

Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Dipartimento delle Arti

Alessio Bergamo

DAVANTI L'EX BORSA DI PIETROGRADO
(1917-1921: il teatro, la rivoluzione, la piazza)

Arti della performance: orizzonti e culture

n. 3

AP

AlmaDL
University of Bologna Digital Library



Arti della performance: orizzonti e culture
n. 3 -2012

Arti della performance: orizzonti e culture
Collana diretta da: Matteo Casari e Gerardo Guccini

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale.

Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.



(CC BY-NC 3.0 IT)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/it/>
2012

n. 3

Davanti l'ex borsa di Pietrogrado.

(1917-1921: Il teatro, la rivoluzione, la piazza)

di Alessio Bergamo

ISBN 9788898010066

ISSN 2421-0722

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

Matteo Casari, ricercatore confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Gerardo Guccini, professore associato confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Drammaturgia per il Corso di Laurea DAMS e Teorie e tecniche della composizione drammatica per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Alessio Bergamo

DAVANTI L'EX BORSA DI PIETROGRADO

(1917-1921: Il teatro, la rivoluzione, la piazza)



Arti della performance: orizzonti e culture

n. 3

Dedicato a chi mi ha fatto appassionare alla Storia del teatro:

innanzitutto a Silvana De Vidovich,

poi a Ferruccio Marotti,

a Franco Ruffini,

a Nadežda Aleksandrovna Taršis,

e alla memoria di David Iosifovič Zolotnickij

Ringraziamenti

Desidero ringraziare Ferruccio Marotti che mi ha permesso di fare questa ricerca e che successivamente mi ha guidato e aiutato. David Iosifovič Zolotnickij che non c'è più e che mi aiutò ad orientarmi nel mondo di questa materia complessa e lontana. Nadežda Aleksandrovna Taršis che mi ha seguito durante il lavoro di ricerca ed è sempre stata prodiga di consigli e aiuti. Silvana De Vidovich, senza l'aiuto concreto della quale questo libro non avrebbe mai visto la luce. Poi Fausto Malcovati che mi ha fornito materiale, consigli e appoggio morale. Valentina Valentini, per la stessa ragione e per il calore con cui mi ha seguito in questa impresa. Per i consigli ringrazio anche lo storico Marco Clementi e la studiosa di arti figurative Edvige Nanni. Infine ringrazio Gerardo Guccini che si è interessato a quest'opera e ne ha permesso la pubblicazione, Stelio Bergamo che mi ha aiutato durante la primissima stesura e Fiammetta Lusignoli che mi ha aiutato nella fase di redazione finale.

INDICE

5	Prefazione di Fausto Malcovati
9	Premessa
13	Introduzione
34	I. Da dove venivano le <i>inscenirovki</i> di massa del 1920?
34	I.1 <i>Balagany</i> e teatro popolare festivo
52	I.2 Il Laboratorio drammaturgico-teatrale dell'Armata Rossa
70	I.3 L'esperienza di A.A.Mgebrov e del <i>Proletkul't</i> di Pietrogrado
91	I.4 Le feste della rivoluzione francese
100	II. <i>Il mistero del lavoro liberato e Verso la comune mondiale</i>
100	II.1 Premessa al capitolo
101	II.2 <i>Il mistero del lavoro liberato</i>
124	II.3 <i>Verso la comune mondiale</i>
139	II.4 Brevi considerazioni analitiche sulle due <i>inscenirovki</i>
145	III. Epilogo: le <i>inscenirovki</i> di massa scompaiono
145	III.1 Durante la Nep: altri spettacoli celebrativi, il ruolo dei teatri <i>agit-prop</i> e dei club operai. Il decennale della Rivoluzione d'Ottobre.
162	IV. Dopo l'epilogo la storia non finisce
162	IV.1 Ejzenštejn e il teatro delle <i>inscenirovki</i>
187	IV.2 Adrian Ivanovič Piotrovskij e la teoria del teatro autoattivo

- 203 IV.3 Konstantin Aleksandrovič Mardžanov e Aleksandr Rafailovič Kugel': due esponenti della vecchia generazione a contatto con le *inscenirovki* di massa
- 215 IV.4 Jurij Pavlovič Annenkov e Sergej Ernestovič Radlov: le teorie di due artisti "di sinistra"
- 238 Postfazione
di Gerardo Guccini

Bibliografia

Bibliografia in lingua russa (libri)

Bibliografia in lingua russa (periodici e quotidiani)

Bibliografia in lingue occidentali

Nota sul materiale documentario d'archivio

Materiale iconografico

Indice dei nomi

Prefazione

di Fausto Malcovati

Tre anni: 1917-1920

Tre anni che sconvolsero il teatro russo.

Tre anni cruciali: con l'Ottobre, anche in teatro il potere passò di mano in modo rapido, deciso, categorico.

Tre anni minacciosi: le istituzioni traballarono e tutto sembrò possibile: cambiare pubblico, attori, repertorio, edifici, materiali.

Tre anni pieni di progetti grandiosi, iniziative coraggiose, audaci riforme.

Tre anni di cui nessuno ha mai raccontato fino in fondo la storia: davano fastidio a troppi.

Erano scomodi per le istituzioni che esistevano e che furono cancellate, erano scomodi per le istituzioni che seguirono e che li cancellarono.

Ecco perché questo volume è importante: scava in un terreno abbandonato da troppo tempo. Un terreno fertilissimo. Qui ci sono le basi di una ricerca che non deve fermarsi: in quei tre anni ci sono semi che ancor oggi, se trapiantati, potrebbero dare frutti inimmaginabili.

Una ventata di tempesta, insieme allo zarismo, trascinò via molte cose.

L'Ottobre mise con le spalle al muro il teatro tradizionale. I templi accreditati pieni di ori e velluti, sipari e foyer, vennero messi da parte, emarginati, rimossi, dimenticati. Attori, registi, direttori, scenografi, tecnici per mesi trattennero il fiato, tacquero, si defilarono, ignorarono quello che era successo, convinti di trovarsi di fronte a una delle solite manifestazioni di estremisti. Passerà, non c'è che da aspettare. Si sbagliavano.

A partire dal 1918 la Russia fu contagiata da una galoppante febbre teatrale. Centinaia di migliaia di persone, molte delle quali non avevano mai messo piede in un teatro, si impossessarono con audacia e prepotenza di una forma di espressione che a mala pena conoscevano: riuscirono così a dar voce alla loro passione, alla loro lotta, alla loro speranza in una società più giusta. Entusiasmo, felicità, impeto, passione. Nacquero nel giro di pochi mesi alcuni spettacoli

(inscenirovki) di tipo assolutamente nuovo: vi si narravano i fatti con gli stessi spettatori-attori che li avevano vissuti. Venne in un baleno cancellato il confine tra rappresentazione e vita: la gente irrompeva nelle piazze, raccontava e viveva insieme gli avvenimenti che li avevano portati a scuotersi di dosso un passato di asservimento, di silenzio, di sopportazione, la gente gridava la vittoria, intonava l'Internazionale in uno slancio di autentica collettiva partecipazione.

Di queste forme di teatro, fatto da un'intera collettività, esistono naturalmente precedenti, primo fra tutti quello della Rivoluzione francese. Ma il caso della Russia è sicuramente anomalo: è un fenomeno che ha radici lontane, profonde e Bergamo credo sia il primo ad indagarle con ampiezza e rigore. Anzitutto la radice popolare: la tradizione degli spettacoli di piazza, antichissima e diffusissima anche se fortemente aversata dalla chiesa ortodossa, ha sempre mantenuto una vitalità fenomenale attraverso i secoli, mobilitando i ceti più umili e sollecitando un consenso grandissimo. Qui Bergamo racconta delle guljan'ja, i divertimenti che si svolgevano durante il carnevale, delle forme spettacolari che le animavano, dei balagan, della partecipazione popolare variopinta e gioiosa. La seconda radice, più intrigante, è quella simbolista: fin dai primi anni del secolo Vjačeslav Ivanov, uno dei più seguiti teorici del movimento, auspicava, come obiettivo cardine del suo programma, il ritorno a un teatro che fosse autentica espressione dell'intera collettività e non solo di singoli individui o di singole classi, come era il teatro borghese contemporaneo. Si rifaceva al modello greco sia come spazio dell'azione (dunque eliminazione della divisione platea-palcoscenico, contatto del pubblico con l'attore), sia come uso del testo, genuina espressione degli ideali, delle aspirazioni, degli umori dell'intera società. Ivanov indicava al teatro e alla società la prospettiva dell' "azione assembleare", premessa ideologica e al tempo stesso la preconizzazione delle inscenirovki degli anni Venti.

