, e dalla nuova dirigenza, interessata a superare il carattere elitario che la contraddistingueva per sfruttarne le qualità spettacolari e didascaliche. Un simile punto di vista appartiene anche ad Asaf'ev, che lo esprime proprio sulle pagine di «Musica contemporanea»:

È mia profonda convinzione che l'opera offra ai compositori il mezzo più utile per rivolgersi alla società che li circonda, in quanto l'opera espande l'immaginazione attraverso la straordinaria ricchezza della sua azione, della trama e delle forme, e allo stesso tempo ne conserva la concretezza. L'opera facilita a noi la comunicazione con la gente, grazie al potere emotivo della voce umana entro la cornice scenica del teatro. Ci sono esempi ben noti di questo, a partire dall'opera veneziana degli esordi fino, qui da noi, a Musorgskij. Oggi la rinascita dell'opera, alla luce dei brillanti saggi del teatro contemporaneo russo, può offrirci i risultati migliori. [...] Per la musica allontanarsi dall'opera

equivarrebbe a perdere il teatro. Per i compositori, comporterebbe la perdita del potere esercitato sull'ascoltatore con un'azione plastica, in una condizione di coinvolgimento, e di enorme e ininterrotto dispiegamento di tutti i volti della vita, per un tempo lunghissimo¹².

Questo genere incontrava però un momento di stasi creativa: lo stesso articolo da cui è tratto questo passaggio offre un quadro pessimistico della vita musicale sovietica del periodo. Negli anni a ridosso del 1917 le scene russe avevano mostrato qualche reazione alle novità provenienti dall'Occidente, che peraltro rispondevano a loro volta, indirettamente, anche a stimoli provenienti dalla vecchia Russia (penso all'influenza del *Boris Godunov* e di altre opere di Musorgskij sull'impressionismo di Ravel e Debussy, ma anche su Casella). Sul fronte russo, nello sfasamento temporale e geografico creato da questa circolazione di repertori, *Il gallo d'oro* di Rimskij-Korsakov e *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev possono essere considerate il frutto di un discorso musicale che si stava facendo trasgressivo già prima dell'Ottobre.

Da un lato queste 'migrazioni' evidenziano l'irrilevanza, in questa fase, dei confini politici e delle appartenenze nazionali, e il temporaneo superamento delle posizioni di un Ottocento che era stato nazionalista in senso sempre più esclusivo, destinate a tornare in vigore negli anni Trenta, quando il discorso musicale si sarebbe fatto ancora una volta nazionalista, autoreferenziale e autarchico. Dall'altro, alcuni allestimenti di opere innovative provenienti dall'Occidente provocarono incertezza, e stimolarono profonde riflessioni sulle direzioni artistiche da intraprendere in patria, che si aggiungevano agli interrogativi apportati dai mutamenti sociali e politici interni al Paese: nel 1924 il Mariinskij di Leningrado (che con la Rivoluzione assunse il nome di Gosudarstvennyj akademičeskij teatr opery i baleta, Teatro statale accademico di opera e balletto) produsse *Salome* di Strauss, la prima opera del modernismo europeo a comparire sulle scene sovietiche; nel 1925 fu allestita *Der Ferne Klang* di Franz Schreker; il 1927 avrebbe assistito per inte-

12. I. Glebov [B. Asaf'ev], *Kompozitory, pospešite!* [Compositori, fate presto!], «Sovremennaja muzyka», n. 6 (1924), pp. 145-8.

ressamento della LASM alle prime di *Wozzeck* di Berg, e di *Der Sprung über den Schatten* e *Jonny spielt auf* di Křenek, nonché del balletto *Renard* di Stravinskij (compositore che l'anno prima aveva visto allestire anche il suo *Pulcinella*). Nella stagione 1923-24 il Teatro Zimin di Mosca aveva offerto al pubblico tre nuove produzioni russe, delle quali nessuna riuscì a raccogliere la sfida del rinnovamento linguistico: *Plač Rachili* (Il pianto di Rachele) del moscovita Georgij Dudkevič attingeva alla tradizione dell'orientalismo tardo ottocentesco; *Knjaz' Serebrjanyj* (Il principe Serebrjanyj) di Petr Triodin si basava sui cliché dello stile russo della scuola dei Cinque; *Tril'bi* di Aleksandr Jurasovskij riprendeva lo stile di Čajkovskij e dei suoi seguaci Arenskij e Rachmaninov.

I musicisti proletari conservavano *volutamente* il legame con l'estetica del passato, applicandola al nuovo contesto politico. Essi vedevano nella musica un mezzo per veicolare un messaggio ideologico, facendo, per così dire, prevalere il contenuto sulla forma. Ecco quindi che i primi tentativi di rinnovamento assunsero il carattere di una 'rivisitazione': in occasione del secondo anniversario della Rivoluzione (7 novembre 1919) il Mariinskij diede *La fanciulla di Pskov*, in un allestimento che evidenziava in senso antimonarchico gli episodi di insurrezione popolare (la scena del *veče*), mentre il Bol'šoj presentava *Die Meistersinger* leggendola come un'opera sui lavoratori e per i lavoratori¹³. Altri classici videro i libretti modificati con l'inserimento di tematiche care alla Rivoluzione: *Una vita per lo zar* di Glinka fu *Falce e martello* prima di diventare *Ivan Susanin*, – un libretto ripulito della presenza dello zar; *Tosca* divenne *La lotta per la Comune* (*Bor'ba za Kommunu*); *Les Huguenots* di Meyerbeer divenne *I decabristi*, mentre *Carmen* diventava *Carmencita e il soldato* nella produzione di Nemirovič-Dančenko all'opera-studio del Teatro d'arte di Mosca. Questa tendenza investì anche opere di Verdi e di altri autori della tradizione¹⁴. Queste operazioni rispondevano a posizioni proletarie, in linea con

aA

127

13. M. Frolova-Walker, J. Walker, *Music and Soviet Power, 1917-1932*, The Boydell Press, Woodbridge 2012, p. 24.

14. Cfr. R. Tedeschi, *Ždanov l'immortale, Sessant'anni di musica sovietica*, Discanto, Fiesole 1980.

quanto affermato, per esempio, da esponenti della 'prima guardia' come Grigorij Vladimirovič Cyperovič:

Il proletariato sta cercando nuove forme d'arte per le masse e un contenuto socialista in arte. Facendo questo, trae il proprio materiale dall'arte del passato. Il proletariato giungerà alla nuova arte socialista solo imparando dai saggi migliori degli artisti maggiori, ai quali finora non ha avuto accesso¹⁵.

Le tesi espresse da Cyperovič – che richiamano la politica leniniana del rinnovamento delle strutture dello Stato di cui il proletariato (il partito bolscevico) si era impossessato con l'Ottobre – rendono evidente come i proletari non intendessero ricercare delle novità sul piano dell'estetica musicale: «[il proletariato] rifiuta con decisione di avventurarsi in nuove imprese, ed esige che questi [saggi] presentino una conclusione socialista tratta da tutte le premesse create dall'umanità, piuttosto che un semplice rifiuto e distruzione della cultura esistente»¹⁶. In sostanza, nuovi contenuti applicati a strutture preesistenti, che venivano così ricollocate in un ruolo puramente funzionale alla politica, esulando così da una riflessione estetica. Al contrario, poiché l'opera in Russia ebbe sin dagli esordi una connotazione palesemente politica, e orientata in senso monarchico-patriottico a sostegno del regime autocratico, la sostituzione dei testi con surrogati di contenuto socialista veniva percepito come una vera rivoluzione.

Sul piano artistico si tratta di tentativi impacciati, che si limitavano a un rinnovamento di superficie che oggi dimostra di non aver superato la prova del tempo, se non come testimonianza di un momento peculiare nell'evoluzione dell'opera in Russia¹⁷. In questa direzione si muovevano, analogamente a quanto avveniva in ambito strettamente

15. R. [autore non identificato], *Iskusstvo i proletariat* [Arte e proletariato], «Žizn' iskusstva» [La vita dell'arte], n. 50 (31 dicembre 1918), citato in Frolova-Walker - Walker, *Music and Soviet Power* cit. p. 21. Nell'articolo un corrispondente riporta le tesi del compagno Cyperovič (1871-1932), leader del sindacato di Pietrogrado iscritto al partito dal 1919, successivamente arrestato e mandato in esilio.

16. *Ivi*, pp. 21-2.

17. In una recensione di *Tosca* rivisitata in *La lotta per la Comune* Nikolaj Malkov lamentava il debole esito artistico di questa operazione (N. Malkov, *Bor'ba za kommunu, ili vzorovščaja bomba* [La lotta per la Comune, ovvero La bomba esplosa], «Žizn' iskusstva», n. 40 (30 settembre 1924), pp. 4-6).

letterario nell'Associazione degli Scrittori Proletari, i sostenitori della cultura musicale proletaria riuniti nella RAPM. Questa associazione lottava contro ogni manifestazione di novità sul piano del linguaggio musicale, e negava la necessità di possedere una conoscenza tecnica compositiva elevata da parte dell'ascoltatore: dovendo seguire in primo luogo il dettame dell'accessibilità, le opere non dovevano essere difficili da ascoltare e quindi selettive nei confronti del pubblico. Di conseguenza questi musicisti tendevano a una semplificazione del linguaggio, in controtendenza rispetto alla direzione presa dall'Occidente, dove i compositori richiedevano invece all'ascoltatore uno sforzo sempre maggiore di comprensione.

Opere sovietiche originali – e basate su tematiche rivoluzionarie – fecero la loro comparsa verso la metà degli anni Venti: nel 1925 furono rappresentate *Dekabristy* (I decabristi) di Vasilij Zolotarev, *Za krasnyj Petrograd* (Per Pietrogrado rossa) di Gladkovskij e Prusak, che inscenava la difesa di Pietrogrado dalle truppe del generale bianco Judenič durante la guerra civile, e *Orliny bunt* (Aquile in rivolta) di Andrej Paščenko, che nel soggetto riprendeva la rivolta del contadino Pugačev ai tempi di Caterina II (1773-4). Alludendo a una storia più o meno recente, queste opere portavano sulla scena tematiche attuali, attraverso soggetti che rispecchiavano l'esigenza di contenuti rivoluzionari, mantenendo le forme classiche del passato. Tentativi di conciliare l'argomento rivoluzionario con un linguaggio più moderno furono fatti invece da Vladimir Deševov con *Il ghiaccio e l'acciaio* (*Led i stal'*, 1930), che rappresentava la vita di Pietrogrado al tempo della rivolta del 1921 per mezzo di personaggi a metà strada tra il simbolo e la realtà, e nella quale ricorrono anche *clusters* pianistici e rumori naturalistici, e da Lev Knipper in *Vento del nord* (*Severnnyj veter*, 1930), che trattava invece della guerra civile esprimendosi con un recitativo pressoché continuo, esito di ricerche recenti in ambito vocale. Nel 1926 Aleksandr Mosolov aveva sperimentato la tendenza macchinista in *Fonderie d'acciaio*, che suscitò grande interesse non solo in URSS ma anche all'estero.

La questione del rapporto tra opera e pubblico veniva affrontata anche dagli affiliati alla 'Musica contemporanea', con esiti diametralmente opposti. Sostenendo la causa del

rinnovamento linguistico, essi affermavano, al contrario dei *rapmovcy*, la sostanziale incommensurabilità della musica rispetto a qualsivoglia contenuto ideologico. Sul primo numero di *Cultura musicale*, Leonid Sabaneev asseriva in tono programmatico che «la musica è solo e soltanto musica: essa è un'organizzazione di suoni; più in generale – teorizza – è l'organizzazione dell'essenza EMOTIVA attraverso i suoni, ovvero l'organizzazione dello stato psichico per mezzo di un procedimento sonoro. [...] Tale procedimento cambia a seconda di QUALE STATUS PSICHICO S'INTENDE ORGANIZZARE, in quale direzione e in quale momento»¹⁸.

«Questa tautologia – proseguiva Sabaneev – significa appunto che la musica NON È UN'IDEOLOGIA a essa in qualche modo associata, ma è un'organizzazione puramente sonora»¹⁹. La definizione di 'musica contemporanea' era sostanzialmente l'obiettivo del primo numero della rivista, ma il testo di Sabaneev non si esime da riferimenti alla realtà sovietica coeva:

La musica in sé non contiene né può contenere nessun tipo di ideologia, in quanto è un fatto certo che la musica NON ESPRIME IDEE, non esprime costruzioni “logiche”, ma possiede un proprio mondo sonoro di idee musicali specifiche che segue una specifica logica musicale. È un mondo chiuso, dal quale la breccia nella logica e nell'ideologia comune avviene solo in modo forzoso e innaturale. Per questa ragione nessuna ideologia delle più contemporanee, se non viene rielaborata nella poetica dei suoni e riorganizzata secondo le leggi di un nuovo mondo sonoro, si può considerare musica contemporanea. Si tratta di una penetrazione “disorganica”, che dà origine al curioso fenomeno della vecchia musica su soggetti nuovi, ma non dà origine a una musica nuova, “contemporanea”²⁰.

Questi contrasti non avevano carattere puramente teorico, come avrebbe dimostrato di lì a poco il corso degli avvenimenti all'interno delle istituzioni musicali sovietiche. Pur svolgendosi sul piano delle idee, la battaglia aveva ripercussioni concrete: ASM e RAPM si contendevano il control-

18. L. Sabaneev, *Sovremennaja muzyka* [La musica contemporanea], «Sovremennaja muzyka», n. 1 (1926), pp. 8-9.

19. *Ivi*, p. 9.

20. *Ibid.*

lo della Sezione musicale delle edizioni di stato, che in un contesto di nazionalizzazione delle istituzioni rappresentava l'unico modo di lavorare effettivamente nel mondo della cultura, vedendo le proprie opere eseguite e pubblicate.

Negli anni Venti il Partito si poneva ancora in un ruolo *super partes*: ad esempio, nel 1925, quando al Partito fu chiesto di pronunciarsi su quale fosse la “vera” letteratura sovietica e rivoluzionaria, il Comitato Centrale adottava una risoluzione che, pur assicurando appoggio agli scrittori proletari, condannava la “boria comunista” di cui essi davano prova, e rifiutava di dare alle loro organizzazioni una consacrazione ufficiale. Il clima di tolleranza ideologica e pluralismo estetico nei confronti dei ‘compagni di strada’ era confermato. Tuttavia, i toni con cui i vari punti di vista erano espressi in seno a questo dibattito non erano quelli di una discussione pacifica, e questo avrebbe avuto conseguenze nel momento in cui l’ago della bilancia si fosse spostato in favore di una fazione in particolare. Ben presto gli amministratori di partito, in accordo con la posizione di Maksim Gor’kij, secondo il quale le divisioni provocavano un ostacolo alla costruzione del Socialismo, lessero questi contrasti come un danno alla produttività, in particolare quando al temporaneo ripristino del libero mercato fu sostituita la politica dell’economia pianificata con l’inaugurazione dal primo piano quinquennale. Il 1929 fu un anno denso di conseguenze sul piano della cultura: Lunačarskij si vide costretto a dare le dimissioni dalle pressioni di una RAPM sempre più aggressiva. Se negli anni dal 1924 al 1929 l’ASM aveva goduto di validi agganci all’interno delle istituzioni²¹, a partire da quell’anno il Narkompros sancì la sospensione dei finanziamenti alle sue attività. Ciò provocò la cessione della rivista «Musica contemporanea» nella primavera del 1929.

Di conseguenza, i proletari assunsero un ruolo di predominio. La RAPM divenne la voce dominante nella stampa musicale attraverso il «Proletarskij muzykant» (Il musicista proletario), inaugurato nel febbraio a spese della Sezione musicale delle edizioni di stato. Mentre Prokof’ev e Stravinskij venivano dichiarati compositori ‘alieni alla classe

21. Ancora nel 1928 il Narkompros stabiliva di aumentare i fondi all’Associazione. Cfr. V. Deržanovskij, *Narkompros o rabote ASM* [Il Narkompros sul lavoro dell’AMC], «Sovremennaja muzyka», n. 27 (1928), pp. 103-104.

lavoratrice', nuovi membri dell'ex Prokoll entravano a far parte della RAPM, che con sempre maggiore forza chiedeva l'appoggio del Partito nella prospettiva di liquidare i compagni di strada secondo la logica del 'chi non è con noi è contro di noi'.

Tuttavia, il Partito non s'identificava nemmeno con le posizioni dei musicisti proletari, e le proteste degli *asmovcy*, insieme a due lettere indirizzate alla persona di Stalin da parte dell'indipendente Gnesin e del compositore Nikolaj Mjaskovskij, che chiedevano aiuto in virtù della loro fedeltà al bolscevismo, offrirono presto il pretesto per lo scioglimento della RAPM, per mezzo del decreto 'Sulla ricostruzione delle organizzazioni artistico-letterarie' del 23 aprile 1932.

Con questo decreto il Partito sancì lo scioglimento di tutti i gruppi che caratterizzavano il mondo della cultura, promuovendo un'unica associazione per ciascun settore – una riorganizzazione che mirava ad acquisire il pieno controllo sull'*intelligencija*. In corrispondenza con l'Unione degli Scrittori nacque quindi in ambito musicale l'Unione dei compositori sovietici. Essa aveva l'obiettivo di assorbire i gruppi pertinenti alla professione, ma è evidente che non tutte le voci vi furono rappresentate, e 'correnti' come quella rappresentata dalla ASM non trovarono spazio. Questo era legato anche alla deviazione dell'URSS verso l'idea del Socialismo in un solo Paese, che costituiva una vera e propria marcia indietro rispetto all'internazionalismo dei primissimi anni, e poneva forti limiti a quello che ora veniva negativamente etichettato come 'cosmopolitismo'. Lo scioglimento delle organizzazioni proletarie pose fine alla dominazione RAPM con certa soddisfazione di Deržanovskij e dei suoi, ma non ripristinò le condizioni preesistenti, né il pluralismo che aveva caratterizzato il decennio precedente. Se fino a prima della risoluzione le organizzazioni artistiche avevano scarso potere, esse erano pur libere di costituirsi ed esprimersi, mentre a questo punto con la fine delle rivalità, tutte le voci del dibattito venivano ridotte al silenzio. L'Unione dei compositori, che costituiva in sostanza un organo del Partito, diveniva non soltanto istituzione dominante, ma *unica*, e destinata a farsi strumento di censura dei 'non conformisti'. Essa si dava un unico organo di stampa, «Sovetskaja muzyka» (Musica sovietica), e vi promuoveva la

dottrina del Realismo Socialista, che nel 1934 avrebbe trovato la propria consacrazione in occasione del Congresso degli scrittori sovietici.

Tale rischio era stato segnalato dai rappresentanti dell'ASM in tempi meno sospetti: già nel 1924, sul primo numero di «Sovremennaja muzyka», Sabaneev esortava al rispetto delle diversità, sottolineando che la musica contemporanea «non costituisce nessuna direttrice unitaria in particolare». Nella sfera della contemporaneità si trovavano, secondo Sabaneev, «non solo gusti e valutazioni differenti, ma anche punti di vista opposti e inconciliabili». Secondo il compositore «nel presente momento la musica contemporanea rappresenta la particolare varietà [*razno-obrazie*] delle tendenze di lavoro del pensiero creativo»²². Queste a loro volta erano unite nella lotta all'epigonismo e nell'intento pluralista: «Noi dobbiamo ora accogliere equamente tutti i dettagli e tutti i 'vettori' di questo movimento, sebbene i gusti personali di ciascuno degli attori di musica contemporanea propendano per uno o per un altro versante»²³. Al contrario, cercare di ricondurre questa varietà a un unico denominatore era inutile e dannoso: l'unico denominatore comune doveva essere il «polso vivo della creatività».

Diversamente da quanto auspicato da Sabaneev, la creazione delle Unioni pose fine a discussioni che, per quanto burrascose, erano il sintomo di un processo di elaborazione foriero di esiti notevoli in ambito compositivo. Il modernismo europeo, la 'nuova musica sovietica' ma anche qualsiasi libero pensiero sarebbero presto divenuti vittima del dilagante autoritarismo politico. Eppure, proprio nei fondamenti di questa riorganizzazione riconosciamo alcuni dei caratteri propri al dibattito che si è cercato di rievocare, che mostra la progressiva sovietizzazione di un'*intelligencija* inizialmente diffidente nei confronti del bolscevismo, o quantomeno l'accettazione del nuovo ordine e l'impegno a operare al suo interno: un atteggiamento ben rappresentato dalla figura di Boris Asaf'ev, che si sarebbe configurata come centrale nel nuovo contesto, le cui parole in sostegno

22. In linea con il nuovo canone estetico, L. Sabaneev, *Sovremennaja muzyka* [La musica contemporanea], «Sovremennaja muzyka», n. 1 (1924), p. 2.

23. Sabaneev, *Sovremennaja muzyka* cit., p. 3.

dell'opera e della musica nel teatro appaiono *a posteriori* come profetiche in riferimento alle modalità stilistiche adombrate dal Realismo Socialista – l'opera monumentale. In linea con il nuovo canone estetico, il genere opera veniva non solo riabilitato, ma collocato in una posizione centrale, di prestigio. Nel balletto, altro genere rappresentativo della magniloquenza sovietica, il modello diveniva *La fiamma di Parigi (Plamja Pariža)* dello stesso Asaf'ev.

Di questo mutamento testimonia il caso di Alfredo Casella, chiamato in causa all'inizio di questo saggio in quanto fautore di contatti ravvicinati tra le filiali sovietica e italiana della ISCM. Nel 1935 il compositore tornò in URSS per dare una serie di concerti, ma dedicò i programmi non alla nuova musica, bensì a quella barocca, in una scelta che guardava volutamente al passato²⁴. La musicologa Larisa Kirillina interpreta questa scelta in coerenza con la mutata situazione politica, che costringeva i compositori a ridurre il proprio interesse per l'avanguardia, e a cercare ispirazione nell'arte dei secoli passati. Per ragioni apparentemente simili, il suo corrispondente sovietico presso l'ASM Viktor Beljaev abbandonava la militanza per dedicarsi all'edizione di raccolte di musica popolare – un impegno su un fronte meno sensibile e più gradito alle nuove istituzioni.

Come si è anticipato in apertura di questo saggio, l'emergere, nell'immediato periodo post-rivoluzionario, di correnti e temi che avevano caratterizzato il Novecento russo pre-sovietico, ha indotto alcuni autori a retrodatare la 'rivoluzione culturale' apportata dall'Ottobre, collegandone gli esiti alle sperimentazioni estetiche del periodo immediatamente antecedente. In questo modo viene ad attenuarsi il valore catalizzante dell'Ottobre in sé e per sé, a meno che non lo si concepisca come 'lungo-ottobre', ovvero come insieme di esperienze che ebbero un rapporto meno diretto (o non esclusivo) con gli eventi del 1917, ma forse più stretto con la rivoluzione sul piano estetico che poi fu fagocitata dal sistema nel momento in cui questo venne a

24. Il concerto che ebbe luogo nella Sala delle colonne di Mosca il 6 febbraio, prevedeva Vivaldi (un non precisato Concerto in Re minore), una delle sinfonie di Gian Francesco Malipiero, *Scarlattiana* e la Seconda suite dall'opera *La donna serpente* di Casella. Cfr. L. Kirillina, *Ferruccio Busoni, Ottorino Respighi e Alfredo Casella in Russia*, in M. De Michiel - N. Vlasova (a cura di), *Russia-Italia, Quattro secoli di musica*, Ambasciata italiana-Conservatorio statale "P. I. Čajkovskij", Mosca 2017, p. 377.

crystallizzarsi nello Stalinismo. È forse possibile applicare uno schema interpretativo di questo tipo anche all'ambito musicale: esso effettivamente pare spiegare con maggiore completezza l'evoluzione di questi anni, e le ragioni dei forti dissapori che si vennero a creare, e che avrebbero assunto, negli anni Trenta e Quaranta in particolare, un carattere che si estese minacciosamente dalla sfera della speculazione teorica alla parabola esistenziale degli artisti. Sebbene fu proprio in questo contesto che si crearono alcuni dei presupposti per la 'paralisi culturale' successiva, in questa stessa parabola discendente gli anni Venti rappresentano un momento ancora virtuoso, che al netto di ripetizioni stereotipe ancora merita di essere sviscerato in dettaglio, attraverso un'attenta riconsiderazione delle fonti dirette.

Montare la Rivoluzione: come il cinema sovietico ha (ri)costruito l'Ottobre (1917-1927)¹

Stefano Pisu*

136

Vedere per credere

Il 30 ottobre 1917² – meno di una settimana dopo l'arresto dei ministri del governo provvisorio e il colpo di Stato con cui i bolscevichi presero il potere – apparve quello che può essere ritenuto il primo documento riguardante il loro rapporto con il mezzo cinematografico. Si tratta del rifiuto del Comitato militare rivoluzionario di Pietrogrado alla richiesta di un cineoperatore di effettuare delle riprese in città³. Tuttavia, poco meno di una settimana dopo, lo stesso organo del Soviet cittadino degli operai e dei soldati rilasciò all'operatore E.D. Modzelevskij l'autorizzazione che concedeva «il diritto di effettuare riprese cinematografiche nella città di Pietrogrado e nei dintorni allo scopo di immortalare i più importanti momenti della rivoluzione»⁴. Al contrario

aA

* Università di Cagliari.

1. Tutte le traduzioni presenti nel testo (delle didascalie dei film e delle opere citate) sono dell'autore.

2. Il 12 novembre secondo il calendario adottato successivamente dai bolscevichi

3. V. S. Listov, *Rossija, Revoljucija, Kinematograf*, Moskva 1995, p. 29; *Petrogradskij Voenno-Revoljucionnyj komitet. Dokumenty i materialy v 3 tomach*, Tom 1, Moskva 1966, p. 352.

4. Secondo Magidov tali operatori lavoravano per il Comitato Skobelevskij. Cfr. <http://>

del primo documento, questo secondo costituisce invece la prima autorizzazione concessa dal neonato Consiglio dei commissari del popolo guidato da Lenin alla ripresa cinematografica dei luoghi e dei momenti significativi del processo rivoluzionario allora in atto.

Queste due decisioni del Comitato, tanto ravvicinate cronologicamente quanto agli antipodi nei contenuti, racchiudono in nuce due aspetti non secondari dell'atteggiamento dei bolscevichi verso il cinema come strumento di comunicazione della rivoluzione d'ottobre: da un lato l'importanza attribuita ai mezzi di comunicazione con cui non solo informare ma anche formare i nuovi cittadini sovietici; dall'altro la necessità percepita da subito di dare visibilità all'Ottobre quale evento fondatore dello Stato socialista, visibilità altrimenti assente per l'inesistenza di materiali cinematografici risalenti ai giorni cruciali del 24 e 25 ottobre e in particolare della notte fra il 25 e il 26 con quella che è entrata nella storia come la presa del Palazzo d'inverno, per l'impossibilità tecnica di fare riprese notturne.

aA

L'importanza di dare immagine alla Rivoluzione e di diffonderla con il mezzo all'epoca più efficace per una disseminazione di massa, visto l'altissimo tasso di analfabetismo della Russia d'allora, introduce al tema di questo contributo, ovvero quello della rappresentazione dei processi e degli eventi del 1917 offerta dalla cinematografia (documentari, cinegiornali, film a soggetto) nella Russia sovietica, poi URSS, poi nel primo decennio della sua esistenza.

Il cinema è stato uno degli strumenti con cui il Partito comunista dell'URSS e il governo sovietico hanno inteso promuovere la costruzione di una memoria in qualche modo tangibile (o almeno visibile) e celebrativa della rivoluzione d'Ottobre, ovvero dell'evento fondatore dello Stato sovietico⁵; in altre parole il cinema è stato uno dei principali agenti narrativi che hanno concorso al "racconto" dell'Ottobre, parafrasando Corney⁶, o, per citare un recente lavoro

137

www.vestarchive.ru/2013-1/2586-istochniki-o-deiatelnosti-skobelevskogo-komiteta-i-ego-rol-i-v-otechestvennom-kinoprocesse-nakanye-i.pdf.

5. Per uno sguardo di più lungo periodo sulla rappresentazione cinematografica della rivoluzione in URSS vedi A. Sumpf, *Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation: URSS, 1917-1985*, Armand Colin, Paris 2015.

6. F. Corney, *Telling October. Memory and the Making of the Bolshevik Revolution*, Cornell University Press, Ithaca and London 2004.

collettivo e più ampio, allo “spettacolo della Rivoluzione”⁷. Va sottolineato come la storiografia ha oramai inserito il 1917 in un trittico cronologicamente più ampio che lo vede preceduto dagli anni della prima guerra mondiale e seguito dagli anni della guerra civile⁸. Il periodo 1914-1921 è considerato dagli storici una fase omogenea della storia russo-sovietica caratterizzato dallo stato di guerra permanente da cui emerse la nuova formazione statale: anche nel cinema sull'Ottobre è chiara la rilevanza del contesto bellico nel maturare della situazione rivoluzionaria, mentre saranno più rari i riferimenti alla guerra civile che meriterebbe un contributo a sé.

Archeologia cinematografica della rivoluzione (1917-1918)

Riprendendo i documenti citati in apertura, il repentino ripensamento del Comitato militare rivoluzionario sull'autorizzazione a filmare gli eventi intorno all'Ottobre rappresentò l'inizio del tentativo di controllo bolscevico sul cinema e quindi anche di codificazione dell'immagine della rivoluzione attraverso il cinema. Sottolineiamo “tentativo” perché quel processo di controllo totale sulla produzioni di immagini si dovette scontrare con una realtà più complessa. Uno degli esempi più interessanti in merito a questa complessità riguarda uno dei primissimi documenti cinematografici realizzati dopo la presa del potere dei bolscevichi. È un documento di cui non è facile individuare la commissione. Non abbiamo nessun riferimento diretto su chi l'abbia prodotto, né sul titolo, benché sia catalogato come *Oktjabr'skaja Revoljucija* [La rivoluzione d'Ottobre] su un portale russo on line⁹. Le didascalie, che usano i caratteri cirillici che sarebbero state modificati o eliminati in seguito alla riforma ortografica del 1918, sembrano suggerire che sia stato realizzato ancora nel 1917 perché le didascalie degli altri filmati realizzati nella neonata Russia sovietica già dal 1918 usano l'alfabeto riformato. Parrebbe essere il primo documento cinematografico sovietico dal punto di

7. *Le spectacle de la Révolution. La culture visuelle des commémorations d'Octobre*, a cura di G. Haver, J.-F. Fayet, V. Gorin et E. Koustova, Antipodes, Lausanne 2017.

8. L. Engelstein, *Russia in Flames: War, Revolution, Civil War, 1914-1921*, Oxford University Press, Oxford 2017.

9. Vedi il documento №53780 in <https://www.net-film.ru>.

vista temporale, sebbene emergano degli interrogativi sulla sua commissione, in particolare per l'assenza di una reale propaganda bolscevica. Inizialmente vediamo la folla davanti al Palazzo d'inverno, dei segni di arma da fuoco sul cancello e sulle colonne, nonché una finestra rotta. La didascalia indica la distruzione dell'Istituto militare Vladimir di Pietrogrado: si tratta dell'istituto che formava gli *Junkery*, ovvero gli ufficiali di fanteria dell'esercito russo. Sappiamo che quattro giorni dopo la presa del Palazzo d'inverno gli Junker presero parte ai combattimenti contro i bolscevichi lanciati dal «Comitato per la salvezza della patria e della rivoluzione», che era guidato dai socialisti rivoluzionari. Le immagini poi ci portano a Mosca con gli effetti delle sparatorie e degli scontri di strada e i loro segni anche sulla torre Spasskij al Cremlino. Le poche tracce di distruzioni materiali soprattutto a Pietrogrado e l'insistenza dell'istanza narrante nel mostrarli sembrerebbero una sorta di «lapsus» per riprendere la terminologia di Marc Ferro¹⁰, un sintomo indiretto dell'assenza di un reale scontro per la conquista dello stesso Palazzo, che poi è la tesi da tempo accreditata a livello storiografico. In altri termini, sembra si sia alla ricerca di un'epica rivoluzionaria con il poco materiale a disposizione.

Successivamente le immagini pongono interrogativi ancora più interessanti sul loro soggetto produttore. Una didascalia segnala «I funerali delle vittime della guerra civile». Colpisce, qualora si trattasse di un filmato prodotto realmente alla fine del 1917, come si parli già di guerra civile. Le didascalie propongono una visione neutra degli eventi: non vi è una presa di posizione netta e lo scopo puramente informativo sembra preponderare. Il cartello introduce «I funerali degli Junker a Pietrogrado» che sono ripresi ad altezza d'uomo e non possono non mostrare il grado sociale e militare elevato – evidente nella ripresa delle ricche carrozze funebri – dell'evento. Subito dopo sono mostrati i funerali delle guardie rosse e dei soldati, in cui si evince un'atmosfera più sobria e al contempo più politicizzata con cartelloni e stendardi. La ripresa dall'alto potrebbe indurre a pensare che la necessità di quel tipo di inquadratura sia

aA

139

10. M. Ferro, *Cinema e Storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 100-101.

dovuta a una maggiore partecipazione popolare. Questa apparente equidistanza nel documentare quanto successo poco dopo la presa del potere dei bolscevichi – confermata anche dalle immagini sia degli spostamenti dei cosacchi che delle guardie rosse – rivela l'esistenza di un cinema non ancora sotto l'influenza sovietica giacché a prevalere è l'intento informativo. Si potrebbe obiettare che si tratta di un prodotto girato da cineoperatori stranieri e che questo spieghi la sua imparzialità. Anche se così fosse, è possibile comunque dire che in quelle convulse settimane vi erano margini di libertà di ripresa che testimoniano l'assenza di un controllo sulle macchine da presa.

L'influenza sovietica che invece è già presente in un filmato successivo, catalogato nel portale russo sopra menzionato *Revolucionnyye sobytija v Petrograde (1917-1918)* [Gli eventi rivoluzionari a Pietrogrado (1917-1918)]¹¹. Si tratta di uno dei primissimi documenti cinematografici in cui si tenta la costruzione di un racconto coerente della rivoluzione scandito da alcuni eventi chiave selezionati dall'istanza narrante. Si parte dalle riprese dell'istituto Smolnyj, nel 1917 quartier generale del Soviet dei contadini e dei soldati di Pietrogrado, nonché del Comitato militare rivoluzionario e del Comitato centrale dei bolscevichi. Si mostrano dei soldati alle porte dell'edificio che controllano i documenti e poi delle sentinelle di guardia ai cannoni. La didascalia recita «Gli artefici anonimi della Rivoluzione d'ottobre», sottolineando così il ruolo svolto dal popolo in quello che deve apparire un rivolgimento dal basso. La didascalia è seguita da immagini di marinai, soldati e miliziani. Il nuovo cartello indica «Esortando all'insurrezione, l'incrociatore Aurora sparò verso il Palazzo d'inverno», e la nave militare è poi inquadrata con il fumo che visibilmente fuoriesce dalla bocca di un cannone. Il cartello successivo segnala «L'ultima roccaforte della borghesia – il Palazzo d'inverno – preso dall'assalto degli operai e dei soldati insorti nella notte fra il 25 e il 26 ottobre». In seguito una breve panoramica orizzontale e verticale mostra il riconoscibile Palazzo d'inverno ancora circondato dalle barricate. L'inquadratura di un quotidiano immortalata il testo del decreto del Sovnar-

11. <https://www.net-film.ru/film-38919/>.

kom sulla presa del potere. Si vedono poi gli oppositori del processo rivoluzionario con immagini di persone illustrate dalle didascalie «La controrivoluzione si riuni intorno all'assemblea costituente» e «I fiancheggiatori della borghesia organizzano l'agitazione contro il potere dei soviet». In questo modo anche gli avversari trovano spazio per conferire maggiore enfasi alla conquista del potere e al carattere di lotta. Rispetto al primo filmato considerato, in questo caso lo sguardo dell'istanza narrante non è affatto *super partes*, come dimostrato dall'uso stesso del termine «controrivoluzione». Tuttavia, circa l'assalto del Palazzo d'inverno, momento fondante della presa del potere bolscevica, non si ha che una didascalia e brevi immagini della piazza del Palazzo deserta; ci sono le barricate ma è il senso di vuoto a dominare. Ancora non esiste un immaginario realmente epico e visivamente tangibile della rivoluzione d'ottobre attraverso il cinema.

Le commemorazioni dell'Ottobre: dalla festa alla disciplina

aA Allargando lo sguardo alle altre modalità di rappresentazione, anche extracinematografica, ciò che emerge nei primissimi anni post Ottobre, che sono gli anni della guerra civile, è la volontà di festeggiare e di commemorare la rivoluzione. A tale volontà si lega alla problematica politica di raffigurarla. La rappresentazione avviene tramite diversi tipi di espressione artistica e comunicativa: coi manifesti, con la cartellonistica monumentale che ricopre i palazzi di Pietrogrado e Mosca con l'ausilio anche dei grandi artisti dell'avanguardia sovietica; lo si fa con il teatro e ancor più con le grandi feste di massa che mettono in scena le esperienze rivoluzionarie passate, in primis la Comune di Parigi del 1870, e la stessa presa del Palazzo d'inverno¹².

141

In questi primi anni del neonato Stato sovietico emerge una generale enfasi sugli scopi contingenti di agitazione piuttosto che sui fini celebrativi. Non fornendo direttive centralizzate per un modello ufficiale di celebrazione della rivoluzione, il Partito delegò in sostanza al Narkompros – il commissariato del popolo all'istruzione – il compito di stabilire l'offerta culturale ed estetica per le feste e gli anniversari

12. Vedi E. Koustova, *Manifestations carnaval, défilé stalinien. Naissance d'une choréographie festive (1918-1941)*, in *Le spectacle de la Révolution* cit. (in particolare pp. 31-41).

delle date e dei momenti rivoluzionari. Lunačarskij collaborò con una serie di artisti e attori culturali sui progetti di celebrazione degli anniversari, ognuno però con finalità diverse che andavano dall'arte celebrativa al puro intrattenimento. Mentre il Partito ambiva al controllo politico sulle feste, il pluralismo dell'ambiente culturale sovietico finiva per ridurre l'impatto del potenziale politico-ideologico. In fine dei conti, la mancanza di omogeneità e di coordinamento è la caratteristica principale degli anni della guerra civile e della NEP. Anche questo determinò successivamente all'esigenza di costruire ed enunciare una identità storico-narrativa unificata e accentrata, non a caso in corrispondenza con il contrasto fra le linee di Stalin e Trockij nel 1927¹³.

Nonostante le grosse difficoltà materiali della nascente industria cinematografica sovietica, che verrà nazionalizzata formalmente nell'agosto 1919, film di agitazione e documentari furono commissionati dal Commissariato del popolo all'istruzione guidato da Lunačarskij a operatori e registi per fornire riprese della rivoluzione, dei leader bolscevichi, delle realizzazioni sovietiche e della guerra civile in corso. Lo scopo sarebbe dovuto essere quello di legittimare il nuovo regime, creando al contempo una sua genealogia. Spesso si trattava di filmare proprio gli anniversari e i momenti celebrativi per riprodurli nei documentari e far circolare a fini di agitazione politica queste immagini nel territorio sovietico e soprattutto nei fronti della guerra civile, oltre che nelle città e nelle campagne, tramite le proiezioni organizzate dai cosiddetti treni e battelli di agitazione e propaganda gestiti dall'Armata Rossa, nonché dalle cinemobili (*kinoperedvižki*).

Ritornando all'obiettivo di costruire una genealogia della rivoluzione, nel 1918 fu commissionato al documentarista Dziga Vertov una serie di filmati che avrebbero dovuto mostrare la rivoluzione dalle origini fino alle realizzazioni del suo primo anni di vita. Vertov realizzò *Godovščina Revoljucii* [L'anniversario della Rivoluzione]. Con una serie di didascalie, l'incipit inquadra le circostanze in cui si verifica il rivolgimento («Servitù», «Tre anni di guerra», «Carestia») fino a che si arriva al 25 febbraio,

13. S. M. Corbesero, *The Anniversaries of the October Revolution, 1918-1927: Politics and Imagery*, PhD Thesis, University of Pittsburgh 2005, p. 85.

quando «Il popolo esce in strada» portando alla caduta dell'autocrazia zarista. Numerose sono le riprese di Kerenskij: è anche grazie al film di Vertov che si consolida l'immagine negativa del leader socialrivoluzionario imborghesitosi e traditore degli ideali rivoluzionari per la smania di potere e di protagonismo. Kerenskij sarebbe diventato il bersaglio preferito del cinema sovietico successivo come icona di un regime da rovesciare al pari di quello zarista. Da non trascurare nemmeno la ripresa di altre personalità politiche, espressioni del governo provvisorio come il capo del Comitato provvisorio della Duma Michail Rodzjanko e il ministro della guerra Gučkov. La volontà documentaristica di Vertov offre una certa visibilità ai protagonisti della rivoluzione democratico-borghese. Questo tipo di rappresentazione lascerà successivamente il passo alla concentrazione verso le masse o, successivamente, i protagonisti bolscevichi, eclissando in gran parte il ruolo dei fautori della rivoluzione di febbraio, e facendo di questa una tappa inevitabile ma secondaria nel cammino verso l'Ottobre. Il montaggio passa a un'altra data importante – quella del 4 marzo – quando si tennero i funerali dei «combattenti per la libertà», che costituirono un altro momento chiave nella costruzione della narrazione rivoluzionaria: mostrando le vittime e la partecipazione popolare al rito funebre, si sarebbe potuto creare un culto dei martiri capace di rivestire il processo rivoluzionario di una aura laicamente sacra e di legittimarlo ulteriormente. Questo interesse per filmare, documentare, e “vendere” la rivoluzione è certificato anche da un interessante particolare. Siamo davanti al Palazzo di Tauride, sede della Duma e del Soviet dei soldati e degli operai, l'ingresso si è riempito di soldati che vogliono sapere cosa fare e si nota una cinepresa, filmata naturalmente da un'altra cinepresa.

Nonostante la produzioni di alcuni cinegiornali, documentari e film di agitazione a fini celebrativi, la proposta cinematografica che il pubblico urbano si trovava davanti in occasioni dei momenti festivi del nuovo calendario civile bolscevico includeva più film commerciali rispetto ad altri capaci di offrire una narrativa storica ufficiale della rivoluzione. Nel 1921 i film storici di agitazioni storica come *I capi rossi dell'Ottobre* e *I giorni neri di Kronštadt* si trovava-

no in concorrenza con film americani, come *Intolerance* di Griffith¹⁴.

1927: inquadrare la rivoluzione

Una tappa intermedia prima della produzione di film in occasione del decennale della rivoluzione nel 1927, ma promossa sempre in occasioni giubilari, fu quella del 1925 con la realizzazione di film dedicati alla rivoluzione del 1905, fra cui film diventati dei monumenti della cinematografia mondiale come *Stačka* (Sciopero, 1925) e soprattutto *Bronenosec Potemkin* (La corazzata Potemkin, 1925) di Sergej Ejzenštein, e *Mat'* (La madre, 1925) di Vsevolod Pudovkin. È con questi film che si affermò in URSS un peculiare genere rimasto poi nella storia della cinematografia sovietica: si tratta del cosiddetto film "storico-rivoluzionario" (*Istoriko-revoljucionnyj fil'm*), ovvero un genere la cui tematica doveva essere o la rivoluzione in sé del 1917 oppure la rappresentazione di momenti storici inseriti a diverso titolo nel processo storico (secondo i canoni marxisti inevitabile) di affermazione dello Stato socialista¹⁵.

144

Non è un caso quindi che ai summenzionati due registi fu affidato l'incarico di realizzare delle opere anche in occasione del primo decennale della rivoluzione nel 1927. Ad assegnarlo fu la Commissione presso il Presidium del Comitato centrale esecutivo dell'URSS per l'organizzazione e lo svolgimento dei festeggiamenti del decennale della rivoluzione d'ottobre. L'istituzione di un organismo creato ad hoc di è per sé indice tangibile dell'importanza attribuita dal Partito alla commemorazione del momento fondatore e testimonia una modifica dell'atteggiamento: non più delega completa al Narkompros nell'organizzare le attività commemorative, ma accentramento al principale organo statale del Paese. La commissione del 1927 fu il primo ente preposto a regolare le festività e le celebrazioni per tutta l'URSS. Il suo presidente fu Nikolaj Podvoiskij, vicepresidente del Comitato militare rivoluzionario, primo commissario del popolo alla Difesa, e grande sostenitore delle feste di massa nelle

aA

14. *Ivi*, p. 111.

15. Sull'«istoriko-revoljucionnyj fil'm» come genere peculiare dell'industria cinematografica sovietica vedi A. Sumpf, *Révolutions russes au cinéma* cit., pp. 31-32.

occasioni commemorative¹⁶. La Commissione forniva delle istruzioni generali e i preparativi dovevano essere solo supervisionati dagli organi locali del Partito e dagli ispettorati operaio-contadini. Le iniziative locali e la partecipazione popolare vennero bloccate e gli spettatori furono tenuti lontani dalle celebrazioni centrali. Se nel 1920 a Leningrado la rivoluzione era stata il culmine dello spettacolo con una grande partecipazione di massa, nel 1927 la sua commemorazione era solo l'inizio e il nuovo programma di industrializzazione costituiva l'apice dell'evento. Vennero centinaia di migliaia di spettatori ma lo spettacolo si svolse sulla Neva tra il ponte Kirov e quello del Luogotenente Schmidt, che rendevano la vista difficoltosa e la partecipazione di massa impossibile. A Mosca la celebrazione si focalizzò sulla piazza Rossa, il cui accesso però fu però rigidamente ristretto e i manifestanti passavano davanti alla tribuna come avevano sempre fatto¹⁷. D'altra parte occorre considerare che il giubileo giungeva in un momento di alta tensione politica: la lotta fra Trockij e Stalin giunse allora alla risoluzione finale con l'espulsione dal Partito e l'esilio in Kazakistan del primo, che aveva organizzato una manifestazione con l'opposizione unificata proprio per il 7 novembre¹⁸. Che lo scontro decisivo fra la fazione staliniana e quella trockista si sia tenuto proprio il giorno dell'anniversario della rivoluzione conferma l'importanza della celebrazione non solo come momento di commemorazione della rivoluzione passata, ma anche, e soprattutto, come affermazione della leadership presente e del programma futuro¹⁹.

La Commissione incentivò la realizzazione di opere capaci di rappresentare le vicende rivoluzionarie anche nel campo cinematografico. In questo senso il 1927 fu un anno di prova per il cinema sovietico poiché questa fondamentale commemorazione costituiva una grande opportunità per i cineasti di mostrare la forza politica e sociale del film,

16. J. Von Geldern, *Bolshevik Festivals, 1917-1920*, University of California Press, Berkeley 1993, p. 215.

17. E. Koustova, *Manifestations carnavalesques, défilé stalinien* cit., pp. 44-48.

18. A. Graziosi, *L'Urss di Lenin e Stalin. Storia dell'Unione Sovietica. 1914-1945*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 228.

19. S. Ul'janova, *Pervoe desjatiletie Oktjabrja v sisteme sovetskoj propagandy* [Il primo decennale dell'Ottobre nel sistema della propaganda sovietica], «Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta», 2, 2007, pp. 157-162.

ma ugualmente un pericolo in caso di realizzazioni deludenti – visto anche l'utilizzo delle non consistenti risorse finanziarie – per il Partito, per gli addetti ai lavori e per il pubblico²⁰. Com'è noto, in occasione del decennale delle rivoluzioni del 1917 furono realizzati diversi film: *Padenie dinastii Romanovyč* (La caduta della dinastia dei Romanov, E. Šub), *Konec Sankt-Petersburga* (La fine di San Pietroburgo, V. Pudovkin), *Odinnadcatyj* (L'undicesimo, D. Vertov), *Moskva v Oktjabre* (Mosca nell'Ottobre, B. Barnet), *Velikij Put'* (La grande strada, E. Šub) e *Oktjabr'* (Ottobre, S. Eisenstein). Al di là delle differenze stilistiche e di contenuti, sono film con tratti in comune capaci di farli rientrare in diverse tipologie di storie del cinema: se ci si focalizza su quanto il governo richiedeva, risultano essere tutte opere su commissione; se l'enfasi è posta sulla struttura formale, intesa a persuadere lo spettatore, allora si tratta di film di propaganda; possono essere inseriti tutti anche nella storia del documentario giacché tutti questi film sono stati poi usati come serbatoi di immagini di repertorio raffiguranti la rivoluzione²¹.

In principio fu Febbraio:

La caduta della dinastia dei Romanov

Per ragioni di spazio, ci concentreremo qui sul primo e sull'ultima opera uscita in ordine cronologico fra quelle realizzate in occasione del giubileo rivoluzionario. Il primo film a uscire fu *Padenie dinastii Romanovyč* di Esfir' Šub (Sovkino). Il film uscì nel marzo 1927 in occasione del decennale della rivoluzione di febbraio e il suo valore va oltre la mera appartenenza al filone dei film celebrativi degli eventi: con quest'opera Šub entra diritto nella storia mondiale del cinema avendo sostanzialmente creato il genere del «film di montaggio»²². Per alcuni mesi la regista – con l'aiuto del consulente storico M. Tsetlin – cercò e visionò materiale cinematografico prerivoluzionario di varia estrazione, che

20. G. Roberts, *Forward Soviet! History and Non-Fiction Film in the USSR*, I. B. Tauris, London 1999, p. 50.

21. M. Hagener, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture 1919-1939*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, p. 171 e ss.

22. S. Dobrashenko, *Soviet Documentary Film, 1917-40*, in *Propaganda, politics and film 1918-1945*, a cura di N. Pronay e D.W. Spring, Macmillan Press, Basingstoke 1982, p. 259.

copriva il periodo dal 1912 al 1917²³: cinegiornali realizzati nella Russia zarista oppure importati dall'estero, filmati personali anche dell'archivio familiare dei Romanov²⁴, girati prima e durante la guerra. La difficoltà stava proprio nel mettere insieme questi materiale eterogenei – non solo geograficamente e temporalmente, ma anche tecnicamente (formato, pellicola, emulsione oltre che per la qualità e lo stile) – e realizzare un prodotto coerente e corretto dal punto di vista artistico e ideologico. Il tipo di narrazione cinematografica, che vuole essere anche interpretazione storica, si basa su alcuni principi estetici cardini, fra tutti il montaggio: in primo luogo l'inserimento dei cartelli didascalici sempre prima delle immagini proposte al fine di orientare lo sguardo dello spettatore soprattutto perché si tratta, infatti, di riprese eteroprodotte e quindi la regista prova a dirigerle nel senso da lei voluto. Prima che il sonoro portasse alla presenza, in cinegiornali e documentari, della *voice of God*, in quanto autorità indiscussa della narrazione filmica e della sua lettura, Šub cerca di addomesticare quel materiale eterogeneo di repertorio, trovando nelle didascalie il filo logico-diegetico della narrazione, che ne orientano l'interpretazione delle riprese spesso in modo ironico, sarcastico o caustico. Ad esempio, all'inizio il film mostra le contraddizioni sociali della Russia zarista semplicemente accostando immagini delle proprietà della classe aristocratica a quelle di contadini che lavorano la terra. Le inquadrature sono raccordate soltanto dalle didascalie: da un lato «Le ricche tenute dei proprietari» e dall'altro «e vicino, le provincie misere e nullatenenti». Sono proprio le didascalie a guidare la lettura di quelle immagini di per loro non eccessivamente connotate semanticamente. Un'altra tecnica usata dalla Šub è il mero accostamento delle riprese senza nessuno intervento scritto, come nel caso dello stridente contrasto fra le scene di vita delle classi alte e dei contadini. Questo tipo di montaggio di materiali eteroprodotti, con o senza l'ausilio delle didascalie, evidenziano le grandi contraddizioni della società russa durante lo zarismo, inducendo lo spettatore

23. M. Sachleben, K. M. Yenerall, *Seeing the Bigger Picture: Understanding Politics Through Film & Television*, Peter Lang, Bruxelles 2004, p. 56.