All'indomani dell'Ottobre vennero create alcune istituzioni che rivoluzionarono i rapporti all'interno del mondo teatrale: primo fra tutti il TEO, ossia la sezione teatrale del Commissariato per l'Istruzione. Il TEO fu, in quegli stessi tre anni, una fucina di progetti di enorme portata, se fossero stati realizzati in modo coerente e consapevole: per esempio sostenne l'organizzazione, appunto, delle inscenirovki e ne favorì la diffusione su tutto il territorio nazionale, capì l'importanza di libere aggregazioni di spettatori-attori intorno a feste e manifestazioni, programmò un'editoria attenta ai giovani autori, un'università teatrale destinata alla formazione di nuovi quadri

in tutti i campi, da quello artistico a quello tecnico, lanciò l'idea di periodici incontri tra lavoratori dello spettacolo nelle principali città e nelle province, per far fronte alla crescente richiesta di materiali per iniziative spontanee nate nei circoli operai o contadini. Naturalmente il TEO, organo, come si è detto, del Commissariato per l'Istruzione, era guidato da rappresentanti del governo, coadiuvati da alcuni intellettuali, come lo stesso Ivanov, che si erano schierati con i bolscevichi; una politica culturale abbastanza diversa veniva invece proposta dal Proletkul't, che sosteneva la priorità assoluta dell'arte e della letteratura (quindi del teatro) genuinamente proletarie, ossia prodotte da autori proletari, dunque condannava senza mezzi termini tutta la produzione borghese dei secoli precedenti. Nei congressi sul teatro organizzati tra il 1919 e il 1920 durissimo fu lo scontro tra le due concezioni, ossia quella tollerante del TEO che accettava l'arte del passato pur selezionata e vagliata secondo criteri conformi agli interessi delle nuove classi al potere, e quella estrema del Proletkul't che rifiutava ogni forma di arte borghese e ogni forma di professionismo vecchio stile. Questo scontro tra programmi di riforme radicali, programmi nelle quali l'utopia era intrecciata inestricabilmente alla realtà e tutti i progetti, anche i più grandiosi, venivano sempre considerati come fossero a portata di mano, non fu però un fattore di freno nelle vicende teatrali di quegli anni. Anzi al contrario determinò non poche scelte creative concrete.

Le inscenirovki in questo senso sono emblematiche. Basta leggere i principi sui quali il Laboratorio drammaturgico-teatrale dell'Armata Rossa, collettivo che fu tra i primi a "mettere in scena" delle inscenirovki, fondava il suo lavoro per capire quale astratta imponenza si cercasse di raggiungere con queste colossali mobilitazioni di masse: "Teatro-tempio. Tempio dell'intransigente verità degli ideali e dei grandiosi quadri della vita sotto il comunismo. Universalità: bisogna pensare su scala mondiale. (...) Creatività delle masse. Orchestra delle arti. (...) Felicità del lavoro. Scopo del lavoro comunista. Trasfigurazione del mondo. Scopo del teatro". Certo, sulla creatività delle masse ci sarebbero molte cose da dire e Bergamo non risparmia riflessioni che in parte riducono l'attrattiva del fenomeno: c'è una militarizzazione molto evidente nell'esecuzione delle inscenirovki, c'è una tendenza a irreggimentare i gruppi, a guidare i movimenti, a orientare gli slanci. La struttura che le crea è comunque verticistica, dirigistica: sono i comandi rivoluzionari che fanno i piani degli spettacoli, dandone le indicazioni di contenuto agli "specialisti" e cioè agli artisti. Questa struttura contribuirà in seguito a spegnere il fenomeno e a esaurirne la spinta

spontaneistica. In effetti già alla fine del 1920 l'entusiasmo rivoluzionario si spegne e il partito rimodula le sue priorità, adattandosi a questa nuova situazione. Lo fa in tutti i campi, compreso quello del teatro. Il TEO, dopo una breve direzione di Mejerchol'd, perde il suo ruolo di guida della vita teatrale del paese; ci si attrezza per la nuova fase storica che l'insurrezione di Kronstadt rende assolutamente improrogabile. Insomma alla fine del 1920 il grande "inno di gioia" del popolo liberato e libero di esprimersi si è spento. Il partito preferisce appoggiare altre, più tradizionali linee di politica culturale: si rientra nella norma, si ricomincia con il repertorio, con i teatri della tradizione, forse un po' diversa da prima dell'Ottobre, ma in fondo neanche tanto, fatte le debite distinzioni.

Il volume di Bergamo è cosparso di note a piè di pagina che non sono mai solo rimandi bibliografici ma vere e proprie digressioni su personaggi e avvenimenti a cui nel testo si accenna sommariamente (penso alla nota su Evreinov, vera mini-monografia su un personaggio anche lui tutto da riscoprire). Ma soprattutto ha un capitolo conclusivo che mette in luce gli echi di quei tre anni di forsennata utopia in alcuni personaggi che ne assorbono l'atmosfera esaltante e successivamente si rivelarono autentici geni: Ejzenštejn, Piotrovskij, Mardžanov, Annenkov e Radlov. Personaggi, tranne Ejzenštejn studiato tuttavia per altri versi, sconosciuti, emarginati nel periodo dello stalinismo trionfante, talora arrestati e "repressi" come Piotrovskij. Personaggi di cui si stavano perdendo le tracce se non fosse stato per una tardiva riabilitazione in periodo brezneviano e un recente rilancio dopo la perestrojka. Personaggi che seppero capire tutta l'esplosiva energia innovativa di quei fenomeni, assistettero alle inscenirovki e ne lessero il grandioso, magnifico, esaltante stimolo verso un'arte davvero collettiva. Oltre alla ricostruzione delle tre principali inscenirovki, la paziente, meticolosa rilettura delle biografie di quei personaggi rende il volume indispensabile per chi voglia capire che cosa è stato l'Ottobre nei suoi mitici esordi e che cosa è diventato nella sua successiva realizzazione.

Premessa

Ho cominciato a scrivere questo libro ventuno anni fa. Nel tempo lo studio si è allargato. Da una ricerca su alcuni spettacoli di piazza con caratteristiche particolarissime svoltisi nel 1920 a Pietroburgo (all'epoca "Pietrogrado"), ha finito per diventare una sorta di panoramica sul teatro russo degli anni della guerra civile effettuata da un punto di vista particolare (con ingenti scorcî prospettici aperti anche su altri periodi). Questa trasformazione è dovuta ad aspetti intrinseci a quegli spettacoli. Infatti, a causa di una serie di ragioni storiche, essi divennero una sorta di enorme collettore di esperienze, stili e concezioni teatrali. Altrimenti detto, in questi spettacoli, frammentandosi e rispecchiandosi le une nelle altre come in un caleidoscopio, furono convogliate quasi tutte le tendenze del teatro russo dell'epoca, cosicché analizzandoli, cercando di ricostruire la loro genesi storica e storico-teatrale e cercando di valutarne le conseguenze, i lasciti, mi sono ritrovato ad avere tra le mani un materiale che mal sopportava la riduzione alla semplice prospettiva di ricostruzione di quegli eventi.

I primi anni dell'Unione Sovietica sono un periodo eccezionale dal punto di vista teatrale. Il teatro si diffondeva in maniera esponenziale, diventava lo strumento espressivo di enormi fasce di popolazione che spesso in un teatro vero e proprio non erano mai state. Al tempo stesso, la guerra civile che infuriava, la fame, la distruzione, avevano scombinato il campo del teatro professionista, annullando di fatto la produzione teatrale nei termini nei quali sino a quel momento era stata concepita e generando una precarietà che spingeva gli artisti a muoversi di continuo, a cambiare continuamente gli orizzonti e gli approcci produttivi e le compagnie di lavoro. Sicché, paradossalmente, in quegli anni così teatrali, nel bel mezzo della fantastica fioritura del teatro russo dei primi trent'anni del XX secolo, il campo teatrale era relativamente sgombro, mobile e aperto al nascere di nuovi fenomeni, al protagonismo di nuovi artisti (basti pensare, ad esempio, al fatto che è proprio in questi anni che, nel teatro, nascono all'attività artistica alcuni dei più eminenti registi del futuro cinema sovietico - Ejzenštejn, Kozincev, Trauberg, Jutkevič, ecc.-). In queste circostanze gli spettacoli di piazza, attivamente promossi dal giovane stato sovietico, assunsero una funzione di catalizzatore di risorse per il teatro russo, convogliando in loro progettualità, fantasie, aspirazioni, ambizioni di tantissimi artisti; fossero essi già affermati, ma privi di possibilità espressive adeguate in quella disastrosa situazione produttiva, fossero essi artisti che

si affacciavano in quel periodo alla scena della vita e del teatro e che non potevano (e non volevano, come è giusto che sia per dei giovani) seguire, per esprimersi, un percorso produttivo e creativo tradizionale, già battuto da altri prima di loro. Ciò portò quegli spettacoli a diventare uno splendido crocevia di storie, idee e persone osservando il quale risulta particolarmente agevole ragionare sullo sviluppo del teatro russo dell'epoca e disegnarne una – parziale - mappatura.

La rivoluzione russa e la guerra civile, però, si sa, sono stati un periodo eccezionale non solo dal punto di vista teatrale, ma anche da quello storico complessivo. Nella polarizzazione che ne segnava la dialettica politica e sociale, uno dei due campi, quello più coeso, il campo bolscevico, era animato da intenti estremamente radicali e da aspirazioni fortemente rivoluzionarie, in direzione di un collettivismo assoluto, dei rapporti sociali e umani nel loro complesso. La resistenza che le forze della realtà storica dell'epoca fecero a questo progetto, ridimensionò, in un giro di tempo piuttosto breve, quelle aspirazioni. Se già la NEP, la nuova politica economica promossa da Lenin nel 1921, fu rispetto ad esse un passo indietro, l'assestarsi di un meccanismo piramidale (in senso discendente) dei momenti decisionali e il successivo cristallizzarsi di una struttura sociale che ne garantisse stabilità, sicurezza e funzionamento cambiarono alcuni dei connotati fondamentali del progetto collettivista che aveva originato la rivoluzione e ne decretarono un abbandono di fatto (distacco di fatto ma non di nome, non di ideologia, non di propositi annunciati, con conseguenti e profondissime derive nevrotiche personali e collettive). All'epoca della rivoluzione e della guerra civile, però, le cose stavano diversamente. L'aspirazione collettivista e la visione partecipata delle sue vie di realizzazione che segnavano quegli anni, caratterizzava radicalmente ampia parte dell'operato e delle iniziative sociali e culturali che venivano intraprese nel paese. Gli spettacoli che sono al centro di questo libro non facevano eccezione, anzi erano emblematici di quella tendenza storica per le loro modalità di produzione, per la loro struttura di svolgimento, per il loro portato di senso complessivo. Collettivi di registi e drammaturghi ne progettavano e ne coordinavano lo svolgimento, che prevedeva la presenza di masse di attori e masse ancor più grandi di spettatori. Nelle storie che vi si rappresentavano si narra di come le gli sfruttati si erano riscattati e, attraverso una lotta secolare (da Spartaco al 1917!), erano arrivati al potere e avevano aperto le porte dei regni della futura utopia collettivista; storie in cui al principio dell'interesse egoistico e personale (visto come negativo) era opposto quello collettivo, quello del bene comune. Gli spettacoli facevano parte di un più complesso

programma di festeggiamento di qualche ricorrenza rivoluzionaria e, nel loro finale, era prevista un'apoteosi che vedeva l'azione congiunta, in uno spazio ormai non più definibile come mero spazio scenico, delle folle di attori e spettatori. Tali erano le caratteristiche principali di quegli eventi così tipici dello spirito di quell'epoca (ma alcuni storici arrivano addirittura ad assegnare loro un ruolo fondamentale nella creazione di quello spirito e del mito della rivoluzione). L'aspetto che ho trovato interessante, però, facendo questo studio è che ripercorrendo la storia di quegli spettacoli, vedendo quali radici sviluppavano, seguendo i lasciti di quella esperienza era possibile seguire, come in una coltura batterica, il movimento delle correnti e dei pensieri (di alcuni di essi) che hanno articolato nella storia del Novecento quell'aspirazione archetipica, radicata nell'immaginario dell'uomo, nell'ipotetico che egli elabora (e quindi variamente presente lungo tutta la storia umana) che vede il NOI come una magnificazione possibile dell'IO, come un suo rafforzamento e una sua liberazione (da dubbi, pusillanimità, egoismi, piccolezze). Relativamente a questo argomento lo studio presente non ha - non riesce e non vuole avere - pretese di visioni sintetiche. Altro è il compito che si prefigge: permettere al lettore di seguire una serie di percorsi determinati da quell'aspirazione in quel campo particolare che è il teatro, al tempo stesso e limitato ed esemplare di molte altre dinamiche intellettuali e sociali.

Stando così le cose, non sarà difficile immaginare quanto sia stato difficile per me, in quanto studioso, "chiudere" la ricerca, dichiararla finita e pubblicarla. Lavorandoci si aprivano continuamente nuove possibilità di indagine, nuovi collegamenti e connessioni tra l'epoca, i protagonisti dell'epoca, le teorizzazioni che formulavano e i movimenti che animavano. Per di più la ricerca non era partita con un'impostazione chiara, con una tesi da dimostrare, ma come un viaggio appassionato in una terra che da lontano avvertivo come piena di suggestioni, di fantasie ma che di fatto, era tutta da scoprire. Di quest'impostazione caotica sono stato felice, a posteriori, e ora la rivendico (anche se ad essere sinceri all'inizio non è stata una scelta consapevole): mi ha permesso di non chiudere molte porte, di percorrere molte strade e trovare scorci inaspettati e illuminanti, ma ho pagato questo errare con i ventun'anni che, appunto, ci sono voluti per decidermi a "chiudere" il lavoro. Nel momento in cui però mi sono risolto a presentare questo materiale ho dovuto fare delle scelte espositive. Ho quindi deciso, per non disperdermi e per non far disperdere il lettore, di organizzare l'impianto del libro attorno a quegli spettacoli, mettendoli al centro e cercando di illustrare le correnti e le storie personali che hanno portato alla loro

generazione e quelle che, dopo la loro scomparsa, hanno proseguito tenendo conto di quell'esperienza. Al tempo stesso credo che al lettore possa anche convenire leggere questo studio senza restare troppo attaccato a quell'impianto e piuttosto permettendo alle tante vicende umane e artistiche che vi si incontrano di distrarlo. Insomma, più concretamente, gli consiglio di non considerare necessariamente come prioritario il corpo del testo e come secondarie le note.... Potrebbe essere anche il contrario.