24. N. Lary, *Film*, in *The Cambridge Companion to Modern Russian Culture*, a cura di N. Rzhevsky, Cambridge University Press, Cambridge 1998, p. 314.

alla conclusione che in quelle condizioni socioeconomiche e politiche la rivoluzione sarebbe stata inevitabile²⁵. Ritornando ai principi estetici della Šub, e in conseguenza di quanto appena detto, la narrazione presenta i caratteri della visione marxista della storia, identificando chiaramente le forze capitalistiche che conducono inesorabilmente allo scontro bellico e all'affacciarsi delle classi sfruttate come nuove protagoniste della storia²⁶. Sebbene il film duri quasi 90 minuti, bisogna aspettare un'ora e tre minuti perché si arrivi al fatidico 1917, a testimonianza del ruolo centrale della situazione passata nella lettura di rivoluzione vista come ineluttabile. Dopo le immagini dei morti nelle trincee si passa alla citazione di un volantino bolscevico, che è evocato alla stregua di fonte storica: «Moriamao in battaglia, dalla fame nelle trincee. Non possiamo tacere, lottiamo, usciamo in strada sotto le bandiere rosse della rivoluzione. 25 febbraio 1917. Dal proclama dell'Ufficio del Comitato centrale dei bolscevichi». Il volantino bolscevico fa da tramite alle immagini dei soldati morti e allo sciopero del 25 febbraio che dà il via alla sollevazione. Subito dopo la «Pravda» è usata anch'essa come fonte storica e ne è mostrata la prima pagina che annuncia con «Oggi manifestazione» le giornate di luglio segnate dagli slogan «Pane Pace Libertà»²⁷. Con un abile montaggio, infine, le riprese delle masse rivolte con attenzione verso la loro destra sono seguite da altre riprese di Lenin che parla a una folla partendo da sinistra, di certo diversa da quella precedente. Tuttavia, ciò che più conta è che il film si conclude con le immagini del leader bolscevico tornato in patria, da cui prenderà forma l'ascesa al potere.

I meriti e le abilità da riconoscere alla Šub sono di diversa natura. Dal punto di vista archivistico riuscì a riesumare del materiale di epoca zarista che sarebbe potuto andare perduto, soprattutto in anni di critica e rifiuto del passato anche dal punto di vista artistico in quanto «retaggio borghese»²⁸. Dal punto di vista del linguaggio cinematografico fu capace di creare il genere del film di montaggio conferendo all'opera un senso che è non solo narrativo,

25. S. Dobrashenko, *Soviet Documentary Film, 1917-40* cit., p. 259.

26. G. Roberts, *Forward Soviet!* cit., p. 54.

27. *Ivi*, p. 56.

28. M. Sachleben, K. M. Yenerall, *Seeing the Bigger Picture* cit., p. 56.

ma anche politico-ideologico. Infine, a differenza di altri cineasti dell'avanguardia come Vertov e lo stesso Ejzenstejn di *Ottobre*, seppe offrire una rappresentazione degli eventi rivoluzionari più vicina a una percezione unitaria della realtà, o quantomeno a un montaggio più lineare, seppure di materiali molto eterogenei, che fu una delle ragioni del generale successo dell'opera²⁹.

Il climax dell'Ottobre, ovvero la (ri)presa del Palazzo d'inverno
Mentre *La caduta della dinastia dei Romanov* uscì in marzo in occasione del decennale della rivoluzione di febbraio e della fine dell'autocrazia zarista, gli altri film di pura fiction sarebbero dovuti uscire il 7 novembre. Come è noto *Oktjabr'* di Ejzenštejn, di certo il più famoso di questi film commissionati per il decennale, in realtà uscì sugli schermi solamente nel mese di marzo del 1928, giacché non pronto per la proiezione pubblica nel novembre 1927. La storiografia ha dato per acquisito che fu lo stesso Stalin a obbligare Ejzenštejn a rilavorare sul film perché in essa era troppo visibile la figura di Trockij, sebbene si tratti di una testimonianza indiretta dell'assistente Aleksandrov inesistente nei documenti. Il film sarebbe dovuto uscire il 7 novembre 1927, all'acme della lotta politica fra Stalin e l'opposizione di sinistra la quale aveva organizzato una contromanifestazione che condusse all'espulsione dal Partito di Trockij e Zinovev, e di Kamenev dal Comitato centrale. Dando per attendibile la fonte sul diktat di Stalin nell'eliminare le immagini con Trockij, si tratterebbe del primo caso di intervento di Stalin nella censura cinematografica, un'ingerenza nel cinema di cui il segretario del Partito fu più certamente protagonista negli anni Trenta. Essendo talmente conosciuto e studiato dal punto estetico, in questa sede vale la pena sottolineare come questo film monumento in realtà sia una tappa sì importante, ma di passaggio nel processo più vasto di rappresentazione cinematografica e mediale in genere del 1917 nella produzione culturale sovietica. Inoltre, si considererà il dibattito storiografico sulla capacità del film di farsi non semplice illustratore della storia, ma agente produttore della storia della rivoluzione.

aA

149

29. *Ibid.*

All'interno di un'analisi storica dell'immagine della rivoluzione fornita dal cinema sovietico, il ruolo del film di Ejzenštejn va riconosciuto per almeno due motivi. In primo luogo per la rappresentazione del personaggio di Lenin. Le memorie di Aleksandrov dicono che sia stato Michail Kalinin, presidente del Comitato esecutivo centrale, cioè il massimo organo del governo sovietico, a chiedere che fosse presente nel film la figura del fondatore dello Stato sovietico. Sarebbe questo il motivo che condusse Ejzenštejn a inserire il personaggio storico di Lenin, sebbene fino ad allora nei suoi film i protagonisti fossero state esclusivamente le masse. Lenin appare alcune volte nel film, ma la sua apparizione principale è di certo la prima: l'arrivo del leader bolscevico sposta gli equilibri nella narrazione di *Ottobre*. Il suo ritorno dalla clandestinità è ricostruito in modo particolareggiato con un uso sapiente anche delle didascalie che creano l'attesa e con delle luci dei riflettori che ricreano una situazione da palcoscenico, poco prima che la grande personalità vi salga. E infatti sono inquadrati prima i piedi che salgono sopra un mezzo militare, poi lo vediamo di spalle mentre la didascalia indica «Lui», «Ul'janov». La bandiera del Partito è issata. I tre elementi visivi (bandiera-folla-Lenin) sono montati alternativamente, ribadendo col linguaggio cinematografico che Ul'janov è il leader, la bandiera umana del Partito e che la massa è con lui, benché le riprese in contre-plongée ricordano che comunque Lenin è il capo e quindi sta in una posizione più elevata. La composizione è fortemente dinamica grazie alle linee tracciate dalla bandiera sventolante verso destra, mentre Lenin col corpo e col braccio va verso sinistra.

La rappresentazione di Lenin – per il cui ruolo Ejzenštejn scelse un attore non professionista, l'operaio Nikandrov – suscitò molte critiche negli ambienti culturali sovietici: nota è la reazione di Majakovskij, indignato per la replica di Lenin, in quanto figura già oggetto di culto in URSS e per questo motivo non falsificabile, non interpretabile da nessuno³⁰. D'altra parte questa scelta di mettere in scena Lenin costituì il precedente storico, perché nei

30. Cfr. A. Nesbet, *Savage Junctures. Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*, I. B. Tauris, London-New York 2003, p. 78.

successivi film giubilari la rappresentazione del leader bolscevico divenisse una costante, interpretata però sempre da attori professionisti. Tale raffigurazione contribuì a creare il culto dinamico del leader bolscevico e del suo corpo, che si affiancò al culto statico della sua salma, nel mausoleo eretto poco dopo la morte nel 1924, e della sua figura in pittura, nei manifesti e cartoline, e nei monumenti³¹.

Il secondo principale motivo per cui *Oktjabr'* ha un ruolo fondamentale nell'evoluzione cinematografica, e non solo, della rappresentazione della rivoluzione bolscevica è l'importanza della scena della presa del Palazzo d'inverno. La sequenza, totalmente inventata da Ejzenštejn, sebbene debitrice delle rappresentazioni teatrali di massa dei primissimi anni Venti, non solo è entrata nella storia del cinema mondiale per il suo grande dinamismo e il patos che è capace di trasmettere, ma è assurto a documento storico per il riuso che ne è stato fatto nei media, aprendo un dibattito fra gli storici circa il complesso rapporto fra gli avvenimenti della rivoluzione così come realmente si svolsero, la lettura che di questi fece Ejzenštejn e l'influenza del film sull'immaginario della sala in patria, all'estero, e in generale sul modo in cui il film abbia condizionato la conoscenza stessa del processo rivoluzionario.

aA

151

Oktjabr' come Storia

Ottobre è stato oggetto di analisi da parte di diversi storici, del cinema e non. Riflettendo sul fenomeno di appropriazione della storia effettuata dal cinema, Richard Taylor rileva, nel caso di *Ottobre*, il carattere paradossalmente reversibile di questo processo che legittima una volta di più il ruolo del cinema come agente della storia:

I bolscevichi dovevano stabilire una base di legittimità storica per il loro regime e l'assenza di un'adeguata evidenza documentaria dava ai cineasti sovietici un'opportunità d'oro per la ri-creazione delle realtà della storia russa, e per qualche miglioramento su di esse. [...] Paradossalmente proprio l'assenza del materiale documentario, che rese questo possibile, significò ugualmente che gli storici successivi e i cineasti si rivolsero ad *Ottobre* come loro fonte

31. Sul culto di Lenin vedi N. Tumarkin, *Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia*, Harvard University Press, Cambridge 1983.

materiale e la fittizia ri-creazione della realtà compiuta da Ejzenštejn acquisì la legittimità di filmato documentario. Questa è la misura del suo successo come film di propaganda.³²

La storica del cinema sovietico Neja Zorkaja parla del film di Ejzenštejn come di una «seconda rivoluzione d'ottobre», capace di prendere il posto dell'originale addirittura nella rappresentazione di chi davvero vi prese parte:

In *Ottobre* [...] è rappresentata sullo schermo una sorta di “seconda rivoluzione d'ottobre”, come se fosse la “bella coppia”, la bozza corretta, che ha sostituito la “minuta” iniziale degli avvenimenti del 1917, ossia la stessa realtà. Il film di Ejzenštejn ha insegnato ai dubbiosi all'estero e in URSS, e addirittura a chi vi partecipò, a vedere quegli avvenimenti in quel modo e non in un altro, proprio così e non altrimenti. È un momento eccezionalmente importante per i destini futuri di tutto il cinema sovietico.³³

L'idea che questo film, più che una testimonianza visiva di una realtà storica definita e definitivamente accertata (gli avvenimenti della rivoluzione del '17) possa esser interpretato come produttore di storia, è sostenuta anche da Pierre Sorlin:

In *Ottobre* la storia viene ricostruita dal film e immersa nel suo corso. Il film contiene delle date e numerose inquadrature fatte in conformità [...] ai documenti esistenti (giornali, volantini, quadri, fotografie) ma non li presenta mai tra virgolette, non li usa come prove. Per esempio, se aveste guardato dei libri illustrati sulla rivoluzione russa, potreste pensare che molte delle fotografie di folle, strade, manifestazioni politiche debbano essere state riprodotte da documenti contemporanei, ma non siete mai certi di vedere una riproduzione; una fotografia che potrebbe essere un documento non viene presentata come una prova, viene inserita, iscritta nella continuità del film. Dunque, la storia non è preesistente al film, è prodotta da esso.³⁴

32. R. Taylor, *Film propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, Barnes & Noble Imports, New York 1979, pp. 93-94.

33. N. Zorkaja, *Istorija sovetskogo kino*, Aleteja, Sankt-Peterburg 2006, p. 109.

34. P. Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze 1984, p. 150.

La visione di *Ottobre* quale agente storiografico – o meglio di una storia per immagini, secondo la definizione di «historiophoty» offerta da White³⁵ – è sostenuta anche da Rosenstone. Per lo studioso americano si tratta comunque di un diverso modo di trasmissione della storia, vista la differenza del medium utilizzato (immagini in movimento e non testo scritto) che consente al film di concedersi delle licenze rispetto alla realtà degli eventi:

forse «Storia» è la parola sbagliata. Forse dovremmo scegliere un'altra parola per il tentativo di restituire e dare senso al passato tramite i film drammatici. In qualsiasi modo possiamo chiamarlo, *Ottobre* è di certo un tentativo di trasmettere l'importanza degli avvenimenti sociali e politici di Pietrogrado nell'autunno del 1917. Di affermare che l'Ottobre fu un momento in cui i bolscevichi incarnarono lo spirito delle masse russe che avevano rovesciato lo Zar in febbraio e che erano state del tutto disilluse dal Governo Provvisorio nei mesi successivi. Che i bolscevichi non avevano fatto altro che dirigere la situazione laddove il popolo russo voleva andare. Questa interpretazione, questa tesi è espressa in una forma diversa da quella usata da noi storici che lavoriamo con le parole nelle pagine. Così diversa che si potrebbe dire che il film mente in alcuni momenti, nella linea sottile che separa la storia dalla poesia, come le definiva Aristotele. Per affermare la propria tesi, *Ottobre* non ci dice né ciò che è successo, né ciò che sarebbe potuto succedere. Ci presenta invece un'astuta combinazione dei due – una combinazione che crea (in modo non completamente diverso dalla storia scritta) un'espressione simbolica o metaforica di ciò che noi chiamiamo la Rivoluzione Bolscevica.³⁶

La capacità analitica di Ejzenštejn e le sue doti di “storico” sono evidenziate da Ferro anche in riferimento ai primi due lungometraggi del regista:

Ejzenštejn fa un lavoro da storico, ricostruendo la storia, per esempio di uno sciopero, mostrandone le fasi: dallo scontento alla repressione, passando per lo sciopero, la fatica, la provocazione. [...] Mentre il cinema di Pudovkin

35. H. White, *Historiography and Historiophoty*, «The American Historical Review», 93, 1988, pp. 1193-1199.

36. R. Rosenstone, *October as History*, «Rethinking History: The Journal of Theory and Practice», 5, 2001, pp. 272-273.

prende la figura del racconto, quello di Ejzenštejn è un'analisi che prende forma grazie al montaggio, all'organizzazione delle sequenze, anche all'inventiva, perché, come ha mostrato lo storico D. J. Wenden, la maggior parte delle scene del *Potemkin* sono state immaginate. Qui si trova il paradosso, che trasformando la realtà di "ciò che è successo" abbia potuto realizzare l'opera che fa comprendere meglio perché ci sia stata la rivoluzione nel 1905.³⁷

La storiografia più datata ha fornito l'immagine di un film accolto freddamente dalla critica e dal pubblico: ricerche più recenti, basate su questionari somministrati allora al pubblico, hanno tuttavia messo in discussione una valutazione totalmente negativa da parte degli spettatori³⁸; il film fu inoltre oggetto in patria di un processo di rivalutazione che, seppure nel lungo periodo, riabilitò l'opera di Ejzenštejn sia per la capacità di ricostruire la carica emotiva della rivoluzione, sia per le innovazioni linguistiche adottate³⁹.

In seguito molti dei film sovietici ambientati nel 1917, spesso realizzati in occasione degli anniversari a cifra tonda dell'Ottobre, dovettero inevitabilmente confrontarsi con l'immaginario epico costruito da Ejzenštejn, ma nessuno di quelli è stato in grado di sostituirlo. Ne è prova il breve documentario uscito in occasione del settantesimo anniversario della rivoluzione, intitolato *Dokumenty Oktjabrja*⁴⁰ [I documenti dell'Ottobre] e focalizzato sulla documentazione storica cartacea relativa al 1917. Nell'incipit del film sono presentate le diverse figure che commenteranno le carte nel corso dell'opera (direttori d'archivio, professori, membri dell'accademia delle scienze etc.). Le prime immagini immediatamente successive a quelle degli intervistati provengono proprio da *Oktjabr'*. Siamo perciò davanti al paradosso di un prodotto che per celebrare la documentazione storica della rivoluzione, quindi teoricamente ciò che accadde, si

37. M. Ferro, *Cinéma, une vision de l'histoire*, Éditions du Chêne, Paris, 2003, pp. 46-48.

38. S. Pisu, *Cultura e mobilitazione di massa in URSS. Cinema e pubblico dalla NEP al realismo socialista*, Morlacchi University Press, Perugia 2018, pp. 113-139.

39. S. Pisu, *Nemo propheta in patria? La memoria di Oktjabr' di Ejzenštejn nella storia del cinema sovietico*, «La Valle dell'Eden», 32, 2018, pp. 25-33.

40. Produzione del CentrNaučycjFilmov. Visionabile in <https://www.net-film.ru/film-39344/>.

rifà visivamente alla ricostruzione di dieci anni dopo. Si tratta di una sorte di nemesi storica per il film di Ejzenštejn che assurge così ufficialmente a testimonianza non di come la rivoluzione sia stata rappresentata, ma della rivoluzione stessa. In seguito vengono inseriti nel film stralci di cinegiornali d'epoca ma senza che vi sia una distinzione fra le immagini di repertorio del periodo e quelle del film del 1927-1928: *Oktjabr'* acquisisce così lo stesso statuto documentario di quanto ripreso nell'anno rivoluzionario.

Teatro e rivoluzione. Un'utopia del secolo breve e le sue aporie

Marco De Marinis*

156

1. *Una relazione oscillante tra mito e storia*

Vorrei cominciare con una citazione:

Si, non c'è dubbio, il vecchio mondo va in rovina, e dalle sue macerie ne sorgerà uno nuovo, giacché *la gran dea rivoluzione*, eccola avanzare impetuosa sulle ali degli uragani, l'augusta testa circondata di lampi, la spada nella destra, la fiaccola nella sinistra, lo sguardo cupo, risentito e freddo [...] Eccola avanzare impetuosa, *questa madre eternamente rinnovante l'umanità*.¹

A parlare così appassionatamente della rivoluzione, immaginandola come una dea greca, terribile e gioiosa nello stesso tempo, che «apporta distruzione e felicità sulla terra preceduta dal fragore dell'uragano»², è Richard Wagner, meno di un mese prima dell'insurrezione di Dresda (4 maggio 1849), alla quale partecipò attivamente riuscendo miracolosamente a scampare alla repressione che fece seguito al

aA

* Università di Bologna.

1. R. Wagner, *La rivoluzione* (8 aprile 1849), in Id., *L'arte e la rivoluzione e altri scritti politici (1848/1849)*, Guaraldi, Rimini 1973, p. 60 (corsivi miei).

2. *Ibid.*

suo inevitabile insuccesso. Poche settimane dopo, rifugiatosi a Weimar, il giovane compositore scrisse uno dei suoi testi giovanili più noti e importanti, *L'arte e la rivoluzione* (luglio 1849), nel quale, continuando a rifarsi alla Grecia, teorizza la funzione rivoluzionaria dell'arte, e in particolare del teatro, nella società moderna, che ha negato i valori sui quali si fondava il mondo ellenico:

La differenza dunque è soltanto questa – ragiona Wagner – presso i greci essa [l'arte] esisteva nella coscienza pubblica come espressione valida e adeguata della realtà; presso di noi la vera arte è invece rivoluzionaria perché esiste soltanto in antitesi ad essa.³

Propongo di scegliere questo scritto e questa data, con tutto il margine inevitabile di arbitrarietà, come inizio di una relazione moderna fra arte e rivoluzione, e più specificamente fra teatro e rivoluzione, che consumerà il suo intero arco storico in un secolo e mezzo circa⁴.

È un rapporto che nasce, dunque, all'insegna del mito e della grecità e nel segno del mito e della grecità si conclude alla fine del Novecento.

aA

157

3. R. Wagner, *L'arte e la rivoluzione* (luglio 1849), in Id., *L'arte e la rivoluzione e altri scritti politici* cit., p. 87 (corsivi miei).

4. Qualcuno potrebbe chiedersi: perché non far cominciare la storia di questa relazione con la Rivoluzione francese? La risposta, per quanto mi riguarda, è semplice: com'è stato notato autorevolmente (per esempio, da Jean Duvignaud), la Rivoluzione francese, al contrario di quella russa, non ha prodotto un teatro significativo e innovativo, all'altezza dell'evento. Ed è sempre il sociologo francese, negli studi che citerò più avanti (nota 24), a osservare come sia stata la stessa rivoluzione, dal 1789 al 1793 soprattutto, a costituire un grande, ininterrotto teatro, incessante inscenamento pubblico di cerimonie sociali (le feste) il cui intento era primariamente quello di divulgare e inculcare i nuovi valori repubblicani mediante simboli e immagini: un momento essenziale nel grandioso progetto di educazione pubblica del cittadino che gli ideologi rivoluzionari tentarono di perseguire in quegli anni. Non a caso, quando Ariane Mnouchkine e il Théâtre du Soleil, nel clima parigino postessantottesco, vollero confrontarsi con quell'evento fondativo, non solo per la Francia ma per tutto il mondo moderno, non si rivolsero ai drammaturghi dell'epoca ma inscenarono direttamente il teatro rivoluzionario, cioè la rivoluzione come teatro (mi riferisco ovviamente agli spettacoli *1789* e *1793*). Più interessanti risultano, almeno a livello teorico, le elaborazioni che vennero prodotte in Italia, sulla spinta dei rivolgimenti francesi e dei loro contraccolpi europei, su temi quali il Teatro patriottico, lungo una filiera che dall'antecedente del napoletano Gaetano Filangieri, che parla di «attori cittadini» e di «cittadini attori», porta a Francesco Saverio Salvi e al suo progetto per l'istituzione del teatro nazionale, del 1796, o al *Saggio d'istruzione pubblica rivoluzionaria* (1798) di Matteo Galdi (cfr. G. Moretti, *Tra drammaturgia e spettacolo: la figura del dilettante*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, vol. II: *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino 2000, pp. 898-901).

Ancora una volta con inevitabile arbitrarietà, ma non immotivatamente credo, scelgo come episodio conclusivo lo spettacolo *Mythos* dell'Odin Teatret diretto da Eugenio Barba: un lavoro del 1998 che officiava il funerale del secolo celebrando la fine, o meglio l'*assunzione a mito*, del fenomeno che forse più l'ha caratterizzato, nel bene e nel male, la rivoluzione appunto:

Lo spettacolo – scrisse Barba nel programma di sala – è una veglia funebre, alla fine di un millennio e di un secolo breve, iniziato nel 1917 con la rivoluzione sovietica e terminato nel 1989 con il crollo del muro di Berlino. Attorno al cadavere di un rivoluzionario, si radunano i personaggi dei miti greci, si impadroniscono di lui e lo introducono alla loro immortalità. [...]

La veglia funebre è per un uomo che identifichiamo in Guilhermino Barbosa. Forse nessuno ricorda il nome di questo analfabeta che dal 1925 al 1927 marciò per 25.000 chilometri in lungo e largo per l'intero Brasile. Era uno dei soldati di Luiz Carlos Prestes, in lotta per la dignità del proprio paese, in mano a governanti corrotti. [...] Guilhermino Barbosa invecchiò barricato nella sua baracca, nella foresta boliviana, fedele all'ideale della rivoluzione.

È anch'essa un "mito", la Rivoluzione? Esistono miti che rappresentano la ferocia della storia e miti che invece insegnano a non accettarla.⁵

Nella sua parabola di centocinquant'anni la relazione storica tra teatro e rivoluzione appare segnata da una serie incredibilmente ricca di vicissitudini, non poche delle quali tragiche e sanguinose, che istituiscono questo nesso ora sotto la specie della *possibilità*, ora sotto quella della *necessità*, del vero e proprio *obbligo*, e infine sotto quella dell'*incompatibilità*⁶.

Restringiamo ora la nostra attenzione ai settanta anni del Secolo breve, secondo le date appena ricordate da Barba, 1917-1989, il periodo nel quale indubbiamente più stretto e più forte è stato questo rapporto nel tempo storico. Tuttavia è interessante osservare come anche in questo periodo la dimensione del mito e del richiamo all'antico abbia conti-

5. Cito dalla p. 2 del libretto di sala.

6. Mi rifaccio a una proposta di Claudio Vicentini a proposito dei rapporti fra teatro e politica nel Novecento: cfr. C. Vicentini, *La teoria del teatro politico*, Sansoni, Firenze 1981.

nuato a lavorare, e sempre nella direzione di una rivendicazione dell'autonomia della creazione teatrale (e più in generale artistica) e quindi di una identificazione del *teatro rivoluzionario*, ovvero della rivoluzione teatrale, con un *teatro rivoluzionato*, nel senso di ripensato interamente anche e soprattutto a partire dal recupero della sua essenza o identità originaria, mitica, in qualche modo legata alla greicità. Basteranno *tre esempi* per dimostrarlo.

Il primo è quello di Georg Fuchs, che scrive il saggio *La rivoluzione del teatro* tra 1907 e 1909, dunque ben prima dell'Ottobre sovietico⁷. Orbene, in questo saggio la «rivoluzione» del titolo è del tutto coincidente con lo slogan che il libro renderà famoso (*rethéâtraliser le théâtre*) e allude appunto a una vera e propria rifondazione della creazione drammatica, cui dovrebbe dar vita una comunità animata quasi orgiasticamente dal dionisiaco «spirito della musica» e più specificamente dall'utilizzazione corale del «movimento ritmico del corpo umano nello spazio». Quanto questa visione sia debitrice di Nietzsche, e della sua visione della greicità e della tragedia, appare del tutto evidente, oltre che esplicitamente dichiarato; ma tutto sommato neppure Wagner è troppo lontano.

Il secondo esempio è quello di Artaud e della concezione di rivoluzione che comincia a mettere a fuoco negli anni Venti, dopo la rottura con i surrealisti (per i quali aveva redatto per qualche tempo l'organo ufficiale, «La Révolution Surréaliste»). Leggiamo dal *Postscriptum* datato «8 gennaio 1927», che Artaud aggiunse al suo *Manifesto per un teatro abortito* (si tratta naturalmente del Théâtre Alfred Jarry, fondato insieme ad Aron e Vitrac) del 13 novembre dell'anno precedente:

Per me vi sono molti modi d'intendere la Rivoluzione e, fra questi, il modo Comunista mi sembra di gran lunga il peggiore, il più ristretto. *Una rivoluzione di poltroni*. Non m'importa proprio niente, lo dico chiaro e forte, che il potere passi dalle mani della borghesia in quelle del proletariato. *Non sta in questo per me la Rivoluzione. Essa non consiste in una semplice trasmissione dei poteri.* [...] Per ora mi

7. G. Fuchs, *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstlertheater*, München und Leipzig, Georg Müller, 1909. Su Fuchs e su quest'opera, cfr. L. Tinti, *Georg Fuchs e la rivoluzione del teatro*, Bulzoni, Roma 1980.

limiterò a dire che la Rivoluzione più urgente da fare è in *una specie di regressione nel tempo*. Torniamo alla mentalità, oppure semplicemente alle abitudini di vita del Medioevo, ma veramente, e per una specie di metamorfosi nelle essenze, e mi convincerò allora che avremo fatto la sola rivoluzione di cui valga la pena parlare.⁸

Dieci anni dopo, nelle conferenze messicane, che non a caso aveva pensato di riunire sotto il titolo di *Messages révolutionnaires*, egli torna sulla ferita della rottura con i surrealisti e approfondisce la sua idea di rivoluzione, sempre più lontana dalla prospettiva marxista-comunista, anche se per certi aspetti sembra recuperare alcune ipotesi utopistiche del giovane Marx⁹. In particolare, nella conferenza *Surrealismo e rivoluzione* (Città del Messico, 26 febbraio 1936) Artaud accusa i surrealisti di aver svenduto la loro idea di rivoluzione con l'adesione al marxismo e al comunismo. Egli rievoca la sua tempestosa uscita dal movimento alla fine del 1926 e afferma:

Forse Artaud se ne frega della rivoluzione? Mi fu chiesto. Me ne frego della vostra, non della mia, risposi, lasciando il Surrealismo, poiché il Surrealismo era divenuto anch'esso un partito.

Questa rivolta per la conoscenza, che la rivoluzione surrealista voleva essere, non aveva niente a che vedere con una rivoluzione che pretende di conoscere già l'uomo, e lo imprigiona nel quadro delle sue necessità più grossolane. [...] *Marx è partito da un fatto, ma [...] è restato dentro questo fatto, senza uscire nella Natura*. Ha tratto, insomma, una metafisica da un fatto, ma non si è elevato fino a una metafisica della Natura, e la gioventù vuole anzitutto elevarsi fino alla natura prima di lasciarsi sopraffare dalla parte economica dei fatti. Ma se questa gioventù è per l'organizzazione della materia, è nello stesso tempo per l'organizzazione dello spirito. [...] *Ma spirito materia, materia spirito, essa afferma l'interdipendenza di questi due aspetti del suo essere. [...] E se condanna Marx, è come Europeo, e perché*

8. A. Artaud, *Manifesto per un teatro abortito* (13 novembre 1926), in Id., *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, a cura di G. R. Morteo e G. Neri, Einaudi Torino 1968 (1972), pp. 14-15 (corsivi miei).

9. Cfr., in particolare, i suoi, celebri, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, a cura di N. Bobbio, Einaudi, Torino 1968.

*questa gioventù ama l'Uomo, ma l'Uomo intero, per salvarla dall'Uomo.*¹⁰

Ecco perché Artaud è andato in Messico, e poi soprattutto sulla Sierra Tarahumara: per cercare il segreto dell'Uomo intero, di una cultura organica e unitaria che l'Occidente ha perduto e nessuna rivoluzione comunista, a suo parere, potrebbe restituirgli. In qualche modo potremmo dire che è andato dagli stregoni Tarahumara per restare fedele alla *sua* idea di rivoluzione.

Il terzo esempio è quello di Julian Beck, fondatore del leggendario Living Theatre assieme a Judith Malina. In pieno '68, Beck, uno degli animatori del Maggio parigino, con l'occupazione del Teatro dell'Odéon e la cacciata del suo direttore, Jean-Louis Barrault, scrive, e non è il solo ovviamente, un articolo intitolato *Teatro e rivoluzione*, che però si distingue da tutti gli altri, perché, citando non a caso proprio Artaud, anche lui come il visionario francese parla di «regressione», addirittura afferma che la «rivoluzione si manifesta nel teatro contemporaneo con la ricerca del sentimento» e spiega:

Il teatro rivoluzionario di questi dieci anni non è soltanto impegnato a cambiare la forma del teatro, ma a *dissotterrare il sentimento represso da diecimila anni di civiltà*.¹¹

Quindi, prosegue Beck, non è di un «teatro mentale» che abbiamo bisogno, come dire di un teatro politico-ideologico, «in cui il corpo è solo una cosa che porta la testa in giro per il palcoscenico»¹². Il teatro mentale

deve trasformarsi in un teatro in cui il corpo si unisce alla mente per creare uno stato d'essere di sensazioni, in cui tutti i sensi funzionano, ricevono esperienze in profondo, rispondono profondamente all'esperienza, e risolvono l'esperienza in base alla verità del sentire profondo.¹³

10. A. Artaud, *Messaggi rivoluzionari* (1971), a cura di M. Gallucci, Monteleone, Vibo Valentia, pp. 62-64 (corsivi miei).

11. J. Beck, *Teatro e rivoluzione*, in J. Beck e J. Malina, *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Ubulibri, Milano 1982, p. 234 (corsivo mio).

12. *Ivi*, p. 235.

13. *Ibid.*

Ancora una volta, come in Wagner, come in Fuchs, come in Artaud, anche nella visione del fondatore del Living Theatre l'idea di rivoluzione teatrale porta verso una concezione rituale-cerimoniale, addirittura religiosa, del teatro e della sua funzione:

Io, noi, andiamo a teatro [...] per cercare una salvezza, proprio come una congregazione religiosa che si raduna in chiese, templi, moschee. L'attore svolge la funzione del sacerdote e deve quindi guidarci in una cerimonia che conduce verso il successivo evolversi dell'umanità.¹⁴

Insomma, la contrapposizione fra due concezioni completamente diverse di teatro rivoluzionario e di rivoluzione teatrale, e quindi della relazione teatro-rivoluzione di cui ci stiamo occupando, si ripresenta a cavallo del '68 quasi negli stessi termini con i quali si era posta nel periodo tra le due guerre mondiali (lo vedremo). L'intervento di Julian Beck ne è una dimostrazione. Ma non meno esplicito in tal senso risulta l'omonimo articolo che scrive nello stesso, fatidico anno Eugenio Barba, esprimendo un punto di vista distinto e complementare:

Per essere rivoluzionari bisogna essere lucidi, e saper bene utilizzare le proprie armi: i dilettanti non hanno mai cambiato la storia. [...] Non si tratta più d'essere missionari o artisti originali, si tratta di essere realisti. *Il nostro mestiere è la possibilità di cambiarci e, così, di cambiare la società.* Non bisogna domandarci: cosa significa il teatro per il popolo? È una domanda demagogica e sterile. *Bisogna domandarci: che cosa significa il teatro per me? La risposta, convertita in azione, senza riguardi o compromessi, sarà la rivoluzione nel teatro.*¹⁵

Così conclude il suo intervento sessantottesco il fondatore dell'Odin Teatret. Quasi trent'anni dopo, nel ripubblicarlo in volume, nel corsivo di presentazione, chiarisce ulteriormente (per mano di Lluís Masgrau):

La pratica teatrale non può cambiare la società, in generale; può cambiare solo quell'aspetto della società che chia-

14. *Ibid.*

15. E. Barba, *Teatro e rivoluzione* (1968), in Id., *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano 1996, pp. 39-40 (corsivi miei).

miamo “teatro”. *Non il teatro nella rivoluzione, ma la rivoluzione nel teatro.*¹⁶

Tra anni Sessanta e Settanta, mentre si consumano rapidamente le possibilità di un teatro politico rivoluzionario al servizio della classe, si assiste a una *disseminazione e dislocazione degli usi politico-rivoluzionari del teatro*, che spesso ritroviamo là dove meno ci aspetteremmo, applicando le rigide griglie ideologiche del Novecento: ad esempio là dove, non senza difficoltà, si lavora ancora una volta al recupero di una dimensione mitica-originaria-essenziale del fare teatro: teatro primario come rito-gioco-festa, da un lato; teatro come lavoro su di sé e relazione con l’alterità, dall’altro.

2. Rivolta e rivoluzione

In un saggio al solito illuminante steso poco dopo il ’68 ma apparso soltanto postumo¹⁷, il mitologo Furio Jesi, scrivendo sull’insurrezione spartachista del gennaio 1919 a Berlino, ha modo fra l’altro di definire le differenze di fondo fra *rivolta* e *rivoluzione*, che in buona sostanza per lui sono quelle esistenti fra mito e storia, o più esattamente fra tempo mitico e tempo storico:

Se, in base al significato corrente delle due parole, la rivolta è un improvviso scoppio insurrezionale, che può venire inserito entro un disegno strategico, ma che di per sé non implica una strategia a lunga distanza, e la rivoluzione è invece un complesso strategico di movimenti insurrezionali coordinati e orientati a scadenza relativamente lunga verso gli obiettivi finali, *si potrebbe dire che la rivolta sospenda il tempo storico e instauri repentinamente un tempo in cui tutto ciò che si compie vale di per sé stesso*, indipendentemente dalle sue conseguenze e dai suoi rapporti con il complesso di transitorietà o di perennità di cui consiste la storia. *La rivoluzione sarebbe invece interamente e deliberatamente calata nel tempo storico.*¹⁸

Chi, come il sottoscritto, si è trovato a essere testimone di due celebri rivolte studentesche (e non soltanto), quali quelle del ’68 e del ’77, non può non ritrovare nell’analisi di Jesi

16. *Ivi*, p. 37.

17. F. Jesi, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

18. *Ivi*, p. 19 (corsivi miei).

un elemento di indiscutibile verità: appunto, la rivolta come instaurazione di un tempo mitico, ritagliato dentro quello storico per una durata necessariamente breve o brevissima. Altrettanto condivisibili risultano le successive precisazioni dello studioso:

La maggior parte di coloro che partecipano a una rivolta scelgono di impegnare la propria individualità in un'azione di cui non sanno né possono prevedere le conseguenze. [...] Nello scontro della rivolta si decantano le componenti simboliche dell'ideologia che ha messo in moto la strategia, e solo quelle sono davvero percepite dai combattenti. [...] *Tutti sperimentano l'epifania dei medesimi simboli: lo spazio individuale di ciascuno, dominato dai propri simboli personali, il rifugio dal tempo storico che ciascuno ritrova nella propria simbologia e nella propria mitologia individuali, si ampliano divenendo lo spazio simbolico comune a un'intera collettività, il rifugio dal tempo storico in cui un'intera collettività trova scampo.*¹⁹

Aggiungo *due osservazioni* a proposito di questa distinzione netta, qualitativa, tra rivolta e rivoluzione.

La prima è che la riflessione del mitologo forse aiuta a capire come mai sia stata la rivolta piuttosto che la rivoluzione il terreno congegnale al teatro più radicale nel Novecento, con tutta la precarietà e provvisorietà che ciò comporta. Ci torneremo.

La seconda osservazione riguarda il fatto che Jesi, instaurando questa dicotomia, forse trascura un po' una circostanza a mio avviso fondamentale, e cioè che anche la rivoluzione, intesa soprattutto come pensiero e come visione più che come prassi, si nutre di mito, di sacro e persino di religioso.

È esistita indubbiamente una componente messianica-escatologica-profetica, e dunque anche religiosa, della visione rivoluzionaria che percorre il Secolo breve ma affonda le sue radici – per omettere i precedenti sei-settecenteschi – nei Padri Fondatori dell'Ottocento, da Marx in giù, a proposito del quale si è spesso parlato giustamente dell'influenza dell'ebraismo sulla sua concezione della storia e della lotta di classe. Una concezione che possiamo ritrovare persino alla base della prassi rivoluzionaria bolscevica

19. *Ivi*, pp. 23-24 (corsivi miei).

(com'è noto, Lenin rivendicava il diritto del popolo a sognare), dove però la volontà di potenza nietzschiana finisce per snaturarla e trasformarla in un demiurgismo onnipotente, superomistico.

Come ha notato acutamente Tzvetan Todorov nel suo libro postumo, prontamente tradotto in Italia²⁰, è proprio questo che spiega la fascinazione che all'inizio la rivoluzione suscitò in molti artisti russi legati alle avanguardie, al punto da far esclamare ad esempio al poeta simbolista Andrej Belyj nel '17: «Il rivoluzionario e l'artista sono uniti dalla fiamma del loro entusiasmo»²¹. Osserva in proposito lo studioso bulgaro: «Artisti [d'avanguardia] e rivoluzionari si considerano demiurghi, dèi creatori»²².

Più interessante è quando questo messianismo si ripropone lungo il secolo scorso al riparo dalle tentazioni nietzschiane, in tanti rivoluzionari, teatrali e non: da Walter Benjamin, il cabalista marxista, forse il nome più illustre e rappresentativo al riguardo, al già citato Julian Beck. Non a caso Benjamin lo ritroveremo più avanti in questa mia esposizione.

Siamo abituati a pensare (anche Jesi non sembra fare eccezione) la rivoluzione come un fenomeno completamente immerso nel tempo storico, sul quale incide in maniera quasi sempre irreversibile per sua natura, e proiettato verso un futuro, un "domani", un "avvenire" più o meno prossimo, a portata di mano, nel quale essa si realizzerà compiutamente.

In realtà, nell'immaginario e nel pensiero rivoluzionari, si rivelano sempre molto importanti anche il tempo mitico (reversibile, ciclico) e, con esso, il richiamo, da un lato, a un *futuro utopico* (il «dopodomani» di cui parla Jesi, del quale la rivolta sarebbe per lui l'«anticipata epifania»)²³ e, dall'altro, a un passato *antico*, talvolta *originario*. Dall'importanza di

20. T. Todorov, *L'arte nella tempesta. L'avventura di poeti, scrittori e pittori nella rivoluzione russa*, Garzanti, Milano 2017.

21. *Ivi*, p. 14.

22. *Ivi*, p. 16. Del resto, è sempre Todorov a notare, in particolare nella seconda parte del suo saggio, interamente dedicato al pittore Kazimir Malevič, come gli artisti abbiano in genere *preceduto* i politici nella scelta rivoluzionaria, al punto da poter affermare, riportando l'opinione di Malevič e altri, che «i bolscevichi hanno imitato i suprematisti» (*ivi*, p. 142). Cosa che, ovviamente, non impedì a lui e a tanti altri di soffrire poi tremendamente dei rigori di una rivoluzione trasformata in regime.

23. F. Jesi, *Spartakus. Simbologia della rivolta* cit., p. 84.

queste due temporalità storiche consegue nel pensiero rivoluzionario il bisogno di *rituali* e di *feste*, che in effetti ogni rivoluzione ha sempre prodotto in abbondanza: da quella francese a quella russa e oltre²⁴.

Il bisogno di feste e rituali che ogni rivoluzione esprime deriva dalla necessità ineludibile di una *rifondazione antropologica* (forgiare l'uomo nuovo propiziato dalla palingenesi rivoluzionaria), la quale a sua volta non può non poggiarsi sulla dimensione del *simbolico*, cioè sulla produzione di immagini collettive, che sono appunto feste e rituali a creare e fissare.

Del resto, come ricorda lo storico inglese Eric Hobsbawn, grande studioso di questi fenomeni,

il ritualismo appartiene essenzialmente alla storia della principale tendenza dei movimenti sociali moderni, che va dal giacobinismo al moderno socialismo e comunismo e dalle prime associazioni professionali operaie al moderno sindacalismo.²⁵

In realtà, forse, tra rivoluzione e rivolta non può essere postulata una distinzione secca perché ogni vicenda rivoluzionaria mescola ciò che Jesi intende per rivolta e per rivoluzione, il tempo mitico e il tempo storico, passato remoto, domani e dopodomani, istanze simboliche e obiettivi concreti. Allo stesso modo, va tenuta presente un'altra osservazione di Hobsbawn:

In pratica, ogni uomo che non sia un dottor Pangloss, e ogni movimento sociale sottostanno a *impulsi di riformismo e di rivoluzionarismo* di forza variabile nei diversi periodi di tempo.²⁶

Questo porta a evidenziare un'altra opposizione, che Jesi mi sembra invece trascurare, e cioè quella fra *l'esplosione*

24. Cfr., almeno, i classici saggi di J. Duvignaud: da *Le ombre collettive. Sociologia del teatro* (1965), introduzione di A. Mango, Officina Edizioni, Roma 1974, a *Fêtes et civilisations*, Weber, Paris 1973, passando per *Le théâtre, et après*, Casterman, Paris 1971; e il magistrale studio di M. Ozouf, *La festa rivoluzionaria (1789-1799)* (1976), Patron, Bologna 1982. Vedi anche, dello scrivente, *La società della festa. Utopia festiva e ricerca teatrale*, in Id., *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta* (1983), Cue Press, Imola 2016, pp. 53-72; e *Rousseau: la festa come anti-teatro fra utopia e politica*, in Id., *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 18-63.

25. E. Hobsbawn, *I ribelli* (1959), Einaudi, Torino 1966, p. 12. Dello stesso autore, si veda anche *I rivoluzionari* (1972), Einaudi, Torino 1975.

26. *Ivi*, p. 17 (corsivo mio).

rivoluzionaria (ovvero la rivoluzione *in statu nascendi*) e lo *stato rivoluzionario* (quasi un ossimoro, a prima vista), cioè la trasformazione di un processo dinamico e aperto in una condizione stabile e permanente, trasformazione che ha sempre comportato – ci ricorda la storia – inevitabili degenerazioni burocratiche e autoritarie, mettendo capo a regimi spesso sanguinari e comunque sempre repressivi delle libertà personali, a cominciare da quella d'espressione. Il che mi permette di tornare a quanto accennavo sopra circa una maggiore congenialità del teatro con la rivolta o comunque con il moto (o movimento) rivoluzionario piuttosto che con la rivoluzione come stato o sistema, in tutti i sensi di queste due parole.

Il teatro, nell'accezione più ampia del termine, può infatti fornire all'effervescenza rivoluzionaria tecniche, idee, creatività, materiali, ma non può che finire schiacciato alla lunga dalla istituzionalizzazione del processo, dal suo trasformarsi in sistema, regime, perché questa istituzionalizzazione non potrà non chiedere al teatro, alle arti e alla cultura più in generale, di piegarsi senza eccezioni né tentennamenti agli interessi di una autoconservazione inevitabilmente autoritaria.

Pertanto, il teatro della rivoluzione non potrà non diventare prima o poi l'opposto di un teatro rivoluzionario o, meglio ancora, rivoluzionato. Ciò vuol dire che inesorabilmente il teatro della rivoluzione finisce per entrare in rotta di collisione con la rivoluzione del teatro e per combatterla senza quartiere. Al punto che un teatro il quale continui a rivendicare, in una rivoluzione diventata regime, la sua libertà d'espressione, cioè la libertà di continuare a rivoluzionarsi come teatro, come autonoma ricerca artistica, libertà della quale la stessa rivoluzione si era magari giovata nella fase esplosiva finirà per essere bollato come *controrivoluzionario*.

La vicenda russa dall'Ottobre in avanti fornisce tali e tante conferme a questa ipotesi, e talmente note, che non occorre insistervi particolarmente. Che gli anni postrivoluzionari in Russia ospitino una stagione di creatività senza eguali, nel teatro e in tutti gli altri campi dell'arte e della cultura, costituisce un dato incontrovertibile. Che tuttavia molto presto, almeno a partire dalla morte di Lenin (1924), le cose comincino a cambiare in peggio piuttosto rapida-

mente, fino al 1934, anno nero della proclamazione del realismo socialista come estetica di Stato e dell'inizio delle purghe staliniane (con l'eliminazione di Kirov), non è meno noto.

In particolare, la vicenda di Mejerchol'd appare drammaticamente esemplare anche sotto questo punto profilo. Ha scritto Fausto Malcovati: «È incredibile come nell'arco di quindici anni, dal 1920 al 1935, il consenso intorno a Mejerchol'd subisca una rovinosa parabola discendente», di cui conosciamo l'epilogo tragico del 2 febbraio 1940²⁷. In realtà, la crisi del rapporto del grande regista con il regime sovietico inizia molto presto, se è vero – come ha scritto ancora Malcovati²⁸ – che «la sua partecipazione diretta alla battaglia politica rivoluzionaria è relativamente breve e si conclude con una sconfitta» già nel 1921, quando viene allontanato dal TEO Narkompros (Sezione Teatrale del Commissariato per l'Istruzione), di cui era stato nominato vicedirettore prima a Pietroburgo e poi a Mosca, e pochi mesi dopo si vede chiudere il suo Teatro RSFSR I, diventando da quel momento «un personaggio scomodo», in odore fra l'altro di simpatie trozkiste (una circostanza che peserà non poco, dopo l'eliminazione politica di Trozkij e l'ascesa al potere di Stalin nel 1928).

Tre episodi drammaticamente emblematici: il suicidio di Majakovskij, dall'evidente significato politico (14 aprile 1930)²⁹; l'eliminazione di Sergej Tretjakov, che scompare nel nulla dopo il suo arresto il 25 luglio 1937, con l'accusa di spionaggio (la sua data di morte, anteriormente fissata dall'*Enciclopedia Sovietica* al 9 settembre 1939, è stata poi anticipata al 10 settembre del '37³⁰; si è parlato anche di suicidio nella prigione moscovita di Butyrka); la fucilazione di Mejerchol'd il 2 febbraio 1940, dopo essere stato processato e torturato.

27. V. E. Mejerchol'd, *L'ultimo atto. Interventi, processo e fucilazione*, a cura di F. Malcovati, La casa Usher, Firenze 2011, p. 28.

28. Id., *L'Ottobre teatrale 1918-1939*, a cura di F. Malcovati, Feltrinelli, Milano 1977, p. 11.

29. Cfr. il recente contributo di S. Vitale: *Il defunto odiava i pettegolezzi*, Adelphi, Milano 2015.

30. Fra i numerosi, importanti contributi di Tret'jakov, critico e autore drammatico, che Brecht chiamava "maestro", cfr., almeno, la raccolta postuma di saggi *Dal Futurismo al realismo socialista*, Mazzotta, Milano 1979.

Tre tragedie personali che compongono uno dei capitoli più dolorosi della tormentata relazione teatro-rivoluzione nel Secolo breve. Tre martiri dell'arte rivoluzionaria, e non sono certo i soli, purtroppo, i quali sanciscono con il loro sangue l'incompatibilità di due prospettive che si era pensato, illudendosi, potessero andare insieme e addirittura aiutarsi vicendevolmente: il *teatro della rivoluzione* e la *rivoluzione del teatro*.

E quando, nel secondo dopoguerra, la relazione teatro-rivoluzione verrà riproposta in Occidente, all'interno del rilancio della questione del teatro politico, questa incompatibilità non tarderà a riemergere, anche se, per fortuna, senza le tinte sanguinose del primo Novecento.

3. *Teatro e rivoluzione nel Secolo breve: due acmi*

Se abbracciamo con lo sguardo i settant'anni o poco più del Novecento che ne fanno il secolo delle rivoluzioni, ci accorgiamo che la relazione di cui ci stiamo occupando conosce due picchi, due tempi forti, due quindicenni che prima e dopo il secondo conflitto mondiale ne condensano e in buona misura ne replicano le movenze e gli esiti.

Il primo picco (o tempo forte) va dal 1920 al 1937, il secondo dal 1964 al 1978. In entrambi questi periodi, si assiste inizialmente a un momento ascendente di forte intensificazione del nesso teatro-rivoluzione, che imbocca però abbastanza rapidamente una fase discendente in cui esso diventa sempre più problematico, facendo emergere in superficie tensioni, incomprensioni, incompatibilità crescenti, fino a una rottura definitiva della relazione, o più esattamente a una sua radicale riformulazione, che conduce a una pluralità di esiti diversificati, ancora attuali.

1920-1937: Dall'Ottobre teatrale a "Guernica". Questo primo acme lo farei iniziare con la proclamazione dell'Ottobre teatrale nell'autunno del 1920, da parte di un Mejerchol'd convinto sostenitore della causa rivoluzionaria fin dal '18 (uno dei tre artisti di fama a rispondere all'appello di Lunaciarskij nel dicembre di quell'anno: furono sei in tutto su centoventi invitati! Gli altri due famosi erano Blok e Majakovskij)³¹, ma anche con le coeve proposte di Erwin

31. T. Todorov, *L'arte nella tempesta* cit., p. 41. Meriterebbe un'attenzione a parte la complessa figura di Lunaciarskij (1875-1933), raffinato intellettuale appassionato di teatro,

Piscator in Germania sul Teatro proletario (1920-21), del quale a distanza di anni il pioniere del teatro politico scriverà:

Non si trattava di un teatro destinato a mettere in contatto i proletari con l'arte, ma di propaganda concreta; non di un teatro *per* il proletariato, ma di un teatro proletario semplicemente.³²

Uno dei suoi appelli, all'epoca, era scandito dal ricorrere dello slogan «O socialismo o morte nella barbarie»³³.

Tuttavia, a proposito di questo inizio impetuoso, sarebbe ingiusto dimenticarsi di una «rivoluzionaria di professione» come la lettone Asja Lacis, la quale fin dal '18, insieme al '19 il periodo più drammatico della guerra civile in Russia, con la gente che moriva letteralmente di fame e di malattie, fa la scelta di «una pratica militante di teatro rivoluzionario»³⁴, dedicandosi ad accudire e recuperare attraverso il teatro i tantissimi orfani di guerra, ragazzi abbandonati. «Ero convinta – ricorderà qualche anno dopo – che fosse possibile risvegliare e formare i bambini per mezzo del lavoro teatrale»³⁵.