Introduzione

Relativamente all'arte teatrale esistono due categorie di tempo. Il tempo dello spettatore e quello della realtà scenica o, più semplicemente, il tempo scenico. Se il tempo dello spettatore è identico al tempo scenico, vale a dire che coincide con esso sia per ciò che riguarda il periodo e sia per ciò che riguarda i ritmi, ecco che si ha un teatro che potremmo definire "diretto". È il teatro più felice e corrisponde sempre agli umori della sala.

La vita degli uomini nella realtà reale è un'esistenza aperta. Ma in periodo di guerra la struttura della vita diventa praticamente chiusa. L'esistenza dell'uomo, di un gruppo di persone, di tutto un popolo viene determinata da una situazione che nei suoi sviluppi è come se seguisse le regole dell'arte drammatica. In guerra, le forze nemiche sono rigidamente contrapposte, le circostanze di partenza sono assolutamente chiare. La guerra finisce e la vita si riapre, esce fuori dai limiti del cerchio. Torna in evidenza il fatto che abbia molti strati, compaiono una massa di fenomeni e di tendenze non omologabili. La vita riacquista la forma che le è più propria, quella del torrente: una struttura determinata da un movimento pluristratificato, non fissato, turbinoso.

Anatolij Vasil'ev

Nel 1920 a Pietrogrado si sono svolti alcuni spettacoli particolari che sono passati alla storia. Molti appassionati di storia del teatro avranno incontrato qui e lì i loro titoli: *Il mistero del lavoro liberato (Misterija osvoboždënnogo truda)*, *Verso la comune mondiale (K mirovoj kommune)*, *La presa del Palazzo d'Inverno (Vzjatje zimnego dvorca)*.

L'elemento comune che li caratterizzava era la grandiosità, le proporzioni gigantesche: alto

il numero di persone che vi agivano (sull'ordine delle migliaia), grande la folla che vi assisteva (sull'ordine delle decine di migliaia), ampio lo spazio abbracciato dall'azione scenica (all'aperto sulla scalinata della Borsa e sullo spiazzo antistante al grande edificio, e cioè circa quattro ettari), numerosi ed eterogenei i mezzi impiegati per la messa in scena (dalle costruzioni scenografiche con materiali teatrali alle navi da guerra autentiche, dai proiettori militari ai fuochi d'artificio, dalle cortine fumogene ai fucili e ai cannoni autentici, dagli aerostati ai camion, dai costumi teatrali ispirati ai tempi antichi o a figure allegoriche alle uniformi reali e contemporanee dell'Armata rossa). Si trattava di spettacoli con una loro originalità di genere, con loro caratteristiche particolari, segnati da una grande varietà di elementi stilistici e di procedimenti scenici. Il loro tema era il processo di liberazione dell'umanità dall'asservimento al potere del capitale, la cui ultima tappa era rappresentata dalla rivoluzione d'ottobre e dalla vittoria nella guerra civile. Nel finale era prevista una festa con la partecipazione degli spettatori, che, al tempo stesso, era l'apoteosi interna al dramma messo in scena nello spettacolo. Questa doppia funzione di spettacolo autosufficiente e di festa di massa che prevedeva la partecipazione del pubblico era insita nella stessa collocazione spazio-temporale di quei spettacoli, nell'occasione che li generava e che ne determinava tematiche e atmosfera; infatti, erano parte integrante di grandiose celebrazioni dedicate alle nuove festività rivoluzionarie della Russia sovietica: il 1° maggio, l'apertura del II° congresso dell'Internazionale Comunista, il 7 novembre, giorno della rivoluzione d'ottobre.

Queste caratteristiche, però, non bastano a spiegare il perché siano passati alla storia. Nel 1927 in quella stessa città, che però ormai si chiamava Leningrado, in occasione del decennale della rivoluzione ci fu uno spettacolo intitolato *Dieci anni di Ottobre* sostanzialmente identico in termini di genere spettacolare a quelli del 1920. Questo spettacolo però ha lasciato pochissima traccia di sé nella storiografia e, soprattutto, non è stato oggetto di analisi e speculazioni teoriche tanto quanto lo sono stati *Il mistero del lavoro liberato*, *Verso la comune mondiale* e *La presa del Palazzo d'Inverno*. Perché?

Se ci si pensa è paradossale. Quegli spettacoli sono passati alla storia, ma la cultura che li ha generati non li ha fatti "figliare", non ha prodotto spettacoli che potessero definirsi loro discendenza diretta. E non perché furono progettati per essere recitati una volta sola, ma perché già un anno dopo, di fatto, gli spettacoli di quel tipo erano storicamente superati: non se ne fecero

più¹.

È un dato unico, nella storia del teatro. Molti sono gli spettacoli-evento passati alla storia. Anzi a rigor di logica ogni spettacolo è un *unicum*. Ma se si pensa alla prima de *Il gabbiano* al Teatro d'Arte di Mosca o alla prima, nel 1658, di *Le docteur amoureux* di Molière davanti al Re sole, o alla prima francese di *Sei personaggi* con la regia di Pitoëff, o a molte altre prime accolte trionfalmente dal pubblico, si è sempre trattato di spettacoli che “hanno inaugurato” una stagione, un'era teatrale che a volte è durata uno-due decenni e a volte si è addirittura trasformata in tradizione ed è durata centinaia di anni, o dura ancora. Mai però, come in questo caso, si è trattato di spettacoli che, pur entrando nel mito, nel racconto della storia del teatro, hanno inaugurato un'era teatrale... che l'anno successivo era già definitivamente chiusa.

Come è successo? Com'è potuto succedere? Di cosa è testimone questo paradosso?

Certo, si trattava di spettacoli insoliti, particolari per tutto il complesso di caratteristiche alle quali si è accennato poco sopra. Ma questa non è una spiegazione sufficiente. Una stranezza non si inserisce nella storia solo per il suo essere strana. Né d'altronde in un paese in guerra e ridotto alla fame si investono energie e risorse per mettere in piedi eventi di quelle dimensioni, se non se ne riconosce una loro necessità (artistica, sociale, politica, ecc.) e non si pensa che possano avere successo ed effetto. Da dove partire quindi per rispondere a questi tre quesiti?

Un aspetto ricorrente e veramente insolito nella trasmissione del mito di questi spettacoli è l'insistere sull'entusiasmo che accompagnava gli spettacoli e sulla forte empatia tra attori e spettatori, empatia che in determinati momenti di acuto *pathos* drammatico portava i secondi a valicare le barriere che li separavano dallo spazio scenico e ad assumere su di sé una funzione attiva nello spettacolo o addirittura nel dramma. Altrimenti detto, si racconta: che nel finale de *Il mistero del lavoro liberato* il pubblico, invadendo lo spazio scenico, si lanciasse al seguito dell'Armata rossa nell'assalto finale alle porte del regno del socialismo, assalto con cui si andava a concludere il dramma rappresentato; che il pubblico de *La presa del Palazzo d'Inverno* venisse trattenuto a stento quando tentava di unirsi all'Armata rossa nell'assalto che questa dava al Palazzo

¹ *Dieci anni d'Ottobre*, con il suo isolamento nel panorama teatrale contemporaneo e con l'evidente richiamo agli spettacoli del 1920 -sia per la struttura drammatica, che per i mezzi usati, che per la tematica, che per il fatto che furono chiamati a dirigerlo alcuni dei registi che avevano diretto gli spettacoli di sette anni prima-, conferma che quelli, ormai, erano già divenuti “storia”. Lo spettacolo e il suo significato storico vengono affrontati più approfonditamente nel III capitolo di questo studio.

d'Inverno (lo spettacolo si svolgeva sui luoghi reali dell'avvenimento storico che aveva segnato la vittoria della rivoluzione nell'ottobre 1917 e nel finale prevedeva una rappresentazione estremamente realistica di quell'attacco); che in *Verso la comune mondiale* attori e spettatori finivano per ritrovarsi in uno spazio unico, senza divisioni, e tutti e due "rivivevano" l'ansia per le sorti della guerra civile, mentre l'Armata rossa, ormai fuori dalla portata della vista, combatteva contro gli aggressori al soldo del capitale. In tutti e tre gli spettacoli attori e pubblico festeggiavano assieme il finale del dramma con un'apoteosi e insieme cantavano l'Internazionale. Si noti bene: "festeggiavano il finale del dramma", come se esso avesse riguardato in egual misura personaggi, attori e pubblico.

Certo quasi sempre l'entusiasmo del pubblico per uno spettacolo (così come anche, in certi casi, la sua ira, la sua totale avversione ad esso) sono una parte fondamentale nella costruzione del suo mito o del mito della carriera di un artista. La storia di Verdi sarebbe impensabile senza il fiasco de *La traviata* o senza l'entusiasmo con cui fu accolto il *Nabucco* nel '42; il racconto della prima moscovita de *Il gabbiano* non è completo senza il silenzio angosciato che segue la fine del primo atto e che viene subito interrotto dall'ovazione entusiasta del pubblico e dalla "danza selvaggia" di Stanislavskij e così via.

Gli spettacoli del 1920 però ci mettono di fronte ad un caso (o al racconto di un caso) sostanzialmente differente, anzi si direbbe unico: qui l'empatia, la compartecipazione, l'entusiasmo del pubblico nei confronti di uno spettacolo avrebbe comportato da parte sua un attraversamento e una conseguente cancellazione del limite tra creato e vissuto, tra rappresentazione e vita. In realtà in questi casi tale cancellazione era prevista, o meglio era provocata e supportata dallo spettacolo stesso. Si può dire che l'evento teatrale fosse organizzato in maniera da poter permettere la cancellazione di questo limite, nel finale della rappresentazione. Vero è che in quel periodo molte erano le teorie che postulavano un teatro in cui venisse cancellata la differenza tra attori e spettatori², ciò però non toglie che il caso fosse eccezionale (a parte il fatto che, poi, sorge la domanda sul perché si ponesse all'ordine del giorno la questione dell'annullamento della differenza tra attori e pubblico).

In questa fusione, in questa cancellazione del limite tra creato e vissuto c'è un qualcosa di

² Va detto, però, che in genere queste teorie o rimandavano questa fusione ad un tempo utopico o la collocavano in un passato mitico o tendevano piuttosto ad una fusione che fosse il frutto semispontaneo della teatralità di certi procedimenti festivi (cortei carnevaleschi, cerimoniali, cori, balli). Qui il caso era diverso: la fusione era avvenuta davvero (o era stata avvertita e raccontata come vera) ed era avvenuta all'interno di una struttura drammatica basata su un plot finzionale, immaginario.

molto importante e di primario, di fondamentale (cos'è: un sogno, un desiderio, una fantasia, un'utopia, un obiettivo?): c'è l'idea di un creato dall'uomo che non è opposto, che non è contraddittorio rispetto alla sua vita ma che, al contrario, può instaurare un pieno interscambio dei piani. A sua volta quest'idea ne comporta un'altra, quella della possibilità, per gli uomini di prendere totalmente in mano le redini della loro vita; c'è l'idea, per dirla con un famoso slogan del '68, dell'immaginazione che va al potere (sulla realtà)³. Quando quello che avviene nella realtà è ciò che viene pensato, quando ciò che è stato pensato è quello che avviene nella realtà. Quando l'uomo può agire con efficacia ed efficienza tanto sul piano della propria creazione quanto su quello della propria vita.

C'è poi ancora qualcos'altro. L'identità (e l'empatia che da questa conseguiva) tra massa di proletari-spettatori e massa di proletari-attori e la loro comune identificazione con la massa di ruoli di proletari che nella rappresentazione combattevano, passando di secolo in secolo, di rivolta in rivolta, sino alla rivoluzione, sino alla conquista della terra promessa del socialismo, portava a far sentire a tutti i presenti come proprie le azioni previste dalla rappresentazione e li spingeva ad agire tutti insieme in quel dramma che vedevano identico a quello che stavano vivendo nella vita e a festeggiare tutti insieme la vittoria finale cantando l'Internazionale. Questa fusione di masse accreditava la realtà di un sentire e un pensare comune e quindi la fattibilità di un qualcosa (di nuovo, cosa: sogno, desiderio, fantasia, progetto, pulsione?) che realizzava l'idea di un "io" che diventa "noi"⁴. Anzi, più precisamente, di un "io" che, condividendo piani di vita, obiettivi, scopi,

³ In questa e nella nota seguente si riportano due citazioni dal libro *Memorie di un rivoluzionario* di Victor Serge, attivista politico e letterato che ha attraversato attivamente la vicenda politica del bolscevismo sino ad essere espulso dal partito come filo trozkista nel 1928 (in realtà ammirava Trockij, ma ne era politicamente distante su molti punti), dopo la definitiva sconfitta dei comunisti che si opponevano a Stalin. Arrestato nel 1931 è stato poi espulso dall'Urss nel 1936 ed è morto nel 1947 in Messico, dopo essere scappato dalla Francia nel 1940. Victor Serge (pseudonimo di Victor L'vovič Kibal'čič) era nato in Belgio. Suo padre era un ufficiale zarista emigrato perché a sua volta figlio di un terrorista di *Narodnaja volja* implicato nell'attentato mortale allo zar Alessandro II. Inizialmente Victor Serge era di tendenze anarchiche. Dopo aver subito diversi arresti e dopo aver collaborato alla fallita insurrezione anarchica del 1917 a Barcellona, riparò in Francia dove, arrestato, ottenne nel gennaio del 1918 di venir scambiato con alcuni ufficiali francesi detenuti nella Russia bolscevica. Partì per la Russia nel gennaio del 1919. Il brano che segue, relativo al suo viaggio in nave verso la Russia, è parso a chi scrive una testimonianza diretta efficace sullo spirito rivoluzionario del tempo: "Dalla bruma e dal mare emerse, massiccio di linee, tutta in pietre grigie, con tetti di smeraldo opaco, il castello di Elsinore. Debole principe Amleto, tu vacillavi in una nebbia di delitti, ma ponevi bene il problema. L'essere o il non-essere, per gli uomini del nostro tempo, è la volontà o la servitù, non c'è che scegliere. Noi usciamo dal nulla, entriamo nel dominio della volontà; è forse qui l'ideale frontiera. Un paese ci attende dove la vita ricomincia di nuovo, a colpi di volontà, di lucidità, di implacabile amore degli uomini. Dietro a noi, l'Europa intera si infiamma poco a poco, dopo aver corso il rischio di asfissiare nella sua nebbia di massacri. Barcellona cova la sua fiamma, la Germania è in piena rivoluzione, l'Austria-Ungheria si disgrega in paesi liberi, l'Italia si copre di bandiere rosse... Non è che il principio. Siamo nati alla forza; non tu e io, che siamo ben secondari, tutti coloro ai quali apparteniamo senza che lo sappiano, fino a quel senegalese col casco, intirizzato sotto la sua pelliccia, che veglia malinconicamente ai piedi della passerella degli ufficiali". V. Serge, *Memorie di un rivoluzionario*, Roma, e e/o, 1999, p. 85.

⁴ Sempre da *Memorie di un rivoluzionario* di Victor Serge: "L'«lo» mi ripugna come una vana affermazione di se stessi,

ideali, lotte, rischi mortali con tanti altri “io”, finisce per diventare un “noi” forte, unitario e coeso quanto un “io”. Insomma in quei finali si realizzava l’idea di un io collettivo, che non si guarda dentro, che non ha tutte le incertezze, le contraddizioni, le complessità che ostacolano le azioni private, personali, ma che combatte contro gli avversari sulla base di un piano univoco, chiaro, limpido, lineare; che agisce efficacemente nella realtà e, grazie alla sua forza, grazie al suo essere collettivo numerosissimo, maggioritario e coeso, vince.