170

aA

Questo primo tempo forte si conclude a mio parere nel 1937. Due gli episodi emblematici.

Primo episodio: il II Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura, che si tiene nel giugno a Madrid mentre in Spagna infuria la guerra civile, e che sancisce definitivamente, dopo gli scontri e le polemiche del I congresso svoltosi nel '35 a Parigi, la definitiva impossibilità di ogni autonomia dell'artista rispetto all'impegno politico-rivoluzionario diretto.

Secondo episodio: l'esposizione, nel luglio del '37, del celebre dipinto di Picasso *Guernica*, «il quadro antifascista

oltre che autore in proprio, che divenne dirigente politico dopo l'Ottobre, con il ruolo cruciale di Commissario del popolo per l'istruzione, e cercò finché fu in vita di difendere Mejerchol'd dagli attacchi crescenti che gli venivano rivolti dal Partito, pur non risparmiandogli critiche. Interessante, anche in tal senso, la raccolta di suoi scritti dal titolo *Teatro e rivoluzione*, Savonà e Savelli, Roma 1968.

32. E. Piscator, *Il teatro politico* (1960), Einaudi, Torino 1976, p. 34.

33. *Ibid.*

34. M. Schino, *Letà dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Viella, Roma 2017, p. 242.

35. A. Lacis, *Professione: rivoluzionaria*, con un saggio di E. Casini Ropa, prefazione di F. Cruciani, Feltrinelli, Milano 1976, p. 80.

per eccellenza in cui il nemico fascista è assente, sostituito da una comunità di esseri umani e di animali, legati dalla tragedia e dalla morte», secondo le suggestive parole di Carlo Ginzburg³⁶. La strepitosa indagine di Ginzburg sul tormentato processo compositivo del capolavoro rivela quanto distante esso sia dalla immagine vulgata di un'opera di propaganda, per altro avallata sul momento dal suo stesso autore, il quale tuttavia – nota ancora lo storico – vi «eliminò deliberatamente ogni allusione politica esplicita»³⁷, andando verso «un'immagine di violenza e di guerra al di fuori del tempo», molto influenzata dalle idee eretiche, politicamente scorrette, di Georges Bataille, affascinato dalla estetica fascista della violenza, l'irrazionalità, il rifiuto della ragione, la scelta di perdere la testa. «Acéphale» si chiamava significativamente la sua nuova rivista, che proprio nel 1937 attaccò l'interpretazione nazista di Nietzsche³⁸.

Nelle stesse settimane debuttava a Parigi lo spettacolo *Numance*, una versione francese dell'ultimo dramma di Cervantes, dedicato all'assedio della città di Numanzia da parte dei Romani, versione dovuta a Jean-Louis Barrault, che curò anche la regia, alludendo ovviamente al conflitto in corso in quel momento nel paese iberico. Nel citato numero di «Acéphale» Bataille – osserva Ginzburg – accettava l'interpretazione politica del dramma ma forzandola verso un'interpretazione mitico-metafisica del conflitto fra Romani e abitanti della cittadina spagnola e finendo per respingere «l'opposizione tra fascismo e antifascismo»³⁹. L'ipotesi conclusiva dello studioso è che questa lettura destoricizzata, e politicamente scorretta per l'epoca, abbia influenzato Picasso, molto legato a Bataille, nel corso della composizione di *Guernica*.

In mezzo a questi due termini, fra 1920 e 1937, il rapporto teatro-rivoluzione vive sicuramente la sua stagione più intensa, ospitando le punte più avanzate di sperimentazioni drammaturgiche e soprattutto sceniche che, nel fuoco di un

36. C. Ginzburg, *La spada e la lampadina. Per una lettura di "Guernica"*, in Id., *Paura, reverenza, terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Adelphi, Milano 2015, p. 213.

37. *Ivi*, p. 205.

38. *Ivi*, p. 211.

39. *Ivi*, p. 212.

clima politico e culturale irripetibile, spremono quanto di meglio si potesse da questa relazione.

Alla straordinaria esplosione artistica della Russia post-rivoluzionaria abbiamo già accennato. Basterebbe soltanto elencare alcuni nomi per richiamarla immediatamente alla memoria⁴⁰. Nel suo recente libro *Letà dei maestri*, Mirella Schino le rende doverosamente omaggio come «età d'oro», parlando fin dal titolo di «paradiso sovietico del teatro»⁴¹.

Ma la vera novità di quel quindicennio abbondante sta forse nel *rilancio del teatro dei dilettanti* in chiave politica rivoluzionaria: fra Russia e Germania si diffondono centinaia e poi migliaia di esperienze di teatro proletario e operaio fatto appunto da dilettanti, che danno vita a una scena di classe (come ricorderà Piscator nel suo libro), le cui punte più avanzate furono espresse dalle formazioni agit-prop, anch'esse numerosissime nei due Paesi fra la seconda metà degli anni Venti e la prima metà del decennio successivo, ma anche in Inghilterra e in Francia, dove animeranno l'attività politica del Fronte Popolare, cui tante personalità della cultura e dell'arte aderirono: dal già citato Barrault ai surrealisti, che se ne distaccarono presto però, al poeta Jacques Prévert, promotore del Groupe Octobre⁴².

È in questo clima che Bertolt Brecht, dopo aver abbracciato la causa del marxismo e della rivoluzione comunista, si dedica all'esperimento dei *Drammi didattici*, anch'essi pensati per un uso attivo da parte di non professionisti. Molto più tardi, scrivendo a proposito de *La linea di condotta* (*Die*

40. Per quanto riguarda le arti visive, è importante (pur nelle diseguglianze dei contributi storico-critici) il catalogo (edito da Skira) della recente mostra bolognese *Revolutija. Da Chagall a Malevich, da Repin a Kandinsky. Capolavori dal Museo di Stato Russo, San Pietroburgo* (MAMbo, 12 dicembre 2017-13 gennaio 2018, ma ulteriormente prorogata). Entrambi, mostra e catalogo, a cura di Evgenija Petrova e Joseph Kibllitsky. Per uno sguardo più ampio sulle relazioni fra arti visive e teatro in Russia nei primi tre decenni del secolo, risulta ancora utile il catalogo della mostra *Russia 1900-1930. L'Arte della scena*, Electa, Milano 1990.

41. M. Schino, *Letà dei maestri* cit., pp. 199-231.

42. Cfr. M. Fauré, *Jacques Prévert e il Gruppo Ottobre*, prefazione di A. Attisani, Feltrinelli, Milano 1979. Sul fenomeno del teatro agit-prop restano importanti, in Italia, gli studi di Eugenia Casini Ropa, dal saggio compreso nel già citato volume della Lacis a *La danza e l'agit-prop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Il Mulino, Bologna 1988.

Massnahme, 1930), egli li definirà «Esercizi di scioltezza dedicati esclusivamente a quella specie di atleti dello spirito che devono essere dei buoni dialettici»⁴³.

Un'altra figura di spicco di questo panorama è certamente l'ungherese Béla Balázs, che nel 1926 a quarantadue anni si trasferisce a Berlino, dove resterà fino al 1931, per poi spostarsi a Mosca. Del teatro proletario rivoluzionario Balázs rappresenta un testimone privilegiato perché fortemente coinvolto con responsabilità direttive nel movimento. Inizia mettendosi alla guida di «Die Ketzer» (Gli Eretici), uno dei tanti gruppi di teatro operaio, «formati da dilettanti proletari sotto l'egida delle organizzazioni sindacali o di partito della sinistra»⁴⁴. Balázs scriveva e adattava testi, partecipava al lavoro collettivo del gruppo, guidandone le scelte culturali. Diventò anche direttore artistico della Lega del Teatro Operaio Tedesco (ATBD), carica che tenne fino al 1930. Nel '30 questa Lega era arrivata ad associare fino a 500 gruppi agit-prop e circa 10.000 membri⁴⁵.

aA

Gli scritti di Balázs, tardivamente riscoperti, risultano di grande interesse per la difesa che fanno del dilettante *operaio* dell'agit-prop distinto dal dilettante *borghese*, senza tuttavia mai arrivare a giustificare la «cattiva arte dilettantesca»:

Chi è dilettante? Uno che fa in via secondaria e in maniera inadeguata qualcosa che altri fanno meglio professionalmente. *Ma se uno fa qualcosa che nessun altro può fare meglio, perché nessun altro lo fa, dato che l'oggetto può giungere all'espressione soltanto attraverso di lui, allora non è un dilettante.*⁴⁶

Non pensiamo affatto di propagandare una cattiva arte dilettantesca, nemmeno se viene dai proletari.

Perché "l'arte è un'arma". Una cattiva arte quindi è un'arma scadente e inutilizzabile e chi ne rifornisce il proletariato lo danneggia. [...] *Il proletario deve armarsi anche con*

173

43. Cit. in B. Dort, *Lecture de Brecht*, Seuil, Paris 1960, p. 91.

44. E. Casini Ropa, *Introduzione*, in B. Balázs, *Scritti di teatro. Dall'arte del teatro alla guerriglia teatrale*, a cura di E. Casini Ropa, La casa Usher, Firenze 1980, p. 12.

45. B. Balázs, *Scritti di teatro* cit., p. 110.

46. Id., *Teatro operaio* (1930), in *Scritti di teatro* cit., p. 102 (corsivi miei).

l'arte! Deve imparare a usare anche l'arma dell'arte. E
imparerà!⁴⁷

L'acme teorico di questo primo tempo forte della relazione teatro-rivoluzione nel Novecento è costituito, a mio parere, dagli scritti di Walter Benjamin negli anni Trenta, cioè del Benjamin convertitosi, grazie a Brecht e alla Lacis, al materialismo storico e all'arte rivoluzionaria. Ma a suo modo, nonostante tutto. Penso naturalmente agli interventi sul teatro epico dell'amico drammaturgo, al celebre saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, del '36, ma ancora di più a due contributi del '34: *L'autore come produttore* (che nasce come conferenza alla Sorbona) e *Sull'attuale posizione sociale dello scrittore francese*, in cui egli si interroga, come ha scritto Cesare Cases, sul «potenziale rivoluzionario» che inerisce alla letteratura d'avanguardia⁴⁸.

Questi due testi fondamentali contribuiscono a chiarire definitivamente, già a quell'altezza cronologica, come compito primario e precipuo di ogni arte politica non sia la fornitura di contenuti immediatamente consumabili e direttamente traducibili in prassi di trasformazione (rivoluzionaria, nel linguaggio di Benjamin) ma piuttosto la *trasformazione radicale (rivoluzionaria) del linguaggio artistico e dei suoi modi di produzione*. Scrive Benjamin ne *L'autore come produttore*:

Per quanto rivoluzionaria una tendenza possa apparire, essa ha tuttavia una funzione controrivoluzionaria finché lo scrittore si limita a essere solidale con il proletariato sul piano della fede politica, ma non come produttore. [...] Rifornire un apparato produttivo senza trasformarlo (nella misura del possibile) – prosegue citando Brecht – rappresenta un procedimento estremamente oppugnabile persino quando i contenuti di cui è rifornito sembrano di natura rivoluzionaria.⁴⁹

Nello scritto coevo sulla letteratura francese, questa opzione viene definita come «via più lunga», l'unica possibile in realtà per l'intellettuale che voglia essere veramente rivoluzionario in quanto intellettuale:

47. Id., *Attori operai* (1929), *ivi*, p. 103.

48. C. Cases, *Nota introduttiva*, in W. Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Einaudi, Torino 1973, p. VIII.

49. W. Benjamin, *L'autore come produttore*, in *Avanguardia e rivoluzione cit.*, pp. 205-207.

Poiché la via dell'intellettuale verso la critica radicale dell'ordine sociale è la più lunga, come quella del proletario è la più breve.⁵⁰

Ma già negli anni Venti, scrivendo insieme ad Asja Lacis il *Programma* per un teatro proletario dei bambini (1928), egli aveva messo le cose in chiaro nella straordinaria, citatissima chiusa:

Poiché veramente rivoluzionaria non è la propaganda delle idee, che stimola ora qua ora là ad azioni ineffettuabili e finisce con la prima considerazione a mente fredda fatta all'uscita del teatro. Veramente rivoluzionario è il *segnale segreto* dell'avvenire, che parla dal gesto infantile.⁵¹

Dal 21 al 25 giugno del 1935 si tenne a Parigi il I Congresso internazionale degli scrittori per la Difesa della cultura. Era stato convocato per creare un movimento d'opinione e d'azione internazionale di scrittori e intellettuali contro il nazifascismo ma sancì di fatto la spaccatura fra coloro, la maggioranza, che si schierarono senza dubbi con i partiti della Sinistra a fianco dell'URSS, e quindi del regime di Stalin, dei cui eccessi e della cui violenta deriva autoritaria all'epoca ancora poco si sapeva fuori dalla Russia, e quanti, una minoranza, rivendicavano in ogni caso un'autonomia dell'intellettuale rispetto ai voleri dei partiti e anche rispetto all'ideologia comunista.

Rappresentativo della prima posizione fu l'intervento di Brecht, che esortò più volte gli intellettuali a abbandonare la loro torre d'avorio e a riflettere «sulle radici del male», rappresentate dai «rapporti di proprietà»:

Non parliamo soltanto per la cultura! Si abbia pietà della cultura, ma prima di tutto si abbia pietà degli uomini! La cultura è salva quando sono salvi gli uomini. [...] Compagni, parliamo dei rapporti di proprietà!⁵²

Al polo opposto si situò l'intervento di André Breton, di cui molto nota e citata è soprattutto la conclusione:

50. *Ivi*, p. 72.

51. W. Benjamin, *Teatro proletario di bambini. Programma per un'educazione estetico-politica*, in A. Lacis, *Professione: rivoluzionaria* cit., p. 89.

52. B. Brecht, *Discorso al I Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura*, in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, nota introduttiva di C. Cases, Einaudi, Torino 1973, pp. 135-136.

«Trasformare il mondo» ha detto Marx; «cambiare la vita», ha detto Rimbaud: queste due parole d'ordine sono, per noi, una cosa sola.⁵³

In realtà le cose più interessanti, e anche quelle più drammatiche, accaddero fuori e prima del Congresso (al quale significativamente Benjamin partecipò senza mai prendere la parola). Come la presa di posizione di Artaud, il quale, coerentemente con la sua ricordata concezione dell'impegno politico e in particolare della rivoluzione, rifiutandosi di partecipare alle assise dichiarò come ogni tentativo di «difesa della cultura» fosse completamente inutile, non avendo qualsivoglia regime la facoltà di minacciare la *sua* cultura⁵⁴.

Come, soprattutto, l'incidente che portò all'esclusione di Breton. Il capo dei surrealisti aveva schiaffeggiato in pubblico lo scrittore sovietico Il'ja Erenburg, reo di aver pesantemente attaccato il suo movimento. La conseguente espulsione dal Congresso spinse addirittura un altro surrealista, René Crevel, al suicidio. In seguito a questo gesto estremo, si giunse al compromesso di consentire al poeta Paul Eluard di leggere l'intervento di cui ho appena parlato.

Due anni dopo, il precipitare degli eventi della guerra civile spagnola, spinge a ulteriori semplificazioni e agisce in favore della progressiva restrizione dei già ridotti margini di indipendenza ancora concessi agli artisti. L'intervento di Brecht a Madrid lo dimostra molto eloquentemente. Se a Parigi egli aveva esortato i colleghi ad andare alle «radici del male», cioè ai rapporti di produzione, liberandosi dell'illusione perniciosamente idealistica di una autonomia della cultura, adesso la sua diventa esplicitamente una chiamata alle armi, quelle *reali* non più soltanto quelle *figurate* dell'intellettuale:

Se un unico assalto violento può sottrarre al popolo il burro e i sonetti, se quindi la cultura è qualcosa di così materiale, che cosa si deve fare per difenderla? [...] *Alla violenza dei singoli come a quella delle classi privilegiate bisogna contrapporre la violenza, tutta la violenza annientatrice del popolo.* [...] La cultura che a lungo, troppo a lungo, è stata difesa solo con

53. A. Breton, *Discorso al congresso degli scrittori*, in A. Breton, R. Crevel, P. Yoyotte, *L'immaginazione e il partito*, a cura di R. Paris, Iota Libri, s.l. 1972, p. 170.

54. Cfr. V. Serra, *Parigi 1935. Il dibattito sulla letteratura al primo congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura*, Bulzoni, Roma 2005, p. 27.

armi spirituali, ma attaccata con armi materiali, questa cultura che è essa stessa una faccenda non solo spirituale ma anche, e anzi prima di tutto, una faccenda materiale, *deve essere difesa con armi materiali*.⁵⁵

Va anche ricordato che l'anno precedente, nell'agosto del '34, si era tenuto a Mosca il I Congresso degli scrittori sovietici, con ampia partecipazione internazionale. Quel congresso sancì, come accennavo prima, l'assunzione del realismo socialista ad estetica di Stato grazie a Zdanov, ideologo del Partito⁵⁶. Durante il suo svolgimento venne fatto circolare un volantino destinato agli scrittori stranieri partecipanti, «mettendoli in guardia contro le enormi menzogne» che sarebbero state loro propinate all'arrivo in Russia e parlando esplicitamente di «fascismo sovietico, promosso da Stalin». Questo volantino è riprodotto nel recente volume postumo di Todorov⁵⁷. Non risultano reazioni da parte degli invitati. Fu il grande rimosso del successivo incontro parigino.

aA

4. 1964-1978: da "Marat-Sade" al Terzo Teatro (e al rapimento di Aldo Moro)

177

Come ho già anticipato, il secondo tempo forte della relazione teatro-rivoluzione replica in buona misura moventi ed esiti del primo, sancendo alla fine irreversibilmente l'impraticabilità di questa relazione almeno nei termini tradizionali, quelli lanciati dalla Rivoluzione d'Ottobre e riproposti *mutatis mutandis*, su scala molto più ridotta, dalla contestazione sessantottesca.

Scelgo come estremi simbolici di questo quindicennio *Marat-Sade* (1964), lo spettacolo con cui Peter Brook debutta nel teatro d'avanguardia, mettendo a confronto – sulla base del testo di Peter Weiss – due concezioni antitetiche della rivoluzione e della violenza, quelle incarnate dai personaggi storici del titolo, e il rapimento e l'assassinio di Aldo Moro nella primavera 1978, non a caso ispiratore di numerosi lavori teatrali e cinematografici, evento drammatico che

55. B. Brecht, *Discorso al II Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte* cit., pp. 139-140 (corsivi miei).

56. T. Todorov, *L'arte nella tempesta* cit., pp. 70-71.

57. *Ivi*, p. 78.

chiude di fatto la stagione della lotta armata come possibilità (o, meglio, illusione) rivoluzionaria nel nostro Paese⁵⁸.

In mezzo, gli anni immediatamente precedenti e seguenti il fatidico Sessantotto, in cui si assistette a un poderoso rilancio della relazione di cui ci stiamo occupando. Non pochi furono gli scritti di artisti dedicati esplicitamente ad essa fin dal titolo (i più importanti ho già avuto modo di citarli in precedenza); e sempre nel '68 Ronnie Davis della San Francisco Mime Troupe si spinse addirittura a redigere un *Manifesto del Teatro di Guerriglia*, con tanto di Manuale del Teatro di Guerriglia incluso, evidentemente ispirato al celebre testo di Che Guevara (in Italia uscì tempestivamente sul numero 265 della rivista «Sipario» del maggio '68).

Nella seconda metà degli anni Sessanta il dibattito anteguerra sull'impegno rivoluzionario dell'artista si ripropose con effetti nuovamente dirompenti. Molti gruppi si spaccarono proprio su questo, nel momento in cui sembrò diventare obbligatorio ammainare la bandiera dell'autonomia artistica a favore dell'impegno politico diretto (negli USA, in particolare)⁵⁹. Lo stesso Living Theatre, autore dello spettacolo eponimo del Sessantotto (*Paradise Now*), si sciolse proprio per questa ragione, non condividendo i più la scelta dei Beck di «passare all'azione», come dissero. (Il già citato articolo *Teatro e rivoluzione* di Julian Beck si chiudeva così: «Abbiamo successo? No. Avremo successo quando il pubblico lascerà il teatro per iniziare la rivoluzione»⁶⁰).

Tuttavia, se dagli effetti di superficie e a breve termine passiamo ai processi più profondi e di medio-lungo periodo, è facile accorgersi che – tra '60 e '70 – la questione del teatro politico deraglia ben presto dai binari novecenteschi. Le esperienze più interessanti in questo campo sono infatti quelle caratterizzate da un superamento, in direzioni diverse, dei modelli tradizionali di scena *engagée*.

Quando le ceneri della fiammata insurrezionale si depositarono, quel che rimase fu *un certo numero di esperien-*

58. Fra i numerosi interventi e le iniziative promosse in occasione del quarantennale del rapimento e dell'assassinio di Moro e dei cinque uomini della sua scorta, mi piace segnalare il libro di Marco Damilano, *Un atomo di verità. Aldo Moro e la fine della politica in Italia*, Feltrinelli, Milano 2018.

59. In proposito, cfr. il mio *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987, pp. 119 sgg.

60. J. Beck, *Teatro e rivoluzione* cit., p. 236.

ze di punta che riformulavano in termini completamente nuovi e non ideologici la questione dell'impegno civile e politico dell'artista. A un teatro ideologico di messaggio, le proposte più avanzate sostituiscono dei possibili, diversificati *usi politici del teatro*, usi che mirano innanzitutto a rivoluzionare, cioè a cambiare profondamente, proprio la maniera di fare teatro, il suo linguaggio, i suoi modi di produzione, organizzazione e comunicazione: dal decentramento produttivo nei quartieri operai di Torino, promosso da Giuliano Scabia durante l'autunno caldo del '69⁶¹, all'esilio volontario di Leo de Berardinis e Perla Peragallo (Leo & Perla) a Marigliano, a contatto con il sottoproletariato campano, nella prima metà degli anni Settanta, ai viaggi del Camion di Carlo Quartucci e Carla Tatò nello stesso decennio; dalla *saison à l'enfer* del Living Theatre nel Brasile del regime militare, fra '71 e '72, al teatro antropologico nel CICT parigino di un Peter Brook rigenerato dalla spedizione in Africa dell'inverno '72-'73; dal Parateatro ('70-'78) di un Grotowski che smette per sempre di fare spettacoli, ai viaggi e ai baratti dell'Odin nei territori senza teatro, a partire dal '74⁶².

Come ho già detto, in tutti questi casi abbiamo a che fare, ogni volta in modi molto diversi, con usi politici del teatro, che mirano al cambiamento della relazione spettacolo-pubblico, nella direzione di un'attivizzazione dello spettatore e di una dilatazione del fatto teatrale fuori e oltre i suoi tradizionali confini, materiali e istituzionali. Quello che uno dei suoi inventori, Giuliano Scabia, volle chiamare «teatro a partecipazione» (dicitura purtroppo soppiantata in seguito da «animazione teatrale») costituisce un eccellente esempio, da noi, di quest'altra modalità del teatro politico o dell'esistere politico del teatro, «nello spazio degli scontri»⁶³.

61. Su questa straordinaria esperienza, cfr. il libro di S. Casi, "600.000" e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia, Edizioni ETS, Pisa 2012.

62. Cfr. il mio *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta* cit.

63. Cfr. G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Bulzoni, Roma 1973; ma anche, dello stesso autore, il recente romanzo *Lazione perfetta* (Einaudi, Torino 2016) e, in particolare, l'appendice *Sullo sfondo (frammenti espunti riguardanti la cronaca e la storia)*, dedicata alle vicende novecentesche spesso tragiche in cui si imbatte la protagonista del romanzo. Sofia, vivendo «dentro le utopie, i teatri, gli amori e i terrori del '900, durante il tramonto del comunismo».

Negli usi politici del teatro la politicità, come si è già detto, non è più soltanto o primariamente una questione di contenuti, di messaggi, ma consiste soprattutto nella trasformazione dei modi di produzione e comunicazione del teatro, cioè, appunto, fondamentalmente nel *cambiamento della relazione teatrale*. In tal senso queste esperienze degli anni Settanta potettero rifarsi anche ad alcuni importanti precedenti storici della prima metà del secolo: dal teatro proletario di Piscator al teatro agit-prop, ai drammi didattici di Brecht.

È chiaro che, in questo modo, l'area teatrale che può venire annessa o riferita alla dimensione del politico e del rivoluzionario si allarga notevolmente, e può arrivare a includere, ad esempio – come già si diceva – anche teatri come quelli di Grotowski, Brook e Barba, per i modi in cui lavorano alla trasformazione profonda della relazione attore-spettatore⁶⁴. Questa *disseminazione-dislocazione teatrale del politico* non di rado produce effetti paradossali, oltre che spiazzanti per gli osservatori. Ad esempio accade che, negli anni Settanta, i teatri accrescano spesso la loro efficacia e incisività quanto più sembrano porsi come apolitici o meglio ancora *upolitici* (così come si dice *utopici*); quanto più, cioè, rifiutano la dimensione tradizionale della politica e le forme classiche dell'impegno; starei per dire, più precisamente (e risalendo all'etimo del termine "politica"), che molti gruppi negli anni Settanta accrescono la loro efficacia politica quanto più si allontanano dalla dimensione pubblica, sociale e cittadina, dalla *polis* insomma, magari per rifugiarsi (non senza rischi, sia chiaro) nel teatro inteso e vissuto come "fortezza", "isola galleggiante", "riserva", "rifugio". E qui mi riferisco ovviamente ai gruppi del cosiddetto Terzo Teatro e alle note teorizzazioni di Barba al riguardo negli anni Settanta e Ottanta. Ma forse questa analisi vale anche per certe formazioni odierne.

A questo proposito, bisogna sottolineare ancora una volta – perché non lo si fa abbastanza – il *valore politico del lavoro su di sé*, come strumento di crescita personale e di liberazione individuale e collettiva: ricordiamoci dell'ultimo Artaud, quello degli anni Quaranta, che si definiva, fra

64. Per quanto segue, cfr. il mio *Dal teatro politico alla politica teatrale*, in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 93-96.

l'altro, un «insurgé du corps», un insorto del corpo⁶⁵, o di Decroux, lo straordinario creatore del mimo corporeo, il quale amava definire i suoi seguaci «militanti del movimento in un mondo che si è seduto», insomma uomini che vogliono restare in piedi, o tornare ad alzarsi⁶⁶. Del resto che il *corpo* rappresenti uno dei campi di battaglia se il campo di battaglia per eccellenza della politica contemporanea è opinione sempre più diffusa nel pensiero contemporaneo (si pensi alla riflessione sulla biopolitica, così com'è portata avanti, ad esempio, in Italia dai filosofi Giorgio Agamben e Roberto Esposito). Ma, restando al teatro, questo significherebbe anche sottolineare – molto più di quanto non si faccia di solito, soprattutto oggi – il potenziale politico della pedagogia teatrale, del laboratorio, dell'allenamento, troppo spesso considerati superficialmente come colpevoli fughe impolitiche dalla realtà, dalla collettività, dalla storia⁶⁷.

Una volta chiarito che fra le due modalità (teatro di contenuti politici/usi politici del teatro) non esiste scansione cronologica lineare nel Novecento, tantomeno una dicotomia secca, non ci si può tuttavia esimere dal sottolineare come il Sessantotto sia stato un tornante decisivo in questo passaggio, che di fatto ha comportato – come si sta dicendo – una disseminazione e dislocazione del teatro politico, o meglio delle elaborazioni teatral-politiche, fra anni Sessanta e Settanta. Solo grazie al '68 e ai suoi seguiti si arriva infatti a prendere seriamente atto che – come Benjamin aveva già chiarito in sede teorica trenta e più anni prima – per fare eventualmente la rivoluzione *con* il teatro occorre prima rivoluzionare il teatro stesso, cioè fare la rivoluzione *del* teatro. Insomma, è con il '68 che si acquisisce definitivamente coscienza del fatto che rivoluzionare il teatro, restituendogli necessità, valore, è l'unico modo per cercare di trasformarlo in uno strumento d'azione efficace, soprattutto nel nuovo,

aA

181

65. Cfr., di chi scrive, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)* (1999), Bulzoni, Roma 2006.

66. Cfr. il mio *Teatro-laboratorio e drammaturgia dell'attore: Il caso Decroux*, in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro* cit., p. 169.

67. Un eccellente esempio attuale, in Italia, di valorizzazione teatral-politica del lavoro su di sé e sulla relazione con l'altro è costituito, a mio parere, dall'Istituto delle Pratiche Teatrali per la Cura della Persona, fondato a Torino, nel 2017, da Gabriele Vacis e che opera come dipartimento del Teatro Stabile della città.

inedito senso che l'azione politica comincia ad assumere in quegli stessi anni.

5. Epilogo?

È in questa nuova, postnovecentesca accezione che la parola e l'idea di "rivoluzione" trovano ancora spazio nelle riflessioni e nel lavoro di alcuni degli artisti e dei gruppi teatrali più interessanti degli ultimi tre-quattro decenni: da Leo de Berardinis, con le sue note su *Teatro ed emergenza* (1987)⁶⁸, o quelle sul significato profondamente politico del fondare o rifondare un teatro («Rifondare un Teatro è come rifondare una società democratica», scrive nel 1995, all'atto di inaugurare il suo Spazio della Memoria nell'ex Teatro San Leonardo a Bologna⁶⁹), a Marco Martinelli ed Ermanna Montanari che nel 1987, con uno sberleffo avanguardistico (in realtà molto serio), propongono di sostituire alla ormai usurata dizione tradizionale un *Teatro polittttttico* con ben sette t! E nella quinta delle sette risposte possibili alla domanda «perché polittttttico?» parlano di rivoluzione:

È il sapere che non possiamo "cambiare il mondo" (leggi: RIVOLUZIONE), ma "qualcosa", in qualche angolo, qualcosa di noi, di qualcun altro, dispersi su un pianetino che ruota attorno a un sole di periferia di una galassia tra le tante, arrestare una lacrima, curare qualche ferita, sopravvivere, essere odiosi a qualcuno, saper dire di no, piantare il melo anche se domani scoppiano le bombe, perdersi in un quadro di Schiele, aver cura agli amici, scrivere certe lettere anziché altre (leggi: RIVOLUZIONE).⁷⁰

E ancora: Pippo Delbono che propone nel 2007 *Un teatro di resistenza* (su «L'Unità») e parla della necessità di «una politica nuova che rivoluzioni il fuori e il dentro in un modo artistico trasgressivo»⁷¹. O Armando Punzo, anche lui un autentico rivoluzionario, un vero resistente, con la sua battaglia trentennale per fare del carcere (o, almeno, nel

68. Leo de Berardinis, *Teatro e emergenza*, «Teatro e Storia», 8, 1990, pp. 3-10.

69. Id., *Aprire un teatro* (1995), in Id., *Scritti d'intervento*, «Culture Teatrali», 2-3, 2000 (*Quarant'anni di Nuovo Teatro italiano*), p. 59.

70. M. Martinelli e Ermanna Montanari, *Teatro polittttttico* (1987), in *Primavera eretica. Scritti e interviste*, Titivillus, Corazzano 2014, p. 14.

71. P. Delbono, *Dopo la battaglia. Scritti poetico-politici*, Barbès Editore, Firenze 2011, pp. 129-131.

carcere) una scuola di libertà e di bellezza, che parli in realtà a tutti i “reclusi” della società attuale, soprattutto a quelli che *non* stanno dietro le sbarre⁷².

L'ultima figura di questo mio percorso non può che essere un'altra rivoluzionaria “di professione” come Asja Lacic, anche se in un modo assai diverso, e cioè Judith Malina (scomparsa novantenne nel 2015).

Judith non si è mai arresa allo spirito del tempo. Tutta la vita ha lottato per la rivoluzione, la *sua* rivoluzione: la Bella Rivoluzione Anarchica Non Violenta. Niente e nessuno l'ha mai scoraggiata veramente e indotta a desistere, né la violenza dei movimenti antagonisti degli anni Sessanta e Settanta e neppure l'apparente tramonto di ogni prospettiva di cambiamento radicale nel mondo contemporaneo. Utopicamente, ingenuamente, meravigliosamente testarda. Il suo ultimo spettacolo (2011) è stato una specie di passaggio del testimone alle nuove generazioni: incontrandosi in scena sulla figura di Antigone, forse la prima rivoluzionaria della cultura occidentale (da lei incarnata per la prima volta nel 1967), con la giovane attrice Silvia Calderoni della compagnia Motus.

Il titolo dello spettacolo, che finiva con una gioiosa invasione del palcoscenico da parte degli spettatori invitati a scrivere i loro pensieri sul tema, era *The Plot is The Revolution*, cioè la stessa frase che figurava alla base del diagramma distribuito al pubblico di *Paradise Now* nel '68, diagramma illustrante lo schema dello spettacolo: l'ascesa verso la vetta della Rivoluzione Permanente passando attraverso otto gradini⁷³.

Oltre quarant'anni dopo, scomparso il meraviglioso Julian Beck ormai da decenni, per Judith ancora, nonostan-

72. A. Punzo, *È ai vinti che va il suo amore. I primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*, Edizioni di Clichy, Firenze 2014. Rimando anche al mio *Armando Punzo e la Compagnia della Fortezza: oltre il Teatro Carcere*, in Id., *Ripensare il Novecento Teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Bulzoni, Roma 2018.

73. Cfr. C. Valenti, *The Plot is the Revolution. Un progetto di Motus*, in «Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione», 1,2, 2011, p. 171: «Trama [plot] nel senso di argomento, soggetto di una pièce teatrale, ma anche nel senso di complotto, strategia di azione, che aveva la rivoluzione come mezzo e il paradiso come fine. [...] I Motus hanno ripreso la frase e il loro spettacolo ne è la nuova realizzazione. Ancora una volta la trama dello spettacolo è la rivoluzione: ne è la materia e ne è il meccanismo di azione, che sperimentiamo, da spettatori partecipanti, come un'ulteriore trasformazione possibile del teatro e del suo senso».

te tutto, *The Plot is the Revolution*. Osserva Cristina Valenti nella nuova, aggiornata edizione della sua *Storia del Living Theatre*:

All'immagine storica del Living Theatre e alla sua figura monumentale Judith ha sempre voluto sottrarsi, con moti di ribellione che si sono esacerbati negli ultimi anni. A chi le chiedeva di ricordare gli episodi salienti della storia del Living Theatre, lei contrapponeva l'urgenza del presente, dei temi sui quali concentrarsi, dei prossimi spettacoli da realizzare. L'obiettivo della *Bella Rivoluzione Anarchica Non Violenta* era ancora lì, stagiato sul suo orizzonte, ed ogni prossimo passo doveva tendere a quello.⁷⁴

C'è una lezione, credo, per tutti noi in questa ostinazione apparentemente cieca: forse è una delle lezioni più fruttuose che possiamo trarre oggi dalla (apparente?) sconfitta storica dell'utopia novecentesca di cui ho parlato.

74. C. Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina* (2008), Titivillus, Corazzano 2017 (II ed. aggiornata e accresciuta), pp. 306-307.

Sulla teoria di Ejzenštejn: dagli stimoli emotivi al tamburo ritmico

Paolo Bertetto*

aA

Aldilà delle letture tradizionali, peraltro legittime, di Ejzenštejn teorico del montaggio e a quelle – più obsolete – di Ejzenštejn sostenitore del cinema ideologico, altre prospettive hanno privilegiato più recentemente la centralità della produzione delle idee e dell'orizzonte intellettuale nella sua teoria filmica. Ma invero alcuni scritti più tardi di Ejzenštejn sottolineano l'importanza della dimensione dell'emozione e del pensiero sensoriale (o sensibile, che dir si voglia) nella sua estetica.

185

E invero l'asse più significativo della sua teoria gioca proprio su due strutture fondamentali dell'arte e dei film, l'idea, la coscienza alta, da un lato, e gli stimoli emotivi, lo psicoeffetto, dall'altro, che dalle prime ricerche del 1923-1928 sino alle riflessioni degli anni Trenta e alle ultime speculazioni di *Metod* e di *La natura non indifferente* si sviluppano e si intrecciano senza mai elidersi l'una con l'altra.

Sono due percorsi che non possono essere considerati come avventure intellettuali separate, se non si vuole cadere in una incomprendimento del pensiero di Ejzenštejn.

* Università di Roma La Sapienza.

Innanzitutto negli anni Venti e nei primissimi anni Trenta, Ejzenštejn sostiene che la produzione di idee è possibile ed efficace nel cinema perché è legata alla determinazione di uno psicoeffetto di tipo emozionale, come d'altra parte l'emozionalità è giustificata e rafforzata dalla sua orientabilità o finalizzazione ideologica. Ma poi nella maturità del pensiero eisensteiniano il ruolo e l'importanza della sensibilità e delle profondità non razionali della psiche diventano sempre più rilevanti e tendono a sottrarre significatività alla produzione di idee e alla dimensione intellettuale (e, soprattutto, al messaggio politico).

Non è qui il luogo per ricostruire il percorso teorico di Ejzenštejn negli anni Venti, ma è importante analizzare come il vettore dello psicoeffetto, degli stimoli emotivi e della psicologia dello spettatore siano ripetutamente presenti nella sua riflessione del periodo 1923-1928 e spesso siano correlati con la ricerca sulle potenzialità intellettuali del cinema².

1. *Stimoli emotivi*

Come abbiamo accennato, fin dall'inizio della sua attività creativa e teorica, Ejzenštejn insiste sull'emozionalità, la produzione di effetti psichici e considera lo spettatore come una delle componenti dell'opera stessa. Per Ejzenštejn non c'è estetica che non sia anche teoria-analisi degli effetti sul fruitore-spettatore, che viene sempre considerato parte integrante dello spettacolo, terminale non esterno, ma interno, quasi prodotto e configurato dall'opera stessa.

Nella concezione eisensteiniana l'opera, il film sono considerati una macchina di produzione e il cinema in particolare è produzione di produzione. L'opera non è vista come un in sé ma come un *essere per*. Ejzenštejn non guarda solo all'essere del cinema, all'*einai*, ma anche e soprattutto alla sua operatività, al suo fare, cioè al *poiein*. Come sarebbe possibile d'altronde distinguere l'essere dal fare? Solo una teoria essenzialista potrebbe ipotizzarlo, con il risultato di cadere in un idealismo obsoleto o in una nuova-vecchia

2. Sulla teoria eisensteiniana del cinema intellettuale si veda P. Bertetto, *Il cinema e il pensiero nella teoria di Ejzenštejn (1923-1935)*, in P. Montani (a cura di), *Sergej Ejzenštejn: oltre il cinema*, Biennale di Venezia-Ed. dell'Immagine, Pordenone 1991, e i riferimenti ai testi di Ejzenštejn e alla bibliografia ivi citati.

metafisica. *Leinai* e il *poiein* sono fortemente imbricati, sono il modo in cui gli enti si manifestano. Essere e fare dunque. Il cinema, l'opera, sono un vettore di produzione, sono quello che fanno. E la materia impalpabile dell'opera – che è assolutamente concreta – è lo psicoeffetto che determina nello spettatore.

Già nel *Montaggio delle attrazioni* (1923) Ejzenštejn teorizza un'azione aggressiva dello spettacolo capace di colpire lo spettatore e di formarlo sotto il profilo ideologico. Scrive Ejzenštejn:

L'attrazione... è ogni momento aggressivo del teatro che sottoponga lo spettatore ad un'azione sensoria o psicologica, sperimentalmente verificata e matematicamente calcolata, al fine di ottenere determinate scosse emotive da parte del soggetto che percepisce, scosse che a loro volta, nel loro insieme, esclusivamente determinano la possibilità di percepire il lato ideale dello spettacolo, la finale conclusione ideologica.³

aA

Si tratta quindi di garantire un meccanismo spettacolare capace di colpire il pubblico, di sottrarlo alla sua passività, di assicurargli una capacità reattiva, determinando una serie di “scosse emotive”. La finalità dello spettacolo non è quindi soltanto di emozionare il pubblico, ma di provocare delle scosse, cioè di scuoterlo, aggredirlo, costringerlo ad uscire dall'atteggiamento passivo tradizionale.

La percezione deve essere disautomatizzata, sottratta ai modi consolidati di fruizione e implica che lo spettatore esca da una condizione statico-passiva per arrivare ad una partecipazione attiva. Ejzenštejn riprende qui in una prospettiva diversa l'idea dei formalisti russi – e di Sklovskij in particolare (il concetto di straniamento) – di sottrarre la fruizione dell'opera dall'automatismo passivo, dall'abitudine, per determinare un nuovo atteggiamento, cosciente e dinamico. Ejzenštejn riprende proprio l'idea sklovskiana secondo cui nell'attività percettiva «le azioni diventando abituali, diven-

187

3. S.M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, in P. Bertetto (a cura di), *Ejzenštejn Feks Vertov. Teoria del cinema rivoluzionario. Gli Anni Venti in URSS*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 132. Sul montaggio eisensteiniano si veda un testo ormai classico come J. Aumont, *Montage Eisenstein*, Albatros, Paris 1979.

tano meccaniche»⁴, passano «nell'ambito dell'inconsciamente automatico». E invece, sostiene Sklovskij, che evidentemente influenza il giovane Ejzenštejn, «scopo dell'arte è trasmettere l'impressione dell'oggetto come visione e non come riconoscimento; procedimento dell'arte è quello dello straniamento degli oggetti e della forma oscura»⁵.

Per Ejzenštejn, quindi, è necessario modificare la composizione e la struttura del prodotto artistico-spettacolare e l'atteggiamento del fruitore-spettatore verso una prospettiva rivoluzionaria – che qui vuol dire costruzione dell'azione e della coscienza bolscevica e realizzazione dell'Ottobre delle arti. Ejzenštejn assorbe in sé e rielabora progressivamente innanzitutto le istanze e le esperienze molteplici emergenti dalle realtà artistiche più vivaci dell'avanguardia russa e poi sovietica (il futurismo, il cubofuturismo, il raggismo, il produttivismo, il costruttivismo, l'eccentrismo⁶), e le fonde con la riflessione teorica dei giovani critici formalisti (di Tynjanov, di Sklovskij, di Brik), per costruire un modello compositivo complesso, fatto di eterogeneità e che si dà insieme come estremamente popolare e indubbiamente sofisticato. Il progetto eisensteiniano ha un duplice centro, le attrazioni e il montaggio, cioè non solo la scelta di determinazioni diverse, ma anche l'accostamento di elementi eterogenei che per contrasto producono un ulteriore effetto di choc. L'insistenza sul carattere di scossa emotiva che bisogna produrre sottolinea ulteriormente il rapporto di Ejzenštejn con l'avanguardia, che nelle sue molteplici esperienze inventa e teorizza modi diversi di choc come elementi essenziali della propria produzione.

Anche se Ejzenštejn finalizza le sue tecniche alla produzione di un messaggio politico leninista, non si comprende

4. V. Sklovskij, *L'arte come procedimento*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968, p. 80.

5. *Ivi*, p. 82.

6. Sull'avanguardia russa e sovietica si vedano: G. Kraiski (a cura di), *L'avanguardia russa e sovietica*, Laterza, Bari, 1968; P. Dragone, A. Negri, M. Rosci (a cura di), *Arte e rivoluzione*, Milano 1973; V. Quilici (a cura di), *L'architettura del costruttivismo*, Laterza, Bari 1969; AA.VV. *Socialismo città architettura*, Officina, Roma 1972 (in particolare il saggio di M. Tafuri); B. Goriély, *Le avanguardie letterarie in Europa*, Feltrinelli, Milano 1967; V. Marcadé, *Le renouveau de l'art pictural russe*, L'Age d'homme, Paris 1971; A. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino 1959; V. Markov, *Storia del futurismo russo*, Einaudi, Torino 1973.

in profondità il progetto se non si coglie il rapporto determinante con lo spirito e con le pratiche dell'avanguardia. La finalità ideologica, in ogni modo, spinge Ejzenštejn ad affermare subito l'indissolubilità tra prodotto spettacolare (ma si potrebbe dire testuale) e effetto psico-sensorio sullo spettatore, e quindi a delineare la sua concezione profondamente operativa dello spettacolo.

Insieme il termine psico-sensorio implica evidentemente una duplice coordinazione tra l'aspetto psichico e la sensazione: Ejzenštejn non intende certo andare aldilà dell'affermazione enunciata, ma la connessione tra lo psichico e il sensibile, tra l'intellettuale e la sensazione ha una rilevanza particolare, perché mostra fin da subito la connessione strutturale tra i due orizzonti che – con diverse variazioni di equilibrio – sarà costante nella sua riflessione.

Nei testi scritti tra il 1923 e il 1928 Ejzenštejn non solo ritorna più volte sull'importanza dell'emozione nella comunicazione cinematografica, ma delinea un percorso segnato dalla volontà di costruire forme estetiche nuove, rivoluzionarie, produttive e anti-naturalistiche e sul progetto di elaborare un cinema intellettuale, capace di comunicare concetti e di suscitare idee negli spettatori. Ma sempre in questi testi – oscillanti tra la riflessione teorica e il taglio agit-prop – viene riconosciuta la necessità che le forme rivoluzionarie e il cinema intellettuale siano radicate su un supporto comunicativo sostenuto e garantito dalla emozionalità, dalla sensazione.

In *Metodo per realizzare un film operaio*, scritto nel 1925, Ejzenštejn delinea alcuni aspetti del film rivoluzionario non solo sottolineando l'importanza dell'emozione, ma evocando alcune nozioni di indubbio interesse. Innanzitutto correla il programma di un cinema rivoluzionario alla necessità di produrre un effetto che definisce una volta «stimoli eccitanti» e in seguito «stimoli emotivi»⁷. Per Ejzenštejn la realizzazione di forti effetti sullo spettatore è legata alla struttura di classe del pubblico. E un film rivoluzionario deve indirizzarsi ovviamente soprattutto a quegli strati sociali

7. S.M. Ejzenštejn, *Metodo per realizzare un film operaio*, in P. Bertetto (a cura di), *Ejzenštejn Feks Vertov* cit., p. 143. Nei testi eisensteiniani è indubbia l'influenza della riflessologia e delle teorie di Pavlov, che nella Russia novecentesca e nell'URSS godevano di ampia diffusione.

che sono stati il fondamento di classe della vittoria bolscevica e cioè la classe operaia. Ejzenštejn è piuttosto preciso nelle considerazioni politiche e sottolinea ad es. come la famosa e apprezzata attrazione del montaggio alternato del macello dei buoi e del massacro degli operai da parte della polizia in *Stacka* (*Sciopero*, 1924) abbia riscosso un interesse limitato presso il pubblico operaio e contadino che ben conosce i macelli o le uccisioni degli animali. L'attrazione, cioè, è destinata secondo Ejzenštejn a produrre reazioni psichiche differenti in pubblici socialmente differenti e la programmazione delle attrazioni deve quindi essere effettuata con una consapevolezza delle finalità e insieme dei caratteri socio-produttivi dei destinatari.

Le formule “stimoli eccitanti” e “stimoli emotivi”, presenti nel testo, richiamano evidentemente l'evocazione delle “scosse psico-sensoriali” nel saggio sul montaggio delle attrazioni e risentono del linguaggio della riflessologia. Ma le scosse qui diventano stimoli, perdendo forse in aggressività, ma guadagnando in produttività: non basta scuotere lo spettatore, bisogna stimolarlo, cioè spingerlo a sviluppare un'attività psichica ulteriore e ulteriormente proficua, suscitata dallo spettacolo. Gli stimoli evocati sono in un primo tempo “eccitanti” e quindi devono determinare una eccitazione dello spettatore, che esce da una situazione normo-psichica, vivendo un'alterazione psicologica forte e quindi un distacco dalle abitudini percettive (una nozione che ovviamente riprende ancora l'idea sklovskijana). L'eccitazione qui evocata implica una nuova reattività dei sensi, una esperienza di sensazioni sovradeterminate, che descrivono uno spettatore alterato come lo spettatore rivoluzionario ottimale. Ma poco dopo Ejzenštejn definisce “emotivi” gli stimoli e dunque evoca l'emozionalità e non più la psico-sensorialità, delineando dunque un percorso psichico non subalterno ai sensi e alla sensazione, ma aperto allo sviluppo dell'emozionalità. Lo spettatore è insieme sollecitato nell'orizzonte delle sensazioni e in quello delle emozioni, e passa da un'attivazione dell'area corporea sensibile a un'esperienza specificamente emotiva: si potrebbe forse dire che innesta l'emozione sulla sensazione o che fa della sensazione il trampolino per l'emozione.

La connessione scossa-stimolo e sensazione-emozione resta rilevante. Perché con un'invenzione anche semantica

estremamente significativa, poco dopo Ejzenštejn afferma che il film è un «insieme concatenato di traumi»⁸. La proposizione del trauma come componente rilevante del nuovo cinema rivoluzionario richiede una breve analisi. Perché il trauma non è considerato da Ejzenštejn come qualcosa che inerisce all'immaginario proposto (e naturalmente ha un significato diverso rispetto all'orizzonte studiato nei recenti *trauma studies*⁹), ma è una determinazione che riguarda insieme l'aggressività, la forza delle componenti dell'opera e l'effetto prodotto nello spettatore. Il trauma nella concezione eisensteiniana è insieme una determinazione del film molto simile all'attrazione per il suo carattere di aggressività intrinseca e qualcosa che riguarda l'esperienza spettatoriale, che dev'essere appunto trasformata in un'esperienza attiva e di rottura con la tradizione del pubblico passivo. L'attrazione sottolinea soprattutto la determinazione testuale forte, mentre il trauma indica prevalentemente la relazione con lo spettatore, ma i due termini funzionano, nell'economia simbolica eisensteiniana come nozioni convergenti che in parte si sovrappongono ed hanno in ogni caso una connotazione assolutamente positiva. Scegliere tuttavia il termine trauma, significa sottolineare come l'esperienza spettatoriale non debba essere un'esperienza di divertimento, ma al contrario un'esperienza produttiva anche difficile, con una finalità formativa ideologica estremamente precisa.

Dunque il film è un vettore, una macchina di produzione di emozioni, ma le emozioni che il film deve produrre non sono quelle della tradizione del romanzo psicologico ottocentesco che Ejzenštejn lega alla borghesia, ma esperienze psichiche ben più forti, segnate dalla capacità di colpire e di produrre effetti psico-sensoriali che alterano e cambiano in profondità la coscienza e l'ideologia del pubblico.

Non è qualcosa che intrattiene lo spettatore, ma qualcosa che lo traumatizza lo segna in profondità, opera insomma una violenza. E d'altronde Ejzenštejn – negli stessi anni – scrive anche che la regia è «un trattore che ara a fondo

8. *Ivi*, p. 144.

9. Per i *trauma studies* si vedano E.A. Kaplan, *Trauma Culture*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2005, e Id., *Climate Trauma*, Rutgers University Press, New Brunswick 2015.

la psiche dello spettatore»¹⁰, con un'altra immagine esplicita e un po' crudele. A parte un certo gusto sadico nella scrittura (gusto che ritorna in molti disegni legati soprattutto all'avventura messicana¹¹) Ejzenštejn qui vuole affermare che l'esperienza del cinema non è semplice né superficiale, ma punta invece a determinare rotture, conflitti, cambiamenti psichici anche pesanti e difficili, che trasformano lo spettatore, gli fanno cambiare il modo di pensare e di sentire. Non si tratta solo di insegnare a pensare dialetticamente (come Ejzenštejn scrive nei suoi appunti per portare sullo schermo *Il Capitale*). Si tratta di costringere il pubblico popolare (l'operaio in primo luogo) a sentire diversamente, determinando proficui traumi psichici. Lo psicoeffetto che Ejzenštejn vuole produrre, quindi, non è solo legato all'idea e all'emozione immediata, ma punta a colpire e cambiare la psiche. L'avventura filmica del pubblico non può essere elementare, immediata o divertita, ma deve mettere in gioco la struttura e il funzionamento della psiche. Ejzenštejn anticipa qui una posizione che argomenterà più ampiamente nel 1932 nel saggio *Servitevi!*¹² in cui si oppone all'idea che il cinema debba essere divertimento, per sottolinearne invece le grandi possibilità conoscitive.

L'importanza dell'emozione nel cinema è poi ulteriormente ribadita e argomentata in un articolo del 1926, *Costanza*, dedicato a *Bronenosec Potëmkin* (*La Corazzata Potëmkin*, 1925). Ejzenštejn sottolinea come il film abbia recuperato una serie di aspetti del cinema e dell'arte tradizionale per ottenere un risultato migliore anche sotto il profilo ideologico. Ejzenštejn parla di «psicoeffetto», di «piena dell'emozionalità che comincia a traboccare»¹³, di «sviluppo del

10. S.M. Ejzenštejn, *Latteggiamento materialistico verso la forma*, in P. Bertetto (a cura di), *Ejzenštejn Feks Vertov* cit., p. 140.

11. Sui disegni messicani di Ejzenštejn si vedano le seguenti edizioni: I. Karetnikova e N. Klejman (a cura di), *Les dessins mexicains d'Eisenstein*, Sovietzki Khudoznik, Moskva 1969; *Unpublished Mexican Drawings*, Cinemateca Nacional, Mexico 1978. Si vedano anche i saggi di (10) V. Marcadé e G. Ackerman in *Eisenstein, Dessins secrets*, Seuil, Paris 1999, M. Salazkina, *In Excess. Sergej Eisenstein's Mexico*, University of Chicago Press, Chicago 2009, e A. Somaini, *Ejzenštejn*, Einaudi, Torino 2011.

12. Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Servez-vous*, in N. Klejman (a cura di), *Izbrannye proizvedenija v sestj tomach*, Sovietzki Khudoznik, Moskva 1964.

13. S.M. Ejzenštejn, *Costanza*, in P. Bertetto (a cura di), *Ejzenštejn Feks Vertov* cit., p. 158.

patetismo»¹⁴, e insiste sull'importanza «della introduzione dello psicologismo», che non nega il montaggio delle attrazioni, ma lo arricchisce con altre componenti legate al rapporto con lo spettatore.

Il discorso di Ejzenštejn è qui estremamente chiaro. La finalità non nascosta del film è quella di suscitare forti emozioni nel pubblico e a questo obiettivo devono essere finalizzati gli elementi compositivi. L'obiettivo ideologico non è eliminato naturalmente, ma è correlato all'emozione e, secondo Ejzenštejn, potrà essere tanto più forte ed efficace quanto sarà forte la capacità dell'opera di far provare allo spettatore un insieme di emozioni. L'emozione non è un elemento integrativo o marginale, ma è posta al centro dell'interesse dell'autore. Ejzenštejn insiste qui sulla centralità del pathos come determinazione forte del testo e insieme esperienza psichica da suscitare nello spettatore e non rifiuta nemmeno di evocare il patetismo per raggiungere «una piena dell'emozionalità che comincia a traboccare». Sono aspetti assolutamente nuovi nella teoria eisensteiniana che, se non confliggono con l'effetto psichico e sensoriale provocato dalle attrazioni, tuttavia costituiscono una esperienza molto diversa, legata più all'arte del passato che alle rotture innovative dell'avanguardia. Ejzenštejn sottolinea come nel *Potëmkin* il pathos possa inglobare anche una serie di «mezzi negativi... dell'arte passiva» come «dubbio, lacrime, sentimento, lirica, psicologismo, sentimento materno»¹⁵, ma afferma la centralità del pathos nella costruzione del film e della relazione spettatoriale. La scelta non implica un rifiuto dell'avanguardia, ma l'affermazione dell'importanza fondamentale dell'emozione, che diventa più rilevante dello stesso spirito della sperimentazione. Per l'Ejzenštejn del *Potëmkin*, quindi, essenziale è la realizzazione attraverso il film di una produzione emozionale forte sovrabbondante capace di coinvolgere e colpire lo spettatore e in questa prospettiva gli strumenti utilizzabili possono essere quelli dello psicologismo tradizionale e del patetismo non meno delle attrazioni dell'avanguardia. Se per *Sciopero* Ejzenštejn aveva respinto alcune tipologie di attrazioni da lui considerate inadeguate e improduttive da un punto di

14. *Ivi*, p. 159. Va anche ricordato che qui, forse per la prima volta, Ejzenštejn parla di «estasi dello spettatore».

15. *Ivi*, p. 157.

visto di classe cioè politico (ad es. le attrazioni «eterne», quelle «sessuali»¹⁶, le «attrazioni di influenza normale» e quelle «del momento»¹⁷), qui pensa di utilizzare vettori filmici anche più tradizionali, purché gli assicurino un grande effetto emozionale. L'affermazione della rilevanza della psiche e delle sue componenti non razionali e di sentimento nella nuova poetica eisensteiniana è del tutto evidente.

D'altronde, in una fotografia dell'inizio anni Trenta¹⁸, Ejzenštejn siede accanto a tre libroni di cartapesta su cui aggiunge a mano alcune parole particolarmente significative: «Pathos Ek-stas» (sic) innanzitutto, poi «Movimento espressivo» e «Drammaturgia della forma filmica». Pathos ed Ekstasis sono due nodi essenziali della sua teoria dell'arte e del cinema, che indicano la produzione di emozionalità forte e l'uscita fuori di sé del fruitore in una esperienza di coinvolgimento della psiche profonda. In questa scelta Ejzenštejn punta esplicitamente a valorizzare uno degli aspetti più diffusi e importanti dell'arte filmica. Senza pathos, senza psicoeffetto sullo spettatore il cinema non potrebbe esistere ed affermarsi come grande arte di massa. E il pathos è quindi una delle altre possibili componenti dell'intensità del cinema. Non una componente necessaria. Ma una componente di grande forza. Nella concezione di Ejzenštejn la produzione di pathos non è più una determinazione che riguarda solo la narrazione popolare, ma al contrario si avvia a diventare un elemento fondamentale del film e della sua intensità, perché serve a catturare lo spettatore e a immergerlo in un processo emozionale che lo trasforma.

Anche nel progetto – rimasto allo stato di appunti – di realizzare un film dal *Capitale* di Marx, Ejzenštejn affronta vari problemi di composizione del film e di trasformazione visiva dei concetti marxiani, ma non dimentica l'importanza dell'emozione come mediatrice anche del rapporto spettatoriale più attento alle idee. Pensa infatti ad «attrazioni sensoriali ... utili a provocare un'emozione condensata»¹⁹

16. S.M. Ejzenštejn, *Metodo per realizzare un film operaio*, in P. Bertetto (a cura di), *Ejzenštejn Feks Vertov* cit., p. 144.

17. *Ivi*, p. 145.

18. La fotografia è stata ripubblicata nei «Cahiers du cinéma», n. 223, 1969.

19. S.M. Ejzenštejn, *Come portare sullo schermo il Capitale di Marx*, in P. Bertetto (a cura di), *Ejzenštejn Feks Vertov* cit., p. 171.

e, sulla linea del *Potëmkin*, evoca il pathos, connesso allo stesso «patetismo del *Capitale*», ipotizzando che debba essere «fantastico e iperbolico»²⁰.

2. *Il monologo interiore*

Negli anni 1928-1932, sulla scia della realizzazione di *Ottobre*, Ejzenštejn sviluppa la prospettiva teorica di un cinema intellettuale capace di produrre immagini-idee di grande forza ed efficacia, finalizzate alla creazione di un autentico cinema-pensiero.

Ma poi, quasi improvvisamente, dopo la sconvolgente esperienza messicana – che risponde al periodo più libero (ed estatico) della sua vita – Ejzenštejn accantona la teoria del cinema concettuale, non si limita più a correlare lo stimolo emotivo all'idea, e vuole scoprire modelli compositivi nuovi capaci di proporre una concezione dell'arte e del cinema più originale e personale, rispondente alle sue nuove esigenze conoscitive ed espressive.

Il primo passaggio importante in questa prospettiva è legato alla riflessione sulla sceneggiatura di *An American Tragedy*, scritta nel 1930 in America e trasformata in un oggetto teorico in un articolo del 1932, *Una lezione di sceneggiatura*.

La teoria del monologo interiore costituisce sicuramente un superamento o almeno una svolta rispetto alla teoria del cinema intellettuale, e certo è un rovesciamento della posizione di *Attrazione intellettuale* 28²¹ che respingeva radicalmente l'ipotesi di una rappresentazione cinematografica dei processi del pensiero, criticando ad es. l'oggettivazione delle immagini mentali di *Der letzte Man* (*L'ultimo uomo*, 1924) di Murnau. Rispetto alla complessità conoscitiva e scritturale del cinema intellettuale, il monologo interiore doveva costituire certamente una struttura più motivata sul piano della rappresentazione dell'esistente. L'opzione per il monologo interiore modifica da un lato l'idea eisensteiniana di pensiero e la sua struttura e dall'altro sposta il luogo del pensiero nel funzionamento della psiche, e punta a trasformare le stesse modalità di rielaborazione nell'orizzonte del filmico.

20. *Ivi*, p. 169.

21. *Attrazione intellettuale* 28, testo inedito di Ejzenštejn che ho potuto consultare grazie a Pietro Montani.

Scrive Ejzenštejn, descrivendo il lavoro di sceneggiatura per *An American Tragedy*:

La macchina da presa doveva penetrare nell'intimo di Clyde. Bisognava rappresentare in modo uditivo e visivo il febbrile succedersi di pensieri, alternato con la realtà esterna: la barca la ragazza seduta di fronte a lui, le sue azioni. Era nata la forma del "monologo interiore". Quegli abbozzi di montaggio erano meravigliosi. La letteratura stessa è quasi impotente in questo caso ... soltanto il cinema possiede per rappresentare in modo adeguato l'intero svolgimento del pensiero in una mente turbata ... Perché soltanto il film sonoro è in grado di ricostruire tutte le fasi e tutti gli elementi specifici del corso del pensiero. Che schizzi mirabili erano mai quei fogli di montaggio! Come il pensiero, procedevano a volte attraverso immagini visive. Attraverso il suono. Sincronizzato o non sincronizzato. Poi come suoni. Informi. O con immagini sonore: con suoni obiettivamente rappresentativi. Poi, di colpo, parole formulate in modo chiaramente intellettuale: "intellettuali" e passionante come parole pronunciate.²²

196

Innanzitutto il pensiero non è più l'ideologia marxista e i concetti astratti come la degradazione della religione, «deviazione di destra» e «deviazione di sinistra»²³, non rientrano più nell'orizzonte progettuale e compositivo di Ejzenštejn. Il pensiero è diventato il concreto pensiero all'opera nella mente di un soggetto determinato: è il flusso di coscienza di un "uomo vivente", per riprendere una formula che nel 1929 Ejzenštejn usava in funzione negativa. Il salto è assolutamente radicale: ed è un salto che si realizza in concreto nello stesso anno di alcune significative teorizzazioni relative al cinema intellettuale, anche se si oggettiva sul piano teorico solo due anni più tardi (ma Ejzenštejn scrive che il «monologo interiore nel cinema» è una «idea a cui pensavo da sei anni»)²⁴. La trasformazione è anche favorita dalle nuove condizioni produttive in cui Ejzenštejn si trova a Hollywood: non solo un mondo poco favorevole all'ideologia comunista, ma insieme un cinema caratterizzato da un'idea

aA

22. S.M. Ejzenštejn, *Una lezione di sceneggiatura*, trad. it., in Id., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, a cura di P. Gobetti, Einaudi, Torino 1964, pp. 94-95.

23. Id., *Prospettive*, in P. Bertetto (a cura di), *Ejzenštejn Feks Vertov*, pp. 198-199.

24. Id., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia* cit., p. 94.

di verosimile e da codici linguistici molto diversi dai suoi precedenti film .

Insieme, è probabile che l'attenzione al monologo interiore sia anche e soprattutto favorita dall'interesse di Ejzenštejn per Joyce, manifestata ripetutamente in scritti e appunti almeno dal 1928. Sia il progetto per il *Capitale* che *Glasshouse* hanno infatti come modello linguistico dichiarato Joyce²⁵. Ma nel progetto per il *Capitale* e in *Glasshouse* sono la complessità e la polifonicità della struttura e degli stili dell'*Ulysses* ad interessare Ejzenštejn. Ora è il modello dello *stream of consciousness* ad attrarlo. E nella teorizzazione del 1932 Ejzenštejn insiste sul fatto che solo il cinema sonoro può restituire adeguatamente il processo del pensiero, perché è in grado di intrecciare immagini in movimento e parole, proprio come avviene nel flusso di coscienza.

È ovvio che una concezione di questo tipo implica l'abbandono dei sistemi di pensiero rigidi, delle strutture concettuali astratte, delle parole d'ordine ideologiche, a favore di un radicamento del pensiero nella soggettività e della correlazione del pensiero al funzionamento della mente. La coscienza soggettiva diventa il luogo del pensiero. Il pensiero non è più connesso a ideologie o a sistemi filosofici generali, non implica più concettualizzazioni particolari né astrazioni, ma vive radicato nelle dinamiche soggettive della vita quotidiana. Il monologo interiore eisensteiniano non è tuttavia neppure il «fonctionnement réel de la pensée» di Breton²⁶ e del surrealismo, non è un segmento di scrittura automatica. Il monologo interiore di Ejzenštejn registra l'attività della coscienza e non la produzione dell'inconscio o del preconcio, ed è immaginato e costruito attraverso una programmazione compositiva lucida e precisa, mentre la scrittura automatica è il risultato della registrazione dei meccanismi della psiche, liberata dal controllo della logica e della grammatica.

Il luogo del pensiero secondo *Una lezione di sceneggiatura* è dunque la coscienza, con i suoi meccanismi di associazio-

25. Nel progetto sul *Capitale* Ejzenštejn scrive che «la parte formale sarà dedicata a Joyce» (*Ejzenštejn Feks Vertov*, p. 177). E anche negli appunti per *Glasshouse*. Ejzenštejn afferma che Joyce potrà influenzare molto la composizione del materiale (trad. it. in «Filmcritica», 300, 1979).

26. A. Breton, *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino 1966, p. 30.

ne, la pressione delle ossessioni psichiche, l'intrecciarsi di microragionamenti e di fantasmi, di immagini e di emozioni. Il pensiero non è più né uno spazio ideativo, né un processo da determinare e da guidare nel fruitore. È un processo da registrare e da oggettivare grazie all'audiovisione, un segmento del mondo che il cinema deve adeguatamente rielaborare. Cambiano quindi idea e struttura del pensiero, luogo e operatività, attenzione del cinema e modalità di iscrizione del pensiero nel linguaggio cinematografico. Tutti i presupposti e la logica del cinema intellettuale vengono cancellati. E il testo filmico come la stessa concezione del pensiero diventano qualcosa di radicalmente diverso.

D'altronde, nonostante nel 1932 il saggio *Nell'interesse della forma*²⁷ ricordi ancora la connessione tra il vedere e l'idea, la linea di sviluppo della ricerca teorica come della creazione linguistica di Ejzenštejn va nella direzione di un distacco sempre più radicale dal cinema intellettuale per costruire percorsi e strutture più fluide se non più complesse, in un avvicinamento progressivo ad una segreta musica della forma.

In questo processo il pensiero diventa per Ejzenštejn qualcosa che non è unicamente legato alla razionalità, all'astrazione logica, all'intelletto puro, ma al contrario acquista una nuova dimensione, diventa lo psichico, la processualità e il dinamismo della psiche, con la sua capacità di essere razionalità e flusso di coscienza, verbalizzazione e visualizzazione delle emozioni, riflessione e profondità dell'io. In questa trasformazione non è solo significativa l'apertura alla complessità del dinamismo psichico e vivente, ma anche l'indicazione di una nuova attenzione agli strati più profondi e meno razionali della psiche, come a un territorio che è assolutamente fondamentale per la creazione artistica e cinematografica.

L'opzione per il monologo interiore costituisce anche un'apertura precisa verso le profondità della psiche e attesta quindi uno spostamento di interesse dall'orizzonte razionale-ideologico alla dimensione non meno complessa, ma certo più oscura e magmatica del mondo interiore. I

aA

27. S. M. Ejzenštejn, *Nell'interesse della forma*, in «Bianco e Nero», 7/8, 1971. A partire dal discorso di Ejzenštejn su idea e visione, ivi elaborato, ho sviluppato il concetto di cinema edetico (P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, Bompiani, Milano 2007).

processi di comprensione che il cinema può attuare insomma non sono più legati alle contraddizioni della società e allo scontro tra le classi nella storia, ma a quell'orizzonte fluido mentale e prelogico, legato al sensibile ma anche allo psichico, in cui si sviluppano le avventure della coscienza. È uno spostamento di interesse di straordinaria rilevanza nell'economia della ricerca eisensteiniana, che prelude a un'ulteriore radicalizzazione e all'affermarsi pieno dell'estasi, del pensiero sensibile e dell'aldilà della coscienza, cioè degli "strati profondi" della psiche.

E infatti il saggio di estetica *La forma cinematografica: problemi nuovi*, del 1935, come d'altra parte la stessa più ampia riflessione sviluppata in *Metod*, riconoscono nella creazione e nel testo artistico la presenza essenziale delle strutture più elementari della psiche. Nel saggio del 1935 Ejzenštejn elabora una riflessione ulteriore sui caratteri e sulla funzione del monologo interiore. Non si tratta solo di sottolineare come «la teoria del monologo interiore» abbia dato «un certo calore all'astrazione ascetica del fluire dei concetti, trasferendo il problema alla rappresentazione dei sentimenti dell'eroe e cioè su un piano più narrativo»²⁸. Si tratta soprattutto di rilevare come il monologo interiore presenti una struttura particolare che non ha rilevanza solo sul piano della rappresentazione della psiche, ma costituisce addirittura la struttura essenziale dell'opera d'arte. Scrive Ejzenštejn:

Il linguaggio interiore, il fluire e il susseguirsi dei pensieri non formulati nelle costruzioni logiche in cui si esprimono i pensieri espressi e formulati, ha una propria struttura particolare. Questa struttura si fonda su una serie ben distinta di leggi. Quel che vi è di notevole – ed è questa la ragione per cui ne discuto – è che le leggi di costruzione del linguaggio interiore sono precisamente quelle leggi che si trovano alla base di tutta la varietà di leggi governanti la costruzione della forma e della composizione delle opere d'arte. E non esiste un solo metodo formale che non si riveli il ritratto fedele di una determinata legge governante la costruzione del linguaggio interiore, distinta dalla logica del linguaggio espresso.²⁹

28. Id., *Una lezione di sceneggiatura* cit., pp. 94-95.

29. *Ibid.*

Quello che in *Una lezione di sceneggiatura* era insieme l'individuazione di un soggetto di rappresentazione e l'indicazione di una tecnica e di una nuova struttura del pensiero, diventata nel 1935 il fondamento delle leggi strutturali dell'opera d'arte. Il pensiero interiore funziona e si manifesta come la struttura segreta dell'arte. L'arte è connessa alle ragioni profonde del pensiero, all'attività psichica non mediata dalla razionalità, al mero palesarsi dell'immediatezza profonda delle zone segrete della psiche.

Non solo i presupposti del pensiero ideologico, ma tutti i discorsi sull'identità di conoscenza e costruzione in un'epoca rivoluzionaria, come la stessa ipotesi di un pensiero capace di guidare sul terreno ideologico-politico, cedono di fronte alla scoperta di una verità nascosta della psiche e del suo riverberarsi nella stessa struttura dell'opera d'arte. L'apparato logico-discorsivo dell'Ejzenštejn degli anni Venti sembra del tutto abbandonato di fronte all'urgenza di nuove verità. Si tratta di cogliere la pluralità caotica, dinamica e sempre differenziata della mente: la profondità occultata del soggetto è diventata il centro dell'interesse di Ejzenštejn, in luogo delle nozioni del discorso ideologico. Il pensiero è diventato una dimensione oscura in cui galleggiano tutte le ambiguità dell'esistente, qualcosa di radicalmente opposto al monologismo dell'ideologia marxista. È una rivoluzione copernicana che si intreccia con un altro rovesciamento teorico radicale che investe la concezione stessa dell'arte.

Il pensiero non dev'essere più oggetto di una comunicazione diretta ed esplicita attraverso forme linguistiche complesse, perché il pensiero profondo, non mediato razionalmente, esiste già come modello strutturale nell'opera d'arte, perché l'opera d'arte è costruita come il pensiero profondo e come tale è la sua estrinsecazione più autentica.

Ejzenštejn insiste sui caratteri particolari del pensiero radicato negli strati profondi della coscienza, introduce il concetto di «pensiero sensoriale» o «pensiero prelogico», ripreso dalla ricerca etnologica di Lévy-Bruhl³⁰, e di «di-

30. Si veda L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Alcan, Paris 1922.

scorso interno» (o «linguaggio interiore»), mutuato dalla psicolinguistica di Vygotskij³¹.

Sappiamo che alla base della creazione della forma si trovano procedimenti di pensiero fondati sulla sensazione e sull'immagine. Il linguaggio interiore si trova precisamente allo stadio della struttura figurativo-sensoriale, non avendo ancora raggiunto quella formulazione logica di cui si riveste il linguaggio prima di diventare linguaggio parlato. È interessante notare che, come la logica ubbidisce nelle sue costruzioni a tutta una serie di leggi, anche questo discorso interiore, questo pensare sensoriale è soggetto a leggi e peculiarità strutturali non meno nette e precise. Esse sono note e, alla luce delle considerazioni qui esposte, rappresentano una riserva inesauribile di leggi per la costruzione della forma, il cui studio e la cui analisi hanno una straordinaria importanza al fine di padroneggiare i “misteri” della tecnica formale.³²

Ejzenštejn analizza le articolazioni del pensiero sensoriale e del discorso interno, individuando rispettivamente nella filogenesi e nell'ontogenesi il formarsi delle leggi che li caratterizzano. Secondo Ejzenštejn dunque i caratteri fondamentali del discorso interno individuati da Vygotskij sono essenziali nell'opera d'arte: implicazione del tema, tecnica agglutinante, sintesi sincretica, processualità non-mediata parola-pensiero. Ma nell'opera il modello del discorso interno si intreccia con un altro movimento del pensiero, che presenta aspetti completamente diversi.

La dialettica delle opere d'arte è costruita su una curiosissima “unità dualistica”. L'opera d'arte colpisce proprio perché si svolge in essa un processo dualistico; un'impegnosa ascesa progressiva lungo le linee dei più elevati livelli espliciti di coscienza e la penetrazione simultanea, per mezzo della forma, negli strati del più profondo pensiero sensoriale. La separazione antitetica di queste due linee di movimento crea quella notevole tensione unitaria di

31. Si veda L. Vygotskij, *Storia dello sviluppo delle funzioni psichiche superiori e altri scritti*, Giunti-Barbera, Firenze 1974. Sulle questioni relative a Vygotskij cfr. l'analisi di Montani (in *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 1981, pp. xxiv-xxix) e la bibliografia ivi citata. Montani propone la traduzione di «discorso interno».

32. S.M. Ejzenštejn, *La forma cinematografica: problemi nuovi*, in Id., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia* cit., pp. 117-118.

forma e contenuto che è caratteristica delle vere opere d'arte. Senza di essa non esiste vera arte.

In questa caratteristica consiste l'infinita differenza di principio tra un'opera d'arte e tutte le zone adiacenti, simili, analoghe, e "reminiscenti" in cui hanno il loro posto anche fenomeni legati a "forme primitive di pensiero". Nell'inseparabile unità di questi elementi – del pensiero sensoriale con uno sforzo di elevazione esplicitamente cosciente – l'arte è unica e insuperabile in quei campi in cui per arrivare a un'analisi correlativa è necessario decifrare comparando³³.

La fusione genetica di forme profonde e forme elevate di pensiero costituisce il fondamento strutturale dell'opera d'arte. Ejzenštejn salvaguarda la presenza produttiva del pensiero nell'opera, collocandolo proprio al centro della dialettica costitutiva dell'arte. Le forme razionali del pensiero si mescolano con le forme profonde "sensoriali" per realizzare un meccanismo nuovo fondato sulla eterogeneità e sulla risoluzione formale del conflitto di differenze. Ejzenštejn sembra qui scoprire una sorta di forza enigmatica nella profondità del pensiero, come il fondamento segreto e oscuro di una produttività ambigua e molteplice che porterà alla polifonia complessa, alla musicalità infinita e sfuggente dell'ultima fase della sua ricerca.

Dalla produzione di produzione, dall'attuazione di trasformabilità a catena, dalla produzione di tensioni conflittuali e di forza, dalla pura *dynamis*, l'Ejzenštejn maturo è giunto ad una fluidità nascosta e problematica, non sorretta più da alcuna certezza e da alcun monologismo, ma impegnata a scoprire ogni volta le leggi della propria espansione, l'economia segreta del pensiero che la informa. E la riflessione di Ejzenštejn, che era cominciata con i toni asseverativi del manifesto, diventa alla fine un percorso, una mobilità in cui nulla è più scontato e il pensiero si interroga costantemente su di sé e sulla propria funzione.

3. *Il Tamburo ritmico*

Dopo l'esito negativo del discorso alla conferenza dei registi sovietici del 1935, Ejzenštejn si rende conto che i margini della teoria e della riflessione culturale in Urss sono estre-

mamente ristretti ed assume un atteggiamento doppio: da una lato sviluppa una teoria del cinema nell'ambito dei discorsi possibili nello stato sovietico-staliniano e si occupa soprattutto di montaggio; dall'altro elabora scritti più complessi non destinati alla pubblicazione immediata in cui procede senza censure lungo una linea di pensiero sempre più innovativa.

La riflessione sulle leggi fondamentali della composizione artistica e della conoscenza, che Ejzenštejn sviluppa variamente in *Metod*, è anticipata da uno scritto poco conosciuto e inedito negli Anni Trenta, *Torito*, che era invero una conferenza agli allievi dell'Istituto Statale di Cinematografia. Nel testo Ejzenštejn individua già l'iterazione compositiva come struttura essenziale dell'arte (e del cinema quindi), isolando ed evidenziando quello che, nel capitolo di *Metod* che qui ci interessa, è considerato l'aspetto più rilevante dell'artistico. Scrive Ejzenštejn in *Torito*:

Ci rimane da fare ancora una digressione. [...] Sul tema dell'iterazione compositiva, delle variazioni comprese nel suo ambito e della legge fondamentale che la sottende. Questa legge compositiva è alla base dell'opera d'arte e agisce prima di tutto sul piano emotivo. La legge ritmica dell'iterazione e delle variazioni sul tema è insista anche nelle opere appartenenti al campo intellettuale³⁴.

Nel capitolo di *Metod Il tamburo ritmico* Ejzenštejn riprende e precisa l'idea dell'iterazione ritmica come carattere nascosto ma fondamentale della forma artistica, per legarla poi profondamente all'orizzonte organico. La sua analisi, come spesso accade, si avvale di molteplici riferimenti all'orizzonte antropologico religioso e psicologico e ritrova in esperienze estremamente diverse la presenza di una ripetizione ritmica che garantisce la profondità di un certo tipo di esperienze vissute. Ejzenštejn evoca qui innanzitutto le operazioni magiche e rituali (ad es. i riti voodoo, i *danzantes* messicani o i dervisci rotanti dell'oriente), ma anche l'ipnosi, le esperienze religiose cristiane (le grida della folla a Lourdes, i tamburi psichici delle esperienze mistiche da Teresa de Avila a Ignazio di Loyola, le litanie delle monache), sino ai fenomeni sociali delle feste, delle danze ed anche

34. S.M. Ejzenštejn, *Torito* cit., p. 59.

dei dancing contemporanei³⁵: tutte esperienze centrate sul ritmo, sulla ripetizione ossessiva di suoni scanditi, di movimenti iterati sino quasi a perdere o a ridurre l'incidenza della coscienza e della razionalità a favore di una predisposizione naturale e sensibile fondata sull'organico. Secondo Ejzenštejn questa legge del tamburo ritmico caratterizza anche l'esperienza dell'arte e del cinema soprattutto e trova nella stretta connessione tra lo psichico e l'organico il suo fondamento³⁶.

La sua operazione concettuale è complessa: da un lato connette gli strati di alterazione psichica e di superamento della razionalità analizzati in contesti così diversi all'esperienza della fruizione dell'arte, sostenendo quindi l'assoluta rilevanza – nell'esperienza percettiva – del momento prelogico non razionale, radicato nelle profondità della psiche. È vero che Ejzenštejn non cancella l'operatività degli strati alti della coscienza nella fruizione dell'arte, ma nella nuova concezione estetica il ruolo degli strati profondi della psiche è diventato assolutamente preponderante. L'identificazione della percezione dell'arte con le esperienze antropologiche di superamento della razionalità e di avvicinamento ai contenuti più autentici della psiche è poi correlata da Ejzenštejn ai meccanismi organici delle profondità del soggetto, il luogo in cui lo psichico e il biologico si intrecciano. E l'esperienza antropologica della ripetizione ritmica non è per Ejzenštejn un dato casuale, ma trova il suo fondamento nell'organismo umano e nel ruolo del tamburo ritmico.

Ejzenštejn afferma che l'iterazione ritmica è una struttura, un meccanismo fondamentale che caratterizza insieme la vita organica (il battito del cuore, il ritmo del respiro, i movimenti peristaltici dell'intestino), i momenti di alterazione psichica e di uscita fuori dalla normalità nelle esperienze estreme della danza, della magia, delle droghe e della religione, e la fruizione dell'arte e del cinema in particolare. L'arte quindi non appare a Ejzenštejn nel suo aspetto fondamentale come un evento prevalentemente intellettuale, ma come un'esperienza che è radicata non solo nel prelogico, ma proprio nel funzionamento dell'organismo umano. Ed

35. S.M. Ejzenštejn, *Il tamburo ritmico*, in *Metod*, a cura di N. Klejman, Ejzenštejn Centri, Moskva, 2002, tomo I, p. 183.

36. Cfr. *ivi*, *passim*.

è quindi un'avventura che permette al fruitore di sperimentare processualità profonde nascoste negli strati più segreti della psiche. Proprio per questo è un'esperienza che si collega a quello che Ejzenštejn chiama pensiero sensoriale (o sensibile), riprendendo una nozione di antropologia di Lévy-Bruhl che ha letto a Parigi nella seconda metà del 1929.

L'esperienza anomala prelogica e psichicamente alterata dell'arte è in fondo una forma di superamento dei limiti razionali del soggetto, di uscita dal sé che Ejzenštejn ha definito più volte estasi³⁷, soprattutto in rapporto al pathos (*Metod, La natura non-indifferente*): un'uscita fuori di sé, un'esperienza di esaltazione emozionale che spinge il soggetto aldilà delle sue abituali strutture di funzionamento, verso nuovi processi di rivelazione e di autorivelazione.

Questa avventura di uscita dal sé è un'intensità che porta il soggetto a un grande livello di tensione e gli permette di sperimentare la sua psiche più profonda e significativa. E se l'arte e il cinema possono operare in questa prospettiva sono ovviamente vettori straordinari di arricchimento della soggettività e di produzione di emozioni non superficiali, ma assolutamente profonde. È come se rivivere l'esperienza della ritmicità propria dell'organico permettesse al soggetto di scoprire l'autenticità profonda. Ejzenštejn non si limita a riconoscere questa potenzialità dell'arte e del cinema in particolare. Si propone anche di spiegarne il fondamento concreto nella prassi. E afferma che il cinema più di ogni altra esperienza artistica (forse quanto la musica) può produrre questo effetto, può creare questa esperienza nello spettatore grazie alla sua struttura essenziale. Perché il suo movimento strutturale, cioè meccanico, determinato dall'automaticità costante della proiezione di fotogrammi, è simile al movimento simbolico, cioè al ritmo costitutivo dell'organismo e si radica quindi nel fondamento organico del soggetto³⁸. L'arte consente al fruitore una regressione che lo porta ad incontrare la propria autenticità profonda e originaria grazie alla scoperta del tamburo ritmico interiore.

Il movimento automatico del cinema, cioè, si fonde con

37. Sull'estasi, variamente evocata e teorizzata da Ejzenštejn nei suoi scritti, si veda tra l'altro M. Olivero, *Figures de l'extase*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

38. S.M. Ejzenštejn, *Metod* cit., pp. 187-188.

il ritmo interiore dell'organismo umano (corpo e psiche) che viene sollecitato e potenziato nella fruizione del film e produce una serie di effetti propri dell'esperienza prelogica e regressiva del pensiero sensoriale, come la fusione del soggetto e dell'oggetto e della parte con il tutto³⁹, e l'emergere di fantasmi profondi, di ossessioni ripetute e cariche di tensioni segrete. Il cinema è l'arte per eccellenza per attivare gli strati profondi della psiche, perché il movimento meccanico ripetuto in forme eguali di proiezione di fotogrammi e il montaggio intensivo si basano sugli stessi principi della ritmicità.

Ejzenštejn continua a pensare il cinema come macchina produttiva, ma mentre negli anni Venti cercava di fare del cinema un vettore di produzione di idee connesse all'ideologia marxista e di insegnare agli operai a pensare dialetticamente, negli anni Trenta e Quaranta non crede più al programma sovietico e si impegna nella penetrazione nella profondità della psiche per scoprire un mondo e una verità lontani dall'ideologia.

206

L'evocazione del movimento automatico del film come aspetto essenziale del suo funzionamento spettatoriale, proposta qui da Ejzenštejn, è ripresa da Deleuze in *L'Immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*. Ma tra Ejzenštejn e Deleuze c'è una differenza fondamentale. Per Deleuze nel cinema «il movimento automatico suscita in noi un automa spirituale»⁴⁰, e quindi agisce sul cervello e intensifica l'attività intellettuale. Per Ejzenštejn, invece, favorisce la penetrazione negli strati profondi della psiche e nell'organico. Per entrambi, in ogni modo, il movimento automatico del film è un vettore di straordinaria importanza nel campo dell'estetico, in quanto sopravanza nettamente la produzione artistica tradizionale per introdurre una novità radicale che assicura un oltrepassamento del limite e un'apertura a orizzonti nuovi e inusitati.

aA

Sulla base dei nuovi concetti elaborati e della connessione tra il movimento automatico del film e le dinamiche interne dell'organismo, Ejzenštejn ridefinisce anche la sua

39. *Ivi*, p. 182.

40. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, p. 175. Si veda anche il capitolo su Deleuze e il cinema di P. Bertetto, *Microfilosofia del cinema*, Marsilio, Venezia 2014.

teoria del montaggio, o meglio il fondamento strutturale del montaggio stesso.

Nella sua visione, infatti, il montaggio «ripropone a un livello più alto lo stesso meccanismo del tamburo ritmico», cioè del «fenomeno su cui è basato il cinema. Questo è uno dei motivi per cui il montaggio è organico al cinema»⁴¹. Il montaggio «fa sorgere il movimento del pensiero», ma anche e soprattutto suscita l'emergenza delle aree psichiche profonde legate alla ritmicità delle attività fisiologiche dell'organismo.

Il montaggio è legato al tamburo ritmico non solo perché organizza il visibile secondo la temporalità ritmica dell'organismo umano, ma, ad es., anche perché visualizza la relazione pars pro toto che è essenziale in quello che Ejzenštejn chiama il pensiero prelogico. Attraverso il montaggio, cioè, il film non solo si intreccia e si fonde con la ritmicità fisiologica e automatica del corpo umano, ma configura alcuni processi propri del cosiddetto pensiero sensoriale, a cominciare dal rapporto pars pro toto che costituisce uno dei principi fondamentali del montaggio stesso.

L'attenzione ossessiva di Ejzenštejn al montaggio e alla sua teoria non è quindi casuale e non è assolutamente in contrasto con la riflessione sviluppata in *Metod*. Per Ejzenštejn parlare di montaggio nel cinema significa cogliere l'elemento essenziale della sua capacità di operare nelle profondità della psiche, di catturare lo spettatore e di liberarne le componenti (psichiche) profonde. Il montaggio rispecchia la stessa struttura ritmica del movimento automatico del film, per rielaborarlo in forme di complessità e di creatività incommensurabilmente più alte. Il montaggio è insomma il modo in cui la composizione del film si intreccia con l'organico. È il segno più rilevante della sua forza di penetrazione nella psiche, il vettore di rivelazione dell'autenticità del soggetto. È il tamburo ritmico aumentato, il tamburo ritmico portato ad un livello esponenziale. La teoria esplicita di Ejzenštejn (cioè essenzialmente l'estetica del montaggio) e la sua teoria nascosta e protetta (*Metod*) si incontrano nella fusione del montaggio e del tamburo ritmico come equivalenti della struttura di funzionamento

aA

207

41. S.M. Ejzenštejn, *Metod* cit., p. 187.

dell'organismo. La complessità della ricerca eisensteiniana suggerisce quindi di interpretare ogni elemento teorico dentro dinamiche concettuali più elaborate, e di leggere i diversi sviluppi della teoria del montaggio sullo sfondo della figura del tamburo ritmico.

Inoltre va detto che la teoria del tamburo ritmico riflette in modo significativo il metodo di riflessione di Ejzenštejn, impegnato a connettere le nuove acquisizioni conoscitive sugli strati profondi della psiche da un lato alle molteplicità concrete della storia e dell'antropologia e dall'altro ai fondamenti fisiologici e organici del soggetto. Per Ejzenštejn l'affermazione della rilevanza degli strati profondi della psiche non implica una negazione dell'orizzonte sociale e fisico, ma è innervato su un materialismo riveduto e arricchito ma persistente. L'interpretazione dei fenomeni sociali e delle avventure esistenziali come dell'arte, cioè, è effettuata integrando determinazioni relative alla psiche, letture simboliche dei dati antropologici, e riflessioni storiche, grazie ad un nuovo sincretismo materialistico, estremamente attento all'orizzonte simbolico. Così Ejzenštejn può integrare le nuove acquisizioni conoscitive in una struttura concettuale dinamica, che non rinuncia al materialismo storico, ma lo fa rivivere come fondamento di avventure artistiche e culturali ben più innovative e ricche⁴².

La ricerca del fondamento essenziale dell'opera e dell'estetico nelle profondità della psiche costituisce sicuramente un cambiamento rilevante nella direzione del pensiero di Ejzenštejn, che negli anni 1928-32 è centrato sulla produttività intellettuale del cinema. È vero che Ejzenštejn riprende quell'attenzione forte agli stimoli emotivi, agli psico-effetti, alle attrazioni e ai traumi, che aveva caoticamente ma dinamicamente sviluppato nei testi critici e di agit-prop degli anni Venti. Ma il cambiamento della direzione di ricerca resta radicale e costituisce senza dubbio un problema che l'interpretazione non solo della figura ma anche del percorso teorico e culturale di Ejzenštejn non può non cercare di interpretare.

42. Poiché l'ideologia ufficiale dello stato sovietico è il materialismo dialettico (cioè la versione grezza di Engels e Lenin del pensiero di Marx), Ejzenštejn fa a volte riferimento a questo schema ideologico. Ma va detto che il suo pensiero è segnato dal sincretismo e semmai dialoga con il materialismo storico e non con il materialismo dialettico.

Secondo la interpretazione più persuasiva, una comprensione effettiva delle ragioni profonde delle modificazioni radicali nella concezione eisensteiniana dell'arte (e dell'esistenza sociale stessa) non può prescindere dalla fondamentale esperienza messicana, che è l'avventura intellettuale esistenziale psichica e anche sessuale che trasforma la vita di Ejzenštejn. La scoperta della cultura, dell'arte e della religiosità messicana, la sperimentazione di modi di vita più liberi e meno coattivi, l'incontro con pratiche collettive segnate da una serie di determinazioni visive, simboliche e fantasmatiche singolari, colpiscono profondamente Ejzenštejn, lo trasformano e gli fanno scoprire un universo nuovo di grande intensità. Il periodo messicano è sicuramente il più estatico della vita di Ejzenštejn e stimola una serie di ossessioni psichiche, dapprima latenti o meno forti e delineate, che reintenzionano e arricchiscono il suo mondo creativo. Le figure della morte, le configurazioni del sacrificio, con il corteggio di crudeltà e di sadismi, le immagini di bisessualità, l'emergenza di flussi libidici individuali e sociali, le ambiguità dei riti religiosi e funerari sono tutti elementi che contribuiscono a far affiorare fantasmi e frammenti psichici che vivevano latenti o vagamente espressi nel mondo eisensteiniano e che ora d'improvviso irrompono in superficie e si impongono. Queste figure del profondo che emergono sono sicuramente una componente essenziale nel processo di trasformazione del modo di pensare di Ejzenštejn e diventano un vettore potente nello spostamento dell'attenzione mentale del regista dalle dinamiche dei concetti e dell'ideologia alle figure del profondo. Dopo il Messico la comprensione dell'esistenza e dell'arte si realizzano solo a partire dai grumi oscuri della psiche in cui la storia dell'umanità e le esperienze soggettive si mescolano e si fondono. Ejzenštejn ha l'idea che ontogenesi e filogenesi si incontrino per creare i nuovi modi di immaginare e di agire e ritiene che questo incontro avvenga nelle profondità psichiche e non nell'astrattezza dell'ideologia. In una lettera a una studiosa della civiltà messicana, Anita Brenner, Ejzenštejn sottolinea alcuni degli aspetti fondamentali della sua attrazione per la vitalità e la forza dell'arte messicana⁴³.

Quello che Ejzenštejn qui evoca è una sorta di stato di alterazione estatico-erotico che costituisce la forma essenziale di oggettivazione dell'artistico e il modo in cui l'artistico svela la sua natura e rivela la complessità dei soggetti e i loro fantasmi, bui e nascosti. La vitalità artistica scoperta nel Messico non deriva soltanto dal suo sincretismo culturale, ma dai suoi intrecci di contraddizioni e di forze in contrasto, che trovano nella sintesi/antitesi di vita e morte il loro momento più drammatico e potente. È proprio questa materia incandescente del mondo messicano che fonde ed esalta l'eros e la crudeltà, la sofferenza e l'esaltazione, il misticismo e la concretezza sono il fondamento stesso di quell'estasi che Ejzenštejn sperimenta nell'esistenza e nelle avventure della mente e che lo portano ad affermare che «l'arte nasce dall'estasi, proprio come, secondo Nietzsche, la tragedia nasce dallo spirito della musica»⁴⁴. La sua «soggettiva esperienza erotico-estatica», la riflessione sul «conflitto bisessuale, come il miglior oggetto di osservazione per scoprire la relazione estasi-dialettica, la connessione tra «figure protoplasmatiche» e «libido» – che Masha Salazkina ricostruisce efficacemente nel suo studio su *Que Viva Mexico!*⁴⁵ – si innestano sulla conoscenza del sincretismo morte/vita, eros/misticismo per rivelare a Ejzenštejn che oltre la freddezza e lo schematismo dell'ideologia esiste un mondo vibrante e nascosto che è la radice della creatività. Ed Ejzenštejn capisce che la sua comprensione delle leggi dell'arte e dell'esistenza può fondarsi soltanto sull'approfondimento di quella condizione singolare ed eccezionale che è l'estasi.

44. *Ibid.*

45. M. Salazkina, *In Excess* cit., pp. 130 e 128. Si veda in particolare l'ottimo cap. III, *Going All the Way*.

Alle radici del teatro sociale: la pratica rivoluzionaria di Asja Lacis

Fabrizio Fiaschini*

aA

1. Attivismo teatrale e partecipazione: una prospettiva storica
Analizzare l'attuale fermento e diffusione di pratiche teatrali a declinazione partecipativa e sociale¹, servendosi della lente retrospettiva dell'Ottobre delle arti, con particolare riferimento all'esperienza di Asja Lacis, non vuol essere un mero esercizio di erudizione storica applicato strumentalmente al centenario della Rivoluzione. Al contrario, in un'epoca

211

* Università di Pavia.

1. Per una sintetica bibliografia sul teatro impegnato nel sociale, oltre alla rivista «Catarsi-Teatri della Diversità», si vedano almeno: C. Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, «Teatro e Storia», n. 1, 1986, pp. 77-151; E. Pozzi, V. Minoia (a cura di), *Di alcuni teatri della diversità*, Cartoceto, ANC 1999; C. Bernardi, B. Cuminetti, S. Dalla Palma, *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Euresis, Milano 2000; C. Bernardi, *Il teatro sociale. Arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2004; Id., *Eros. Sull'antropologia della rappresentazione*, EDUCatt, Milano 2015; F. Fiaschini, *Di cosa parliamo quando parliamo di teatro sociale*, «Biblioteca Teatrale», n. 105-106, 2013, pp. 154-171; Id., *Performance, processo e partecipazione. Dall'animazione teatrale al teatro sociale*, in G. Guccini, A. Petrini (a cura di), *Thinking the Theatre. New Theatreology and Performance Studies*, Bologna, AlmaDL 2018, pp. 375-389; A. Pontremoli, *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, UTET, Novara 2015; A. Rossi Ghiglione, *Teatro sociale e di comunità*, Dino Audino, Roma 2013; Id., A. Pagliarino, *Fare teatro sociale*, Dino Audino, Roma 2011; A. Porcheddu, *Che c'è da guardare? La critica di fronte al teatro sociale d'arte*, Cuepress, Imola 2017; M. De Marinis, *Il teatro dell'altro. Intraculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, Firenze 2001.

che tende ad appiattire la profondità dei fenomeni (anche culturali e artistici) su un presentismo autoreferenziale, l'occasione di un simile confronto si rivela particolarmente stimolante per riconoscere spessore critico e complessità alla lunga durata di «un esistere politico del teatro»² che, al di là di ogni tentativo di appropriazione e di semplificazione classificatoria, ha sovvertito e fecondato l'intero sistema novecentesco delle arti, rinnovando il suo potenziale trasformativo anche nella nostra contemporaneità.

Con questo non si vuole peraltro liquidare frettolosamente le odierne forme di teatro sociale come rigurgiti di teorie e pratiche già ampiamente note e rimasticate. L'obiettivo è piuttosto individuare, all'interno delle permanenze teorico metodologiche, quei segnali di discontinuità che indicano l'emergere del nuovo, ridisegnando così il contesto sincronico delle dinamiche che, di volta in volta, il teatro innesca con la processualità politica e sociale.

Se infatti gli anni Sessanta e Settanta avevano costituito, specie nella feconda stagione dell'animazione teatrale, il primo importante crocevia di rielaborazione progettuale delle suggestioni ottobresche, è altrettanto vero che, dopo l'implosione degli ideali movimentisti³, l'istanza attivista sta attraversando nuovamente un periodo di intensa mobilitazione. Una ricorrenza non casuale: a quarant'anni dal 1968, e a novanta dall'Ottobre teatrale, il 2008, con il crollo della Lehman Brothers, ha simbolicamente evidenziato la crisi di quel modello neoliberista di mercato che, grazie anche alla mediatizzazione globale dei rapporti (umani, economici e sociali), aveva celebrato la fine della società («la società non esiste» di Margaret Thatcher) e l'inizio di un'era finalmente aperta all'espansione del privato e al riscatto del soggetto, senza più gli ostacoli della sfera pubblica e statale⁴.

2. F. Cruciani, *Prefazione* a A. Lacis, *Professione rivoluzionaria*, con un saggio di E. Casini Ropa, Feltrinelli, Milano 1976, p. 8.

3. Sulla fagocitazione neoliberista degli ideali del Sessantotto si rimanda a L. Boltanski, E. Chiapello, *Il nuovo spirito del capitalismo*, Mimesis, Milano 2011.

4. Fra gli autori che hanno evidenziato la portata simbolica della crisi del 2008 si vedano almeno L. Gallino, *Finanzcapitalismo. La civiltà del denaro in crisi*, Einaudi, Torino 2011; Id., *Il colpo di stato di banche e governi. L'attacco alla democrazia in Europa*, Einaudi, Torino 2013; M. Magatti, *La grande contrazione. I fallimenti della libertà e le vie del suo riscatto*, Feltrinelli, Milano 2012; Id., *Cambio di paradigma. Uscire dalla crisi pensando al futuro*, Feltrinelli, Milano 2017.

Al contrario, il declino della parabola neoliberista ha rivelato come in realtà l'orizzonte del benessere si sia allargato solo per pochi, contraendosi invece per la maggioranza delle persone, con l'incremento, anche in ceti sociali considerati fino a poco tempo fa benestanti, di sacche in continuo aumento di disuguaglianza e precarietà, a loro volta incubatrici di un'instabilità che, non essendo più equilibrata da un solido sistema di welfare e da istituzioni politiche forti e credibili, si ripercuote in un sentimento generalizzato di paura e rabbia, i cui esiti confluiscono in quelle forme esasperate di populismo e sovranismo che si servono delle minoranze e delle fasce deboli come il più facile dei capri espiatori⁵.

Senza contare che il mito dell'individualismo, dopo aver indotto, soprattutto nei giovani, la delegittimazione del pubblico e del sociale sta facendo ora i conti con una dimensione agonistica e ansiogena del privato, dove la corsa a raggiungere il proprio 'posto', il proprio benessere selettivo e protetto, è resa vana e illusoria da un criterio competitivo di eccellenza che, oltre a non assicurare mai una vera stabilità, porta a ritenere gli altri come una minaccia, alimentando diffidenza e solitudine⁶.

aA

213

2. *Il paradigma performativo*

Si spiega così quella curva in controtendenza caratterizzata da azioni di mobilitazione diffusa che De Certau chiamerebbe «pratiche di invenzione del quotidiano»⁷: processi collettivi di ricucitura dei legami sociali e dei rapporti con la sfera pubblica che scaturiscono dal bisogno di ridare dignità a chi è stato marginalizzato, di tutelare le fragilità, le fasce deboli e le minoranze, di riequilibrare i rapporti di compatibilità con l'ambiente e con i luoghi dell'abitare, di rigenerare in senso comunitario gli spazi urbani, rimettendo al centro del dibattito il tema dei diritti e dell'uguaglianza, dei beni comuni, dell'inclusione e della cura (nell'accezione solidaristica del *to care*).

5. J. Stiglitz, *Il prezzo della disuguaglianza. Come la società divisa di oggi minaccia il nostro futuro*, Einaudi, Torino 2014; Z. Bauman, *Il demone della paura*, Laterza, Roma-Bari 2014.

6. M. Benasayag, G. Schimt, *Epoca delle passioni tristi*, Feltrinelli, Milano 2004; R. Girard, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 1980.

7. De Certau Michel, *L'invenzione del quotidiano*, Lavoro, Roma 2001.

Forme di *agency* il più delle volte spontanee e autoattive, che nascono all'interno di una nebulosa frastagliata e volutamente poco istituzionalizzata di legami sociali, la cui forza sta proprio nella relazione fra pari, nella rivalutazione di un approccio collaborativo fondato sull'etica della contribuzione: sulla capacità di creare valore e di produrre cambiamenti stando insieme, in modo da tradurre il consumismo (passivo) in generatività (attiva)⁸.

Riemerge dunque, in queste nuove forme di azione partecipativa, l'eredità più viva e originale di quei principi rivoluzionari di trasformazione politico sociale che sembravano essersi arenati nel reflusso delle utopie del Sessantotto. Per comprendere la loro incidenza e la loro forza propulsiva non bisogna tuttavia riproporre schemi ideologici improbabili e del tutto fuorvianti, ma piuttosto concentrare l'attenzione sulla rilevanza di un dispositivo creativo e comunicativo che già allora si era rivelato lo strumento più incisivo ed efficace di mediazione comunitaria e di rottura del vecchio sistema (estetico e politico): il paradigma della performance.