Sono idee, o forse modalità del pensiero primarie, fondamentali, che spesso hanno animato il movimento della storia umana e che proprio per questo non lasciano indifferenti chi le osserva. Nel secolo passato la storia le ha viste in azione in diverse occasioni e spesso, quando si sono accompagnate ad azioni politiche forti, intransigenti e a condizioni sociali estreme, ha dovuto constatarne la pericolosità⁵. Ma di fatto, proprio per il loro essere idee, modalità di pensiero, nessuno ha mai vissuto in un mondo pienamente costruito in base ad esse. L’unica volta in cui ciò è accaduto, l’unica volta in cui una città ha vissuto (o forse dovremmo dire “rivissuto”, facendo ricorso al termine stanislavskiano “reviviscenza”) almeno per un momento nella realizzazione riuscita e positiva di queste idee, nella loro gloria futura, nella loro felice efficacia, questo forse è stato nel tempo e nello spazio immaginario ed emotivo dei finali degli spettacoli del 1920.

Altrimenti detto il mito di questi spettacoli ci trasmette l’epifania di un’utopia teatrale. Quella di un teatro che non si limita alla mitopoiesi ma va oltre, arriva al potenziale dello psicopompo, di chi traghetta le anime da questa realtà ad un’altra. Anzi qualcosa ancora di più, perché a traghettarsi nella realtà immaginaria della gloria futura di quelle idee, non erano state solo le anime dei presenti tutti, ma anche i loro corpi, che erano entrati nel quadro che si rappresentava. Inoltre, per il valore, per il contenuto ideale del quadro rappresentato (valore di cui si è scritto appena qualche riga sopra), quell’utopia teatrale si intrecciava con un’utopia sociale che ha avuto una funzione fondante per l’attività politica e civile di larghi strati di popolazione durante tutto l’arco del Novecento compresi i ceti artistici e intellettuali, compreso il teatro.

Infine, l’effetto dell’epifania raccontata dal mito è particolarmente forte per l’immaginario degli uomini di teatro, in quanto è rarissimo che un dramma coinvolga in una volta sola un

contenente una gran parte di illusione e un’altra di vanità o di ingiusto orgoglio: ogni volta che posso non sentirmi isolato, che la mia esperienza illumina da qualche lato quella di uomini ai quali mi sento legato, preferisco impiegare il «noi», più generale e più vero. Non si vive mai soltanto di se stessi, per sé, non bisogna tentarlo, bisogna sapere che il nostro pensiero più intimo, più nostro, si ricollega con mille legami a quello del mondo; e colui che parla, colui che scrive, è essenzialmente un uomo che parla per tutti coloro che sono senza voce” *Ibidem*, p. 57.

⁵ Non è un caso, peraltro, che il romanzo distopico scritto nel 1919 da Zamjatin, fosse intitolato *Noi*.

centinaio di migliaia di persone.

Ovviamente ci sono ragioni storiche precise che hanno fatto sì che questo mito nascesse su eventi accaduti proprio lì e proprio allora. In quegli anni, in quel periodo della storia della Russia che va dall'estate del '18 all'inverno del '21 e che di solito viene denominato Comunismo di guerra, quelle "modalità di pensiero" descritte sopra erano particolarmente diffuse, attive e incisive sulla realtà.

L'incrudelirsi della lotta tra chi difendeva la rivoluzione d'ottobre e chi la osteggiava aveva finito per semplificare e radicalizzare i termini politici e sociali del conflitto in atto. All'apice della guerra civile (1919-1920) la ricchezza della dialettica sociale e politica del 1917 era ormai un ricordo lontano, si affrontavano semplicemente due campi: chi era con i bolscevichi e chi era contro.

Se non che il campo alternativo ai bolscevichi era troppo vasto, differenziato, addirittura composto da forze in aperta contraddizione tra loro: anarchici individualisti e monarchici, socialisti rivoluzionari di sinistra e cadetti, armate d'intervento straniere (che non avevano alcuna motivazione politica chiara o difendibile per la loro azione) e panslavisti, socialisti rivoluzionari di destra, menscevichi e nostalgici dell'impero zarista, imperialisti russi e patrioti caucasici. Contraddizioni acute dal fatto che i capi militari dello schieramento antibolscevico (Denikin, Judenič, Vrangel', Kolčak), tutti legati al vecchio regime zarista, vuoi a causa della guerra in atto, vuoi per ovviare agli effetti della frammentazione del quadro politico di cui erano referenti, vuoi per tranquillizzare i loro finanziatori stranieri, che da questa frammentazione potevano essere scoraggiati, di quello schieramento avevano finito per assumere anche la funzione di capi politici. Sicché la contrapposizione mortale tra i due schieramenti, il dilemma tra "vincere o morire", così tipico delle guerre civili, in forza della situazione del campo antibolscevico aveva finto per colorarsi, nella percezione di tanti, di un contenuto politico particolare, estremamente polarizzato: rivoluzione o ritorno al vecchio regime.

La situazione del campo rivoluzionario era meno contraddittoria, più chiara. I bolscevichi nonostante le discussioni al loro interno fossero spesso anche accese, non avevano dubbi su quello che dovevano fare: lottavano con tutte le proprie forze per la sopravvivenza della loro rivoluzione e, in questo, il loro fronte era compatto. Inoltre grazie all'attività frenetica di Trockij che cercò di

motivare quanto più possibile da un punto di vista rivoluzionario le truppe mobilitate per la guerra civile e grazie all'invenzione dello strumento dei commissari politici, cioè di bolscevichi che affiancavano gli ufficiali (spesso ex ufficiali dell'esercito zarista che erano stati richiamati in servizio) e ne controllavano e all'occasione correggevano le mosse, l'esercito rivoluzionario era politicamente molto più cosciente e rappresentativo delle forze che esprimeva di quanto non lo fosse l'esercito bianco. Così l'Armata rossa, che nel 1920 contava 5 milioni di effettivi, per chi era schierato con la rivoluzione era diventata il personaggio di punta di un dramma collettivo che vedeva in azione da una parte le forze dell'*ancien régime* e dall'altra il proletariato e i contadini e che poteva avere solo due possibili conclusioni: il ritorno al passato di oppressione o l'apertura delle porte del futuro rivoluzionario; una realtà deprimente già vissuta (quella dello zarismo e dei rapporti proprietari vigenti prima del 1917) o l'aprirsi della via alla realizzazione del progetto rivoluzionario, al futuro che, ovviamente, era colorato con i colori dell'utopia socialista: libertà dallo sfruttamento, pari dignità di vita per tutti gli uomini, abolizione delle frontiere, asservimento delle macchine e delle risorse all'interesse collettivo dell'umanità e cioè di ciascuno in pari grado.

A differenza di quanto succedeva nella prima guerra mondiale (o quanto meno nei suoi primi due anni), però, tanto le peripezie dell'esercito quanto i metodi che ne regolavano la vita interna non venivano più tenuti lontani dalla vita della società civile. La vicinanza fisica della guerra la si era potuta avvertire in entrambe le capitali in due occasioni: nel 1919 Denikin era arrivato sino ad Orël (solo 400 km da Mosca) e, sempre in quell'anno, Judenič era stato fermato a Pulkovo, a pochi km da Pietrogrado, dove oggi si trova l'aeroporto della città (ma erano anche state approntate difese per dare battaglia all'interno della città, strada per strada). Inoltre alla tendenza alla paralisi economica e funzionale del paese, intervenuta per effetto di una serie di concause⁶, i rivoluzionari avevano reagito adottando politiche sempre più centralistiche, dirigistiche e coercitive che praticamente avevano finito per militarizzare la vita della società civile⁷.