Come ha infatti evidenziato di recente Judith Butler, le molteplici mobilitazioni che, in modi diversi, hanno contraddistinto la rinascita politico attivista degli ultimi anni hanno riproposto l'importanza della performance come veicolo privilegiato di una nuova alleanza fra i corpi, di un vincolo solidale che, esprimendosi in senso plurale (il 'tu' che si riarticola nel 'noi'), dà vita e sostiene «una rete sociale di mani che tentano di ridurre al minimo l'invivibilità delle vite»⁹.

Un'alleanza, dunque, che, nel dispiegarsi stesso dell'azione, è in grado di riconfigurare l'identità delle persone e dei luoghi, restituendo loro visibilità e possibilità di ingaggio politico. Si creano così le condizioni per la rivendicazione di uno spazio pubblico di 'apparizione' che, proprio in quanto negato o rimosso, viene riguadagnato mediante la performance, connotando l'alleanza come lotta per l'uguaglianza, per la riappropriazione di ciò che è stato sottratto o reso indisponibile. Una forma di resistenza che trova proprio

aA

8. M. Magatti, *Cambio di paradigma. Uscire dalla crisi pensando il futuro* cit.; R. Sennet, *Insieme. Rituali, piaceri, politiche della collaborazione*, Feltrinelli, Milano 2012.

9. J. Butler, *L'alleanza dei corpi*, nottetempo, Milano 2017, pp. 110-111.

nella consapevolezza della precarietà dei corpi (della loro fragilità e della loro necessaria interdipendenza da altri corpi e da reti di supporto) il punto di forza per mobilitarsi, ribaltando la propensione al ripiegamento passivo, insito nella condizione di vulnerabilità (chiudersi individualmente nel proprio privato, per sentirsi protetti), in stimolo all'attivismo (aprirsi al pubblico, insieme agli altri, per cambiare la condizione di vita di tutti).

Sotto questa focale, la performance, nella sua capacità di innescare e rendere visibile l'immaginario, di tradurlo fisicamente in azione collettiva, diventa lo strumento di 'apparizione' più idoneo a realizzare quel laboratorio di operatività politica che Rancière chiama la «fabbrica del sensibile»: uno «spazio dei possibili», dove sperimentare e rendere attuale un «mondo sensibile comune»¹⁰, in cui i sentimenti, i comportamenti e le relazioni vengono decontestualizzati dal *partage*, dalla ripartizione obbligata del quotidiano, e fatti interagire conflittualmente in un orizzonte di intervento e modificazione della realtà.

Non si tratta, ovviamente, in questo caso, della performance intesa come genere artistico, quanto piuttosto, sulla scia della riflessione schechneriana, della performance vista come estensione culturale del concetto di azione in un *continuum* polisemantico, aperto e sfumato, dove il linguaggio teatrale è parte dinamica integrante di un sistema espressivo e comunicativo molto più complesso, di ordine antropologico e sociale, che si declina di volta in volta in forme di drammaturgia partecipata e di attivismo parateatrale gravitanti intorno ai due poli del gioco e nel rito¹¹.

3. Le utopie rivoluzionarie

Riletti in quest'ottica performativa di alleanza politica fra i corpi, al 'grado zero' di un'azione teatrale non artisticamente finalizzata, molti temi chiave del dibattito teatrale degli

10. J. Rancière, *La partizione del sensibile*, DeriveApprodi, Roma 2016, p. 61.

11. Per quanto riguarda gli studi schechneriani sulla performance, oltre ai classici *Teoria della Performance*, a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma 1984 e *Magnitudini della Performance*, a cura di F. Deriu, Bulzoni, Roma 1999, va menzionato almeno il recente *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, London - New York 2013. In questa direzione, una delle linee di ricerche più attuali è condotta in Italia da Fabrizio Deriu, di cui si veda *Performatico*, op. cit. e *Mediologia della Performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze 2013.

anni Venti riacquistano oggi un rinnovato interesse, al di là degli evidenti condizionamenti e anacronismi ideologici del contesto storico dell'epoca.

In questa sede ci si limiterà ad analizzare alcune tensioni e contraddizioni progettuali che troveranno proprio in Asja Lacis una delle interpreti più acute e feconde, in una prospettiva critica utile a fare chiarezza anche sulle pratiche attuali di teatro sociale.

La premessa, come è noto, prende avvio dalla radicale messa in discussione, nel pensiero rivoluzionario, dell'autonomia estetica dell'opera come prodotto e del dispositivo mimetico rappresentativo tradizionale: espressioni di una delega artistica che, istituendo la netta distinzione fra professionismo e diletterantismo, fra azione (lo spettacolo) e visione (il pubblico), avrebbe inibito la creatività e la funzione produttiva collettiva e, di conseguenza, il valore politico e sociale dell'arte.

A questa staticità reazionaria della scena borghese, le posizioni più 'sinistriste' dei teorici e militanti opporranno una riforma teatrale i cui principi ritorneranno più volte nelle svolte performative novecentesche e contemporanee. A scopo puramente esemplificativo, è sufficiente scorrere gli scritti di alcuni dei protagonisti di quel periodo per coglierne a pieno le evidenze.

Se infatti il furore iconoclasta di Ejzenštejn, nella stagione del GYRM¹², arrivava ad auspicare l'abolizione dell'istituto del teatro in quanto tale, altrettanto polemiche risultano le tesi di Bogdanov e Keržencev, i due principali esponenti, insieme al drammaturgo Pletnev, del movimento proletkultista. Keržencev, in particolare, nelle cinque edizioni del suo *Teatro creativo* (pubblicate fra il 1918 e il 1923), propone un vero e proprio manuale programmatico per l'operatore culturale e teatrale della rivoluzione¹³.

12. Si tratta dei Laboratori superiori di Stato per la Regia, strettamente legati a Mejerchol'd: V.E. Mejerchol'd, *Lezioni di regia tenute nel 1921 al GYRM*, in F. Malcovati (a cura di), *Lattore biomeccanico*, Ubulibri, Milano 1993, pp. 57-59.

13. Sulla figura di Platon Michajlovič Keržencev si rimanda all'edizione italiana de *Il teatro creativo. Teatro proletario negli anni '20 in Russia* (Bulzoni, Roma 1979), con particolare riferimento all'*Introduzione* di Fabrizio Cruciani, a cui si devono peraltro anche altri saggi cruciali sull'attivismo teatrale, politico e sociale, di primo Novecento, raccolti in *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel xx secolo*, Sansoni, Firenze 1985. Sull'azione culturale dei Proletkult si vedano M. Lynn, *Culture of the Future. The Proletkult*

Come antidoto a un teatro «popolare [...] dove passivamente si sta a guardare [...], luogo del gioco creativo di pochi e della passività di molti»¹⁴, il nuovo teatro rivoluzionario, dopo essere stato de-privatizzato e nazionalizzato, dovrà adeguare il suo sistema produttivo a una performatività diffusa nella vita e nel lavoro quotidiani, proponendo azioni realizzate «da una comune, una città, un paese, un quartiere, una fabbrica, una colonia operaia, un soviet, dalla massa stessa del popolo»¹⁵.

Un teatro, dunque, che sappia recuperare, con uno slogan caro al Sessantotto, un ‘rapporto organico’ con il pubblico, mediante l’abolizione dell’attore professionista

e la trasformazione dello spettatore in partecipante [...] quando lo spettatore del futuro si recherà a teatro non dirà: “vado a vedere questo o quel dramma”; si esprimerà altrimenti: “Vado a prendere parte a questo o a quel dramma, perché realmente reciterà con, non sarà uno spettatore che va a guardare e battere le mani, ma un co-attore che prende attivamente parte allo spettacolo”¹⁶

aA

Questa nuova scena autoattiva, oltre a scardinare le forme chiuse della mimesi spettacolare, favorirà anche il rovesciamento del principio autoriale della produzione individuale in creazione comunitaria. Come afferma ancora Keržencev: «non si prenderanno le mosse dal teatro egoistico, chiuso in se stesso, ma dal desiderio di aiutare il proletariato a esprimere artisticamente il proprio ‘io’ per mezzo della creazione teatrale collettiva»¹⁷.

Di conseguenza, la prospettiva co-autoriale dei meccanismi di produzione e ricezione apre dunque le strade al

217

movement in revolutionary Russia, University of California Press, Berkeley 1990, ma anche R. Leach, *Revolutionary Theatre*, Routledge, London New York 1994; M. Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, Testo&Immagine, Chieri 2004, pp. 66-125.

14. P. M. Keržencev, *Il teatro creativo* cit., p. 50.

15. *Ivi*, p. 48.

16. *Ivi*, pp. 51-53.

17. Sulla stessa linea anche Béla Balázs, leader, fra il 1928 e il 1930, dell’ATBD (la Lega del Teatro Operaio Tedesco di Weimar): «Col movimento del teatro operaio è nata una nuova forma d’arte [...]. Perché gli operai si scrivono da soli, da soli si improvvisano i propri “pezzi”. Se li scambiano gli uni con gli altri, li rimaneggiano, non conoscono autore né i diritti d’autore» (B. Balázs *Scritti di teatro. Dall’arte del teatro alla guerriglia teatrale*, a cura di E. Casini Ropa, La Casa Usher, Firenze 1980, pp. 99-100).

primato dell'amatorialità, da anteporsi a un professionismo obsoleto e del tutto inadeguato alla scena rivoluzionaria: «Io sono dell'opinione che si debba salvaguardare il più possibile il principio del diletterismo. Veri creatori del nuovo teatro saranno solo quegli attori lavoratori che rimarranno al loro torneo»¹⁸.

Un diletterismo da intendersi, però, non in senso deterioro, come emulazione patetica e degradata del professionismo¹⁹, ma, al contrario, come nuovo paradigma artistico ed espressivo, frutto di una metodologia e di tecniche altrettanto specifiche, basate sull'autenticità e sull'organicità del rapporto fra gesto e azione²⁰: sulla loro immediatezza comunicativa ed efficacia produttiva, funzionali a un 'saper fare', a una «pratica per la vita sociale» alternativa ai modelli della recitazione professionistica.

Si delinea così il profilo ossimorico di un diletterista esperto che Bela Balasz così sintetizza:

Gli attori operai non sono attori professionisti [...]. Sono tutt'uno con la loro classe, sono tutt'uno con il loro oggetto, con un oggetto in cui non sono certamente diletteristi. Questa unità è la loro vocazione. Chi è diletterista? Uno che fa in via secondaria e in maniera inadeguata qualcosa che altri fanno meglio professionalmente. Ma se uno fa qualcosa che nessun altro può fare meglio, perché nessun altro lo fa, dato che l'oggetto può giungere all'espressione soltanto attraverso di lui, allora non è un diletterista.²¹

4. *Le aporie rivoluzionarie*

A fronte del radicalismo antagonista di tali posizioni, è tuttavia risaputo che le esperienze di quegli anni (come peraltro, a loro modo, quelle degli anni Sessanta e della nostra

18. P. M. Keržencev, *Il teatro creativo* cit., p. 58.

19. «In che cosa sono inciampati continuamente tutti i circoli drammatici diletteristi degli operai? Proprio nel desiderio bruciante degli operai di essere attori professionisti e per di più dello stampo dell'attore di provincia» (*ivi*, p. 60).

20. Se infatti la tecnica è «necessaria e indispensabile [...] la rivoluzione del teatro non avverrà per suo mezzo». Tuttavia, è necessario «far capire che l'arte dell'attore, come ogni altra arte, non richiede solo entusiasmo e capacità, ma anche un lavoro serio, ostinato [...]. Il proletariato deve agire duramente contro ogni superficialità, contro ogni diletterismo, contro ogni interpretazione leggera dei compiti del teatro [...] La scuola teatrale proletaria, evidentemente, come anche il teatro, deve elaborare una propria tecnica» (*ivi*, pp. 58, 70-71).

21. B. Balázs, *Scritti di teatro* cit., p. 103.

contemporaneità) riveleranno incongruenze e aporie tali da mettere apertamente in discussione i principi stessi che l'avevano informate.

Corto circuiti che, riguardo all'Ottobre teatrale, non sono riconducibili tanto alle critiche mosse fin da subito dagli organi di partito, preoccupati di conciliare pragmaticamente gli ideali del cambiamento con l'eredità artistica del passato²². E neppure alla semplice contrapposizione fra i teorici dell'uso strumentale dell'arte e i sostenitori, come ad esempio Sklovskij, della sua autonomia, in nome di un'estetica che non può essere mai sostituita da «l'assalto e la passione, la baldanza e l'energia» del proletariato, perché «nel teatro è essenziale la teatralità»²³.

Le contraddizioni più rilevanti, tanto in Russia quanto nella Germania di Weimar, emergono infatti proprio all'interno di quella dimensione performativa a matrice partecipativa e non professionale che si era opposta all'autonomia dell'arte e al paradigma mimetico della rappresentazione. Basti pensare, sul piano delle azioni di massa, all'espropriazione e normalizzazione ideologica della spinta teatralmente eversiva ed eccentrica della progettualità popolare, spesso sacrificata dentro forme allegorico monumentali calate rigidamente dall'alto e affidate alle direttive di registi di professione, con la conseguente amplificazione emotiva di una macchina che in molti casi tornava ad esaltare il dispositivo illusionistico della visione e della spettatorialità passiva. Senza contare che fu proprio il prevalere di questa esaltazione liturgico propagandistica ad alimentare, sulla scia del recupero parareligioso del *Volk*, la proliferazione delle celebri azioni di massa del nazismo.

Allo stesso modo i vari prototipi avanguardisti delle scene brevi e degli schemi performativi corali (dai prototipi delle *Bluse blu* ai 'giornali viventi', dalle riviste rosse e agli *sprechchor*)²⁴, pur avendo fornito linfa vitale alle nuove forme

22. Si pensi alla delegittimazione di Bogdanov da parte di Lenin (e di Trockij) e all'aperto conflitto fra Keržencev e il Commissario per l'Istruzione Lunačarskij.

23. Le posizioni polemiche di Sklovskij sono evidenziate bene da F. Cruciani, *Teatro nel Novecento* cit., pp. 106-107.

24. Il primo gruppo agit-prop delle *Bluse blu*, così chiamate per la casacca da lavoro indossata dagli attori operai, nacque a Mosca nel 1923, mentre la fortuna della 'rivista rossa' si deve a Piscator (la celebre *Revue Roter Rummel* del 1924). Altrettanto diffusi i modelli comunicativi dei 'giornali viventi' e degli *sprechchor*, i 'cori parlati' (sulle for-

di sperimentalismo convenzionalista e costruttivista, rischiavano tuttavia di ridursi, in molti casi, a canovacci standardizzati, che, quando non ritornavano a formule di impronta romantico naturalista, oscillavano fra la struttura didascalica del genere documentario, il macchietismo cabarettistico della satira e un simbolismo di stampo retorico edificante: declinazioni agit-prop di un'amatorialità improntata su stili recitativi che, a loro volta, erano continuamente tentati dall'emulazione stereotipata del professionismo, sia nelle varianti mimico plastiche della 'circhizzazione', sia nelle brusche derive ipernaturaliste.

Un terreno scivoloso su cui si imbatte anche la questione cruciale del cosiddetto 'repertorio', vale a dire il dibattito sulle forme della drammaturgia rivoluzionaria: un problema che persino un paladino del nuovo come Keržencev ritiene di difficile soluzione. Se infatti, da una parte, il principio della scrittura collettiva amatoriale, fondato sulle tecniche del montaggio e dell'improvvisazione, avevano avuto il merito di incentivare drammaturgie a tema sintetiche e immediate, strategicamente funzionali all'attivismo rivoluzionario, era tuttavia altrettanto evidente che gli esiti di un simile adeguamento all'obiettivo propagandistico avevano generato una proliferazione omologata di testi talmente effimeri e semplicistici (e talvolta paradossalmente tradizionalisti), da invocare il ritorno ai 'classici', opportunamente stravolti e riadattati, oppure a nuovi drammi articolati in modo canonico sulle vicende di personaggi individualizzati, riaffermando così l'idea del testo autoriale preventivo, delegato a scrittori professionisti, chiamati tutt'al più a collaborare nel processo creativo con gli operai dilettanti²⁵.

Problematiche che, spostandosi sul presente, richiamano la tendenza, attualmente molto diffusa nel campo del teatro partecipativo e sociale, a replicare modalità produttive e recitative che, pur nello sforzo di valorizzare l'apporto collettivo dell'amatorialità, finiscono però per cavalcare

me teatrali della propaganda agit-prop si veda E. Casini Ropa, *Il teatro agit-prop nella Repubblica di Weimar*, specie pp. 39-47; Id., *La danza e l'agit-prop. I teatri non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Cuepress, Imola 2013; D. Bablet (a cura di), *Le theatre d'agit-prop de 1917 a 1932*, La Cité-L'Âge d'homme, Lousanne 1977-1978 (vol 2: URSS: Recherches).

25. P. M. Keržencev, *Il teatro creativo* cit., pp. 73-85.

l'onda emozionalista di un comunitarismo esclusivamente empatico²⁶, riducendo le potenzialità dell'azione performativa non progettata a schemi drammaturgici e recitativi ripetitivi e ridotti a convenzione, con il risultato di ripiegare sulla banale emulazione del professionismo. Si pensi alla sistematica ricorrenza di laboratori espressivi e di spettacoli sempre uguali a se stessi, uniformati a modelli teatrali ereditati il più delle volte dalla *vulgata* del teatro di narrazione e del teatro laboratorio (l'improvvisazione, le azioni fisiche, il montaggio), oppure improntati alla rivisitazione dei 'classici' e della drammaturgia tradizionale, con il conseguente ritorno a quelle 'forme chiuse' della rappresentazione e dello spazio scenico che si volevano al contrario superare in nome del primato del gesto sociale.

5. Professione rivoluzionaria

Nella permanenza dei medesimi corto circuiti, ora come allora, emerge pertanto la complessità del doppio legame fra sperimentazione artistica e tensione politico sociale. Un filo rosso teso sui fragili confini fra arte e vita, che acquista valore proprio in base alla permeabilità della zona liminale che li unisce e li separa, e risulta invece inevitabilmente compromesso quando, in nome dell'arte o del sociale, si finisce per assolutizzare uno dei due versanti, utilizzando l'altro a fini meramente strumentali.

La vera sfida, dunque, è saper restare sui confini. Lo aveva intuito, peraltro, con estrema lucidità, il padre stesso dell'Ottobre teatrale: Mejerchol'd, il più sincero protagonista della rivoluzione politica delle arti sceniche. In lui era infatti chiarissima l'urgenza di un radicale rinnovamento delle arti in senso proletkultista, alla ricerca di un uomo nuovo per il nuovo teatro della nuova società:

«Ecco la nostra regola. Molta luce, molta felicità e comunicativa, opere semplici, coinvolgere il pubblico nell'azione e nel lavoro co-autoriale di costruzione dello spettacolo»²⁷.
Un azzeramento di ogni compiacimento estetico, in oppo-

26. Sull'ambiguità delle aspettative comunitarie nella società contemporanea, come antidoto all'individualismo, una riflessione interessante ha condotto E. Pulcini, *La cura del mondo: paura e responsabilità nell'età globale*, Boringhieri, Torino 2009.

27. V. E. Mejerchol'd, *L'Ottobre teatrale 1918-1939*, introduzione e cura di F. Malcovati, Feltrinelli, Milano 1977, p. 47.

sizione a «tutti quelli che ancora rimasticano l'idea dell'arte per l'arte al di là di ogni tendenza, tutti quelli che vogliono salvaguardare ipocritamente la purezza e l'innocenza di Melpomene»²⁸. Un sovvertimento dei codici tradizionali della rappresentazione e della recitazione che produrrà non a caso quella svolta biomeccanica che tanto deve alla matrice rivoluzionaria.

È tuttavia sempre Mejerchol'd a scagliarsi contro coloro che, sempre in nome della cultura proletaria, vanno «dietro al carro dei “giornali viventi” e delle varie Sirene»²⁹, assecondando un lavoro dilettantistico standardizzato di scrittura collettiva, che sforna «testi scritti in base alle esigenze di propaganda e divulgazione», con il risultato di produrre opere «teatrali orribili dal punto di vista drammaturgico e inconsistenti sia per il contenuto sia per la forma»³⁰: una prassi conformista che soffoca la forza vitale e innovativa dell'azione creativa popolare sotto il peso della peggiore retorica tradizionalista.

Se dunque è necessario che l'arte si ponga politicamente al servizio del cambiamento, rinunciando alla sua autoreferenzialità estetica e al principio della delega, tale disposizione non dovrà però mai avallare l'annullamento della sua autonomia ed eccedenza espressiva, pena l'inevitabile involuzione della sua spinta trasformativa nelle spirali di un funzionalismo fine a se stesso.

Lasciarsi attraversare dalla vita, senza perdere il contrappunto, eccentrico e irriducibile, dell'arte. Una scommessa progettuale raccolta, negli anni della rivoluzione, anche dalla regista lettone Asja Lacis, la cui originalità risiede proprio nello scarto teorico metodologico assunto nei confronti del dibattito estetico politico contemporaneo, con posizioni inedite, in grado di stimolare riflessioni anche rispetto alle attuali tendenze del teatro sociale.

Soluzioni che prendono vita peraltro all'interno di un'esistenza spesa interamente al servizio della politica, come

28. *Ivi*, p. 52.

29. *Ibid.* Col termine «Sirene» Mejerchol'd si riferisce alla prassi divulgativa giornalistico performativa delle organizzazioni dei lavoratori (*Sirena* era infatti anche il nome del Giornale dei Ferrovieri).

30. *Ivi*, pp. 48 e 51.

sintetizza emblematicamente il titolo della sua ‘autobiografia’: *Professione rivoluzionaria*³¹.

Da un certo punto di vista, infatti, la figura della Lacis aderisce perfettamente al duplice profilo dell’artista coinvolta fin da subito nell’entusiasmo della propaganda, e, nello stesso tempo, dell’intellettuale impegnata nella valutazione degli sviluppi del processo culturale ottobresco, grazie anche all’opportunità di frequentare contemporaneamente gli ambienti e i protagonisti del teatro moscovita e della scena di Weimar, facendosi così attenta mediatrice e interprete delle rispettive anime dell’utopia riformatrice.

Gli esordi sono, in questo senso, inequivocabili:

Mentre sostenevo gli ultimi esami allo studio, a Pietrogrado fu preso il Palazzo d’Inverno: i soviet erano al potere. Da Pietrogrado la rivoluzione balzò verso Mosca [...]. La rivoluzione stava cambiando i rapporti fra le persone, la concezione del lavoro; si aprivano prospettive completamente nuove [...]. Quando lessi sui muri delle case i primi appelli “A tutti! A tutti!”, firmati da Lenin, fui completamente per il soviet: volevo essere un buon soldato della rivoluzione e modificare la mia vita sotto la sua guida. La vita intanto cambiava tutt’intorno; il teatro irrompeva nella strada e la strada nel teatro. Cominciava l’Ottobre teatrale.³²

In modo altrettanto radicale si manifesta, fin dagli anni della formazione a Pietroburgo e a Mosca, l’ammirazione per il «moto perpetuo» di Mejerchold e le provocazioni di Majakovskij: reazioni politiche di rivolta «contro il culto piccolo borghese della mediocrità, del decoro esteriore e del benessere»³³.

31. Come già precisava Cruciani nella sua *Introduzione*, il volume della Lacis si sviluppa in due direzioni: «la biografia, la vicenda personale da un lato, il teatro Agitprop dall’altro [...]. La prima parte si compone di ricordi», uniti ad appunti e note teorico metodologiche sul teatro politico (fra cui il racconto dell’esperienza con i bambini di Orel, il saggio sulla drammaturgia sovietica del 1929 e il *Programma per un teatro proletario dei bambini* di Benjamin). La seconda parte è invece «una sintesi, circa un terzo, del saggio sul *Teatro rivoluzionario in Germania*, pubblicato dalla Lacis in russo nel 1935» F. Cruciani, *Introduzione* cit., pp. 11-12.

32. A. Lacis, *Professione rivoluzionaria* cit., p. 78.

33. *Ivi*, pp. 72 e 75. E ancora: «I Teatri di Pietroburgo soffocavano in un’atmosfera di burocratismo e di accademismo, che non riusciva però a distruggere alcuni ingegni eccezionali [...] Nei teatri imperiali lavorava come regista V. Mejerchol’d. I suoi spettacoli infrangevano l’accademismo e sbaragliavano la convenzionalità [...]. Mejerchol’d era veramente un ‘moto perpetuo’» (*ivi*, pp. 71-75).

Suggerzioni che, negli anni immediatamente successivi alla rivoluzione (fra il 1920 e il 1927), si tradurranno in pratiche teatrali di attivismo nelle fabbriche e nei circoli proletari di Riga e di Mosca, realizzate mediante performance semiclandestine, alimentate dalle tecniche agit prop e dai modelli della scrittura partecipata a matrice amatoriale: l'improvvisazione e la scena costruttivista³⁴, le azioni *site specific* e i modelli della parata e del teatro di strada³⁵, come pure la rivista e le tecniche documentarie cinematografiche (fino all'esperienza con Piscator del 1931-1933)³⁶.

Parallelamente, sul versante della militanza intellettuale, la Lacin si rivelerà ben presto una delle più attente indagatrici del teatro rivoluzionario in Russia e, soprattutto, in Germania, facendone emergere puntualmente tutti i nodi irrisolti che sono stati precedentemente evidenziati.

Nella conferenza sulla drammaturgia sovietica del 1929, ad esempio, sottolinea l'ambiguità di un contesto culturale che sposta continuamente i parametri ideologici di ciò che viene di volta in volta definito come avanguardia e tradizione, tanto che alcuni protagonisti (come Mejerchol'd e Majakovskij), che «all'inizio dell'era sovietica si trovavano all'avanguardia, veri portabandiera della condizione artistica rivoluzionaria» ora sono stati confinati «nelle ultime file»³⁷.

Altrettanto evidente nel testo appare la messa in discussione del processo di restaurazione attuato dalla NEP in senso antiproletkultista: al teatro e alla drammaturgia di gruppo, intesi come «strumenti di agitazione» basati sui valori rivoluzionari della mobilitazione popolare, si era sostituita infatti una tipologia di «dramma a tesi» di ordine morale, dove prevaleva il principio tradizionale dell'individualizzazione, con il rischio di «reintrodurre subdolamen-

34. Ad esempio, nell'esperienza di Riga, una «delle materie d'insegnamento era l'improvvisazione. Invitammo i lavoratori delle fabbriche e dei circoli sindacali di sinistra a prendere parte a queste ore di lezione, in cui recitavano giovani lavoratrici e lavoratori. Tentavo di unire una caratterizzazione socialmente univoca e uno stile di recitazione grottesco. La scena era costruttivista, non avevamo costumi, i lavoratori indossavano abiti da lavoro con alcuni particolari caratterizzanti» (*ivi*, p. 90).

35. Si pensi alla descrizione dell'adattamento de *Il volto dei secoli* di Leon Paegle al Parco del Sole a Riga, con la parata lungo le vie della città (*ivi*, pp. 91-92).

36. *Ivi*, pp. 124-125.

37. *Ivi*, p. 119.

te l'ideologia borghese», sottesa a parole d'ordine come «“Basta con la pura e semplice agitazione”; “Ritorniamo ad Ostrovskij”; “Lo spettatore vuole vedere se stesso»³⁸.

Allo stesso modo, nella sua analisi approfondita del teatro rivoluzionario in Germania³⁹, la Lacis, pur aderendo con passione alla svolta performativa agitprop, descritta nei suoi aspetti più vivi e autentici (l'agilità e l'immediatezza 'tipizzata' degli schemi drammaturgici delle scene brevi; l'efficacia della cronaca documentaria; l'importanza della scrittura collettiva, dei cori parlati e del teatro invisibile; la funzione strategica del dilettantismo, la capacità di adattare le performance a qualsiasi situazione e spazio), non si esime tuttavia dal denunciare le incongruenze e le aporie «del teatro non professionistico dei lavoratori»⁴⁰.

In particolare, dando conto del dibattito sull'opportunità di privilegiare le 'scene brevi' di impronta satirico cabarettistica rispetto ai drammi di massa o alle forme più articolate e individualizzate del dramma proletario, la Lacis chiarisce infatti come il problema non stia tanto nel scegliere la tecnica migliore e più efficace, ma nell'individuare, a monte, un approccio teorico metodologico al teatro amatoriale che sappia mantenere l'originalità artistica e non si appiattisca strumentalmente sugli obiettivi propagandistici, senza tuttavia emulare per forza l'estetica (le forme e gli stili) di un professionismo di cui risulterà inevitabilmente una copia opaca, sempre soggetta al rischio di derive spettacolari conformiste.

6. *La soluzione ludica*

In questa lucida consapevolezza delle opportunità e dei rischi della scena performativa rivoluzionaria risiede dunque

38. *Ivi*, pp. 120-121. Un'involuzione a cui tuttavia la Lacis sembra voler concedere qualche speranza. Con il «dramma dell'uomo della NEP [...] si è raggiunto un punto in cui è venuto meno l'elemento peculiare della drammaturgia proletaria: la forza del collettivo trionfante. Sembrano pertanto negati i concetti fondamentali dell'arte proletaria. Ma in realtà essi furono abbandonati soltanto apparentemente e si ricostituirono a un livello più alto, poiché l'attenzione che il drammaturgo proletario rivolge all'individuo, vale soltanto in una prospettiva di classe, quindi nella prospettiva di un collettivo, mentre l'attenzione che drammaturghi borghesi come Andreëv o Checov, dedicano alla psiche dei loro personaggi, rimane al di fuori della prospettiva di classe» (*ivi*, p. 121).

39. *Ivi*, pp. 131-160.

40. *Ivi*, p. 134.

L'originalità e la lungimiranza dello sguardo critico della Lacis. Uno smarcamento, sia dalle posizioni militanti, sia dai ripiegamenti estetizzanti, maturato lungo la linea più innovativa e qualificante del suo composito profilo artistico: l'esperienza teatrale con i *besprisorniki*, i bambini di strada vittime della guerra. Un incontro che scaturisce, quasi come una vocazione, agli inizi della sua avventura professionale:

Nel 1918 mi trasferii a Orel per lavorare come regista al teatro cittadino: avevo la strada spianata, quindi. Ma le cose andarono diversamente. Per le strade di Orel, nelle piazze dei mercati, nei cimiteri, nelle cantine, nelle case distrutte vedevo schiere di bambini abbandonati: i *besprisorniki*. Fra loro c'erano ragazzi con i visi neri, non lavati da mesi, indossavano giacche a brandelli da cui l'ovatta pendeva a ciuffi, calzoni imbottiti larghi e lunghi tenuti su con una corda. Erano armati di bastoni e spranghe di ferro. Andavano sempre in giro a gruppi guidati da un capo e rubavano, rapinavano, uccidevano. In breve, erano bande di briganti, vittime della guerra mondiale e di quella civile. Il governo sovietico si adoperava per sistemare i bambini sbandati in collegi e officine, ma riuscivano sempre a scappare. Negli ospizi municipali invece erano ospitati gli orfani di guerra. Volli visitarli. Questi bambini avevano da mangiare, erano vestiti decorosamente, avevano un tetto sul capo, ma guardavano intorno come vecchi: occhi stanchi, tristi, nulla li interessava. Bambini senza infanzia... Non si poteva rimanere indifferenti davanti a quello spettacolo, dovevo fare qualcosa e capii subito che in questo caso non sarebbero certo bastate le canzoncine e i balletti. Per ridestarli dal loro letargo occorreva un impegno che li coinvolgesse *totalmente* e riuscisse a liberare le loro facoltà traumatizzate. E io sapevo quale forza prodigiosa fosse racchiusa nel gioco teatrale.⁴¹

Da quel momento, la relazione con il teatro dei bambini diventa il comune denominatore di una ricerca costante e continuativa⁴², la cui importanza non va letta in un'ottica semplicemente pedagogico educativa, ma piuttosto in

41. *Ivi*, p. 79.

42. Oltre al lavoro con gli orfani di guerra e i bambini di strada di Orel, la dedizione della Lacis all'infanzia e ai giovani continuerà nel 1925, a Mosca, con il teatro dell'illegalità ideato con i ragazzi delle colonie estive di Sokolniki e, sempre a Mosca, nel 1927, con il cinema dei ragazzi del mercato delle pulci, realizzato in collaborazione con la Krpuskaja.

quell'orizzonte estetico di rigenerazione delle arti che, come si è visto, innerva l'intera azione rivoluzionaria della Lacin. In questa prospettiva, l'apporto dell'infanzia assume un ruolo decisivo, proprio in virtù del suo aspetto più caratteristico: la «forza prodigiosa» del gioco teatrale.

Nella struttura mimetico-simbolica del gioco, intimamente connessa all'espressività del corpo, risiede infatti, per la Lacin, il nucleo di un'operatività artistica capace di sfuggire alle maglie del professionismo e dell'autoreferenzialità estetica, senza però perdere la propria autonomia, ossia quei tratti imprevedibili di eccedenza e di contraddizione che la preservano dallo schematismo ideologico della propaganda. Un esercizio di libertà comunicativa che la Lacin associa al concetto e alle tecniche dell'improvvisazione:

Le forze latenti che si liberavano attraverso il processo di lavoro e le capacità che si sviluppavano, le unificavamo mediante l'*improvvisazione*. Così nasceva il nostro teatro, in cui bambini recitavano per bambini: l'insieme delle attività si traduceva in una forma estetica rigorosa e nel contempo collettiva.⁴³

aA

L'improvvisazione, dunque, non come facile spontaneismo amatoriale, ma come pratica ludica di rielaborazione delle «forze latenti» dell'azione creativa, in una «forma estetica rigorosa e nel contempo collettiva», all'interno di un contesto produttivo di reciprocità partecipativa (i bambini recitano per i bambini).

Un «processo di lavoro» che, in questo senso, non guarda al professionismo per imporre moduli artistici prescrittivi, e neppure presta il fianco alla strumentalizzazione politica: al contrario, il gesto ludico, grazie alla sua irriducibilità e alla sua capacità di demistificare e di contraddire ciò che è noto e convenzionalmente accettato, promuove l'emersione e la presentazione di azioni performative che, riappropriandosi delle «forze latenti» dell'esperienza, non rappresentano la realtà in senso imitativo o illusionistico, ma agiscono direttamente sulle sue condizioni di verità, rendendo pubblica testimonianza delle sue possibilità di cambiamento:

Nessuna ideologia era stata loro imposta e inculcata; si erano appropriati di ciò che trovava riscontro nella loro espe-

rienza [...]. Quegli stessi bambini che sembravano incapaci e limitati, avevano rivelato capacità e talenti insospettati. Durante la rappresentazione si erano liberate tensioni sorprendenti che la fantasia scatenata delle loro invenzioni rendeva tangibili.⁴⁴

Il gioco, quindi, come modalità politica e sociale di desacralizzazione delle relazioni con l'arte e di restituzione all'uso di una facoltà sensoriale e cognitiva in grado di riconfigurare le relazioni del bambino col mondo in termini concreti di azione trasformativa: «Io volevo portare i bambini a che il loro occhio vedesse meglio, il loro orecchio udisse più finemente, le loro mani formassero dal materiale informe oggetti utili»⁴⁵. Una potenzialità dello sguardo e del gesto che ritorna dunque ad essere strumento privilegiato di interrogazione del presente, ridisegnando i modelli performativi di percezione e di presentazione della realtà in forme inedite ed eccentriche, al di là di ogni tentativo di omologazione socio-politica.

Suggerimenti che associano indubbiamente le intuizioni di Asja Lacis alla riflessione sul ruolo dell'arte di Walter Benjamin, trovando il punto fondamentale di incontro nella stesura del *Programma per un teatro proletario dei bambini*, composto dal filosofo tedesco nel 1928 su invito della Lacis stessa, a cui era stato inizialmente commissionato da Johannes Becher e Gerhard Eisler, con l'idea di realizzare un teatro di bambini a Berlino nella casa di Liebknecht⁴⁶.

Nella prospettiva benjaminiana di un teatro 'antiauratico', frutto dell'emancipazione rivoluzionaria delle arti dalla dimensione culturale dell'estetica tradizionale⁴⁷, il due

44. *Ivi*, pp. 82-83.

45. *Ivi*, p. 80.

46. L'elaborazione del *Programma* è strettamente intrecciata alla relazione sentimentale e intellettuale fra il filosofo e l'attrice, a partire dall'incontro di Capri del 1924. La Lacis stessa racconta come, ad una prima stesura «terribilmente complicata», ne seguì un'altra, quella oggi conosciuta, riportata nell'autobiografia (*ivi*, pp. 83-89). Nell'articolato e problematico processo di edizione delle opere di Benjamin, il *Programma* fu sostanzialmente derubricato. Una sua prima pubblicazione, semiclandestina, fu realizzata in Germania nel 1969, mentre in Italia comparve, grazie ad Elvio Fachinelli, lo stesso anno su «Quaderni Piacentini» (VIII, pp. 147-151) e fu poi ristampata ne *Il bambino dalle uova d'oro*, dello stesso Fachinelli (Feltrinelli, Milano 1974).

47. Per quanto riguarda la questione dell'aura e della dialettica fra valore culturale e valore espositivo dell'opera d'arte, riferimento immediato è il saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, scritto in cinque versioni fra il 1935 e il 1939 (la complessa

poli del gioco e dell'infanzia acquistano infatti un valore determinante. Riguardare lo «spazio del gioco» insito, in termini di percezione e azione, nel processo artistico, sottraendolo alla fissità e unicità feticistica dell'opera, significa infatti, per Benjamin, non solo ritornare alla radice ludica, non performativa, della mimesis («colui che imita rende apparente il proprio oggetto»). Detto altrimenti gioca ad essere quell'oggetto», ma mutare di segno alla sua funzione e al valore (non più assoluto, ma dinamico) della sua 'apparenza', riorientandola così in senso politico e sociale⁴⁸.

Una prerogativa che il gioco dell'infanzia (e il gioco adulto di artisti come Chaplin) esercita proprio attraverso il distacco e l'ironia del gesto, destabilizzando continuamente i vincoli di necessità e l'ordine prestabilito del senso comune: una ludicità straniante, che procede per 'gesti citabili'⁴⁹, per progressive segmentazioni e ricomposizioni dell'azione, in modo tale da interromperne la linearità e di rendere l'operare artistico 'poroso'⁵⁰, permeabile alla rielaborazione, restituendolo così a una processualità sempre migliorabile, ad un'utopia di rigenerazione e a una promessa messianica di felicità di cui deve tornare ad essere testimonianza.

Un 'fare anticipante'⁵¹ che, proprio in quanto epifania di un futuro dimenticato, non si manifesta apertamente al presente, ma si mostra come 'segreto', indicibile e incompiuto, celandosi nella latenza di tensioni e di immagini che, al pari dell'allegoria, rivelano frammenti di una totalità per-

vicenda delle stesure del testo è stata recentemente riassunta in F. Desideri, *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*, Morcelliana, Brescia 2018, pp. 31-32, a cui si rimanda anche per un inquadramento complessivo del problema). Un'interessante rilettura in senso teatrale ha proposto di recente F. Deriu, *Prestazione artistica, tecnica e gioco. Walter Benjamin e le arti della performance*, in Id., *Performatico* cit., pp. 17-80, ma si veda pure C. Cappelletto, *Figure della rappresentazione. Gesto e citazione in Bertolt Brecht e Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 2002 e G. Schiavoni, *Un identico sguardo spassionato. Benjamin commentatore di Brecht*, «Studi Germanici», XXXVII, 3, 199, pp. 441-456. Dello stesso autore fondamentale anche *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e intellettuale*, Einaudi, Torino 2001.

48. F. Desideri, *Walter Benjamin e la percezione dell'arte* cit., p. 38.

49. Sul valore del gesto come forma della citazione e del commento, oltre al saggio della Cappelletto, vanno ricordate le riflessioni di E. Sanguineti, *Brecht secondo Benjamin*, in *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Riso, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 87-89.

50. La porosità è un termine caro a Benjamin, come si evince già dall'articolo su Napoli pubblicato nel 1925 e riproposto non a caso dalla Lacis nel suo 'libro di ricordi' (A. Lacis, *Professione rivoluzionaria* cit., pp. 102-104).

51. F. Desideri, *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, Pendragon, Bologna 1995, p. 110.

duta, innervati nella memoria del corpo: «anticipazioni di una storia posta sotto il segno del *diverso*, tracce dei fili che già in passato hanno rimandato all'esigenza di un futuro liberato»⁵².

È pertanto la dimensione performativa del corpo in azione e non la dialettica ideologica, la chiave per comprendere il valore politico del gioco, anche in chiave contemporanea. Come dimostra infatti il rapporto del bambino col teatro, è nello spazio liberato del gesto ludico che si definisce il «quadro», il «territorio reale *in cui* si educa», alimentando così un processo di politicizzazione dell'arte che non ha bisogno di appiattirsi sulla propaganda, di imporre dall'alto «un'idea *a cui* si educa»⁵³.

Quella del gioco è pertanto una processualità aperta e non predeterminata, a cui si assimila anche il prodotto: inteso non più come opera artisticamente compiuta, ma come apparizione momentanea e casuale, quasi «per sbaglio, quasi come uno scherzo»⁵⁴. La rappresentazione, dunque, come sintesi e montaggio di una partitura di «gesti che segnalano», proprio perché «non alla eternità dei prodotti, bensì all'attimo del gesto è destinata ogni prestazione infantile»⁵⁵.

Un choc percettivo, una «forma fugace» di senso veicolata e resa visibile, ancora una volta, dall'improvvisazione:

L'improvvisazione domina; essa è la disposizione da cui emergono i segnali, i gesti che segnalano. E la rappresentazione o teatro deve appunto perciò essere la sintesi di questi gesti, perché soltanto essa possiede quella rigorosa unicità in cui il gesto infantile si dispone come nel suo autentico spazio.⁵⁶

In questa inattesa evenienza, in questa fragile, ma nello stesso tempo illuminante, alleanza di corpi, risiede dunque, per Benjamin, l'auspicio di un teatro politico del futuro, le cui istanze risuonano vive anche nel tempo presente:

52. G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità* cit., p. 162.

53. W. Benjamin, *Programma per un teatro proletario dei bambini*, in A. Lacis, *Professione rivoluzionaria* cit., p. 84.

54. *Ivi*, p. 85.

55. *Ivi*, p. 87.

56. *Ivi*, p. 87.

poiché veramente rivoluzionaria non è la propaganda delle idee, che stimola ora qua ora là ad azioni ineffettuabili e finisce con la prima considerazione a mente fredda fatta all'uscita del teatro. Veramente rivoluzionario è il segnale segreto dell'avvenire, che parla dal gesto infantile.⁵⁷

57. *Ivi*, p. 89.

In nome della Rivoluzione.
La strana storia del Majakovskij & Co. di Carlo Quartucci
Marta Marchetti*

232

Il 4 ottobre 1967 sulle pagine de «L'Unità» la riflessione su un titolo alimentava pubblicamente il paradosso implicito a qualsiasi tentativo di rappresentazione artistica, ovvero quell'oscillazione perpetua tra la presenza e l'assenza di ciò che si pensa di mostrare¹. In quella particolare occasione «il movimento teso tra sostituzione ed evocazione mimetica»² era rischiosamente amplificato dal fatto che l'oggetto in discussione fosse la rivoluzione d'ottobre e che lo strumento scelto per celebrarne il cinquantesimo anniversario fosse un evento teatrale.

Majakovskij & Co. alla rivoluzione d'ottobre del Teatro Gruppo diretto da Carlo Quartucci aveva debuttato il 30 settembre di quello stesso anno al Teatro Alfieri di Torino e con la replica che inaugurava la casa del popolo di Vercelli iniziava la lunga tournée che lo avrebbe portato in giro per tutta l'Italia. Arturo Lazzari, il critico e militante comunista che aveva assistito proprio a quella recita, proponeva una nuova

aA

* Università di Roma La Sapienza.

1. Cfr. C. Ginzburg, *Rappresentazione. La parola, l'idea, la cosa*, in Id., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, (1998), Feltrinelli, Milano 2011.

2. *Ivi*, p. 82.

denominazione dello spettacolo spiegando che «il cambiamento del titolo rispondeva ad esigenze didascaliche»³ necessarie a evitare «di cedere all'indubbio fascino estetico che sprigionavano il teatro russo immediatamente precedente alla rivoluzione, con tutte le sue ricerche formali, e il teatro sovietico»⁴. Ecco dunque che "l'esperimento" diventava "Il Teatro della Rivoluzione" e che, sottolineava Lazzari, «noi continueremo a chiamarlo così»⁵.

Ciò che racconta questo cambiamento è un meccanismo complesso che in primo luogo impone una riflessione sulla presa di distanza che lo slittamento tra un titolo e l'altro esplicitamente mette in atto. Da un lato immaginiamo degli amici che vanno alla rivoluzione, un po' come si va a una festa. Dall'altro pensiamo a un gruppo un po' meno identificato che però in quella rivoluzione ha trovato una precisa denominazione. Nel primo caso abbiamo un riferimento spazio-temporale ben preciso, il 1917 russo, dall'altro ci troviamo in un presente assoluto. Da una parte spicca l'individualità del grande poeta Vladimir Majakovskij, dall'altro pesa l'assenza di un nome proprio a vantaggio di un Teatro con la t maiuscola.

Lo straniamento prodotto dallo slittamento tra i due titoli è da intendersi prima ancora che come sintomo di un procedimento artistico intenzionale, nel senso che ne diede Victor Šlovskij nel 1917⁶, come *esperienza* prodotta dall'incontro di punti di vista diversi e, soprattutto, da diversi sistemi di rappresentazioni che in questo caso coinvolgevano la critica, la propaganda politica, la scrittura scenica di Quartucci e i preparativi per le celebrazioni di un anniversario. In un'ottica storica e sulla base della prospettiva storiografica avviata dagli studi di Carlo Ginzburg⁷, il dibattito sul titolo dello spettacolo del Teatro Gruppo rivela

3. A. Lazzari, *Andrà in tutta Italia «Il teatro della Rivoluzione»*, «L'Unità», 4 ottobre 1967.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. Cfr. V. Šlovskij, *L'arte come procedimento*, (1917) in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968.

7. Cfr. C. Ginzburg, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, in Id., *Occhiacci di legno* cit., pp. 15-39. Qui lo storico traccia il percorso di una lunga tradizione della cultura occidentale che parte dalle riflessioni di Marco Aurelio per arrivare a Voltaire e che dimostra come lo straniamento fosse un procedimento veicolato dalla cultura popolare utile non solo a uscire da un automatismo del linguaggio (come sostiene Šlovskij)

un rapporto di competizione in cui la cui posta in gioco è la rappresentazione della realtà rivoluzionaria. In questo articolo intendo approfondire tale rapporto con l'intento da una parte di colmare una lacuna nella storia di quello spettacolo⁸; dall'altra invece mi interessa verificare se proprio quella storia non sia la testimonianza esemplare di un modo nuovo, comune e condiviso di appropriarsi del passato rivoluzionario.

1. Nello stesso numero de «L'Unità» in cui Lazzari discuteva il titolo dello spettacolo del Teatro Gruppo, troviamo la pubblicazione del Manifesto-Mozione in cui veniva ufficialmente presentata l'Associazione Nuovo Teatro dopo le giornate del Convegno di Ivrea⁹. Ciò contribuisce a aumentare la sensazione di distanza provocata dall'ingerenza della critica in merito al nome dello spettacolo. Guardando infatti all'insieme di tutto quel teatro di ricerca, di cui Quartucci fu uno dei principali esponenti, ci si scontra proprio con l'uso paradossale e spesso contraddittorio di nomi e titoli che, in virtù di una stessa rivoluzione e dei suoi protagonisti, rinvia a un panorama tutt'altro che unitario ma frammentato e molteplice (sia nella forma che nei contenuti). Soprattutto quando si trattò di rivendicare esplicitamente il principio rivoluzionario come base del processo artistico. Per fare un esempio, volendo rimanere al 1967¹⁰, basta ricordare la performance beniana davanti alle rivendicazioni politiche del Gruppo Teatro d'Ottobre durante le giornate di Ivrea, per cui interrompere a suon di bicchieri rotti una rappresentazione (*Gorizia tu sia maledetta*, spettacolo in cui si parodiava una poesia di Filippo Tommaso Marinetti)¹¹

ma anche a costruire uno sguardo critico capace di mettere in discussione ogni stabile istituzione umana.

8. Per la storia di questo spettacolo e del suo contesto cfr. S. Margiotta, *Il nuovo teatro dopo il convegno di Ivrea 1968-1975*, Titivillus, Corazzano 2013, pp. 28-31; E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia, ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Cooperativa editoriale Studio forma, Torino 1976.

9. Sul ruolo del convegno di Ivrea nella storia del nuovo teatro italiano cfr. M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970* (1987), Bompiani, Milano 2000, pp. 168-180; D. Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967*, Titivillus, Corazzano 2010, pp. 227 e 251.

10. Per una visione di insieme della cultura di quegli anni cfr. V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy (1963-2013). Con saggi di Anna Barsotti, Cristina Grazioli, Donatella Orecchia, Bulzoni*, Roma 2015, pp. 15-50.

11. Cfr. F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960 - 1976)*, Einaudi, Torino

divenne il modo più efficace per ricordare ai presenti che l'essere rivoluzionari «per libera elezione poetica»¹² era una questione di linguaggio e non di contenuti. In quel modo poi Carmelo Bene rinnovava la sua identificazione con Majakovskij che, come spiega Marco De Marinis, era stato fin dall'inizio «un modello totale nel suo essere 'contro', sia nel teatro che nella vita»¹³.

È proprio l'opera principale del poeta russo, *Mistero Buffo*¹⁴, a subire un'altra significativa trasfigurazione andando a nominare, grazie a Dario Fo, una giullarata popolare in cui della parabola biblica rivoluzionaria di Majakovskij rimaneva solo l'eco¹⁵. Indicativo tra l'altro che lo spettacolo fosse prodotto dal collettivo Nuova Scena, fondato da Fo all'indomani del Convegno di Ivrea proprio in collaborazione con Il Gruppo d'Ottobre e contestato da Bene¹⁶. Eppure il senso di quell'opera, l'unica scritta sotto l'influsso della rivoluzione secondo il critico Anatolij Vasil'evič Lunaciavskij¹⁷, si svuotò dall'interno proprio in presenza del testo originale quando il Gruppo Teatro Uomo¹⁸ presentò la propria versione scenica in una piccola sala milanese. Roberto Alonge a

aA

235

1977, vol. I, p. 7. Così ricorda il fondatore del gruppo Duccio Ambrosino vent'anni dopo: «la contestazione che a Ivrea noi [del Teatro d'Ottobre] sollevavamo, era che la situazione fosse abbastanza ipocrita nelle sue valenze squisitamente politiche. Ipocrita perché secondo noi aveva dietro un atteggiamento molto falso, che era quello di sostenere che i gruppi come il Teatro d'Ottobre che proponevano la costante di un teatro politico facessero didascalia» in F. Bono, *Dossier Ivrea 1967. Le opinioni di chi partecipò. I ricordi di Ambrosino, Bajini Barba, Calenda, Capriolo, De Berardinis, Fo, Mango, Moscati, Ricci, Ronconi, Scabia, Trionfo*, in <http://www.ateatro.org> (consultato il 23/08/2018).

12. I. Moscati, *Spettacolo Majakovskij/Bene*, in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968, p. 272. «Carmelo non è un marxista, è un rivoluzionario per libera elezione poetica».

13. M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970* cit., p. 155.

14. L'opera diventò simbolo della rivoluzione d'ottobre grazie alla messinscena di V. Mejerchol'd nel 1918. Cfr. F. Perrelli, *Le origini del teatro moderno*, Laterza, Roma-Bari 2016, pp. 106-111.

15. La prima messinscena del *Mistero Buffo* di Fo è del 1969. Cfr. C. Susa, «Mistero buffo» (1969). *Dario Fo giullare di frodo tra cultura popolare e teatro politico*, in A.M. Cascetta, L. Peja (a cura di), *La prova del Nove. Scrittura per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 175-215.

16. Nuova scena perse l'appoggio dell'ARCI, l'organizzazione ricreativa del PCI, un anno dopo la messinscena di *Mistero Buffo* per l'accusa di qualunquismo rivolta a Fo e compagni.

17. Cfr. A.V. Lunaciarskij, *Uno spettacolo comunista*, (1918) in Id., *Teatro e Rivoluzione*, Samonà e Savelli, Roma 1968, p. 7. Il critico scriveva due giorni prima del debutto dell'opera di Majakovskij per la regia di Mejerchol'd.

18. Fondato a Milano nel '69 e diretto dal regista Virgilio Bardella.

proposito di quel *Mistero Buffo*, sottolineava come per mezzo di precise scelte registiche fosse stato possibile non solo escludere ogni sforzo di storicizzazione dell'opera ma anche avviare un processo di revisione (fino alla cancellazione) del contenuto utopico proprio al messaggio rivoluzionario¹⁹. Era il 1972 e, con la fase di assestamento delle avanguardie, si inaugurava allora anche il primo governo Andreotti.

L'oscillazione tra il nominare per rappresentare e il nominare per nascondere o sfumare il significato rivoluzionario rivela un preciso humus politico-culturale, quello italiano appunto, in cui secondo lo storico Angelo d'Orsi la rivoluzione del '17 «costituì comunque, e ovunque, un oggetto spesso oscuro del desiderio, che in quanto impossibile da raggiungere veniva denigrato, ovvero, all'opposto, esaltato»²⁰. Soprattutto se si considera la storia della sinistra italiana, poiché in quel contesto, dove tutti avevano qualcosa da dire, interrogarsi sulle rappresentazioni della Rivoluzione bolscevica divenne sempre di più «un elemento identitario»²¹. Ben presto la questione della nomina divenne anche una questione storiografica, come prova Eric Hobsbawm quando ne *Il Secolo Breve* si chiede se sia meglio parlare di rivoluzione russa o di rivoluzione bolscevica²². In una prospettiva storiografica lo spettacolo di Quartucci è particolarmente esemplificativo anche perché il progetto del *Majakovskij & Co.* fu finanziato e sostenuto dalla Sezione centrale di stampa e propaganda della direzione del Partito comunista italiano. Una breve ricognizione dei documenti conservati negli archivi del PCI permette una prima verifica della portata politica e culturale del discorso sulla nomina.

2. Il primo riferimento allo spettacolo di Quartucci si trova nel numero del 15 maggio 1967 del *Bollettino di orientamento e documentazione* della sezione stessa, interamente dedicato

19. R. Alonge, *Teatro e Società nel Novecento*, Principato, Milano 1984, p. 137.

20. A. D'Orsi, *Postfazione. 1917-2017. Fare i conti con la Rivoluzione*, in M. di Maggio (a cura di), *Sfumature di rosso. La Rivoluzione russa nella politica italiana del Novecento*, Accademia University Press, Torino 2017, p. 313.

21. *Ivi*, p. 315. Soprattutto dal secondo dopoguerra a partire da Palmiro Togliatti nel 1948 precisava di voler parlare di rivoluzione socialista piuttosto che bolscevica.

22. Cfr. E. Hobsbawm, *Il Secolo Breve. 1914-1991*, Rizzoli, Milano 2002, p. 71 e ss.

alla preparazione dell'anniversario della rivoluzione d'ottobre. Nella *Lettera ai compagni* troviamo, tra le «manifestazioni culturali di massa»²³, anche il progetto del Teatro Gruppo presentato come «un pregevolissimo spettacolo dal titolo Il teatro della Rivoluzione, preparato da un gruppo teatrale qualificato che sarà a disposizione per un giro nelle province di tutta Italia»²⁴.

Il 6 luglio veniva redatto un documento interamente dedicato alla divulgazione di quel progetto, inviato a tutti i Comitati Regionali e alle Federazioni provinciali del partito con l'invito ad organizzare localmente il maggior numero di recite possibili. Qui è specificato che «il titolo definitivo deve essere ancora stabilito»²⁵. Il 21 luglio, in un documento firmato da Armando Cossutta, si precisava che il Teatro Gruppo stava lavorando, sotto responsabilità dell'Unione Culturale torinese, a uno spettacolo sul tema "Teatro e Rivoluzione Socialista" [...] che, dopo una visione 'privata' prevista per il 1 settembre, potrà essere immesso nel circuito delle feste dell'Unità e successivamente potrà costituire il centro di manifestazioni culturali dedicate al cinquantesimo. Secondo gli accordi presi con il teatro Gruppo, nel mese di Ottobre la compagnia rappresenterà lo spettacolo gratuitamente in 13 città del mezzogiorno (Teramo, Pescara, Napoli, Salerno, Bari, Foggia, Taranto, Lecce, Reggio Calabria, Crotone, Catania, Messina, Palermo)²⁶.

Lo spettacolo venne annunciato come un insieme di «letture, spezzoni di scene teatrali, diapositive»²⁷ provvisto

23. *Lettera ai Compagni*, «Bollettino di orientamento e documentazione della Sezione centrale di stampa e propaganda della Direzione del Partito comunista Italiano», 15 maggio 1967, fasc. 0539 1313, Fondazione Gramsci, Archivi del Partito comunista italiano (da ora in avanti APCI), p. 4.

24. *Ibid.*

25. Lettera di Emanuele Macaluso per la Sezione stampa e propaganda ai Comitati Regionali del PCI e alle Federazioni provinciali, 6 luglio 1967, Fondazione Gramsci, APCI. Macaluso era all'epoca membro della direzione del partito. In questa stessa lettera si comunica anche l'intenzione di organizzare gratuitamente lo spettacolo nel sud Italia e si precisa anche che «laddove si affitterà un locale agibile per il pubblico (un cinema un teatro etc.) a criterio della Federazione, potranno anche vendersi i biglietti regolari, a pagamento (in questo caso come sapete un terzo dell'incasso va alla SIAE, ma due terzi restano alla organizzazione che ha patrocinato lo spettacolo [...]).»

26. Lettera di A. Cossutta per l'Ufficio Segreteria del PCI, fasc. 05391199, Fondazione Gramsci, APCI. Cossutta nel 1967 era coordinatore dell'ufficio di segreteria del partito e si occupava dell'amministrazione economica.

27. *Ibid.*

di «un regolare visto di censura»²⁸. In una lettera del 22 settembre, in cui Achille Occhetto invitava ogni organo del partito a coordinare le iniziative locali con le celebrazioni nazionali, lo spettacolo di Quartucci è indicato tra i momenti centrali della grande manifestazione nazionale prevista il 7 novembre 1967 al palazzetto dello sport dell'Eur a Roma in concomitanza con il discorso di Luigi Longo²⁹. Anche in questo documento, come nel resoconto delle manifestazioni svolte per il 50° della rivoluzione d'ottobre³⁰, lo spettacolo è chiamato *Il Teatro della Rivoluzione*.

3. Il problema della nomina assume un significato più esplicito se letto alla luce del coevo dibattito della Commissione Cultura del PCI sul significato di “cultura di massa”, la cui estraneità da finalità consumistiche e capitalistiche andava chiarita. La parola massa doveva suggerire una «diffusione quantitativamente diversa della cultura»³¹ che non avesse ricadute sugli aspetti qualitativi ma che fosse in grado di relazionarsi con «la componente completamente nuova che le masse sono chiamate a svolgere, non più come oggetto ma come soggetto dello sviluppo della nostra società»³². Proprio per questo gli aspetti culturali diventavano sempre di più strumenti di una battaglia politica da combattere su un piano propriamente semantico e lessicale. In questo senso possiamo leggere l'intervento di Occhetto che nel maggio di quello stesso anno, in vista delle elezioni del 1968, invitava alla discussione «dell'Unità e delle nostre pubblicazioni»³³. Spiega infatti che «la difficoltà nel discutere politicamente il giornale testimonia di una discussione

28. *Ibid.*

29. Lettera di A. Occhetto alle Segreterie delle federazioni Comuniste e ai Comitati Regionali del PCI, 22 settembre 1967, fasc. 0539 1208, Fondazione Gramsci, APCI. Occhetto era stato eletto responsabile della Sezione centrale stampa e propaganda proprio nel 1967.

30. Resoconto delle Manifestazioni sul 50° della Rivoluzione d'Ottobre, fasc. 0539 1245, Fondazione Gramsci, APCI. Qui viene segnalato anche un allestimento a Prato. L'allestimento al palazzetto dello sport di Roma invece non fu realizzato anche se fu progettato e preparato dal Teatro Gruppo.

31. *Il partito e gli strumenti della cultura di massa*, Roma 1-2 marzo 1967, fasc. 0539 1565, Fondazione Gramsci, APCI, p. 1.

32. *Ibid.*

33. Relazione di Achille Occhetto sulla campagna di informazione e propaganda in vista delle elezioni del '68, 26 maggio 1967, Fondazione Gramsci, APCI, p. 4.

politica in generale. Perché è politica discutere l'indirizzo del giornale, discutere il taglio dei titoli, la gerarchia della notizia e così via. [...] Il contatto con il lettore è il contatto con l'elettore [...]»³⁴. L'obiettivo dichiarato è «far sentire protagoniste le masse»³⁵.

È chiaro dunque che la scelta di un titolo aveva un peso sostanziale soprattutto perché da lì doveva partire la ridefinizione di manifestazione di massa o, nel caso specifico, di teatro di massa. Bisogna ricordare, da questo punto di vista, la specificità della storia teatrale italiana in cui l'aspirazione a un teatro del popolo di ispirazione rivoluzionaria era stato inevitabilmente minato dall'eco della politica fascista³⁶. In questo senso quanto poteva confondere fare una politica culturale popolare in nome di Majakovskij, massimo esponente del futurismo russo? Quanto era importante invece mantenere un rigore, quantomeno lessicale, nel modo di pensare la rivoluzione? Soprattutto nel momento in cui tutto intorno mostrava la tensione verso una ridefinizione sintattica del linguaggio artistico che inevitabilmente avrebbe reso impossibile confrontarsi con un'immagine statica e monolitica del fatto rivoluzionario³⁷.

Prova in tal senso veniva del resto proprio dagli organi a stampa del partito, in particolar modo da «Il Contemporaneo» dove dal marzo del 1967 fu avviato un dibattito sull'arte rivoluzionaria che coinvolse storici dell'arte e della musica, artisti visivi, pittori, critici e registi in una riflessione rivolta a verificare «la concretezza di uno sviluppo storico e artistico nato e cresciuto, pur tra mille contraddizioni, sul terreno del socialismo»³⁸.

34. *Ivi*, pp. 6-7.

35. *Ibid.*

36. Il Teatro di Massa del PCI nacque ad opera di Marcello Sartarelli nel 1948 come strumento di propaganda politica e ideologica. Dopo il convegno che si svolse a Forlì nel 1951, iniziò il declino di quel fenomeno attaccato da gran parte della cultura teatrale coeva. Cfr. S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca: la sfida della cultura di massa*, Giunti, Firenze 1995; C. Meldolesi, *Prefazione* a L. Leonesi, *Il romanzo del teatro di massa*, Cappelli, Bologna 1989, pp. 5-10; M. R. Simone, *Il Teatro di massa del PCI: la regola e l'esperimento* (2016) in www.drammaturgia.it (consultato il 23-08-2018).

37. La ridefinizione della relazione tra nuovo/evoluzione/linguaggio scenico si comprende alla luce della riscoperta dell'avanguardia futurista. Cfr. L. Mango, *L'invenzione del Nuovo*, in D. Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967* cit., pp. 9-18.

38. B. Schacherl, *Nota introduttiva*, «Il Contemporaneo» supplemento di «Rinascita», n. 30, *Nuove tendenze nell'arte sovietica*, 28 luglio 1967, p. 13. Nello stesso numero si trova

In questo contesto Bruno Schacherl diede ampio spazio al lavoro del Teatro Gruppo e in un articolo pubblicato il 6 ottobre, due giorni dopo l'intervento di Lazzari su «L'Unità», il critico spostò esplicitamente l'attenzione da questioni tematiche e contenutistiche (date, trame, autori e personaggi nella lettura di Lazzari) ai «modi tipicamente teatrali e autonomi»³⁹ di trattare la relazione tra «arte e rivoluzione»⁴⁰. Schacherl nel suo articolo, elenca e commenta tutti i procedimenti usati per fare lo spettacolo che è finalmente chiamato con il suo nome.

4. *Majakovskij & Co. alla rivoluzione d'ottobre* nasceva da un processo di creazione collettiva, iniziato con una serie di «letture di cultura teatrale»⁴¹ svolte nella saletta di Palazzo Carignano in collaborazione con l'Unione culturale di Torino e proseguito attraverso un «montaggio di testi e poesie dei grandi scrittori dell'avanguardia russa (soprattutto Majakovskij) [...] ma anche di modi espressivi teatrali acutamente storicizzati (soprattutto Meyerchol'd)»⁴². Quartucci ricorda Edoardo Fadini, Roberto Lerici, Ettore Capriolo e Marco Parodi mentre incollavano su «metri e metri di carta»⁴³ pezzi di storia artistica, economica e socio-politica della Russia rivoluzionaria: dalla satira democratica di Gogol, al simbolismo di Blok, al futurismo di Majakovskij. Preparato "il testo", lo spettacolo divenne quindi «un meccanismo scenico mobile»⁴⁴, realizzato dall'artista marchi-

anche *Dialogo a cinque voci sul futurismo italiano* in cui Calvesi, Siciliano, Dal Sasso, Pagliarini e Villari discutevano la relazione tra politica rivoluzionaria, futurismo e arte (pp. 23-24).

39. B. Schacherl, *Majakovskij e C. alla Rivoluzione d'Ottobre. Aperta a Torino la stagione del Teatro Gruppo*, «Il Contemporaneo» n. 39, p. 23, 6 ottobre 1967. L'articolo è stato poi ripubblicato in E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia, ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976* cit.

40. *Ibid.*

41. *Ibid.* «Si trattò precisamente di "letture-spettacolo" sul tema *Fondamenti e sviluppi del teatro contemporaneo*, forse il lavoro più impegnativo dello Studio del Teatro Gruppo, per l'arco di tempo abbracciato e per l'accostamento dei modi più disparati di fare teatro. Abbiamo infatti passato in rassegna il teatro legato al periodo "dadaista" e "surrealista", la poetica di Artaud, l'espressionismo e il teatro epico di Brecht, il teatro della guerra civile spagnola e il teatro del New Deal americano». C. Quartucci, *Sette anni di esperienze*, (1967) in F. Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia* cit., p. 135.

42. B. Schacherl, *Majakovskij e C. alla Rivoluzione d'Ottobre* cit.

43. E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia* cit., p. 104.

44. B. Schacherl, *Majakovskij e C. alla Rivoluzione d'Ottobre* cit.

giano Magdalo Mussio e «composto di elementi modulari in acciaio e plastica, retrattili e variabili»⁴⁵ che costituivano pedane su cui si muovevano gli attori e pannelli-schermo dove più che documenti didascalici furono proiettati «chiassose decorazioni geometriche [...] quadri e manifesti dell'epoca»⁴⁶. Il riferimento all'arte figurativa del costruttivismo e del cubofuturismo è dichiarata dallo stesso Quartucci e documentata dalla presenza di «oggetti astrattizzati e colorati»⁴⁷ e dal progetto, poi non realizzato, di usare le sculture cinetiche di Wladimir Tatlin e Naum Gabo per l'allestimento nel palazzetto dell'Eur⁴⁸.

Schacherl sottolinea inoltre l'importanza degli «innesti musicali di Luigi Pestalozza»⁴⁹ e soprattutto il lavoro di sperimentazione attorica, concreto filtro per affermare l'idea majakovskijana di un «valore liberatorio della rivoluzione sull'uomo nella sua totalità»⁵⁰. Sei gli attori messi alla prova⁵¹, in un processo di «continua invenzione»⁵² attivato attraverso sequenze gestico-fonetiche di cui Giuseppe Bartolucci ha fornito un preciso e dettagliato resoconto⁵³. Un'esplosione di linguaggi scenici dunque che esponeva l'immagine della rivoluzione (insieme a quella del teatro) allo sguardo vergine di uno spettatore non necessariamente preparato e soprattutto sempre diverso.

5. Lo spettacolo del Teatro Gruppo era stato concepito come «un'esperienza di decentramento teatrale»⁵⁴ che inten-

45. *Ibid.* Il dispositivo scenico fu studiato e progettato in collaborazione con lo stesso Quartucci e realizzato dallo studio tecnico Silvani di Roma.

46. *Ibid.*

47. G. Bartolucci, *La tensione formale di Carlo Quartucci*, in Id., *La scrittura scenica* cit., p. 33.

48. Cfr. E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia* cit., pp. 102-103.

49. Pestalozza era il responsabile della sezione musicale de «Il Contemporaneo» ed era stato in Russia nella primavera del '67 per conto del giornale.

50. B. Schacherl, *Majakovskij e C. alla Rivoluzione d'Ottobre* cit.

51. Luigi Castejon, Castro, Piero Domenicaccio, Laura Panti, Marco Parodi, Roberto Vezzosi.

52. B. Schacherl, *Majakovskij e C. alla Rivoluzione d'Ottobre* cit.

53. Cfr. G. Bartolucci, *La tensione formale di Carlo Quartucci*, in Id., *La scrittura scenica* cit., pp. 34-36.

54. C. Quartucci, M. Parodi, *Un'esperienza di decentramento teatrale. Primo bilancio dello spettacolo «Majakovskij & C.»*, «Il Contemporaneo», supplemento di «Rinascita» n. 47, 1 dicembre 1967 p. 19.

deva diffondere la comunicazione, la comprensione e la percezione al di là della stessa messinscena. L'angolo visuale dello spettatore fu considerato il punto di partenza di una continua riformulazione tecnico-visiva che l'impianto scenografico permetteva di realizzare. Si passò, dal cinema-teatro in stato di totale abbandono tecnico di Cossato (un paese a 30 km da Biella), al salone della Federazione Comunista di Catania (con ampie colonne, che limitavano fortemente l'angolo visuale dello spettatore) fino al grande ed attrezzatissimo Teatro Piccinni di Bari, tutto stucchi e velluti (ma coi palchetti traboccanti di giovani entusiasti)⁵⁵.

In base allo spazio e alle sue potenzialità tecniche lo spettacolo doveva essere ogni sera re-inventato. In questo senso il *Majakovskij & Co.* esprimeva perfettamente le convinzioni del gruppo creatosi intorno a Quartucci che, fin dai primi anni sessanta, aveva fortemente creduto che la ricerca di un nuovo linguaggio scenico fosse indissolubile da una nuova politica gestionale e amministrativa degli spazi teatrali. Da questo punto di vista la rivoluzione d'ottobre era molto più che un anniversario da celebrare ma piuttosto un'eredità complessa, spesso contraddittoria e paradossale, che portava con sé oltre alla gloriosa memoria del teatro di regia russo⁵⁶, anche il peso di un fallimento. L'Ottobre teatrale di Mejerchol'd⁵⁷ era stato «un fenomeno gigantesco»⁵⁸ proprio perché la rivoluzione scenica (della regia e dell'attore) era imprescindibile dalla riformulazione dell'intero sistema teatrale russo⁵⁹. Nel suo aspetto organizzativo e più radicalmente politico quel progetto non si realizzò; ma i segni di una teatralità fortemente impregnata di pratica sociale

55. *Ibid.*

56. Cfr. A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino 1965.

57. Mejerchol'd lanciò il suo programma rivoluzionario nel 1920 quando fu nominato direttore del TEO (Dipartimento Teatrale del Narkompros) da Lunačarskij, il commissario del popolo per l'istruzione.

58. B. Picon-Vallin in V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, vol. II, Lausanne 1975 cit. in F. Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 261.

59. Il programma di Mejerchol'd considerava sia il teatro professionale che quello amatoriale; il teatro di provincia e quello della grande città. Parte degli scritti di Mejerchol'd furono pubblicati in italiano nel 1977 (*Lottobre teatrale 1918-1939*, a cura di F. Malcovati, Feltrinelli, Milano 1977) mentre in Francia già nel 1963 era uscito A. V. Meyerhold, *Le théâtre théâtral*, a cura di N. Gourfinkel, Gallimard, Paris.

sopravvivevano nella memoria dei suoi spettacoli e nelle esperienze che a quella tradizione rimandavano.

Con il *Majakovskij & Co.* si continuava infatti una ricerca già avviata dal «teatro-studio di tipo mejerchol'diano»⁶⁰ inaugurato dal regista nel 1962 all'interno del teatro Stabile di Genova. Dopo il fallimento di quell'esperienza di collaborazione⁶¹ divenne chiaro che il progetto di «un decentramento *reale*»⁶² poteva continuare solo al di fuori dello spazio istituzionale, in un territorio libero da automatismi e convenzioni e capace di interagire direttamente con i suoi abitanti. «Il problema che ci si deve porre, spiegava Quartucci, è quello delle conseguenze che lo spettacolo verrebbe a subire tenendo conto che una modificazione di struttura presuppone una modificazione della comunità di ascolto»⁶³.

In quest'ottica lo spettacolo del Teatro Gruppo aveva l'ambizione di definire un nuovo orizzonte d'attesa, in cui le previsioni e le aspettative di ogni spettatore erano sottoposte all'urgenza di un'azione comune. Schacherl parla di «un'esperienza artistica di secondo grado (il teatro del rapporto tra arte e rivoluzione)» in cui la creazione di un campo scenico in cui far confluire la grande Storia, diventava il principale elemento di «popolarità»⁶⁴ dello spettacolo.

aA

243

60. C. Quartucci, *Sette anni di esperienze* (1967), in F. Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia* cit., p. 135.

61. Cfr. L. Cavaglieri, *Nuovo teatro e teatri Stabili: Carlo Quartucci a Genova (1963-1966)*, «Il Castello di Elsinore» n. 61, 2010, pp. 107-118.

62. E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia* cit. (mia la sottolineatura).

63. C. Quartucci, *Sette anni di esperienze* (1967), in F. Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia* cit., p. 135.

64. Sia Schacherl che Quartucci parlano di popolarità dello spettacolo riferendosi all'alto grado di 'comprensione' registrato: «apparentemente difficile – almeno per la concezione che si ha di solito di un pubblico popolare – lo spettacolo è in realtà chiarissimo e semplice non per ciò che dice ma per come lo dice, e per la concezione che lo anima; e così lo ha capito il pubblico che lo ha applaudito con entusiasmo non certo solo politico». (B. Schacherl cit.); «lo straordinario applauso che, in occasione del nostro debutto a Cossato, davanti a un pubblico sostanzialmente ai margini della vita teatrale, ha accolto il quadro del nostro spettacolo imperniato sul cubo-futurismo, certamente quello di più difficile accezione per la quantità di richiami figurativi in esso contenuti; e l'applauso si è ripetuto puntuale ogni sera a Messina come a Vercelli [...] si è trattato certamente di un applauso puramente emozionale, quasi inevitabile dato il particolare timbro sonoro, coloristico e gestuale impresso all'azione; e che tuttavia stava a dimostrare come sia possibile, anche con il pubblico più sprovveduto, evitare le secche di certe operazioni descrittive, strumentalizzate in vista di presunte finalità "positive" che finiscono in sostanza con lo scadere (come temi e repertorio linguistico) nella vecchia e non mai sufficientemente

Il *Majakovskij & Co* fu compreso in effetti, se non quando gli organizzatori imposero uno schema interpretativo che minava il delicato equilibrio tra aspettative e esperienza: «il nostro allestimento per come era stato presentato, poteva apparire o almeno essere atteso come qualcosa di simile ai tanti recitals di poesie e canzoni che hanno imperversato un po' dovunque ad esempio in clima di celebrazioni della Resistenza»⁶⁵. Al contrario il regista invitava a creare un contesto più consapevole organizzando dibattiti e discussioni, in particolare dopo lo spettacolo, senza però determinare la leggibilità di quelle serate in maniera univoca⁶⁶. In questo senso il regista era stato piuttosto enigmatico, diffondendo una nota esplicativa *ad uso* delle federazioni del partito tutt'altro che semplice da decifrare: «la chiave interpretativa dello spettacolo sta tutta nel rendere con il massimo dinamismo questa evoluzione del Teatro Rivoluzionario»⁶⁷. Non è difficile immaginare lo straniamento prodotto da un tale dettato, anche qualora fosse capitato tra le mani di un qualche funzionario molto preparato. Non solo perché non è chiaro chi siano gli 'attori' di quel Teatro Rivoluzionario ma soprattutto perché con queste note il regista esponeva la propria «responsabilità creativa»⁶⁸ alla vitalità e all'energia di un processo di trasformazione e mutamento, autonomo e già in atto. Cosa significasse allora per uno spettatore partecipare a un evento del genere, lo spiega a lungo Bartolucci parlando di «una doppia lettura»⁶⁹ da praticare fisicamente attraverso «la conquista sperimentale dei punti spaziali»⁷⁰

lodata poetica naturalistica» (C. Quartucci, M. Parodi, *Un'esperienza di decentramento teatrale* cit.).

65. C. Quartucci, M. Parodi, *Un'esperienza di decentramento teatrale* cit.

66. Al contrario Lazzari nell'articolo citato si augurava che lo spettacolo fosse modificato in tal senso, con maggiori spiegazioni storiche e con l'inserimento «di descrizioni e proiezioni di spettacoli di massa, pagine di altri autori oltre a Majakovskij». Altra modifica suggerita da Lazzari riguardava i costumi di scena: «preferiremmo gli attori vestiti con un minimo di costume che li accomuni» in modo da dargli «una fisionomia neutra e disponibile a tutti i ruoli» (A. Lazzari cit.)

67. *Nota esplicativa ad uso delle federazioni del partito che dovevano prenotare lo spettacolo*, in E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia* cit. p. 105.

68. G. Bartolucci, *La tensione formale di Carlo Quartucci*, in Id., *La scrittura scenica* cit., p. 35.

69. *Ibid.*

70. *Ivi*, p. 34.

e «l'assimilazione del linguaggio scenico»⁷¹ costruito con la sapienza artigianale di chi cercava nella letteratura rivoluzionaria tracce di una vita vissuta, prima di ogni procedimento formale.

Lo sforzo, l'innovazione e la novità del lavoro di Quartucci sta proprio nel aver reso praticabile un'esperienza di «osservazione storica»⁷² senza negarne i suoi stessi «limiti»⁷³ ma facendone al contrario i principali elementi stilistici: così allo «sforzo mimetico deformante che [del processo rivoluzionario] congela o attutisce l'efficacia»⁷⁴ si accostano momenti di «una libertà del tutto nuova»⁷⁵ in cui il materiale rivoluzionario irrompe con la naturalezza di qualcosa di molto familiare. Dopo una «traduzione grottesca»⁷⁶ di alcuni passi dell'*Ispettore generale* di Gogol e un «rivestimento stilistico»⁷⁷ in chiave ironica di parti de *La baracca dei saltimbanchi* di Blok, la scrittura scenica di Quartucci raggiunge il suo miglior risultato con un frammento del *Mistero Buffo*⁷⁸, «recupero freschissimo della sperimentazione futuristica»⁷⁹ nella sua dimensione performativa. Un teatro teatrale pieno di movimento, colori, suoni, gesti, musiche in cui lo spettatore si trovava in bilico tra la familiarità di un riconoscimento naturale e lo spaesamento provocato dalle ripetute deformazioni del linguaggio⁸⁰. Un teatro dove non era possibile riconoscere nessun mito, nemmeno quello dell'autentica rivoluzione e del suo poeta-monumento.

In questo senso il Teatro Gruppo interpretava perfettamente le incrinature di un sistema di ideologie in atto sia all'interno del nuovo teatro italiano⁸¹ che nel contesto della

71. *Ibid.*

72. *Ivi*, p. 36.

73. *Ibid.*

74. *Ibid.*

75. *Ibid.*

76. *Ivi*, p. 34.

77. *Ibid.*

78. Lazzari precisa che si trattava del primo atto e di una parte del secondo.

79. G. Bartolucci, *La tensione formale di Carlo Quartucci*, in *Id.*, *La scrittura scenica cit.*, pp. 33-34.

80. Sulla relazione tra lo straniamento slovs kijano e il grottesco mejercholdiano si veda R. Raskijna, *L'estraneità del familiare. Grottesk, Ostranenie, Perturbante*, «Ricerche slavistiche» 12 (58), 2014, pp. 323-340.

81. Si pensi in proposito alla polemica tra Quartucci e Luigi Squarzina dibattuta pubblicamente proprio nel 1967. Cfr. C. Quartucci, *Teatro stabilizzato e teatro evolutivo*, «Sipario»,

scena europea. L'accostamento con *Ascoltate! Majakovskij* di Yuri Liubimov, andato in scena tra molte polemiche alla Taganka di Mosca nel maggio di quello stesso anno⁸², è testimone di una tensione comune al teatro d'avanguardia degli anni sessanta: appropriarsi della Storia per mezzo di rotture poetiche e praticare un'autoeducazione morale attraverso esperienze di straniamento⁸³. In entrambe i casi infatti la rivoluzione veniva raccontata come mai era stato fatto prima: senza una storia, né personaggi o vicende ma con il nome di un grande poeta rivoluzionario che davanti alla molteplicità degli individui diventava qualcosa di *nuovo*.

n. 253, maggio 1967 (ora anche in E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia* cit.). A distanza di anni Quartucci parlò del progetto politico del *Majakovskij & Co* come di «un fallimento complessivo [...] un'operazione troppo prematura [e] troppo avanzata» che lo spinse a domandarsi: «qualcuno o qualcosa ha confuso il nostro linguaggio?» (E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia* cit.).

82. Cfr. B. Picon-Vallin (a cura di), *Liubimov. La Taganka*, CNRS Editions, Paris 1997. Con questo spettacolo Liubimov usciva da una serie di lavori mirati a ricordare, commemorare celebrare il fatto rivoluzionario, il più noto dei quali era stato, nell'aprile del 1965, *I dieci giorni che fecero tremare il mondo* tratto dal libro inchiesta di J. Reed. Ora si trattava di distruggere quella mitologia per chiedersi come «un'artista, un maestro, possa esistere nelle condizioni di un regime burocratico mostruoso» (A. Smelianski in B. Picon-Vallin a cura di, *Liubimov* cit., p. 37). Il poeta Majakovskij è qui interpretato da cinque attori ognuno dei quali tracciava il destino di un uomo ucciso dal sistema. Per la prima volta in Russia il suicidio del poeta Majakovskij fu raccontato come un omicidio. La scena dello spettacolo sfruttò l'arte cinetica per creare il movimento e la frammentazione.

83. «L'autoeducazione morale richiede innanzitutto che si cancellino le rappresentazioni errate, i postulati ritenuti ovvi, i riconoscimenti che le nostre consuetudini percettive hanno reso triti e ripetitivi. Per vedere le cose dobbiamo prima di tutto guardarle come se non avessero senso alcuno: come se fossero un indovinello» C. Ginzburg, *Straniamento*, in Id., *Occhiacci di legno* cit., p. 20.

aA

«Voglio fare uno spettacolo che sia totalmente basato sull'improvvisazione e sulla leggerezza. Ma oggi non ci può essere improvvisazione autentica: tutto deve essere rigorosamente preparato, provato e fissato in forma precisa [...] ma agli occhi dello spettatore lo spettacolo deve sembrare nato lì, sul posto, in quel momento, senza nulla di preordinato» ecc. Queste sono parole di E. Vachtangov, siamo nel 1918.

247

Sembrirebbe davvero essere una contraddizione in termini, qualunque teatrante lo sa: nel momento in cui un'improvvisazione viene ripetuta, non è più un'improvvisazione.

Dunque mi sono chiesto: ma come è possibile che una delle menti più lucide e proiettate in avanti rispetto al suo tempo, avesse potuto formulare un'affermazione così apparentemente ingenua?

Naturalmente va detto che questi sono gli anni del pieno del sistema Stanislavskij. Sono anni in cui si mettono in sce-

* Attore e regista.

na i testi. La figura dell'attore-autore e dello spettacolo di creazione sono di là da venire. Nonostante ciò Vachtangov, da naturale sperimentatore e innovatore, pensa e realizza (tra le altre cose) uno spettacolo che è una fusione di due testi (*Le nozze* di Cechov e *Festino in tempo di peste* di Puskin). E anche se, mi sembra di aver capito che non di vera e propria fusione si trattasse, ma di un adattamento dell'idea di Puskin dentro la struttura di Cechov, si tratta comunque di un pensiero affatto consueto e molto in anticipo sui tempi.

Dunque come poteva pensare Vachtangov di poter realizzare uno spettacolo che sembrasse improvvisato senza esserlo affatto? In quale modo?

Una cosa è certa. Anche lui, soffriva della pesantezza e della conseguente noia data dalla replica che tende ad esser sempre uguale a se stessa¹.

Quando Vachtangov parla della scena e del lavoro degli attori, usa termini quali: tranquillità, benessere, gioia, leggerezza.

Aveva compreso perfettamente che la scena (e dunque gli attori), non hanno bisogno di (forzare la propria) forza, non hanno bisogno di (spingere la) presenza, né della fatidica

1. Molto spesso, in teatro si (pre)tende alla replica esatta, anche se tutti sappiamo che questo è impossibile.

Questa tendenza è soprattutto del teatro di regia, il quale ha come necessità primaria la conservazione, il congelamento delle tesi estetiche del regista. Ciò che conta è il disegno registico, che deve rimanere quanto più possibile inalterato, replica dopo replica.

Il gioco creativo degli attori (ciò che legittima, per esempio, la dicitura "spettacolo dal vivo") viene tollerato all'inizio delle prove, ma passa rapidamente in secondo piano fino ad essere totalmente annullato (mediante ripetizione meccanica) in quanto elemento che mette in costante pericolo il disegno estetico della regia.

Gli attori che si sottopongono a questa forma di lavoro, definiscono una sorta di paritura bioritmica che ha come scopo la sicura riproduzione di un percorso in qualsiasi condizione.

Lo spettacolo rimane sostanzialmente identico in prova come in replica, cioè con o senza pubblico, rendendo quantomeno impropria la definizione di "spettacolo dal vivo".

Quando ci si trova di fronte ad uno spettacolo così concepito non occorre tornare a vederlo una seconda volta per avvertire senza ombra di dubbio che si tratta di un lavoro che persegue l'assurdo tentativo di replicarsi in maniera sempre identica.

Quando nella vita ripetiamo, lo facciamo sempre in modi diversi e questo rientra nel naturale cambiamento dello scorrere della vita nel tempo, mentre invece quando sentiamo qualcuno che ripete qualcosa in maniera sempre uguale a se stessa non possono non sorgerci dubbi sulla sua integrità mentale.

“volontà” (termini ambigui, che se perseguiti direttamente e non risultanti da una condizione di base ideale, altro potere non hanno se non di mettere in moto la macchina dei nervi con conseguente profusione di sforzi e pesantezze). Io credo che nel caso di Vachtangov si trattasse semplicemente di un disperato bisogno di vivezza. Vivezza, non vitalità.

Dunque, la domanda dovrebbe essere: come ottenere vivezza? (come ottenere l'agire vivo)? Io non so se c'è una risposta, ma sono certo che Vachtangov, oltre ad avere il merito di aver sentito e di aver espresso questa necessità, con il suo accennare all'improvvisazione, vi fosse andato parecchio vicino.

Dunque parliamo un po' di improvvisazione (solo un po', che si tratta di argomento difficilmente esauribile!).

SULL' IDEA DI IMPROVVISAZIONE

(tra musica e teatro)

aA

249

«Sono attratto dall'improvvisazione per via di qualcosa che a mio avviso, ha grande importanza. Si tratta di una freschezza, di una qualità particolare, che si può ottenere solo improvvisando; qualcosa che sfugge alla scrittura. Ha qualcosa a che fare con l'idea di 'limite'. Stare sempre sul confine dell'ignoto pronti al salto. Se con quel salto si trova qualcosa, allora quello ha per me un valore più grande di qualsiasi cosa si possa preparare. Quello che si scrive serve ad arrivare con certezza fino a quel punto di modo che sia possibile poi trovare il resto. In realtà è proprio il resto ciò che mi interessa veramente».

Queste sono parole di Steve Lacy.

Ma cominciamo con una prima domanda.

1) Che cos'è l'improvvisazione?

Potremmo dire, per esempio, che improvvisazione è quando composizione ed esecuzione coincidono. Quando sono

cioè, la stessa cosa. Quando non c'è più divario alcuno tra l'atto del comporre e l'atto dell'eseguire.

Questa è una definizione semplice. Poco poetica forse, ma abbastanza chiara.

Quando dico «composizione ed esecuzione» è evidente il riferimento al mondo della musica.

Sono, infatti, i musicisti gli artisti che hanno o possono aver a che fare in maniera diretta e importante con il concetto e la pratica dell'improvvisazione.

Ve ne sono addirittura alcuni che fanno aderire l'idea stessa di *musica* all'idea di *improvvisazione* e non soltanto singoli musicisti, ma intere culture musicali.

Dunque: la composizione e l'esecuzione coincidono.

Questa semplice affermazione può valere per la musica, ma se vogliamo virare

nella zona del teatro, la questione inevitabilmente si complica.

La scena teatrale è fatta di relazioni, relazioni tra le persone (o attori se si preferisce) e tra persone e cose, cose fisse e cose mobili, silenziose o sonore.

Il *ritmo*, per esempio, può essere inteso come “relazione tra stati di moto e stati di quiete”. Possiamo allora dire che l'improvvisazione in teatro è la *capacità di comporre all'impronta, utilizzando stati di moto e stati di quiete* e possiamo aggiungere che è *contemporaneamente creazione e distruzione di una scrittura che non è stata scritta in precedenza. È la capacità di lasciarsi ritmicamente modificare*.

Ma va detto, per correttezza, che forse non è poi così legittimo definire l'improvvisazione.

Derek Bailey (chitarrista e teorico dell'improvvisazione) afferma che:

«...qualsiasi tentativo di descrivere l'improvvisazione ne fornirà un'immagine falsa, perché c'è qualcosa di sostanziale, nell'improvvisazione volontaria, che si oppone agli scopi della documentazione e ne contraddice l'idea stessa».

Ma subito dopo ne dà invece una definizione molto interessante:

«possiamo considerare l'improvvisazione come la celebrazione dell'attimo».

Io amo citare questa affermazione quando intendo riferirmi al teatro.

Ma posso dirlo? Può essere vero in qualche modo? Posso dire che il teatro è la celebrazione dell'attimo? Posso dire che la scena è il luogo dove si celebra l'attimo?

Quando (troppo spesso e volentieri) andiamo parlando di *qui e ora*, non è forse proprio questo il concetto che si vuole esprimere?

Io invito sempre a riconsiderare la questione del *qui e ora*. È certamente una formula fortunata, una buona sintesi che pare rendere l'idea, ma che di per sé, non vuol dire un granché, in quanto può essere intesa a piacimento. Perché ogni momento vissuto in un qualsiasi luogo è un *qui e ora*! La vita (e dunque anche quella parte di vita che viene spesa sul palcoscenico) è sempre un *qui e ora*, qualunque cosa si faccia (sia nella vita che sul palcoscenico).

Dunque per quanto riguarda il teatro allora credo che dovremmo piuttosto chiederci:

“Che cos'è mai che dovrebbe accadere *qui e ora*?” Cos'è dunque, che dovrebbe avere di speciale quel “*qui e ora*” della scena?

Provo a rispondere (purtroppo con altre domande).

Non dovrebbe essere forse qualcosa che nasce? Una serie di nascite? Di improvvisi attimi che non sono stati decisi in precedenza e che improvvisamente nascono?

Davide Sparti in un suo saggio sul jazz (e dunque sull'improvvisazione) dice: «Lo scopo decisivo dell'improvvisazione non consiste nel *produrre opere* ma nel *generare inizi*».

È un'intuizione importante, poiché richiama immediatamente una delle riflessioni più intense e pertinenti che siano state fatte intorno al teatro.

Parlo di Julian Beck e di quando dice che il teatro è come «il respiro di un bambino appena nato» (che si contrappone al silenzio invadente della morte ecc.).

Ora io credo che non ci si debba riferire alla qualità di quel respiro, o ad un suo significato (simbolico o poetico), ma al

fatto che si tratta di un respiro che ha un inizio: è un respiro che prima non c'era e comincia ad esistere in un istante preciso e quando comincia non sappiamo quale sarà la sua qualità, la sua durata il suo ritmo ecc.

Venire alla luce non è di per sé una nascita. Non si è vivi fino a quando non si inizia a respirare. Se non si inizia a respirare la vita non ha corso.

E Vachtanghov dice «Io amo, in teatro, i momenti in cui lo spirito umano è particolarmente vivo, [cioè lo spirito delle persone che stanno là sopra, in scena, non lo spirito di un autore o di un presunto "personaggio" *n.d.a.*] bisogna arrivare al personaggio attraverso se stessi, evidenziando sempre di più la propria personalità»².

Una seconda domanda:

2) Perché non si pratica l'improvvisazione in teatro così come la si pratica in musica?

252

C'è una risposta ovvia: perché sono due arti diverse ed è dunque impossibile praticarla nello stesso modo.

aA

Oppure possiamo dire che siccome noi teatranti non abbiamo né una grammatica né una scrittura specifica (quale invece possiede la musica), non possiamo avere lo stesso concetto di improvvisazione.

La scrittura.

Evan Parker (sassofonista), sulla scrittura in musica: «Ho sempre considerato la partitura, come qualcosa da guardare per poi rifletterci su. L'amatore di musica potrebbe semplicemente leggersi la partitura. Se si obietta che questo è un atteggiamento troppo povero di emozioni, posso replicare che anche la partitura in se è troppo povera di emozioni. Sarebbe più appropriato considerare la produzione di partiture come una branca esoterica delle

2. Questa è affermazione importantissima, che mette in discussione in maniera molto potente la questione del rapporto attore-personaggio così come Stanislavskij lo intendeva ma è argomento vasto che richiederebbe spazio e tempo.

arti letterarie piuttosto che qualcosa che ha a che fare con la musica».

L'improvvisazione in teatro viene usata (sempre a porte chiuse) generalmente come strumento, come una specie di grimaldello. Un espediente che può permettere di trovare qualcosa di interessante e che, una volta trovato, viene poi inevitabilmente "fissato" (certo, così come disse Vachtangov, ma vedremo poi come lo stesso aggiusterà il tiro).

Siccome so bene che il concetto di improvvisazione spesso viene fraintesa (si pensa generalmente ad una cosa fatta "come viene viene"), per quel che riguarda il teatro, preferirei parlare piuttosto di *sottile linea improvvisativa*, un'attività da praticare non a porte chiuse, ma in pubblico (come fanno i musicisti) accettando, anzi salutando con gioia, il fatto che non sarà poi possibile ripeterla.

Naturalmente, come ricorda Steve Lacy, l'improvvisazione è possibile solo partendo da una scrittura rigorosa e da una solida preparazione³.

aA

253

Proviamo a dirla anche in quest'altro modo: nella preparazione di uno spettacolo, ho individuato e costruito un percorso, di quest'ultimo so moltissime cose, perché lo sto frequentando da mesi, forse da anni; diciamo che nessuno sa più cose di me rispetto a quel percorso.

Bene. Ora, quale dovrebbe essere il mio compito? Mostrare agli spettatori tutto quello che so o tentare, grazie a tutto quello che so, di scoprire in loro presenza qualcosa che ancora non so?

Che senso ha mostrare ciò che si sa e basta, mi chiedo?⁴

Dunque noi attori dovremmo essere disposti e quanto più possibile abbandonati ad una sempre nuova costruzione di rapporti ritmici, determinando, per quanto possibile,

3. In altre parole, ciò vuol dire che chi "si improvvisa" non può improvvisare. Chi si improvvisa può al massimo fare delle *improvvisate* e cioè atti casuali, che non hanno alcun legame né con una specifica competenza, né con un progetto.

4. Mostrare ciò che si sa è l'ostensione di una reliquia. Capisco che questa possa essere una reazione alla natura imprevedibile ed indicibile del teatro, ma non dovremmo averne paura. Temere la natura del teatro equivale a temere il teatro stesso, equivale a temere la vita, poiché entrambi (teatro e vita) sono proprio ciò che ancora non sappiamo!

condizioni di incertezza, spaccature, che possono favorire sporadiche apparizioni di quelle parti di noi che poco conosciamo.

CONCLUSIONE

«Convincetevi della necessità del lavoro conscio a casa e credete nel lavoro dell'inconscio durante le prove». Questo, alla fine diceva Vachtangov ai suoi allievi.

Io direi “*credete nel lavoro dell'inconscio in presenza del pubblico*”.

Liberare l'inconscio e sospendere il controllo ci rende consapevoli di quella *sottile linea improvvisativa*.

E quella linea possiamo provare a visualizzarla in questo modo:

questa sera faccio il mio spettacolo, domani sera replico lo stesso spettacolo, cercando di ripetere gli stessi toni, le stesse pause, la stessa qualità di movimento, nel modo più preciso possibile.

Bene, se potessi sovrapporre la mia immagine di stasera a quella di domani sera, i contorni non coinciderebbero mai esattamente, sarebbe naturalmente una linea sfocata, dubbia, incerta. Ecco, quella linea è già improvvisazione, persino nel tentativo dell'identica replica. Dunque, mi chiedo, perché non diventarne finalmente consapevoli? Perché non prenderne atto e cercare modi per lavorare al suo interno? Se è vero che in teatro è impossibile replicare esattamente, significa che c'è un margine d'improvvisazione immanente all'atto del recitare.

E se questo è vero, allora quel margine, quella linea sfocata è proprio un elemento specifico, forse assoluto, dell'arte stessa della scena.

E forse era proprio quest'elemento ciò che Vachtangov cercava.

Sentite: «La cosa più terribile è quando un attore vuol ripetere esattamente ciò che ieri gli è riuscito. Io vorrei che gli attori improvvisassero tutto lo spettacolo. Ritengo fondamentale la creazione di condizioni tali per cui l'attore possa conservare interamente 'la sua personalità' e entrando in

scena non sappia assolutamente come pronuncerà una data frase o come reciterà una data scena...» (E. Vachtangov)

Sempre Vachtangov: «È l'inconscio che crea».

Io non voglio certo dire che Vachtangov sia stato precursore del surrealismo, ma è vero che la dimensione creativa dell'inconscio è stato uno dei cardini della poetica surrealista e mi piace pensare che se Vachtangov avesse potuto vivere e viaggiare e se è vero quel che si dice della sua propensione al gioco, allo scherzo al divertimento, forse non si sarebbe trovato male insieme a Breton, Ernst, Picabia, Dalì.

Rasputin (e Anastasia) nel teatro italiano degli Anni Venti e Trenta

Maria Pia Pagani*

256

Da un secolo a questa parte, l'inquietante figura di Rasputin e quella sfuggente della principessa Anastasia hanno generato un interesse nella cultura di massa che passa attraverso la cinematografia, i cartoni animati, l'opera lirica, la musica pop. Questo contributo offre una riflessione sulla rielaborazione artistica di queste due figure-simbolo della Rivoluzione di Ottobre – Rasputin che con la sua nefasta influenza portò alla rovina lo zar, e Anastasia che fu una vittima innocente – nel teatro italiano degli Anni Venti e Trenta, attraverso le opere di Lorenzo Ruggi e Nino Berrini. Quelli che per noi, oggi, sono due drammi storici ormai finiti nel dimenticatoio insieme ai rispettivi autori – entrambi ferventi ammiratori di Gabriele d'Annunzio – all'epoca erano testi per la scena di due noti uomini di teatro, basati su tragici fatti della storia europea recente. Riscoprirli nel centenario della Rivoluzione di Ottobre significa guardare ancora a quel passato con l'effettiva distanza storica che permette di ritrovare dinamiche artistiche, consuetudini sociali e strategie di comunicazione che sono andate perdendosi

aA

* Università di Pavia.

nel tempo. Significa anche comprendere il peso della censura, che ha reso molto difficile – e talvolta persino impedito – la circuitazione di queste opere, di cui ora restano soltanto rare tracce librarie.

1. *L'impostore russo di Lorenzo Ruggi*

Rasputin è il titolo di una “commedia drammatica” in tre atti dell’avvocato e drammaturgo bolognese Lorenzo Ruggi (1883-1972)¹. La prima versione, in 400 copie fuori commercio, è stata stampata a Bologna dalla Tipografia di Paolo Neri nel 1919. Un esemplare è stato mandato in omaggio al Poeta², ed è conservato nella sua Biblioteca Personale al Vittoriale³. La dedica autografa è datata “Bologna, 3 aprile 1919” e contiene una significativa eco tolstoiana: “*A Gabriele d’Annunzio eroe della guerra e della pace. Lorenzo Ruggi*”⁴. La prima rappresentazione è stata data il 25 aprile 1919 a Genova, al Politeama Genovese, dalla Compagnia di Ermete Zacconi.

Questa opera ha avuto una vicenda editoriale e scenica particolare in quanto, per ragioni censorie, è stata poi pubblicata (sempre come “commedia drammatica” in tre atti) sulla rivista “*Comoedia*” nell’ottobre 1920 con il titolo *Mezzalana*⁵, e come tale è stata rappresentata per la prima volta il 9 giugno 1920 al Teatro Comunale di Bologna, sempre dalla Compagnia di Ermete Zacconi. Nella pubblicazione su rivista, Ruggi ha aggiunto anche la dedica a Roberto Bracco.

In entrambi gli allestimenti Ermete Zacconi (1857-1948)⁶

1. Per un profilo di questo autore drammatico vedi A. P., *Ricordo di Lorenzo Ruggi*, «Ridotto. Rivista mensile di cultura e vita teatrale», XXII (1972), n. 9, pp. 3-5.

2. L’attenzione che il Poeta aveva per questo autore drammatico è riscontrabile anche nel volume L. Ruggi, *La figlia: dramma in tre atti; Il cuore e il mondo, commedia drammatica in tre atti. Con una lettera di Gabriele d’Annunzio*, Treves, Milano 1916.

3. Cfr. M. P. Pagani, *La biblioteca teatrale russa di d’Annunzio*, in *Percorsi russi al Vittoriale: archivi, testimonianze, prospettive di studio* (Gardone Riviera - Gargnano sul Garda, 14-15 ottobre 2011), Atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di M. P. Pagani, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012, pp. 77-89.

4. L. Ruggi, *Rasputin*, Tipografia di Paolo Neri, Bologna 1919. Copia fuori commercio [Gardone Riviera, Fondazione “Il Vittoriale degli Italiani”, Biblioteca personale di Gabriele d’Annunzio].

5. L. Ruggi, *Mezzalana*, «*Comoedia*», II (10 ottobre 1920), n. 19, pp. 1-42.

6. Zacconi aveva portato in scena la prima commedia scritta da Ruggi ancora liceale: *Vittime del passato*. Inoltre aveva portato al successo *Il cuore e il mondo* al Teatro Costanzi di

ha il ruolo del protagonista Stefano Mezzalana, un borghese che ha raggiunto un notevole benessere economico grazie all'instancabile lavoro nel commercio, e guarda con perplessità il mondo ormai in crisi della nobiltà.