Queste traversie avevano avuto l'effetto di un enorme frullatore e il paese dei soviet, di

⁶ La distruzione delle reti del mercato seguita alla nazionalizzazione delle imprese e alla parcellizzazione della proprietà contadina; il difetto di risorse alimentari, energetiche e finanziarie (causate dal blocco del commercio estero voluto dalle potenze straniere, dal fatto che le operazioni belliche avevano tagliato fuori zone importanti quali la Siberia, il Caspio e l'Ucraina, dalla distruzione delle vie di comunicazione, dalla conquista da parte dei bianchi delle riserve auree conservate a Kazan'); il sabotaggio operato dai vecchi apparati burocratici; i problemi sanitari connessi a queste condizioni di disorganizzazione sociale e di indigenza (primo tra tutti il tifo), ecc.

⁷ Dirigenti dei soviet e delle imprese nominati centralmente; fabbriche obbligate a lavorare su commesse militari e dirette di nuovo da ex manager di prima della rivoluzione – affiancati da responsabili politici -; tributi in natura obbligatori per i contadini, esatti spesso con requisizioni forzate; razionamento nelle città; reinstaurazione della pena di morte; sospensione di fatto delle garanzie giuridiche; ecc.

fatto, da un punto di vista sociale si era compattato: tutti erano nelle stesse disperate condizioni di vita e tutti erano immessi (ed erano indotti per forza di cose a sentirsene coinvolti, vista la militarizzazione della vita) in quello stesso epocale dramma collettivo il cui conflitto i bolscevichi tratteggiavano come si è visto sopra e che potrebbe essere riformulato anche nei termini seguenti (sempre dal punto di vista del campo rivoluzionario, ovviamente): la lotta di noi, il popolo compatto, l'io collettivo, quello della volontà rivoluzionaria estrema, pronta al sacrificio, di noi che siamo uniti nello sforzo affinché la vita dell'uomo non sottostia più alla legge della giungla, alla legge del più forte ma invece sia gestita dalla volontà illuminata e progressiva della rivoluzione, sia gestita da chi crea e dirige una nuova realtà nell'interesse collettivo / contro quelli che vogliono l'opposto: il ritorno all'individualismo, allo sfruttamento bestiale dell'uomo sull'uomo, allo sfruttamento egoistico delle risorse naturali, ecc.

Proprio questo è il conflitto alla base anche del *plot* e della costruzione dei drammi *Il mistero del lavoro liberato*, *Verso la comune mondiale* e *La presa del Palazzo d'Inverno*. La storia di quel periodo, i principi che animavano il movimento del campo rivoluzionario erano quindi entrati nel profondo della struttura di quelle opere.

Se durante il Comunismo di guerra la società civile si era compattata *de facto*, in forza delle sue condizioni, delle sue regole di vita militarizzate, in forza del fatto che la sua vita era interamente determinata dal conflitto drammatico (nel senso teatrale della parola) nel quale era inscritta, in occasione della produzione di questi spettacoli programmaticamente militanti, destinati a celebrare e a tonificare lo spirito rivoluzionario, si compattò anche il mondo teatrale. Queste opere, infatti, prodotte anch'esse da istanze e con metodi militari⁸, complice la necessità operativa di coinvolgere *staff* ampi di artisti (erano progettate e dirette da collettivi drammaturgico-registici, avevano scenografia propria, musica composta appositamente e suonata da orchestre, ecc.), finirono per combinare in sé una quantità vastissima di suggestioni teoriche e di apporti concreti che tuttavia confluivano nello sforzo collettivo di creare un nuovo teatro festivo rivoluzionario. Con motivazioni diversificate tra loro, parteciparono alla loro realizzazione e

⁸ *Il mistero del lavoro liberato* e *La presa del Palazzo d'Inverno*, ad esempio, furono "prodotti" dal PUR (Direzione politica del consiglio militare rivoluzionario) di Pietrogrado. Il personale messo a disposizione dei registi (montatori, facchini, attori, organizzatori, trovarobe, elettricisti ecc.) era quasi tutto composto da militari così come forniti dai militari erano tutti i mezzi di supporto (armi, riflettori, camion, navi, aerostati, materiali per costruire le scene, ecc.). Gli attori (per l'ottanta per cento militari) non agivano sulla scena grazie alla memoria accumulata durante le prove, ma prove o non prove venivano diretti durante lo spettacolo: gli venivano impartiti gli ordini di movimento mediante campanelli o gli venivano gridati da registi infiltrati tra la folla. Il gruppo registico nelle cronache spesso viene definito "comando" (*štab*). Le piantine che indicano i movimenti degli attori, essendo quelle di edifici, spesso ricordano piani di battaglia. E così via.

ispirarono e animarono la discussione critica attorno a questi eventi persone di estrazione artistica e politica assai differente (compresi artisti politicamente avversi ai bolscevichi, quali Dobužinskij, Annenkov, Evrenivov, Ivanov). Vi confluirono l'esperienza del teatro simbolista e quella di vari settori del teatro popolare di piazza, gli esperimenti di "circizzazione"⁹ del teatro delle nuove generazioni artistiche e il teatro realista e "accessibile a tutti"¹⁰ di ispirazione liberale, filantropica ed educativa di fine Ottocento, l'esperienza di Mejerchol'd allo studio di via Borodinskaja, attraverso i suoi allievi, e quella del "teatro teatrale", dei teatri-cabaret di Evreinov, il pensiero scenografico tradizionalista della corrente pittorica "Il mondo dell'arte" e gli interventi futuristi di destrutturazione e ricomposizione dell'architettura urbana, le teorizzazioni di un grande vecchio del simbolismo russo, Vjačeslav Ivanov, e quelle dei teorici del Proletkult' (che poi significa, a sua volta, un coacervo di tendenze, dal teatro alla Rousseau o alla Fuchs propugnato da Keržencev, all'espansione a livelli di massa delle ricerche stanislavskiane propugnata da Smyšljaev, alla visione pre-costruttivista e vicina ai futuristi di Gan). Quasi tutto il vastissimo ventaglio di tendenze teatrali che la Russia era in grado di mettere sul campo all'epoca fu direttamente o tangenzialmente coinvolto nel teatro festivo di massa del Comunismo di guerra.

Il verbo "compattare", usato sopra, di sapore vagamente militare, è la parola giusta per definire la confluenza degli artisti in quest'esperienza teatrale. Infatti le diverse personalità collaborarono interagendo (anche se spesso senza sospendere la polemica reciproca, in particolare in sede di pianificazione e teorizzazione), ma le correnti, i punti di vista che rappresentavano non si mescolarono tra loro, non diedero vita a nuove tendenze (se si esclude, appunto, la tendenza di cui questi spettacoli sono espressione ma che, come si è detto, non fece a tempo a consolidarsi, visto che questo tipo di spettacolo scomparve nell'arco di pochi mesi). Una volta esaurita la spinta che aveva portato a produrre le *inscenirovki* di massa, le correnti si separarono di nuovo ognuna continuando per il suo corso.

La scomparsa repentina di questi spettacoli, benché sorprendente, è conseguenza diretta di

⁹ Si traduce in questa maniera un po' goffa il neologismo russo dell'epoca *circkizacija*.