Apparentemente il testo drammatico pubblicato su "Comoedia" si presenta come nuovo, poiché cambia il titolo e viene indicato il relativo debutto. In verità, la numerazione delle scene di ogni atto è stata lasciata volutamente sballata, e ciò lascia ben capire la linea dei tagli effettuati per ragioni di censura. Un'ulteriore conferma dell'entità dei tagli si ha considerando la prima versione in volume dell'opera, pubblicata da Zanichelli a Bologna nel 1920 con indicato significativamente il doppio titolo *Mezzalana (Rasputin)*, e la sua successiva pubblicazione in una raccolta drammatica di Ruggi edita a Roma nel 1943, dalle edizioni del Teatro dell'Università, nella serie "Teatro Contemporaneo Italiano":

<i>Rasputin</i> (edizioni 1919, 1920 e 1943)	<i>Mezzalana</i> ("Comoedia", 1920)
Atto 1: 14 scene	Atto 1: 14 scene
Atto 2: 19 scene	Atto 2: 18 scene
Atto 3: 10 scene	Atto 3: 7 scene

Il passaggio da *Rasputin* a *Mezzalana* è modulato sulla base di un dettaglio fondamentale, evidente sin dal titolo: il noto personaggio russo scompare e l'opera appare totalmente derussificata, nonché trasformata in un dramma borghese dai toni ibseniani. In entrambe le versioni, l'ambientazione è nell'autunno 1918. Scrive Lorenzo Ruggi:

Questa commedia fu concepita e scritta poco dopo l'armistizio del '18, quando il nuovo ambiente sociale fatto di coloro che la guerra aveva reso ricchi o da ricchi poveri, già incominciava a delinarsi attraverso intemperanze chiassose e rinunzie tristi piene di virtù. Le strade, le case, la vita stessa, erano ancora ingombre di soldati e di lutti. Le due grandi eguagliatrici – la Guerra e la Morte – dominavano ancora i pensieri di tutti. [...] Vorrei scrivere commedie

che nel medesimo tempo fossero specchio di vita vissuta e significassero qualche cosa. Quel “qualche cosa” che turba, diverte e appassiona il nostro simile nei pochi giorni che viviamo con lui.⁷

Nella prima versione dell'opera, *Rasputin*, Ruggi presenta la sontuosa villa della famiglia Mezzalana come un luogo di spicco sociale in cui è imminente la visita del Re d'Italia, e in cui è passata anche «una sorella della Czarina» (atto 1, scena 11)⁸. In realtà, si tratta di «una veneranda canzonettista, un vecchio avanzo di caffè concerto»⁹ che un nipote dissoluto si è portato a casa, facendola passare come sorella dell'ex imperatrice di Russia per fare bella figura davanti ai parenti. In famiglia tutti ci avevano creduto, lusingati dal presunto prestigio derivato dal benessere economico pur senza essere nobili di nascita: da quel momento hanno cominciato a credere che la loro villa fosse diventata un punto di riferimento per i russi bianchi, «un rifugio segreto, una custodia internazionale dietro interessamento del Papa»¹⁰.

Questa finta nobildonna russa permette a Ruggi di lavorare sul tema dell'impostura e della buona fede: infatti il gesto di camuffare la propria identità fingendosi qualcun altro per ingannare il prossimo, nell'opera diventa anche la cifra caratterizzante della straordinaria visita di Rasputin.

Va detto che l'inganno della sorella della zarina era stato inscenato dal nipote in assenza di Mezzalana, che dunque non aveva potuto prendere posizione e difendere la sua famiglia. La visita di Rasputin, invece, avviene in sua presenza ed è inscenata da alcuni militari di alto grado che frequentano la sua casa per impressionare ulteriormente i suoi parenti creduloni e divertirsi alle loro spalle. Infatti Rasputin non è altro che un soldato che nella vita civile fa l'attore e conosce qualche parola di russo, opportunamente travestito in modo da assomigliare al noto personaggio storico.

Parlando con un sergente, Mezzalana scopre l'inganno e va in collera (atto 2, scena 17); aspetta però di trovar-

7. L. Ruggi, *Mezzalana*, in *Il cuore e il mondo. Mezzalana. Occhio di pollo*, Edizioni Teatro dell'Università, Roma 1943, p. 199.

8. *Ivi*, p. 247.

9. *Ivi*, p. 247.

10. *Ivi*, p. 248.

si di fronte quell'ospite indesiderato per smascherarlo e cacciarlo via. Dal canto suo, Rasputin si presenta truccato alla perfezione (atto 3, scene 2-3): grande è lo stupore che genera nei presenti, anche perché dalle notizie di cronaca lo si credeva morto dalla fine del 1916. L'opera di Ruggi, dunque, riprende in modo originale la diceria popolare che Rasputin fosse sopravvissuto all'agguato ordito dal principe Feliks Jusupov (1887-1967)¹¹.

Questo falso Rasputin parla in russo e si avvale dell'interprete, che in verità è un altro soldato opportunamente istruito nella parte. Il contenuto dei suoi discorsi rivela un interessante lavoro di ricerca, da parte di Ruggi, al fine di rendere uno degli aspetti più terribili della personalità del vero Rasputin, ovvero l'interesse morboso per le donne¹². Interessante è anche il fatto che, durante il debutto a Genova del 25 aprile 1919, il pubblico italiano ha sentito parlare in russo e nella versione a stampa questi dialoghi sono resi con una traslitterazione fonetica.

Nel portare in scena Rasputin, Ruggi tiene opportunamente conto del fatto che la sua inquietante immagine era ormai diventata iconica ed era entrata nell'immaginario collettivo. Di notevole importanza è la didascalia che presenta il costume di Rasputin e uno scambio di battute tra il Capitano e Stefano Mezzalana, che rivelano la sua immagine cristologica e il suo uso improprio del carisma profetico per suggestionare le persone in buona fede (atto 3, scena 2):

Rasputin veste una tunica scura. Porta alla cintola una cinghia di cuoio. La sua testa, abilmente truccata, appare caratteristica, con la lunga barba fluente, i capelli spioventi in disordine e l'occhio profondo. Il viso di Rasputin è fermo, atteggiato ad una tristezza tenebrosa e cupa. Tutti lo

11. Tra le pubblicazioni italiane su Rasputin e la famiglia imperiale russa uscite tra il 1916 e il 1920, ovvero nel periodo in cui Lorenzo Ruggi lavorò al suo dramma storico, ricordiamo: J. W. Bienstock, *Rasputin: la fine di un regime*, Treves, Milano 1918; C. Omessa, *Il segreto di Rasputin: la vita e le straordinarie avventure del monaco russo*, Bemporad, Firenze 1918; P. Grineff, *Sotto lo scettro della Czarina: romanzo militare*, Pro Familia, Milano 1920; C. ed E. Omessa, *L'ultima zarina: rivelazioni di Alessio Dobrowitz, corriere segreto dell'imperatore*, Sonzogno, Milano 1920.

12. Di particolare importanza sono gli scritti dello psichiatra e storico Giuseppe Portigliotti (1875-1933): *Nella Russia di ieri: il fenomeno Rasputin*, Tipografia dell'Unione Editrice, Roma 1917; *Il "fenomeno" Rasputin*, Tipografia dell'Unione Editrice, Roma 1917; *La dottrina religiosa e i riti di uno psicopatico sessuale: Gregorio Efimovic, "Rasputin"*, «Quaderni di psichiatria», vol. V, n. 9-10, 1918.

guardano. Gli occhi son però volti, anche sopra Stefano, che squadra Rasputin, viso duro, impenetrabile.

IL CAPITANO (facendo il disinvolto): Come vi sembra?

MEZZALANA (dopo averci pensato): Un Cristo andato a male.¹³

Per un po' Mezzalana sta al gioco, ma poi smaschera l'impostore strappandogli la barba e lo caccia via, urlandogli: «Vattene! Buffone!» (atto 3, scena 4)¹⁴. In questo modo, pone fine a quel terribile scherzo che alcuni sprovveduti si erano permessi di inscenare in casa sua, a danno dei suoi parenti.

Nella seconda versione dell'opera, *Mezzalana*, Ruggi mantiene l'immagine della sontuosa villa della famiglia Mezzalana come un luogo di spicco sociale in cui è imminente la visita del Re d'Italia, ma per ragioni censorie viene tolto ogni riferimento russo – sia quello della presunta sorella della zarina che, soprattutto, la visita di Rasputin. Nel necessario rimaneggiamento dell'opera, per sostenere la trama viene inserito un episodio tipico del dramma borghese: la rivelazione della crisi coniugale tra il vedovo Stefano Mezzalana e Amelia, la sua giovane seconda moglie, che lo tradisce con un nobile che frequenta la loro casa e sembrerebbe intenzionato a sposare la figlia Marcellina, nata dal primo matrimonio del ricco borghese.

Mezzalana la mette subito alla porta la bellissima Amelia, ma questo forzato allontanamento da casa gli provoca una crisi tale da fargli rasentare l'idea del suicidio. Soltanto l'affetto della figlia Marcellina lo induce a desistere dal togliersi la vita: anche la ragazza è molto delusa perché si è vista distruggere un grande progetto di vita, ma l'aver visto la matrigna che si baciava con quell'improbabile fidanzato l'ha messa di fronte a una realtà dei fatti dolorosa seppur necessaria da accettare.

Nel delineare il carattere dei personaggi che si avvicinano in scena, scrive Lorenzo Ruggi:

Ricordate quello spettacolo penoso di rilassatezza morale e di saturità del pervertimento, offerto, negli anni prima della guerra, da certa società di aristocratici, accampata nei grandi alberghi o in conventicole inaccessibili per tut-

13. L. Ruggi, *Mezzalana* (1943), p. 334.

14. *Ivi*, p. 345.

ti coloro che del lavoro vivono o col lavoro direttamente arricchiscono? Erano reclute della nobiltà storica o della plutocrazia già nobilitata. Uomini e donne che vivevano di rendita, che ignoravano e disprezzavano l'attualità del produttivo sforzo. I tre gruppi di personaggi della commedia *Mezzalana* tendono a rispecchiare figure della società nuova sorta dopo la guerra mondiale: nobiltà decaduta, borghesia che la sostituisce nelle soddisfazioni di vanità, plebe che si fa pingue di migliorato salario, e guarda al mondo borghese, (retorica a parte) come a una meta!¹⁵

Nel crollo del matrimonio di Mezzalana e del fidanzamento di sua figlia Marcellina, è racchiuso il più vasto e terribile decesso della società che aveva assistito alla fine della Prima Guerra Mondiale. E l'emblema di tutte queste sconfitte resta Rasputin, l'impostore russo che aveva decretato la fine di un plurisecolare impero d'Europa.

2. *Il falso profeta di Nino Berrini*

In Italia, nella seconda metà degli Anni Venti, il film *Gli ultimi zar* (Italia 1928)¹⁶ di Baldassarre Negroni (1877-1945) e altre pubblicazioni¹⁷ hanno dato un ulteriore impulso all'interesse per i fatti della storia russa, stimolando ancora la riflessione sulla figura di Rasputin. Di grande interesse è il romanzo *Les Rois Aveugles* (1925)¹⁸, scritto da Elena Izvol'skaja (Hélène Iswolsky, 1896-1975)¹⁹ e Joseph Kessel (1898-1979), che descrive la nefasta influenza di Rasputin sulla coppia imperiale attraverso gli occhi di una nobile giovinetta di nome Liza (*alter ego* dell'autrice), che frequenta la corte ed è amica del principe Jusupov. Il romanzo si basa su un'accurata ricerca e riporta le dirette testimonianze di

15. L. Ruggi, *Mezzalana* (1943), p. 201.

16. Il film è stato prodotto dalla Pittaluga. Nel cast va segnalata la presenza di Bartolomeo Pagano (1878-1947), attore divenuto famoso con il ruolo di Maciste nel film d'annunziano *Cabiria* (1914).

17. Tra le pubblicazioni italiane su Rasputin e la famiglia imperiale russa uscite nella seconda metà degli Anni Venti ricordiamo: Vera P., *Il monaco Rasputin nelle memorie di una principessa: episodi della tragedia imperiale russa*, Stabilimenti Poligrafici Riuniti, Bologna 1926; A. de Markoff, *L'ultimo czar e il crollo dell'impero russo*, Stabilimento Tipografico Società Editrice Mutilati e Combattenti, Trieste 1928; I Dieci, *Lo zar non è morto: grande romanzo d'avventura*, Edizioni dei Dieci, Roma 1929.

18. J. Kessel - H. Iswolsky, *Les Rois Aveugles*, Les Editions de France, Paris 1925.

19. Cfr. M. P. Pagani, *Elena Izvol'skaja e l'utopia della Rivoluzione russa*, «Moria. Rivista semestrale di studi moreani», n. 9, 2016, pp 11-19.

parecchi aristocratici, descrivendo come la figura del falso-profeta Rasputin abbia “accecato” i regnanti, abbia messo in crisi l’intera Russia e si sia sviluppato intorno a lui un indebito culto dai tratti di accentuato fanatismo.

La traduzione italiana di questo romanzo – anonima, ma attribuibile a Raissa Olkienizkaia Naldi (1886-1978)²⁰ – è uscita a Milano nel 1928 per le edizioni Vitagliano con il titolo *Re ciechi*. Nell’inverno 1929 l’opera è uscita anche a puntate sul settimanale “Excelsior”, sempre di proprietà della Vitagliano. Nell’introduzione si legge:

Dipingere, nel corso di un racconto limitato a un breve periodo, la decomposizione nel suo parossismo di un vasto e potente impero; tentar di comprendere e di far comprendere le cause morali di un crollo senza pari; non accusar nessuno; smascherare il volto della fatalità, arbitra dei popoli, che mai fu tanto presente come nelle settimane che precedettero la rivoluzione russa, tale è stato l’oggetto degli autori.

Se essi hanno avuto l’audacia di intraprendere un compito tanto difficile, se hanno creduto di poter toccare avvenimenti tanto vicini e dolorosi, nominare persone, alcune delle quali vivono ancora, gli è che i memoriali, le corrispondenze, gli archivi segreti abbandonati a tutti dai Soviet hanno già segnato le azioni e le genti con l’autenticità e la indiscrezione della storia.

Essi hanno stimato opportuno di far rivivere quest’epoca e i suoi attori principali, di ricostruire la verità umana, ghermire sul vivo scenari e personaggi, prima che la bruma del passato non ne abbia fatto che miraggi e fantasmi.

Hanno cercato di ristabilire, con la più scrupolosa coscienza, il susseguirsi psicologico dei grandi avvenimenti, invece di volgersi a leggende che, per la violenza degli uni o per la debolezza degli altri, hanno assunto per troppo lungo tempo l’aspetto della verità.

In *Re ciechi* non c’è un’asserzione, un aneddoto, una suggestione che non sia un fatto materialmente riconosciuto, che non abbia la sua sorgente in un documento o in una conversazione da noi potuta avere con uno dei protagonisti o dei testimoni del grande dramma.

Se abbiamo cura di affermarlo, gli è che la realtà russa ha

20. Cfr. M. P. Pagani, *Raissa Olkienizkaia Naldi: un’ammiratrice russa di Eleonora Duse*, in Atti del Convegno Internazionale di Studi *Voci e anime, corpi e scritture* (Venezia, 1-4 ottobre 2008), a cura di M. I. Biggi e P. Puppa, Bulzoni, Roma 2009, pp. 311-324.

sovente sfidato la verosimiglianza, e l'epoca di Raspoutine più di ogni altra.²¹

In Italia, all'inizio degli Anni Trenta, sono aumentati i resoconti storici su Rasputin e la fine della dinastia Romanov²². Tra i nuovi testi per la scena²³ spicca *L'ultimo degli zar: la tragedia della famiglia imperiale russa* dell'avvocato²⁴ e drammaturgo piemontese Nino Berrini (1880-1962)²⁵. Si tratta di un'opera in quattro atti ed epilogo, pubblicata da Mondadori nel 1934 e mai rappresentata per ragioni censorie.

Va notato che l'interesse russo di Nino Berrini era nato già nel 1920, quando Lorenzo Ruggi era alle prese con *Rasputin* e *Mezzalana*, grazie alla conoscenza di Tatiana Pavlova (1893-1975), avvenuta nel momento in cui l'affascinante attrice stava lavorando con altri attori connazionali emigrati per la Casa Ambrosio di Torino²⁶. Per lei lavorò alla versione italiana della commedia *Un sogno d'amore* di Ivan

21. J. Kessel - H. Iswolsky, *Re ciechi*, Vitagliano, Milano 1928, pp. 7-8.

22. Tra le pubblicazioni italiane su Rasputin e la famiglia imperiale russa uscite nella prima metà degli Anni Trenta ricordiamo: R. Fülöp-Miller, *Il santo diavolo: Rasputin e l'ultimo zar*, Mondadori, Milano 1930; W. Le Quex, *Raspoutine: il favorito della zarina. Documenti segreti raccolti dal servizio di controspionaggio inglese*, Nerbini, Firenze 1930; N. D. Zhevakhov, *La verità su Rasputin*, Pansini, Bari 1930; E. Hory, *L'ultima zarina*, Cappelli, Bologna 1931; V. Speranskij, *La notte rossa (la tragica fine di Nicola II e della sua famiglia)*, Barion, Sesto San Giovanni, 1931; E. Naryškina-Kurakina, *Sotto tre zar: memorie di una marescialla di corte*, Bemporad, Firenze 1931; P. Maël, *La figlioccia dello czar: romanzo d'avventure*, Nerbini, Firenze 1933; Th. Baumgarthen, *Rasputin*, Mediolanum, Milano 1934; A. Naranovitch, *Il crollo dei Romanoff*, Cooperativa Combattenti, Siena 1934; G. Dauli, *Rasputin*, Edizioni Aurora, Milano 1934; P. Bulygin, *La fine dei Romanov*, Mondadori, Milano 1935; M. Holstein-Gottorp, *Memorie della granduchessa Maria di Russia*, Mondadori, Milano 1935.

23. Vedi anche G. Campanini - G. Vernizzi, *Rasputin: quattro atti*, L'arciere, Salsomaggiore 1930.

24. Nella commedia storica *L'avvocato Goldoni*, Nino Berrini racconta il percorso interiore che porta il giovane Carlo a convincere la madre della sua forte vocazione teatrale. La dedica ai genitori, però, lascia intendere un chiaro riflesso autobiografico di Berrini. L'opera è stata rappresentata per la prima volta al Teatro Valle di Roma il 21 novembre 1907 dalla Compagnia Goldoniana di Dora Baldanello.

25. L'ammirazione di Berrini per d'Annunzio si è manifestata con *Francesca da Rimini*, una "commedia tragica" in cinque atti che è stata portata in scena per la prima volta il 9 dicembre 1923 dalla Compagnia Betrone al Teatro Manzoni di Milano. L'opera ha anche ottenuto un grande successo in America Latina con la Compagnia Niccodemi-Vergani.

26. Tra i film girati dalla Pavlova nel 1920 per la Casa Ambrosio di Torino spiccano titoli quali *Orchidea fatale* (regia di Aleksandr Ural'skij e Aleksandr Rozenfel'd) e *La catena* (regia di Ural'skij e Rozenfel'd). Sempre nel 1920, gira anche *Nella morsa della colpa* (regia di Ural'skij), *Fascino mortale* (regia di Ural'skij), *Amore stanco* (regia di Ural'skij).

Kosorotov²⁷, pubblicato a Milano da Vitagliano nel 1920, con cui ella si presentò per la prima volta in scena al pubblico italiano, al Teatro Valle di Roma, il 3 ottobre 1923²⁸.

(Dunque *Rasputin* offre a Lorenzo Ruggi la possibilità di portare la lingua russa sulla scena italiana, mentre con la versione di *Un sogno d'amore* Nino Berrini permette a Tatiana Pavlova di avviare la sua carriera di attrice di prosa in Italia, caratterizzata dalla sua inconfondibile pronuncia con accento slavo).

Per *L'ultimo degli zar*, Berrini ha utilizzato un'ampia documentazione storica che gli ha permesso di attenersi pienamente alla verità dei fatti:

L'autore di questa azione drammatica, specialmente preparato, per le sue opere precedenti, al dramma storico di precisa e sicura documentazione, presenta oggi questo suo ultimo lavoro, come sintesi drammatica della sua elaborata intuizione. Egli non attinse che a fonti dirette, di prima mano, cioè documentarie, come resoconti ufficiali, narrazioni diplomatiche, raccolte epistolari, memorie singole, rifuggendo naturalmente da composizioni pseudostoriche arbitrarie e senza alcuna attendibilità. [...] La rievocazione teatrale di avvenimenti vicini ancora di anni, ma già inquadrati in un periodo storico definito e superato, parve dunque possibile all'autore; il quale, impadronitosi degli elementi complessi della storica tragedia, ne tentò la rappresentazione artistica che oggi pubblica col presente volume.²⁹

Con questa opera Berrini ricostruisce con precisione la crisi della famiglia imperiale russa di fronte alla malattia del principino Aleksej, erede al trono affetto da emofilia, che Rasputin sembrava in grado di curare con le sue presunte doti di guaritore. Inoltre presenta con efficacia la progressiva devozione, sconfinata nel plagio, che l'imperatrice ebbe

27. G. Kossorotoff, *Un sogno d'amore: commedia in 4 atti*. Versione e riduzione di N. Berrini e A. Wataghin, Vitagliano, Milano 1920. Berrini scrisse anche il soggetto per il film *Sogno d'amore* (Italia 1922) di Gennaro Righelli (1886-1949), con protagonisti Italia Almirante Manzini (1890-1941) e Andrea Habay (1883-1941).

28. Per questo importante debutto si veda S. D'Amico, *Tatiana Pavlova al Teatro Valle*, «L'Idea Nazionale», 5 ottobre 1923.

29. N. Berrini, *L'ultimo degli zar: la tragedia della famiglia imperiale russa. Azione drammatica in quattro atti e un epilogo*, Mondadori, Milano 1934, pp. 5-7.

nei suoi confronti e il modo in cui la sua falsa direzione spirituale divenne bieca manipolazione politica dello zar³⁰.

Nei quattro atti l'opera è ambientata nella residenza imperiale di Carskoe Selo nel 1914. Rasputin compare nell'atto 2, che si svolge in un pomeriggio del 28 giugno 1914. I suoi occhi, tuttora sconvolgenti nelle fotografie che lo ritraggono, sono oggetto di venerazione della zarina e della sua dama di corte:

ANIA: Ah, quei suoi occhi!

ALIX: Entrano nell'anima.

ANIA: E indagano tutto.

ALIX: E vanno oltre.³¹

La zarina difende la frequentazione di corte di Rasputin, che talvolta placa le sue crisi isteriche con l'ipnosi. Invece la suocera disapprova fermamente la sua presenza, reputandola molto pericolosa:

ALIX: Voi non credete agli uomini santi?

MARIA: Sì: ma una volta beatificati.³²

L'impostura di Rasputin è svelata nell'atto 4, quando la bella e giovane governante del principino Aleksej confessa alla zarina di essere stata circuita e violentata: era «un demonio, un cane, un depravato»³³, «non un santo; un cane, un cane, un cane...»³⁴

Dopo una pausa a sipario calato a metà dell'atto 4, arriva la notizia che Rasputin è stato ucciso da due nobili che frequentano la corte. Ma la situazione ormai è irrimediabilmente compromessa: nonostante i ripetuti appelli della madre a non fidarsi di lui come consigliere politico, lo zar Nicola II si rende conto di aver commesso troppi errori e un generale lo dichiara in stato di arresto.

L'epilogo è ambientato a Ekaterinburg, a Casa Ipatieff,

30. Cfr. M. P. Pagani, *Il buon consiglio del santo folle*, in *Direzione spirituale e agiografia: dalla biografia classica alle vite dei santi dell'età moderna*, a cura di M. Catto, I. Gagliardi, R. M. Parrinello, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008, pp. 293-307.

31. N. Berrini, *L'ultimo degli zar* cit., pp. 67-68.

32. *Ivi*, pp. 78.

33. *Ivi*, p. 212.

34. *Ivi*, p. 213.

nella notte del 16-17 luglio 1918 e ha come toccante sottofondo musicale l'inno russo "Dio salva il tuo popolo", cantato dallo zar e dalla sua famiglia in preghiera. Su queste note tutti i condannati – tra cui Anastasia – sfilano mestamente in scena per l'ultima volta e si allontanano dietro le quinte: una raffica di colpi di rivoltella e alte grida fanno capire che si sta compiendo il massacro della famiglia imperiale. Un soldato delle guardie rosse irrompe sul palcoscenico con il fucile: è stravolto, si fa il segno della croce e se ne va.

Entrano in scena altri due soldati, che fanno un breve accenno al fatto che avevano inizialmente pensato di uccidere soltanto lo zar Nicola e il principino Aleksej, risparmiando le donne e permettendo la loro fuga: ciò sembrerebbe alimentare la diceria della fortunosa sopravvivenza della principessa Anastasia, anche se poi viene deciso di uccidere tutti e di occultare i cadaveri utilizzando acido solforico e petrolio.

Va notato che il ritratto di Nicola II sulla copertina del libro pubblicato da Mondadori nel 1934 è in contrasto con quella che è la battuta finale dell'opera, in cui due soldati, dopo aver sterminato la famiglia imperiale russa, si domandano se l'ultimo vero zar di Russia non sia forse stato Rasputin:

DERIABINE: E chi fu l'ultimo degli zar? Alexandre Fedorovna? Grigori Efimovitch Rasputin? Non certamente Nicola Alexandrovitch.

STREKOKINE: Sì. Non certamente Nicola! Ma quale massacro!...

DERIABINE: Preghiamo!...

(E mentre le due guardie rosse pregano per l'ucciso Ultimo Zar, si chiude il velario).³⁵

A differenza di quanto aveva fatto in precedenza scrivendo commedie in dialetto piemontese, commedie borghesi e commedie che abbracciavano epoche storiche remote, con *L'ultimo degli zar* Berrini ha considerato un episodio della storia europea che aveva suscitato una vasta eco tra i suoi contemporanei. La censura gli aveva permesso la rappresentazione soltanto a patto di cambiare alcune scene

ritenute di contenuto politico troppo esplicito. Dal canto suo, Berrini non ha ceduto e si è rifiutato di modificare l'opera, pur avendo già preso contatti per l'allestimento: Irma Gramatica (1867-1962) avrebbe dovuto interpretare la zarina madre, Emma Gramatica (1874-1965) la zarina moglie, Annibale Betrone (1883-1950) lo zar Nicola II, e Luigi Carini (1869-1943) Rasputin. Nel suo romanzo *Il villaggio messo a fuoco* (1945) ha poi inserito un ricordo di quella spiacevole vicenda e dei suoi contatti con i censori di Roma.

3. Sguardi incrociati e linee di prospettiva

Nel gennaio 1921 Lorenzo Ruggi ha fondato a Bologna il Teatro Italiano Sperimentale³⁶, a cui hanno aderito sia d'Annunzio che la Duse; il 5 maggio la Duse è tornata in scena a Torino con *La donna del mare* di Ibsen. Zacconi è stato suo partner in scena, aveva *Mezzalana* in repertorio e stava ottenendo un interessante successo con questa opera di Ruggi.

268

Quando Ruggi debutta con *Rasputin* (1919) e poi con *Mezzalana* (1920), Stanislavskij era ancora impegnato nella prima fase del Sistema. Nel 1923 il pedagogo russo ha incontrato la Duse: sono stati entrambi in *tournee* negli Stati Uniti, e lei è morta a Pittsburgh il 21 aprile 1924³⁷.

aA

Nel 1932 è uscito il film *Rasputin e l'imperatrice* diretto da Richard Boleslavsky (1889-1937). Quest'ultimo – come noto – è un allievo di Stanislavskij che aveva deciso di non rientrare in patria dopo la *tournee* statunitense, dando avvio alla fortuna d'oltreoceano del grande maestro russo.

Nel 1934, quando Nino Berrini ha pubblicato *L'ultimo degli zar*, Stanislavskij era ormai impegnato nella seconda fase del Sistema. Nella seconda metà degli Anni Trenta è

36. Lorenzo Ruggi ha avuto parte attiva ed efficace negli studi di riorganizzazione del teatro italiano. Ha diretto per diversi anni il Teatro Italiano Sperimentale, aiutando i giovani autori ad avere una prima rappresentazione in un grande teatro, il Comunale di Bologna, avvalendosi di una compagnia primaria adatta ad allestire quello specifico lavoro e a portarlo – senza sovvenzioni statali – in *tournee* in altre piazze italiane. Si è anche occupato di teatro all'aperto, costruendo un teatro fra gli alberi per esperimenti scenici e un "Eremo per i poeti" in Emilia – una specie di residenza teatrale *ante litteram*.

37. Cfr. M. P. Pagani, *Aprile 1924: fiori di carta per Eleonora Duse*, «Enthymema», VI (2014), n. 11, pp. 87-104.

proseguita in Italia la pubblicazione di libri su Rasputin e la famiglia imperiale russa³⁸.

Nel 1938 sono morti sia d'Annunzio (1° marzo) che Stanislavskij (7 agosto). Nel frattempo, l'11 agosto 1933 è nato il regista polacco Jerzy Grotowski. Nella figura del Simpleton, protagonista di *Apocalypsis cum figuris* (1968), passa – come noto – un'immagine cristologica forte³⁹. Oggi, a cento anni dalla Rivoluzione russa, possiamo trovare nella sua battuta conclusiva di quel suo spettacolo epocale ciò che qualcuno, già nel teatro italiano degli Anni Venti e Trenta, avrebbe detto volentieri anche a Rasputin: *Va' e non tornare mai più*.

38. Tra le pubblicazioni italiane su Rasputin e la famiglia imperiale russa uscite nella seconda metà degli Anni Trenta ricordiamo: E. Bey, *Nicola II: splendore e decadenza dell'ultimo zar*, Bemporad, Firenze 1937; T. Oliaro, *Sguardo medico alla Corte dei Romanov*, Minerva Medica, Torino 1938; E. T. Bing, *La vita intima dell'ultimo zar: carteggio inedito fra Nicola II e l'imperatrice madre Maria Feodorovna*, Mondadori, Milano 1938.

39. Cfr. M. P. Pagani, *The Paradoxical "Show" of the Holy Fool / Il paradossale "show" del santo folle*, in *Otherness/Alterità*, edited by / a cura di A. Bianco, Aracne Editrice, Roma 2012, pp. 49-56 (in inglese) e pp. 133-140 (in italiano).

All'Ottobre. Šostakovič e la Seconda Sinfonia tra epica, etica e pathos

Samuel Manzoni*

270

Composta per il decimo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre, la *Seconda Sinfonia* di Šostakovič si colloca all'interno delle numerose rappresentazioni propagandistiche del tempo. Distante dagli echi cameristici della *Prima* dove «domina uno scandito carattere di marcia entro linee taglienti e asciutti geometrismi»¹, stando alla felice definizione di Franco Pulcini, quest'opera è una possente sintesi di sperimentalismi atematici e giovanile entusiasmo rivoluzionario che sfocia sulle parole del poeta majakovskiano Aleksandr Il'ič Bezymenskij; autore della celebre opera *Lo sparo*² di cui Šostakovič scrisse le musiche di scena negli

aA

* Musikwissenschaftliches Institut, Universität Zürich.

1. F. Pulcini, *Šostakovič*, EDT, Torino 1988, p. 143.

2. In una lettera datata 19 marzo 1930 anche Stalin espresse la sua opinione sull'opera del giovane poeta: «Compagno Bezymenskij! Scrivo con ritardo. Io non sono un conoscitore della letteratura e, certamente, non sono un critico. Ciò nondimeno, e considerate le vostre insistenze, posso comunicarvi una mia personale opinione. Ho letto sia "Lo sparo" che "Un giorno della nostra vita". In queste opere non c'è niente né di "piccolo-borghese", né di "antipartito". E l'una e l'altra, in particolare "Lo sparo", si possono considerare come dei modelli di arte proletaria rivoluzionaria per il tempo presente. In verità, in esse ci sono alcuni residui d'avanguardia da Komsomol. Leggendo queste opere, ad un lettore inesperto può persino apparire che non il partito corregge gli errori della gioventù, ma il contrario. Tuttavia, non è questa la lacuna che costituisce l'aspetto

anni in cui lavorò per il Teatro dei giovani lavoratori di Leningrado (TRAM). Prima di abbandonare il costruttivismo della *Seconda* e della quadratissima *Terza* a favore di un'assidua ricerca melodica, elemento irrinunciabile delle future composizioni di Šostakovič, l'opera da un punto di vista critico è ascrivibile a quel processo ideologico-cognitivo comune a molte creazioni artistiche del tempo: la tripartizione metodologica³, dove il costruito etimologico di epica, etica e pathos si fonde con la sintassi musicale diventando il *Leitmotiv* strutturale dell'opera sia a livello critico sia musicologico. Questa formulazione teorica che raggiungerà l'apice dopo il decreto *Sulla ricostruzione delle organizzazioni letterarie e artistiche* del 1932, si configura come un elemento di straordinaria importanza storica utile a esaminare e approfondire la monumentalità musicale del tempo. Rileggere la *Seconda*, ma soprattutto rileggere Šostakovič nel centenario della Rivoluzione russa è indispensabile per interrogarsi nuovamente sul lascito creativo di questo straordinario compositore.

aA

La *Seconda Sinfonia* op. 14 è una poderosa sintesi di sperimentalismo musicale atematico e monumentale canto corale di massa: una partitura che mima, col suo caos armonico, una scalata dalle tenebre alla luce. L'opera fu commissionata da Nikolaj Rozlavec, direttore dell'AGITODEL (il dipartimento della Casa Editrice di Stato che si occupava di promuovere un genere di musica definito di «agitazione illuministica»), ed eseguita il 4 dicembre del 1927 a Mosca sotto la direzione di Konstantin Saradšev in un programma che comprendeva anche la cantata *Ottobre* dello stesso Rozlavec.

271

principale, il pathos di queste opere. Il loro pathos consiste in un'accentuazione della questione relativa alle insufficienze dei nostri apparati e in una profonda fiducia nella possibilità di correggere tali insufficienze. In questo è la cosa essenziale sia ne "Lo sparo" che in "Un giorno della nostra vita". In questo, pure, è il loro merito principale. E questo merito supera di gran lunga e lascia certo in ombra le loro piccole, mi sembra, lacune che appartengono ormai al passato. Saluti comunisti».

3. La tripartizione metodologica si presenta come una formulazione critica capace di unire i processi cognitivi che determinano numerosi scritti e opere d'epoca sovietica. Partendo dal presupposto che ogni indagine del pensiero è correlata da una serie di contaminazioni ideologiche, morali e sociali, si suppone che l'influenza esercitata nell'evoluzione cognitiva di un autore sia il frutto di una combinazione estetico-letteraria indispensabile, come nel caso di Šostakovič, per approfondire e orientare le proprie ricerche in ambito musicale.

«Indipendentemente dai giudizi di valore che si possono formulare su quest'opera giovanile, essa è indubbiamente un documento di»⁴ singolare portata-gittata⁵ storica, un emblema musicale del suo tempo dove la nuova oggettività sovietica, di cui la *Seconda* è probante documento, ha nel teatro biomeccanico di Mejerchol'd – corrispettivo del brechtiano effetto di straniamento – un'ulteriore conferma delle vocazioni critico-interpretative di quegli anni. È utile ai fini del nostro discorso notare come l'espressività recitativa dell'attore in Mejerchol'd fosse suddivisa in tre fasi ben distinte: intenzione cognitiva, esecuzione-costruzione di una partitura fisica e reazione psichica-emozionale, elementi che rispecchiano i presupposti della tripartizione metodologica. La musica diventò ben presto un elemento inscindibile per gli esercizi e gli spettacoli del rinomato drammaturgo sovietico; essendo un violista e un profondo conoscitore della teoria musicale, il regista strutturava i propri lavori come fossero uno spartito musicale, definendo per ogni scena il ritmo e con quale tonalità ogni attore dovesse mantenere la scena. Mejerchol'd sosteneva inoltre che gli attori sono i più vividi rappresentanti delle melodie mentre lo spettacolo è una sinfonia che intreccia tutte queste linee melodiche (*poli-personalità*) in un corpus organico e funzionale. Anche gli esperimenti cinematografici di Ejzenštejn possono rientrare in questo clima di generalizzata propensione costruttivistica. Nella celebre pellicola *La corazzata Potëmkin* (1925), sono presenti alcuni simbolismi che tendono a sovvertire i principi ideologico-culturali della società del tempo. Entrambi sono presenti nel secondo atto (*Dramma sul ponte*) durante la rivolta dei marinai e rappresentano la morte del pensiero religioso a favore della laicità di stato (il crocifisso del Pope), l'abbandono dei presupposti musicali romantici incarnati dall'edonismo pianistico (il piede dell'ufficiale che calpesta il pianoforte) e il bisogno di sovvertire le regole creative-

4. Pulcini, *Šostakovič* cit., p. 21.

5. Il corsivo riporta a una felice e quanto mai lungimirante definizione del critico Ivan Ivanovič Sollertinskij (1902-1944) nei riguardi dell'opera *Il naso*, composta pochi anni più tardi e definita un "cannone a lunga gittata" (*orudie dal'nobojnoe*) per via dell'innovazione stilistica e la "freschezza" del proprio linguaggio sonoro, caratteristiche che l'accumano inesorabilmente con i presupposti creativi della *Seconda*.

compositive (uno spartito strappato riverso su bianchi e neri tasti).

Il lavoro fu commissionato a Šostakovič nel marzo del 1927⁶ e si presenta come un breve lavoro sperimentale racchiuso in un unico movimento a sua volta suddiviso in quattro sezioni, l'ultima delle quali contiene il coro. Originariamente Šostakovič non intendeva comporre una tradizionale sinfonia, infatti, in una lettera a Lev Šul'gin, direttore del Dipartimento di Propaganda, scrisse «stavo considerando come dovrebbe chiamarsi questo nuovo lavoro e credo si possa definire “poema sinfonico”»⁷. Dal momento che l'opera fu terminata il giovane compositore la etichettò con la dicitura «dedica sinfonica», un sottotitolo che accompagnò il lavoro sia durante la prima esecuzione sia per la prima pubblicazione a stampa. La stesura fu ultimata nell'estate del 1927. «Il lavoro procede bene» scrisse Šostakovič a Šul'gin «ho dedicato parecchio tempo a queste pagine. Nella sua interezza durerà dai diciotto ai venti minuti. Proprio ora ho iniziato la sezione più difficile, l'ingresso del coro, e se ricorda bene le parole di Bezymenskij⁸ si accorgerà che non si prestano tanto facilmente all'interpretazione musicale»⁹.

Šul'gin descrisse nel suo volume *Articoli, Reminiscenze* del 1974 come Šostakovič fosse intenzionato a inserire nella partitura i fischi di una fabbrica: «quest'idea mi piace mol-

6. Si veda D. Šostakovič, *Autobiografia*, «Sovetskaja Muzyka», n. 9, 1966, p. 25

7. Lettera di Dmitrij Šostakovič a Lev Šul'gin del 6 giugno 1927 in L. Šul'gin, *Articoli, Reminiscenze*, Mosca 1974, p. 59.

8. A seguire il testo integrale di *All'Ottobre* di Bezymenskij cit. in D. Šostakovič. *Sobranie sočinenij v soroka dvuh tomah* (D. Šostakovič. *Opere raccolte in 42 volumi*), Izdatel'stvo muzjka, Mosca 1987, vol. I, p. 18: «Abbiamo marciato, abbiamo chiesto lavoro e pane. I nostri cuori sono stati stretti in una morsa di angoscia. Le ciminiere delle fabbriche si allungarono verso il cielo come mani, incapaci di stringere un pugno. Terribili erano i nomi dei nostri ceppi: silenzio, sofferenza, oppressione. Ma più forte di spari scoppiarono nel silenzio le parole del nostro dolore, le parole della nostra sofferenza. Tu hai plasmato la libertà dalle nostre mani callose. Sapevamo, o Lenin, che il nostro destino ha generato una parola: lotta. Lotta! Ci ha portato alla battaglia finale. Lotta! Ci ha dato la vittoria per mezzo del lavoro. E questa vittoria sull'oppressione e l'oscurità nessuno potrà mai togliercela! Facciamo tutto nella lotta per essere giovani e audaci: Il nome di questa vittoria è Ottobre! Ottobre! Messaggero dell'inizio atteso. Ottobre! Libertà dei secoli ribelli. Ottobre! Lavoro, gioia e canto. Ottobre! Felicità nei campi e nei banchi di lavoro, Questo è lo slogan e questo è il nome delle generazioni viventi: Ottobre, il Comunismo e Lenin».

9. *Ibid.*

to, andrò subito a udirne»¹⁰. Dopo essersi recato in alcune fabbriche di Leningrado il compositore si rese conto che questi suoni erano caratterizzati da un registro molto grave e scrisse a Šul'gin «ne vorrei uno affidato a una sirena ed è essenziale che il *crescendo* sia ottenuto partendo da *pianissimo* (*ppp*) sino a *fortissimo* (*fff*). Purtroppo il fischio non è in grado di essere costruito da *crescendo* a *diminuendo*, risulterebbe troppo rumoroso e alto rispetto a quello di una fabbrica. Inoltre la tonalità dovrebbe essere molto precisa [...] Il fischio dovrà essere *ad libitum* come si è detto, e nel caso in cui risulterà impossibile ottenerlo verrà affidato ad altri strumenti [...] vorrei udirne al massimo tre o quattro. Cercherò di determinarne le loro tonalità più tardi»¹¹. La partitura contiene un'importante indicazione di Šostakovič su quali strumenti utilizzare nel caso sia impossibile avvalersi del suono di una sirena. A tal proposito, segnala l'utilizzo di corni francesi, tromboni e tuba nelle battute 69, 86 (in questo caso anche per i clarinetti) e 89.

Šostakovič discusse i contenuti del suo lavoro nonché le problematiche compositive riscontrate durante quei giorni con i suoi allievi del Conservatorio «in *Ottobre* ho tentato di esprimere l'idea di lotta e vittoria. Nell'orchestrazione ho usato un sistema ultra-polifonico (27 linee di sviluppo simultanee – un processo creativo che rispecchia appieno il concetto di poli-personalità che vedremo a breve), il quale si presenta considerevolmente dinamico»¹². «Questo sistema si unisce per creare un determinato timbro polifonico. La totalità del lavoro è principalmente polifonica, ho usato svariati canoni e fughe. Il coro è diatonico mentre il lavoro è concepito come dialetticamente lineare»¹³.

Fatta eccezione per le testimonianze dirette in cui emergono problemi di natura compositiva, analizzare questo lavoro richiede però un approccio critico che si distanzia da quello comunemente tradizionale di un'indagine teorica del co-

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

12. Report dell'incontro di Šostakovič con gli studenti di laurea magistrale del Conservatorio di Leningrado (privo di data), Archivio del Conservatorio di Leningrado.

13. Report dell'incontro di Šostakovič con gli studenti di laurea magistrale del Conservatorio di Leningrado (maggio 1928), Archivio del Conservatorio di Leningrado.

strutto sonoro. In particolar modo durante questo periodo l'interpretazione cognitiva e il principio creatore si fondono all'interno di un esame ideologico influenzato da elementi, da impulsi extra-musicali. L'elemento storico, per esempio, quale veicolo dell'azione politica necessario a un riesame delle derive ideologico-feudali, umaniste, borghesi e capitaliste, ha condotto svariati autori verso un'auto-critica omogenea capace di esercitare una riconosciuta incidenza nell'evoluzione percettiva della nascente società sovietica. Grazie a un'esposizione letteraria, quasi romanzata del materiale preso in esame, essi sono riusciti a unire fenomeni all'apparenza distanti fra loro spaziando in modo affine all'interno dei processi storiografico-culturali dell'umanità stessa. La tripartizione metodologica, quale elemento fondante di questo pensiero, si presenta come un processo cognitivo che fonda la propria eredità sull'analisi etimologica delle seguenti parole latine, *cognitio*, *perceptio* e *conclare*, riuscendo a far emergere l'abilità critica dell'autore nel pervadere la ricca eredità intellettuale del passato; veicolo necessario per affrontare il lascito ideologico, il retaggio storiografico e i processi cognitivi dell'ortodossia partitica. Questo processo di chiara matrice filosofico-letteraria è individuabile nelle opere di Ivan Ivanovič Sollertinskij, fraterno amico di Šostakovič e personalità illustre della vita culturale leningradese durante gli anni Trenta e Quaranta del Ventesimo secolo, e si avvale del pensiero critico bachtiano (*cognitio*) e dei modelli shakespeariani nell'interpretazione offerta da Aleksandr Smirnov (*perceptio*) elementi indispensabili per riesaminare il concetto di poli-personalità, ovvero di soggetti-personaggi che interagiscono all'interno di un determinato spazio sociale e del quale tendono a sovvertire le dinamiche storiografiche. A tal proposito, si potrebbe parlare di polifonismo storico, dove ogni voce-personaggio svolge un determinato disegno melodico nell'evoluzione dei fatti e diventa portatore della propria visione del mondo circostante. La redenzione di Raskol'nikov, il giovane protagonista di *Delitto e Castigo* o gli eroi e gli anti-eroi delle tragedie shakespeariane, sono tutti portavoce del disgregarsi sociale e monito di disuguaglianza universale nel quale c'è chi vive e agisce al di sopra della legge morale e chi sottostà alle leggi e al senso comune. A questi elementi fa seguito una necessità sostanziale, quella di nascondere-oscurare (*conce-*

lare), mutare e rendere intrinseco il Leitmotiv del pensiero marxista-leninista quale dottrina filosofica consapevole sì delle necessità artistico-culturali del popolo sovietico ma allo stesso tempo lontana dalle impostazioni del sociologismo volgare emerse durante gli anni Trenta¹⁴.

La risaputa influenza ideologico-culturale che Sollertinskij esercitò sul pensiero del giovane Mitja è cosa ben nota, come testimoniato dallo stesso Šostakovič nel corso degli anni; basti pensare al mahlerismo della *Quarta Sinfonia*. Ma la plausibilità di quanto proposto, individuabile tra le righe delle numerose teorie del Ventesimo secolo sovietico, necessita di un'ulteriore approfondimento poiché risulta indispensabile un'interazione tra lo slancio ideologico-cognitivo che soggiace nel pensiero dell'autore e il rapporto di quest'ultimo con la realtà dei fatti circostanti, molti dei quali diventano un veicolo indispensabile per comprendere le vicissitudini storiografiche che hanno contraddistinto epoche, persone e fatti. Questo presupposto è dato da un insieme d'indagini legate alla moralità intellettuale, in stretta relazione con il significato di epicità, eticità e passionalità (pathos); elementi che nella loro asserzione intellettuale rispecchiano i presupposti enfatici della filosofia greca e di conseguenza della civiltà contemporanea (democratica).

Dunque se ci soffermiamo per un attimo ad affrontare l'analisi etimologica di questa duplice tripartizione (greco-latina) noteremo come il significato delle singole voci-suoni acquista un'importanza di carattere culturale e soprattutto sociale. L'epica intesa come narrazione d'impresе e gesta eroiche strettamente connesse a elementi storici e leggendari, trova eco nell'asserzione latina *cognitio*, quale elemento necessario dello sviluppo processuale della conoscenza,

14. Per il sociologismo volgare, che si presenta nelle vesti dell'ortodossia marxista, l'unico criterio di distinzione nell'arte può essere dato dalla teoria della lotta di classe. La più perfetta corrispondenza tra categorie estetiche e categorie economico-sociali diventa un dogma dal quale non sembra che un marxista ortodosso possa derogare. Arte borghese e arte proletaria, arte del capitalismo manifatturiero e arte dell'era tecnica e industriale: attraverso queste astratte distinzioni, che dovrebbero spiegare tutto e non spiegano nulla, il sociologismo volgare pretendeva ricondurre i valori estetici a quella che avrebbe dovuto essere la loro segreta natura extra-estetica. Ciò che è il presupposto dell'arte diveniva così la sua vera sostanza, mentre la sostanza dell'arte, ciò che la distingue da tutti gli altri fenomeni sociali, diveniva solo una illusoria apparenza.

intesa come capacità d'apprendimento del sapere. La consapevolezza conoscitiva del mondo oggettivo circostante in quanto ricettacolo di esperienze vissute, viventi, diventa così l'elemento fondante per sviluppare un'ideale celebrativo capace di trasmettere la grandiosità narrativa ed esplicativa dei propri uomini-eroi. Chiameremo questa tipologia di tipo bachtiano poiché esercita una riconosciuta incidenza nello sviluppo dialogico dei fatti e mette in evidenza il concetto polifonico e di poli-personalità dei propri elementi costitutivi-costruttivi.

La prima sezione della *Seconda Sinfonia* (Largo) è la rappresentazione del caos primordiale dal quale emerge l'ordine che sovverte l'inesorabile destino dell'uomo. Le voci strumentali si mescolano in tredici inizi polifonici, come una serie d'impulsi generati dal vuoto (*Klangflächenmusik*, *sound mass* ossia una grande quantità di suono); si tratta del risultato di una tecnica compositiva nella quale l'importanza individuale dei toni è minimizzata a favore di *texture*, timbri e dinamiche che diventano a loro volta gli elementi primari e allo stesso tempo oscuranti tra il concetto di suono e rumore, demarcando una metaforica linea di confine. L'elemento epico-cognitivo, nell'asserzione bachtiana del termine, si mostra nel perpetrarsi di questo "tappeto" sonoro dove le poli-personalità delle singole voci-suoni emergono dall'oscurità su cui soggiace l'essere. Il rapporto uomo-natura si rispecchia così in suono-rumore dove l'individuo rappresentato nella sua veste sonora diventa l'elemento inquisitore della realtà circostante.

Quella che potremmo definire come una rifrazione compositiva dello sviluppo cognitivo-bachtiano, si articola in un percorso modellato sul significato di dialogicità e bi-vocalità (*dvugolosoje slovo*)¹⁵ delle parti. Quest'analogia è chiaramente riscontrabile nel primo movimento, dove l'assenza del perpetrarsi melodico lascia spazio all'espressione simultanea di due diverse intenzioni: quella diretta del nostro uomo-eroe

15. Nell'analisi narrativa bachtiana, la bi-vocalità è data dall'interazione di due diversi sviluppi ideologico-testuali: quello *intenzionale* del personaggio descritto e quello *velato* dell'autore stesso. Non è un caso che Bachtin usi il termine *slovo*, che comunemente significa sia *parola* sia *discorso*, per analizzare l'interconnessione di queste voci all'interno della costruzione sintattica del testo letterario. Lo stesso aspetto appare analogamente nello sviluppo ideologico-musicale di Šostakovič.

e quella rifratta dell'autore stesso: una dualità in cui si alternano voci, sensi ed espressività, correlate dialogicamente l'una nell'altra.

Di fatto, l'indefinita e grave tonalità della cassa si sussegue in un'ostinata danza con le caustiche linee degli archi. Un discorso interrotto bruscamente dai fiati intenti a simboleggiare le poli-personalità dell'essere umano nel bieco tentativo di superare l'*impasse* dettato dal destino (es. 1); un aspetto che per certi versi ricorda i presupposti dell'intenzione cognitiva in Mejerchol'd.

The image shows a musical score for Example 1, featuring four staves: Cor. (Corns), Tr. III e Tuba (Trumpets III and Tuba), P. III (Percussion III), and Cassa (Cymbals). The score is marked with a box containing the letter 'U' above the first measure. The Cor. part has a dynamic marking of 'con sord. a2 ppp' and a measure number of 139. The Tr. III e Tuba part has a dynamic marking of 'con sord. ppp'. The P. III and Cassa parts have a dynamic marking of 'pp'. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the Cor. and a bass clef for the other parts.

Esempio 1:
D. Šostakovič,
Seconda Sinfonia,
bb. 22-23.

L'ingresso degli ottoni porta invece a una vivida esposizione del materiale tematico in *pianissimo*; si tratta di un cupo e mesto lamento intento a sovvertire il canone monologico dell'individualismo soggettivo precedentemente rappresentato. Quest'interpretazione trova eco e forti analogie con le ultime ricerche di Mejerchol'd nei riguardi dell'arte comica emerse nel saggio *Chaplin e il chaplinismo* (1936) dove l'autore afferma: «L'oggetto dei nostri esperimenti è stato il massimo sfruttamento del potere espressivo del movimento. Questa abilità può essere ottenuta tramite un attento studio su Chaplin. Le sue così definite "pause momentanee per focalizzare", quel peculiare stile di recitazione statico, il congelamento, dove il tutto si riduce a un'opportuna concentrazione dell'azione»¹⁶.

aA

In musica, l'espressività degli ottoni viene infatti enfatizzata attraverso l'uso dinamico del suo opposto, ovvero sia le linee statiche degli archi. Si avvia così una tensione dialettica, piuttosto che una costruzione tonale, dove queste poli-sonorità sfuggenti lavorano costantemente sulla rappresentazione obiettiva della realtà circostante. Gli elementi di con-

16. J. Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*, Routledge, London - New York 2006, p. 71 (trad. dell'autore).

gelamento sono espressi sia con gli ottoni sia con gli archi attraverso l'uso della sordina, determinante per enfatizzare la correlazione tra uomo (suono) e natura (rumore): un espediente necessario al fine di rappresentare l'entità ideologica nell'evoluzione cognitiva della creazione artistica. Analogamente, Sollertinskij sviluppa in uno dei suoi più celebri saggi (*Tipologie storiche di drammaturgia sinfonica*), il concetto di «chaplinerie» come un qualcosa capace di definire le “pause momentanee per focalizzare” presenti nelle composizioni di Gustav Mahler: ovverosia il lirismo indiretto. Un metodo che non viene trasmesso attraverso un approccio diretto come «nell'Adagio conclusivo della *Terza Sinfonia*, nell'ultimo movimento del *Canto della terra* e, soprattutto, nel primo movimento della *Nona*»¹⁷ ma attraverso un metodo congelante indiretto, imprevedibile e sapientemente velato con tonalità grottesche. «Possiamo quindi distinguere due caratteristiche fondamentali in Mahler: una lirica velata di grottesco, o data attraverso espedienti eccentrici, e una profonda umanità protetta dalla maschera da buffone», come accade per esempio nella «caricaturale *Marcia funebre alla maniera di Callot* della *Prima Sinfonia*; lo Scherzo predicatorio e burlesco della *Seconda*; il finale, con una canzonetta eseguita a coloratura, della *Quarta*; il *Ländler* e il burlesque della *Nona* [...] Infine, ci tengo ad aggiungere che questa continua modifica tonale del grottesco, all'interno della costruzione lirica indiretta, è senz'alcun dubbio caratteristica che, attraverso Mahler, riappare in Šostakovič: è difatti una delle vie del compositore russo verso la grande lirica, sebbene non l'unica o la più importante. Soffermiamoci in particolare sulla *Sesta Sinfonia* di Šostakovič, che a suo tempo stupì molti per la sua struttura: di nuovo, essa diventa comprensibile se ne interpreta il disegno drammatico come contrapposizione tra la profonda e filosofica “lirica diretta” del primo movimento e la “lirica indiretta” degli ultimi due»¹⁸. Come sappiamo, ciò che potremmo definire come un autentico processo di “mahlerizzazione” nella creatività di Šostakovič, probabilmente influenzato dallo stesso Sollertinskij (un instancabile sostenitore del verbo mahleriano),

17. I. Sollertinskij, *Musica e letteratura al tempo dell'Unione Sovietica* (a cura di S. Manzoni), LIM, Lucca 2017, p. 12.

18. *Ibid.*

richeggiò ampiamente nelle successive sinfonie (*Quarta, Quinta e Quindicesima*).

Al fine della nostra analisi, troveremo pertanto analogie embrionali che riecheggiano preponderanti nella prima sezione sino a diventare sempre più perspicaci e nitide nella seconda. Ma non si tratta di vere e proprie caricature grottesche (come le ritroveremo nella *Quarta*), quanto piuttosto di un lirismo velato e costantemente nascosto dietro un'apparente maschera. Quel che più sorprende è la consapevolezza (*l'intenzione*) del processo cognitivo e l'abilità di quest'ultimo nel rappresentarsi attraverso il costruito sonoro, determinato dalle innovazioni stilistiche di Mejerchol'd e dallo stretto rapporto con il concetto di poli-personalità sviluppato da Bachtin.

La seconda parte (Semiminima = 152) è un episodio meditativo che l'autore ha descritto come «la morte di un fanciullo ucciso sulla Prospettiva Nevskij» (come testimoniato in una lettera a Boleslav Javorskij). Šostakovič attua un'indagine creativa mossa dal senso etico e percettivo dove la realtà dei fatti (il dramma e la drammaticità degli eventi circostanti) evidenzia la necessità di un superamento ideologico delle ingiustizie sociali.

Possiamo dunque affermare che questi elementi di shakespeareizzazione musicale siano presenti in innumerevoli episodi di stile, di stilismo compositivo, e affiorino all'interno della partitura con prorompente elasticità e maturità creativa se consideriamo la giovane età del compositore. Il processo di contaminazione ideologica svolto da Soller-tinskij, ma allo stesso tempo privo di una qualsiasi imposizione cognitiva, si manifesta nel principio creante grazie alla consapevolezza descrittiva dell'architettura sonora. Non vi sono logiche populiste, di partito, ma mere espressioni di elasticità dello sviluppo ideologico che colgono a piene mani dalla secolare tradizione culturale dell'umanità stessa. Shakespeare diventa così un modello intrinseco, un emblema della rappresentazione sonora di personaggi che tendono a sovvertire l'*impasse* stantio della società sulla quale interagiscono seppur non necessariamente sviluppati in opere *ad hoc*, bensì introdotti in una visione olistica e capillare del mondo *tout court*. Sarebbe riduttivo soffermarsi sulle sole opere di carattere shakespeariano, anche se esse rappresentano un corpus importante della produzione

dell'autore¹⁹, poiché al fine del nostro discorso è importante apprendere sino a quando quest'aspetto sia divenuto significativo nell'evoluzione del processo creativo, determinando allo stesso tempo una consapevolezza processuale nello sviluppo descrittivo dei fatti circostanti. La duplicità letterario-musicale diventa così un importante elemento descrittivo utile a decifrare l'evoluzione creativa dell'autore poiché svolge una funzione antecedente alla messa in opera dell'ideale compositivo.

In questa sezione, l'ossessiva alternanza tra archi e fiati offre di fatto un quadro parossistico ed estenuante dove le voci irrompono bruscamente sulla scena creando un senso di costante confusione mentre i repentini cambi dinamici garantiscono un costante sali-scendi, in un gioco morboso e volutamente caotico. Si tratta di un processo compositivo che accompagna l'ascoltatore sino alla prorompente uscita del coro *All'Ottobre* e mostra l'avvicinarsi del conflitti epici e morali dell'essere dinanzi allo sviluppo storiografico sul quale sta interagendo. Dal confusionario caos prodotto dall'alternarsi delle voci strumentali emerge il militaresco ritmo del tamburo di battuta 187 (es. 2) che sancirà, metaforicamente, l'avvento rivoluzionario e di conseguenza la presa di coscienza del popolo sovietico dinanzi agli orrori dell'imperialismo zarista; come testimoniato dal percettibile senso di giubilo di battuta 199 (es. 3) con il quale si avvia alla conclusione questa importante sezione.

Il modello shakespeariano diventa l'elemento inquisitore, il processo critico-estetico utile all'autore per determinare lo sviluppo delle poli-personalità presenti nella narrazione del suo romanzo musicale. Di conseguenza l'influenza di Soller-tinskij è ascrivibile al processo cognitivo che soggiace nel pensiero del compositore stesso, utile per descrivere il senso epico, etico e passionale su cui si muove la sua creatività. Infatti quest'opera si orienta su binari inconsueti abbandonando l'accademismo della *Prima* in favore di un lavoro percettivo mosso da riferimenti e impulsi extra-musicali. Collocandosi a distanza di pochi anni dall'avvento del realismo socialista, la *Seconda* riesce così a fruire di un'apertura creativa che fa

19. Šostakovič ha composto le musiche di scena per *Amleto* (1932, op. 32/32a e 1954), *Re Lear* (1940, op. 58a) e le colonne sonore delle omonime pellicole del regista Grigorij Kozincev (*Amleto*, 1964 e *Re Lear* 1970); su soggetto shakespeariano anche il celebre *Sonetto LXVI* presente nelle *Sei romanze su versi di poeti inglesi* (1942, op. 62 e 1971, op. 140).

emergere l'estro processuale e allontana la composizione da ogni deriva partitica. Il problema critico-interpretativo sta nella sua collocazione ideologica poiché l'esasperazione inconsueta dello sviluppo melodico e armonico, pressoché assente, crea un costante senso di instabilità uditiva e porta l'opera lontana da ogni sentimentalismo e gusto popolare; fatta eccezione per il monito *All'Ottobre*. La creatività di Šostakovič si avvia dunque verso un'escalation compositiva fortemente influenzata da elementi lontani dal tradizionalismo e allo stesso tempo sempre più assuefatta da logiche compositive innovative e inusuali; di fatto, non è un caso se da lì a poco verrà composta l'opera *Il naso* che diede il via al primo grande processo di demonizzazione delle sue opere.

Dunque se facciamo confluire la retorica bachtiana di *epica* e *cognitio* con l'influenza esercitata dai modelli shakespeariani, noteremo come l'indagine speculativa e morale che caratterizza il comportamento dell'individuo sulla base delle proprie azioni, ovvero sia l'etica, genera una serie di principi strettamente legati alla percezione (*perceptio*) dei sensi. I sensi guidano l'eroe all'interno del proprio mondo interagendo con le poli-personalità presenti nella fabula. Entrambi si fanno portavoce di un'analisi cognitiva e sensoriale che analizza l'ambiente descrittivo generante. Chiameremo questa tipologia di tipo smirnoviana²⁰, dove il rapporto uomo e storia, uomo e società, abbandona le derive metafisiche romantiche e le aspirazioni cosmiche scontrandosi con la realtà dei fatti, «con il mondo dell'attività febbrile, delle lacrime, del profitto, dei crimini e delle imprese eroiche [...] il suo punto nevralgico è l'accanito tentativo di ritrovare una visione del mondo

aA

283

20. Aleksandr Smirnov, autore di un'acclamata monografia su Shakespeare edita nel 1934 e successivamente rivisitata a cavallo degli anni '50, divide le opere del Bardo in tre periodi ben distinti: il primo (1590-1600) caratterizzato dall'imperante *joie de vivre* e incline a un'aristocrazia dominante contrapposta ai principi dell'umanesimo, il secondo (1600-1609) contraddistinto dai repentini cambiamenti politici per la successione al trono d'Inghilterra e un terzo (1609-1611) nel quale il destino beffardo dell'uomo si dimostra ancora una volta più forte della volontà intellettuale lasciando spazio all'abbandono e alla capitolazione dei propri ideali. All'interno di questa interpretazione gli uomini-eroi sono racchiusi in un sistema politico-sociale che essi stessi tentano di minare dall'interno. Diventa così evidente come la critica sovietica abbia in più circostanze posto l'attenzione sulla produzione shakespeariana relativa al secondo periodo, "sfruttando" il primo per via del suo lascito aristocratico-feudale e condannando il terzo per essersi allontanato dal nocciolo della questione.

collettivistica, di ristabilire il “dissoltesi legale tra i tempi e le epoche”²¹, di confermare l’idea beethoveniana della fratellanza dell’umanità lavoratrice immersa negli orrori dello sfruttamento dell’Europa imperialista-capitalista»²².

La tensione etico-percettiva viene affidata al costante dialogo tra archi e fiati nel quale si possono individuare echi drammatici che riportano alla mente le dinamiche espressive dell’*Ottava Sinfonia*. La seconda sezione è dettata da un caustico sperimentalismo dove le voci si alternano in brillanti giochi di chiaroscuro; si tratta di una serpentina orchestrale ricca di glissati, pizzicati e solitari monologhi (come il violino solo a battuta 108, es. 4), nonché di ritmiche ossessive e ostinate sorrette da strumenti inusuali (il tamburo di battuta 170). Episodi che mettono in evidenza tutto l’estro compositivo e creativo del compositore.

150

V-ni I
V-c.
C-b.

107 *pp*

29

30 ♩ = 152

aA

Esempio 4:
D. Šostakovič,
Seconda Sinfonia,
bb. 107-112.

Il dramma shakespeariano, concepito nell’asserzione bach-tiana del termine, «è per sua natura estraneo ad una vera polifonia; il dramma può essere a più piani, ma non può essere *a più mondi*, esso ammette solo uno, e non più sistemi di riferimento [...] se anche si può parlare di una molteplicità di voci pienamente valide, lo si può fare solo riguardo a tutta l’opera di Shakespeare e non ai singoli drammi»²³. In altre parole, per ciascuna delle opere shakespeariane è presente una sola voce pienamente valida, quella dell’eroe, «mentre lo sviluppo polifonico presuppone una molteplici-

21. Questa citazione si riferisce al celebre monologo di Amleto sul finale del primo atto nel quale il protagonista enfatizza i limiti dell’autocrazia feudale grazie alle parole «la natura è sconvolta», più comunemente tradotte in «il mondo è fuori dai cardini».

22. I. Sollertinskij, *Musica e letteratura al tempo dell’Unione Sovietica* (a cura di S. Manzoni) cit., pp. 134-135.

23. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968, p. 49.

tà di voci pienamente valide nell'ambito di un'opera, poiché solo a questa condizione sono possibili i principi polifonici di costruzione del tutto»²⁴. A nostro parere è appropriato considerare Dostoevskij come il creatore della vera polifonia²⁵, i cui presupposti estetico-letterari si sviluppano nell'ideale critico-compositivo di Sollertinskij e attraverso la sua influenza, nell'interpretazione cognitiva-percettiva di Šostakovič; tuttavia, se consideriamo l'opus shakespeariano attraverso l'analisi socio-politica di Smirnov, noteremo come l'ideologia dei suoi personaggi-eroi appaia indubbiamente polifonica grazie all'interazione uomo-società necessaria per lo sviluppo ideologico del processo creante. Il significato semantico dello sviluppo musicale assume e riflette quindi la percezione cognitiva della tragicità smirnoviana nel tentativo di definire le voci-personaggi attraverso la loro relazione con il mondo circostante, con l'interazione tra umanità e storicità dei fatti. Commemorare il decennale della Rivoluzione di Ottobre, significa prima di tutto rappresentare lo sviluppo epico ed etico di un'intera nazione, di un intero popolo che ha sovvertito un processo storiografico considerato obsoleto e stantio. Il rovesciamento del concetto monarchico-imperialista si riflette così in una presa di coscienza comune a molte opere dell'epoca dove gli enunciati dei propri uomini-eroi trova eco nell'indagine speculativa del mondo su cui essi interagiscono. Il raggiungimento ideologico si permuta in musica con la stessa naturalità comune agli scritti di Dostoevskij e Shakespeare. La seconda sezione orienta l'ascoltatore attraverso un viaggio fatto di contrasti, di enunciati lirici che si relazionano con la vacuità del mondo circostante; una parabola discendente che giunge omogenea e indissoluta sino al glorioso finale.

Se nell'esposizione musicale dei primi minuti si delinea l'insurrezione degli operai e dei soldati di Pietrogrado coinvolti nella Rivoluzione di Febbraio, nell'ultima emerge tutta la sontuosità per la vittoria del popolo sull'autocrazia imperiale. L'avvento del coro (introdotto a battuta 262, cfr. Es. 5) che da lì a poco sancirà il culmine passionale di tutta l'o-

24. *Ivi*, pp. 49-50.

25. Sull'interpretazione letterario-musicale in Dostoevskij si veda il secondo capitolo (*Le leggi della composizione*) in L. Grossman, *Dostoevskij artista*, Bompiani, Milano 1961.

pera, si erge sul percorso ideologico intrapreso dall'uomo-eroe individuato nelle sezioni precedenti, le quali, ne hanno plasmato e contraddistinto l'essere.

286

182

69 70

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr-bo

Tr-ni e Tuba

Timp.

P-tti

Гудок

Сопрано

Альты

ХОР

Тенора

Басы

Мы шли, мы про-шли ра-бо-ты и хле-ба. Сердца были

Archi

69 70

*) Исполняется в случае отсутствия в оркестре гудки. — Указания автора.
10710

Esempio 5:
D. Šostakovič,
Seconda Sinfonia,
bb. 261-266.

Possiamo considerare l'ultima sezione (Poco meno mosso. Allegro molto e il coro *All'Ottobre*) come l'elemento anticipatore, embrionale e il conseguente vertice ideologico verso il superamento dell'*impasse* monologico e individuale della società contemporanea, dove lo sforzo creativo si materializza in una passionalità fondata sui presupposti dell'uguaglianza sociale,

raccogliendo a piene mani su quanto espresso dalla dottrina marxista. L'ideale filosofico-compositivo di Šostakovič non colloca questi principi su piani differenti ma li unisce favorendo la sinergia tra l'interpretazione bachtiana di *epica* e *cognitio* e quella smirnoviana di *etica* e *perceptio*, sviluppando un linguaggio critico che si muove sul concetto di pluralità cognitivo-percettiva. Questa pluralità è strettamente dialogica poiché discende da una totale abnegazione del pensiero monologico dove «l'intero processo della lotta delle idee e degli individui, il mondo dei conflitti etico-sociali sono dati dalla rifrazione della profonda personalità dell'autore, e cioè solo dalla voce della sua coscienza»²⁶ e viene irrobustita dal polifonismo storico shakespeariano in cui la voce dei personaggi svolge un determinato disegno melodico nell'evoluzione dei fatti e diventa portatore di una propria visione del mondo circostante, «di una profonda immedesimazione psicologica, di una raffinatissima caratterizzazione psicologica dei tipi e dei modelli umani più diversi»²⁷.

aA

Come visto, l'importanza del pensiero bachtiano-smirnoviano e della forte eredità esercitata nel pensiero critico di Sollertinskij, si manifesta principalmente nell'interpretazione della letteratura sinfonica, dove l'opera tende a diventare la rappresentazione concreta di azioni e sentimenti di persone concrete in situazioni drammatiche determinate in modo da esprimere non il solo astrattismo emozionale dell'essere ma anche i processi e i fenomeni del materialismo storico in cui si genera. Interpretare, o meglio re-interpretare opere e autori della storiografia musicale grazie all'interpretazione critico-filosofica di Sollertinskij, diventa un interessante approdo per esaminare la profondità e le peculiarità della cultura sovietica. Come ben rilevato da Luigi Pestalozza, la riconosciuta vitalità di quest'interpretazione critica trova eco in una «concezione della cultura che non è cosa dello specialismo, degli specialisti, ma appunto di tutti della e nella società in cui tutti sono alla pari»²⁸.

287

26. I. Sollertinskij, *Musica e letteratura al tempo dell'Unione Sovietica* cit., p. 8.

27. *Ivi*, p. 7.

28. I. Sollertinskij, *Hector Berlioz*, a cura di S. Manzoni e S. Nicoli, LIM Editore, Lucca 2017, p. 76.

«Quattro diversi modi di morire in versi».
Carmelo Bene e i poeti russi nello
Spettacolo-concerto Majakovskij
Leonardo Mancini*

Nella carriera di Carmelo Bene il lungo percorso tracciato dallo *Spettacolo-concerto Majakovskij*, nelle sue cinque edizioni comprese fra il 1960 e il 1980 (coincidenti con il trentesimo e il cinquantesimo anniversario della morte di Majakovskij)¹, abbraccia la prima e intensa fase dell'attività dell'artista e sfocia nella cosiddetta stagione concertistica degli anni Ottanta, intrecciandosi con essa e anticipandone in maniera significativa diversi aspetti². Prima di proporre una lettura

* Università di Torino.

1. Le cinque edizioni dello spettacolo, elencate nella teatrografia nel volume *Opere di Carmelo Bene*, furono articolate in realtà in un numero maggiore di messe in scena, se si considerano anche gli allestimenti a Roma del 1964, a Torino e a Milano del 1965, e a Prato, al Teatro Metastasio, nel 1981 (cfr. a questo proposito S. Ferrone, *Limpossibile volo del grande airone* in Id., *Visioni critiche: Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*, a cura di T. Megale e F. Simoncini, trascrizioni di Elena Lenzi, Firenze University Press, Firenze 2016, p. 256) e un'ultima a Mosca nel 1990 (sulla quale si veda, fra gli altri, S. Venditelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, a cura di A. Petrini, Accademia University Press, Torino 2015, pp. 132).

2. Piergiorgio Giacchè mette in relazione lo *Spettacolo-concerto Majakovskij* con la «rivelazione» del *Manfred*, successiva di venti anni: «La sua prima messa in scena è, non a caso, lo *Spettacolo-concerto Majakovskij* che, dal 1960, è stato ripetuto e dunque riscritto molte volte, prima della rivelazione di quel *Manfred* che inaugurerà una lunga stagione di concerti «d'attore». Cfr. P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 2007², p. 84. Lo stesso accostamento è anche presente in A. Pavia, *Carmelo Bene:*

dell'operazione poetica e teatrale di Bene sui poeti russi, vorrei evidenziare alcuni elementi di continuità, ma anche di peculiarità, per i quali lo *Spettacolo-concerto Majakovskij*, sin dalla sua prima realizzazione, può essere considerato un vero e proprio momento fondativo nella poetica di Bene e nella sua ricerca sul linguaggio teatrale.

È interessante notare come lo spettacolo, che si presenta sin dai suoi inizi nella forma del melologo congeniale a Bene, abbia segnato una serie progressiva di debutti: quello registico-teatrale, con il primo allestimento al teatro La Ribalta di Bologna del 1960; quello discografico, con l'incisione del disco a quarantacinque giri realizzato per l'etichetta «La Voce del Padrone»³; quello nei teatri lirici, con l'allestimento del 1968 al Teatro Regio di Parma insieme a Vittorio Galletti⁴ e infine quello televisivo del 1974, con la realizzazione per la Rai di *Bene! Quattro modi di morire in versi*, trasmesso da Rai2 in due serate il 27 e 28 ottobre del 1977⁵.

Lo spettacolo debuttò a Bologna, ma ebbe in realtà una gestazione fiorentina. Nel 1960 Bene aveva ventitré anni e si trovava infatti nel capoluogo toscano, reduce dalla prima apparizione come attore nel *Caligola* a Roma del 1959. Il clima che egli respirò in questa breve ma intensa «parentesi fiorentina»⁶ era quello delle istanze più all'avanguardia nell'ambito della letteratura e della musica che fiorivano in quegli anni in Italia. Nei mesi trascorsi a Firenze egli cominciò infatti la prima e importante lettura dell'*Ulisse* di Joyce, appena pubblicato da Mondadori con la traduzione di Giulio de Angelis, anch'egli fiorentino, a termine di un lungo lavoro durato dieci anni⁷. Sul fronte musicale, inoltre, Bene – ricor-

aA

289

Lacteur-poète, la Voix et la Révolution, «Revue d'études théâtrales», 11/12 (2007), p. 28. È inoltre significativo ricordare che fu Piero Bellugi, direttore d'orchestra nel *Manfred*, a presentare Carmelo Bene al compositore Gaetano Giani Luporini, autore fra l'altro delle musiche nell'edizione dello *Spettacolo-concerto Majakovskij* nell'edizione del 1980 (si veda, a questo proposito l'intervista di D. Righini, *Gaetano Giani Luporini. Tra colori, musica e poesia*, Toscanaoggi.it, 26 aprile 2006, data ultima consultazione 25 settembre 2018).

3. C. Bene, *Majakovskij*, «La voce del padrone», 1961.

4. Il debutto al Regio di Parma fu contestato e suscitò un certo clamore, come racconta Bene nella sua autobiografia in forma d'intervista con G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 175.

5. Non si era infatti precedentemente realizzato il progetto del *Don Chisciotte* con Eduardo e Salvador Dalí a cui Bene aveva lavorato nel 1969. Cfr. *ivi*, pp. 299-300.

6. Cfr. C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., pp. 112-113.

7. Fra le sperimentazioni artistiche intorno all'*Ulisse* di Joyce vi furono anche quelle di

da egli stesso nella sua autobiografia – era solito frequentare le lezioni orchestrali di Bruno Maderna a Firenze, insieme al compositore Gianpiero Taverna, originario di Arezzo, all'epoca ventottenne ma già forte di un percorso di studi a Berlino e a Pietroburgo con Igor Markevič e Hermann Scherchen, dopo essersi diplomato al Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze nel 1954 (Taverna sarà, fra le altre cose, direttore artistico del Teatro Regio di Torino fra il 1976 e il 1979)⁸. Questo ricordo di Bene presenta tuttavia qualche elemento di dubbio, a mio avviso, o quanto meno di confusione, che richiede qualche precisazione: da un lato è plausibile che, data la frequentazione assidua di Maderna a Firenze come direttore dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino dal 1946 al 1972, Bene abbia potuto assistere a qualche lezione orchestrale o a qualche prova da lui diretta (non immaginando probabilmente tra l'altro che di lì a vent'anni, nel 1980, avrebbe interpretato l'*Hyperion* di Maderna all'Accademia Santa Cecilia di Roma con la direzione d'orchestra di Marcello Panni)⁹. Dall'altro lato, tuttavia, l'«Istituto di fonologia» che Bene dichiara di aver frequentato era stato fondato da Maderna a Milano – non a Firenze – nel 1956, con il nome di «Studio di fonologia musicale» della Rai. Lo studio di fonologia musicale a Firenze, invece, sarà fondato da Pietro Grossi solo nel 1963 (tre anni più tardi, dunque, rispetto al primo *Majakovskij*), con il nome di «S 2F M», dapprima per iniziativa di Grossi e, a partire dal 1965, con il supporto del Conservatorio Luigi Cherubini, dove esso venne ospitato.

Come spesso accade il racconto autobiografico di Bene non è dunque esauriente e preciso; esso tuttavia testimonia alcuni dei principali e significativi riferimenti artistici a cui egli aveva guardato in quella iniziale, e cruciale, fase della

aA

Luciano Berio e di Umberto Eco, il cui esito fu la produzione Rai nel 1958 dell'*Omaggio a Joyce. Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico*, realizzato presso il già citato Studio di fonologia di Milano con la voce di Cathy Berberian.

8. Mescolando ricordi di vita a ricette culinarie, Taverna ha recentemente scritto una sua autobiografia disponibile in formato e-book: G. Taverna, *Il Direttore Artistico che sa anche cucinare - Musica, Ricette e Ricordi*, Simonelli Editore, Milano 2012.

9. Dopo la prima esecuzione alla Biennale di Venezia nel 1964 lo spettacolo fu riproposto per il settimo anniversario dalla morte di Bruno Maderna. Oltre a Carmelo Bene come voce recitante, lo spettacolo vide anche la presenza dei solisti Angelo Persichilli (flauto) e Augusto Loppi (oboe). Cfr. F.C. Ricci, *Francesco Siciliani. Sessant'anni di vita musicale in Italia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2003, pp. 387-388.

sua carriera; riferimenti che ebbero dunque inevitabilmente un'influenza anche nella creazione dello *Spettacolo concerto Majakovskij*. Fu dunque così che, quando la moglie Giuliana Rossi organizzò l'incontro con il ventinovenne Sylvano Bussotti¹⁰, esso avvenne sulla base di un terreno comune e permise il raggiungimento di un'intesa proficua. A questo proposito Carmelo Bene ricorda che con Bussotti condivideva «la smania di misurarsi con i limiti del linguaggio e delle partiture»¹¹. Bussotti, per parte sua, descriverà successivamente quella prima esperienza come «la prima volta in Italia in cui si faceva un certo tipo di *recital*; tutti e due sulla scena, musicista e attore fanno parte integrante dello stesso contesto»¹². Il teatro La Ribalta era stato fondato nel 1948 da Sandro Bolchi, Adriano Magli, Massimo Dursi e Enzo Biagi con il nome di teatro La Soffitta ed era ospitato presso l'antico Ospedale dei Bastardini. Nonostante la sua giovane vita e alcune vicissitudini che ne avevano segnato chiusure e riaperture, il Teatro della Soffitta/La Ribalta aveva potuto ospitare anche Memo Benassi, il quale vi aveva realizzato il debutto di *The Emperor Jones* di Eugene O'Neill nel febbraio del 1949. Carmelo Bene, al suo arrivo a Bologna, era invece poco più che uno sconosciuto e, nonostante l'invito provenisse dall'allora Assessore alla cultura del Comune di Bologna Carlo Maria Badini¹³, i mezzi a disposizione coprivano quasi

10. Al momento dell'incontro con Bene, Bussotti aveva ventinove anni ed era a sua volta fresco di sperimentazioni nell'ambito della musica contemporanea a Parigi, dove aveva compiuto un apprendistato come autodidatta, sotto l'egida di Pierre Boulez, dopo un breve e iniziale periodo di studi svolto al Conservatorio di Firenze. Sui rapporti fra Bene e l'avanguardia musicale italiana novecentesca, si veda il saggio di G. Ferrari, *Carmelo Bene: fragments, dissonances et résonances avec l'avant-garde musicale italienne*, in *D'après Carmelo Bene*, «Revue d'histoire du théâtre», 263, 2014-III, pp. 313-321.

11. «Sylvano aveva sei anni più di me. E già allora un compositore molto dotato. In comune avevamo certa smania di misurarci con i limiti del linguaggio e delle partiture. Nel frattempo, conosco e frequento anche Giampiero Taverna, poi direttore d'orchestra. Erano gli anni di Bruno Maderna a Firenze. Andavamo a sentire la sua musica ma anche le sue direzioni orchestrali, immense. Diventammo assidui all'istituto di fonologia. Facevamo ricerche sui suoni». Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 113.

12. «Questa Italia. La voce che si spense», documentario Rai di Daniela Battaglini, prima puntata, 2003 (sceneggiatura di Edoardo Fadini).

13. Cito qui il racconto di Carmelo Bene: «Era il '60. Carlo Maria Badini, allora assessore alla cultura a Bologna, invitò me e Sylvano Bussotti a presentare qualcosa al Teatro della Ribalta, importante all'epoca come spazio di avanguardia. Insieme a Bussotti concertammo un *Majakovskij*. Lui suonava in scena, improvvisando un sacco di cose, io ero la voce recitante. Ne ho fatti tanti di *Majakovskij*, questo fu il primo. Andammo alla "Ribalta" per quattro soldi, quanto bastava per mangiare e dormire due, tre giorni. Cose che si fanno da

solo le spese di viaggio. Lo spettacolo ebbe dunque, anche per necessità, un allestimento scenico minimale e improvvisato, ma aprì la strada alla ricerca di una nuova relazione fra testo e musica che, come è noto, Bene avrebbe approfondito lungo il resto della sua carriera.

Di ritorno da Bologna Bene registrò a Firenze, in maniera semplice e artigianale, un'incisione del suo *Majakovskij* e la sottopose all'etichetta «La Voce del Padrone»: la registrazione suscitò l'interesse dell'attrice Sarah Ferratti, all'epoca responsabile della sezione prosa dell'etichetta, e si stabilì pertanto la realizzazione di una registrazione in studio, presso la sede dell'etichetta in Via del Corso a Firenze. Si deve dunque a un'attrice come Sarah Ferratti l'aver riscontrato, per prima, un interesse concreto per il *Majakovskij* del giovanissimo e quasi sconosciuto Carmelo Bene, e averne permesso dunque la sua registrazione. È interessante ricordare che nel 1961 Sarah Ferratti aveva cinquantadue anni e aveva accumulato un percorso alle proprie spalle sia nell'ambito teatrale tradizionale (aveva studiato a Firenze presso la storica Accademia dei Fidenti, l'istituzione che prima e dopo Luigi Rasi aveva gestito l'insegnamento dell'arte drammatica nel capoluogo toscano), sia in quello più moderno con alcuni fra i più importanti registi europei dell'ultimo trentennio, da Max Reinhardt a Jacques Copeau ai Giardini dei Boboli nel 1933 e 1934. Con Reinhard e Copeau la Ferratti aveva infatti lavorato come attrice rispettivamente nel *Sogno di una notte di mezza estate* e nella sacra rappresentazione del *Mistero di Santa Uliva*: quest'ultimo spettacolo con le musiche di Ildebrando Pizzetti, il quale vi aveva già lavorato nel 1917 su invito di Luigi Rasi, allora direttore della Regia Scuola di Recitazione di Firenze. Oltre alla registrazione di *Majakovskij* Bene incise in quell'occasione anche una breve lettura di un brano dell'*Ulisse* di Joyce: tuttavia, non soddisfatto, ne distrusse poi i dischi.

Dopo la prima edizione di Bologna le successive due avvennero entrambe nell'intenso e febbrile periodo degli otto

giovani. Tornato a Firenze, spedii alla *Voce del Padrone* un nastro majakovskijano che avevo registrato con Bussotti e Taverna. Il settore prosa era diretto da Sarah Ferratti. Arrivò la telegrafica risposta "Interessaci sua incisione". Ecco, il mio debutto nella discografia. Dalla porta principale. Mi presentai a Milano». C. Bene, *Vita di Carmelo Bene* cit., pp. 113-114. Badini fu Sovrintendente del Teatro Comunale di Bologna dal 1964 al 1977 e della Scala dal 1977 al 1990, ospitando dunque poi anche il *Manfred* di Bene nel 1980 che li fu registrato dalla Fonit Cetra.

lavori presentati in poco più di sei mesi da Bene nel suo Teatro Laboratorio nel 1962, la cui cronologia è stata ricostruita da Armando Petrini¹⁴: la prima ebbe luogo dal 21 giugno al 14 luglio e vide la presenza della poetessa Amelia Rosselli; la seconda si svolse dal 9 novembre al 6 dicembre con la partecipazione di un nuovo musicista, non molto noto in Italia, Giuseppe Lenti. Su queste due edizioni dello spettacolo vi sono poche testimonianze e alcuni aneddoti già noti. La poetessa Amelia Rosselli si arrabbiò con Bene perché questi aveva bruciato le bandiere rosse che lei aveva preso in prestito e che lui aveva appeso come scenografia dello spettacolo; ancora, lo scenografo Salvatore Venditelli, collaboratore chiave di quegli anni per Bene, ebbe la suggestiva intuizione di inserire come un 'terzo personaggio' nello spazio dello spettacolo fra la voce dell'attore e quella del pianoforte una grande quantità di bottiglie di vetro vuote, recuperate da un bar di Piazza Cosimato¹⁵. Più in generale è interessante evidenziare che, almeno ancora fino a questa edizione del 1962, il *collage* di testi fosse costituito ancora solo da poesie di Majakovskij: *Viola, La nuvola in calzonni, A Sergej Esenin, All'amato se stesso dedica queste righe l'autore, Di questo e l'ultimo dei frammenti*.

aA

293

L'ampliamento agli altri tre poeti russi (Esenin, Blok e Pasternak), con il raggiungimento della partitura su cui poi verterà la versione definitiva dello spettacolo consacrata nella registrazione televisiva del 1974, avvenne in occasione della quarta edizione del 1968. Questa edizione, per inciso, era stata preceduta da due riprese, non menzionate da Bene, al Nebbia club di Milano nel 1965 e al Piper Club di Torino l'8 e 9 marzo dello stesso 1968. Nel frattempo Carmelo Bene aveva fatto la conoscenza di Angelo Maria Ripellino, spettatore al Teatro Laboratorio già nel 1962. Come è noto Ripellino è stato, oltre che un poeta, uno dei più importanti slavisti nel dopoguerra e a quell'epoca aveva già pubblicato alcuni volumi fondamentali sulla poesia russa delle avanguardie, che ne avevano segnato la ripresa della ricezione in Italia

14. Come scrive Armando Petrini, quell'anno Carmelo Bene fu impegnato in «otto lavori presentati in poco più di sei mesi, come se si trattasse di un unico spettacolo articolato in più parti». A. Petrini, "Amleto" da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene, Edizioni ETS, Pisa 2005.

15. L'aneddoto è raccontato da Salvatore Venditelli nel suo *Carmelo Bene. I primi dieci anni di teatro*, «Mimesis Journal», 1, 2 (2012), disponibile on-line all'indirizzo: <<https://journals.openedition.org/mimesis/230>> (data ultima consultazione: 25 settembre 2018).

dal dopoguerra, e un libro sul teatro russo, *Il trucco e l'anima* pubblicato nel 1964 da Einaudi¹⁶.

Tornando allo *Spettacolo-concerto Majakovskij*, l'edizione del 1968 vide la partecipazione del compositore Vittorio Gelmetti, anche curatore, in quello stesso anno, delle musiche per il cortometraggio di Carmelo Bene *Hermitage*. Fra le altre esperienze di Gelmetti segnalò il periodo di lavoro e apprendistato presso lo studio di Firenze S2FM già citato: lì, nel 1965, egli aveva realizzato un collage musicale intitolato *Nous iron à Tahiti*, che forse Carmelo Bene aveva ascoltato. Segnalò a questo proposito che, nelle pagine che Bene dedica al confronto tra Ejsenstein, Esenin e Makakovskij nel suo saggio *Lorecchio mancante*, pubblicato nel 1970 e dunque due anni dopo l'incontro con Gelmetti, egli annota: «c'è il progetto di un viaggio a Tahiti»¹⁷. Gelmetti affrontò lo spettacolo con pieno spirito di sperimentazione musicale e, nel debutto lirico al Regio di Parma, finì per suscitare diverse critiche. Bene lo difese alla sua maniera: la colpa era di Parma, una città «vecchia e piena di ciarpame». In quello stesso anno lo spettacolo ebbe anche una ripresa a Roma presso il Teatro Carmelo Bene nei locali del Divino Amore da lui usati in quel periodo.

È difficile, e probabilmente sbagliato, voler necessariamente riscontrare una presa di posizione politica da parte di Bene nel contesto di questo spettacolo. Non si possono, del resto, non considerare, le parole che egli stesso usò per liquidare una eventuale speculazione a questo proposito: «Majakovskij? Ho sempre avuto molto rispetto per la più grande "blusa gialla" della rivoluzione sovietica. Simpatia più contenuta per i versi del poeta. Nessuna per quella ed altre rivoluzioni sociali»¹⁸. Tuttavia Bene presta magistralmente la propria voce per la lettura di questi poeti russi, delle loro utopie e delle loro inquietudini (e delle loro tragiche fini: come è noto su quattro, solo Pasternak superò i quarant'anni di età e morì in maniera naturale). Con la propria operazione Bene, dunque, finisce per contribuire non poco al rinnovato

16. Di Angelo Maria Ripellino ricordo *Poesia russa del Novecento* (Guanda, Parma 1954), *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia* (Einaudi, Torino 1959), *Nuovi poeti sovietici* (Torino, Einaudi 1961) e il suo celebre libro sul teatro russo *Il trucco e l'anima* (Einaudi, Torino 1965).

17. C. Bene, *Lorecchio mancante*, Feltrinelli, Milano 1970, p. 54.

18. C. Bene, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 174.

interesse nei confronti di questi poeti, forse anche per averne saputo dare una interpretazione intima e umana, prima ancora che ideologica. Questa ripresa di attenzione avvenne anche nel contesto del mercato editoriale italiano: considerando solo Majakovskij, tra il dopoguerra e il 1990 furono trentadue i volumi, antologie incluse, che ne presentavano le opere (oggi si è superata la cinquantina)¹⁹.

L'interesse di Bene è dunque certamente più orientato verso gli aspetti d'innovazione all'interno del linguaggio poetico che i poeti russi seppero attuare nella loro produzione febbrile, in una maniera forse analoga all'interesse che egli aveva nutrito per Marinetti e che aveva espresso polemicamente in occasione del Convegno di Ivrea del 1967. Quegli aspetti venivano assunti da Bene nel loro farsi concreto all'interno dei vissuti psicologici e artistici individuali, alle origini, si potrebbe dire, del processo creativo che trasferisce nella parola poetica scritta o recitata il farsi stesso della storia o della vita reale e vissuta. Come scrisse Ludovico Zorzi nel catalogo di una mostra al Castello Sforzesco di Milano nel 1975 dedicata a Majakovskij, Mejerchol'd e Stanislavskij, citando il famoso critico letterario russo Šklovskij: «Ed ecco che la Russia recita, recita tutta. Avviene un processo di metamorfosi dei tessuti vivi in tessuti teatrali»²⁰. Nel caso di Majakovskij, in particolare, sembra di potere ritrovare in Bene il tentativo di rappresentare, prima di tutto con se stesso e attraverso se stesso, questa stessa metamorfosi, esasperando soprattutto nei contesti pubblici le analogie comportamentali prima ancora di quelle artistiche: penso qui alle «pose melodrammatiche di tracotante e di scandalista che Majakovskij, sin dalla prima fase del periodo del cubo-futurismo, assumeva durante le sue letture pubbliche di poesie», spesso presso i caffè letterari, e, più in generale, a un certo gusto di puro «esibizionismo teatrale» così ben raccontati da Ripellino in un suo saggio dal titolo *Majakovskij ride, Majakovskij piange*. Su questo saggio Ripellino aveva lavorato a partire dalla seconda

aA

295

19. Cfr. M. Calusio, *Majakovskij in Italia. Considerazioni preliminari*, in *Il nostro sogno di una cosa. Saggi e traduzioni per Serena Vitale*, a cura di A. Bonola e M. Calusio, Archinto, Milano 2005, pp. 35-57.

20. V. Šklovskij, *La mossa del cavallo*, Donato, Bari 1967, p. 55 (citato in L. Zorzi, *L'avanguardia della Rivoluzione o l'immaginazione al potere*, in «Catalogo della mostra Majakovskij, Mejerchol'd, Stanislavskij, Milano, Castello Sforzesco, 2-24 aprile 1975», Electa, Milano 1975).

metà degli anni sessanta sino al 1977 (pubblicato postumo, nel 1987)²¹. Nel libro Ripellino analizzava verso per verso alcune delle immagini poetiche di Majakovskij, esaminandone la forma e rintracciandone in molte casi le fonti, spesso presenti nelle poesie che Bene aveva scelto per il suo spettacolo. Fra le caratteristiche di Majakovskij che più colpiscono Bene e verso cui egli attua quasi un procedimento osmotico di assimilazione spicca senz'altro quella del «gigantismo»²², a cui corrisponde un'immagine di bellezza e di giovinezza. Per fare un esempio, per quanto riguarda il gigantismo, si pensi al verso di Majakovskij «così grande e così inutile» con cui si chiude la poesia *All'amato se stesso* magistralmente interpretata da Bene. Ripellino vi riconosce una variante derivata dall'immensità della terra di Russia, e della sua anima, ma ritrova anche una corrispondenza con la definizione dell'animale della giraffa data da Buffon, il celebre naturalista francese settecentesco: «La girafe est un des premiers, des plus beaux, des plus grand animaux, et qui, sans être nuisible, est en même temps l'un des plus inutiles»²³. Per la seconda caratteristica, quella della bellezza e della giovinezza, si pensi ai versi del componimento *La nuvola in calzoni* («Intronando l'universo con la possanza della mia voce, cammino – bello, ventiduenne»), anch'essa presente nello *Spettacolo-concerto Majakovskij* e nella quale Bene poteva facilmente rievocare il suo debutto, ventiduenne, a teatro.

Se gli elementi di simpatia di Bene per Majakovskij sono dunque in parte dichiarati e in parte riscontrabili è forse però con Blok, a mio avviso, ch'egli maturò un'intesa culturale e intellettuale più intima. Non è forse un caso, infatti, che nelle primissime pagine del suo saggio *La voce di Narciso* del 1982, egli abbia scelto di citare proprio i versi della poesia *Lenta la vita andava*: «in segreto la vita mi bisbiglia, / vecchia indovina, parole dimenticate».

Blok trasmette sensazioni di inquietudine e di fervore, ma anche di redenzione: penso qui alla poesia composta nel

21. A.M. Ripellino, *Arte della fuga*, introduzione e cura di R. Giuliani, Guida, Napoli 1987.

22. *Ivi*, p. 86.

23. G.-L. Leclerc de Buffon, *Oeuvres complètes de Buffon. Précédées d'une notice historique et de considérations générales sur le progrès de l'influence philosophique des sciences naturelles depuis cet auteur jusqu'à nos jours, par M. Geoffroy Saint-Hilaire, Pillot*, Paris 1837-38, v. IV, p. 518.

gennaio del 1918 *I dodici*, dedicata a dodici soldati sovietici, paragonati ai dodici apostoli che camminano, si apprende nel finale, seguendo Gesù. Blok è infatti testimone di una Rivoluzione che assume, da una grande speranza iniziale, i tratti di una tragedia. Come scrisse Jacques Michaut in un suo saggio del 1969 dedicato al poeta russo²⁴, in Blok convivono sentimenti contrastanti e spinte opposte nelle quali si mescolano al tempo stesso «ammirazione e senso di colpa», in un nodo di «contraddizioni insormontabili tra ceti sociali di provenienza, temperamento personale e influenze dell'epoca»²⁵. Secondo Michaut, inoltre, la dualità popolo-intelligencija si riflette in un'altra dualità, più profonda: il popolo come elemento primitivo e spontaneo, dotato dell'esuberanza di Dioniso e l'intelligencija come l'ordine apollineo, la civilizzazione organizzata²⁶. Viene qui in mente, a questo proposito, il rapporto contraddittorio tra il personaggio di Giacobbe e il popolo salentino nel secondo romanzo di Bene, *V.E.R.D.I. Credito italiano* (scritto nel 1966 e pubblicato l'anno successivo)²⁷. Forti sono inoltre in Blok le «reminiscenze nietzscheane», derivanti tra l'altro dall'ambiente simbolista a cui anch'egli appartenne nella sua giovinezza; così colpisce in Blok, e credo colpì anche Bene, l'espressione quasi vivente della dualità che vive il poeta, una dualità «radicata nel fatto stesso della creazione, dimidiata fra caos e cosmos, fra ordine e disordine, fra movimento e immobilità»²⁸. Discendente da una famiglia di professori e di insegnanti, Blok è anche impregnato di umanesimo, «sin dal latte materno», ed esprime «un certo senso della fatalità unito a un grande senso di probità intellettuale»²⁹.

Della vastità del pensiero e della poesia di Blok ho citato qui solo alcuni aspetti, tratti prevalentemente dai suoi tre scritti *Popolo e intelligencija*, *Intelligencija e rivoluzione* e *Il crollo dell'umanesimo*, raccolti in un volume pubblicato da Adelphi

24. J. Michaut, *Blok, le peuple et l'intelligentsia. Étude d'une théorie à travers la prose de Blok*, «Cahiers du monde russe et soviétique», vol. 10, n. 3-4, juillet-décembre 1969, pp. 459-477;

25. *Ivi*, p. 460.

26. Cfr. *ivi*, p. 461.

27. C. Bene, *Credito italiano. V.E.R.D.I.*, Sugar, Milano 1967.

28. J. Michaut, *Blok, Le peuple et l'intelligentsia* cit., p. 461.

29. *Ivi*, p. 463.

nel 1978³⁰. Il primo è un articolo apparso nel 1909 (scritto per una conferenza tenuta da Blok il 13 novembre del 1908 alla Società filosofica-religiosa di Mosca e successivamente ripubblicato dopo la Rivoluzione, nel novembre del 1918): in esso Blok denunciava la frattura tra popolo e intelligencija, attaccando coloro i quali non erano disposti a riconoscere tale cesura, o per paura, o con finta volontà di cura. Il secondo articolo, apparso nel 1918 sulla rivista «Znamja truda», suscitò scandalo fra i simbolisti, ai quali Blok rispose: «Signori, voi non avete mai conosciuto la Russia e non l'avete mai amata! La verità ferisce gli occhi». Il terzo, *Il crollo dell'umanesimo*, è il testo di una conferenza tenuta il 9 aprile 1919 da Blok, il quale si era sempre definito un «umanista»: Konstantin Fedin racconta il senso di terrore nel sentire le parole pronunciate da Blok in quell'occasione: «sembrava che le parole stesse – crollo, vittima – ci incutessero terrore, come rintocchi di campane a martello durante un incendio. Ma nessuno se ne andò, mentre Blok leggeva [...] Blok sovrastava su tutti coloro che erano ossessionati dalla frenesia di salvarsi in quei terribili giorni»³¹.

Entro questa complessità la voce di Bene, nella sua stessa essenza, rivela, senza imporli, percorsi inediti di lettura all'interno dei quattro poeti russi. Tecnicamente tutto ciò avviene a un livello attoriale che resta insuperato e a proposito del quale Gaetano Giani Luporini, l'ultimo musicista ad aver collaborato con Bene nello *Spettacolo-concerto Majakovskij*, ha parlato della polifonia nella voce di Bene, accostandola alla polifonia di Bach per un solo strumento nelle *Sinfonie di violoncello*:

la voce di Carmelo si attua in una plurivocalità caratterizzata da incisi ritmici, sospensioni, cambi di registri, pause, in un tessuto vocale quanto mai variegato che ricorda la plastica dimensione della polifonia. Non si trattava dunque di comporre colonne sonore, musiche di fondo, né tanto meno ridondanti ripetizioni della sua vocalità. Bensì di dialogare con la sua voce a guisa di un contrappunto che, a seconda dell'andamento fono-drammaturgico, potesse avere valenza

30. A. Blok, *L'intelligencija e la rivoluzione*, trad. it. di M. Olsufieva e O. Michaelles, Adelphi, Milano 1978.

31. Cfr. *ivi*, pp. 17-32, 57-74, 119-150, 163-168.

di “straniamento”, di contraddizione o potenziamento della sua dizione.³²

Scrivendo Piero Bellugi, direttore d'orchestra nel *Manfred* del 1979, due anni dopo la scomparsa di Bene: «Ricordo il mio stupore durante le prove quando voce registrata e musica si fondevano in una mirabile melopea. Come tutti i musicisti occidentali, schiavo della tirannia del solfeggio, avevo finalmente scoperto un'altra dimensione musicale»³³. Che rapporto c'è tra la melopea (una parola di origine greca e classica) e Carmelo Bene? Nel caso dello *Spettacolo-concerto Majakovskij* mi limito qui a un breve spunto. Nell'edizione televisiva del 1974 Bene chiudeva la lettura della poesia di Pasternak dedicata a Majakovskij, scritta dopo la morte di quest'ultimo, accompagnandola con la suggestiva musica dell'*Ein Deutsches Requiem* di Brahms e con le immagini del corteo funebre a Mosca e del feretro del poeta. L'incontro della musica con la parola rientra nella tradizione della melopea che in Italia, ricordo brevemente, si era affermata in ambito ottocentesco, grazie anche alla diffusione dei melologi e alla trattatistica di Antonio Morrochesi sulla declamazione, proseguendo poi sino ai primi decenni del Novecento attraverso esperienze non prive di influenze su Bene. Le note del *Requiem* accompagnano la lettura degli ultimi versi di Pasternak dedicati al poeta scomparso, ai quali Bene aggiunge un'altra poesia dello stesso autore, ritrovando se stesso, in una testimonianza simbolica, sulla concezione stessa del fare teatro e dell'essere attore: «La vecchiezza è una Roma senza burla e senza ciancie, che non prove esige dall'attore, ma una completa, autentica rovina»³⁴. Questa è la fine dello spettacolo: con questi versi si chiude un cerchio ideale di una suggestiva narrazione poetica, letteraria e artistica che riuscì e riesce ancora oggi a evocare una stagione culturale fervida, intensa e travagliata. Una stagione ormai trascorsa, ma dalla cui complessità storica e artistica abbiamo, forse, ancora molto da imparare.

32. G. Giani Luporini, *Un ricordo per Carmelo*, in *A CB*, a cura di G. Costa, Editoria & Spettacolo, Roma 2003, pp. 53-54.

33. P. Bellugi, *Vorrei udire ancora quella voce* in *A CB* cit., p. 81.

34. Alla poesia *Morte di un poeta* di Pasternak Bene aggiunse la lettura delle prime tre strofe della poesia *Oh, s'io avessi allora presagito* (cfr. A.M. Ripellino, *Poesia russa del Novecento* cit., p. 321).

aA

finito di stampare
per i tipi di
Accademia University Press
in Torino
nel mese di ottobre 2019

aAaAaAaAaAaAa

€ 22,00