¹⁰ "Accessibile a tutti" (*obščedostupnyj*) era un aggettivo del quale si fregiarono diversi teatri dei primi del secolo che sentivano di dover adempiere a questa missione di istruzione delle masse popolari attraverso una politica della divulgazione della cultura alta (anche grazie a prezzi bassi o *tournées* in luoghi dove il teatro era una rarità). I due teatri "accessibili a tutti" più famosi dell'epoca erano: il Teatro d'Arte di Mosca (che durante i suoi primi tre anni di vita si chiamò Teatro d'arte accessibile a tutti di Mosca - *Moskovskij chudožestvennyj obščedostupnyj teatr* -) e il Teatro accessibile a tutti (*Obščedostupnyj teatr*) sul Ligovskij prospekt di Pietroburgo diretto da Pavel Gajdeburov.

una svolta epocale che segnò a breve la vita in Russia. Vinta la guerra, svanita la minaccia diretta della controrivoluzione, le condizioni insopportabili nelle quali il Comunismo di guerra aveva messo la popolazione divennero ingiustificate. La tensione creata dalla politica di gestione dell'economia inflessibilmente dirigistica e centralista, dall'utilizzo sistematico della forza a supporto di questa politica (le requisizioni forzate, la neutralizzazione dei sindacati, lo svuotamento, quando non l'annullamento, del principio elettivo per la scelta dei quadri dirigenti delle imprese e dei soviet), avevano finito per creare un baratro tra città e campagna e il caos nel sistema di approvvigionamenti (con la nascita di un fiorente e caotico mercato nero, in genere basato sul baratto, vista la svalutazione galoppante del rublo); l'insofferenza nei confronti della politica dei bolscevichi tra le fasce più povere della popolazione sia in campagna che in città, e cioè tra le fasce che avevano dato vita alla rivoluzione e l'avevano tenuta in piedi per tutta la guerra civile, era divenuta aperta. Nell'inverno del 1921 a Pietrogrado si diffuse un'ondata di scioperi e contestualmente scoppiò una rivolta armata della cittadella fortificata di Kronštadt, un'isola sul mar Baltico a pochi chilometri da Pietrogrado, roccaforte e culla della rivoluzione. La rivolta, che, da posizioni filo rivoluzionarie, avanzava richieste di cambiamenti nella gestione delle istituzioni e dell'economia, e che venne a fatica soffocata nel sangue dopo essere stata tacciata in maniera calunniosa dal partito bolscevico di intenti reazionari e controrivoluzionari, fece suonare un campanello d'allarme che non poté non essere sentito. Lenin, che già da un paio di mesi lanciava segnali in direzione della necessità e dell'urgenza di un cambiamento nella politica economica, riuscì a vincere le resistenze interne al partito e a far approvare una serie di provvedimenti che passarono alla storia con la sigla NEP che sta per Nuova Politica Economica. Era una svolta radicale: si permetteva di nuovo la proprietà privata di impresa, si lasciava di nuovo al mercato, per gran parte¹¹, il compito di impostare l'economia, si prevedevano una serie di misure per attrarre i capitali degli investitori stranieri. In capo a pochi mesi, superata una tremenda carestia nelle regioni centrali del Don e del Volga, la vita in Russia era già cambiata. Molto velocemente la società si stratificò di nuovo e si articolò in maniera assai più complessa rispetto all'epoca del Comunismo di guerra. Rifiorì il mercato, nacquero nuove imprese (il cui capitale iniziale spesso era il frutto di un'accumulazione ottenuta con metodi dubbi, per usare un eufemismo) e con esse comparvero di nuovo dei ricchi in grado di garantirsi beni e servizi dei quali gli altri cittadini non potevano

¹¹ Alcuni settori strategici, come, ad esempio, quello della produzione militare e della costruzione delle reti di energia elettrica, erano ancora gestiti in termini di pianificazione centrale

usufruire. Il dirigismo centralistico non scomparve, ma, sebbene caratterizzasse ancora la gestione dei settori istituzionali della società, di buona parte della produzione e di moltissimi servizi, in compenso perse l'aspetto militaresco e poco a poco divenne, piuttosto, civil-burocratico.¹²

Nacque una nuova società che aveva perso la forzosa compattezza degli anni del Comunismo di guerra e nella quale si erano di nuovo affermati come meccanismi propulsivi e regolatori dell'economia e della vita sociale l'interesse privato e gli automatismi del mercato (che erano risultati assai più capaci di sfamare la nazione che non l'interesse collettivo e la collettiva volontà di socialismo). Era divenuto senso comune che il socialismo, per ora, in Russia, non lo si sarebbe raggiunto a suon di fucilate. Cosicché gli spettacoli di massa, in cui i soldati dell'Armata rossa, con una serie di manovre militari molto simili a quelle che facevano nella realtà, rappresentavano la propria vittoriosa e guerresca scalata al socialismo divennero velocemente anacronistici e scomparvero dal panorama festivo.

Tanto gli uomini che avevano creato e messo in scena quegli spettacoli quanto quelli che durante il Comunismo di guerra avevano spesso accesamente discusso sui nuovi tratti di un teatro popolare, festivo e di massa, e teorizzato sulla sua funzione e sul suo futuro, ripresero ciascuno la loro strada. In questo furono incoraggiati dal fatto che la ricostruzione e l'intensa rivitalizzazione del teatro professionale nel periodo della NEP, riportando i professionisti più consolidati all'interno dei teatri e restituendoli alle loro ricerche artistiche con attori qualificati, da una parte aveva allontanato i registi dal lavoro con i gruppi di attori non professionisti, dall'altra aveva prodotto opere su cui critici e teorici ora dovevano pronunciarsi e confrontarsi. I grandiosi spettacoli del 1920 diventarono per tutti loro un'esperienza del passato. Esperienza che, in seguito, avrebbero valutato in maniera differente (alcuni come qualcosa di marginale, di incidentale, ma di utile; altri invece come un momento fondante del loro percorso teatrale; altri infine come ulteriore conferma delle loro posizioni teoriche) ma che nessuno di loro arriverà mai a rinnegare. Curiosamente, infatti, anche chi in netto dissenso con il potere sovietico abbandonò la Russia, dall'emigrazione

¹² Nel paese, però, non cessò la stretta repressiva nei confronti del dissenso politico e non si modificò l'assetto istituzionale. Il monopolio del potere rimase nelle mani del partito e la gestione del partito rimase verticistica. Anzi, cominciò a nascere e ad essere orizzonte costrittivo il mito della "monoliticità" del partito. Sfruttando sistematicamente delle regole statutarie che permettevano al Comitato Centrale di espellere a forza i membri considerati frazionisti (regole che Lenin aveva introdotto nel X congresso del partito, nel 1921, in un momento di crisi, come strumento di *extrema ratio*, e non aveva mai usato) nei vertici del partito cominciò una lotta, tesa ad unificarlo sotto la direzione di un solo gruppo e coerentemente ad una sola linea politica. Nel giro di pochi anni questa lotta portò al potere personale di Stalin.

continuò a parlare con orgoglio della propria partecipazione a quegli spettacoli.¹³

Dopo il 1920 anche il potere sovietico perse interesse a questa forma di celebrazione festiva. Probabilmente si avvertiva il pericolo che potesse risultare falsa, stonata, nel nuovo clima disilluso e pratico della NEP. Nei festeggiamenti ufficiali venne prediletta una spettacolarità diversa: si preferirono le sfilate, magari animate e teatralizzate da cellule di partito, da circoli teatrali amatoriali di fabbrica, che organizzavano carri allegorici o sezioni mascherate del corteo; oppure esercizi ginnici e militari dei vasti gruppi di cittadini animati dal *vsevobuč* (l'istruzione militare obbligatoria) o dei gruppi della *fizkul'tura* (cultura fisica)¹⁴. Si tratta però di forme di teatralità non drammatica.

Nel 1927, però, in occasione delle celebrazioni dell'Ottobre, ci fu un tentativo di far rivivere gli spettacoli drammatici festivi di massa. A questo tentativo tuttavia bisogna avvicinarsi criticamente ché, più che testimoniare della volontà di interpretare una domanda o di dare un esito inventivo ad una possibilità in atto nella realtà teatrale e sociale di quella parte del paese che lotta per la rivoluzione (come era successo sette anni prima), testimonia di un determinato disegno politico inscritto nella lotta di potere interna al partito che utilizza il teatro in termini strettamente funzionali e propagandistici, strumentali al consolidamento del potere di un determinato gruppo (quello di Stalin). Il 1927 è l'anno della definitiva vittoria di Stalin e della cacciata di Trockij dalla Russia. Il paese sta per svoltare di nuovo verso un periodo di centralizzazione e di dirigismo, nel 1929 verrà avviato il primo piano quinquennale e comincerà la collettivizzazione (presto forzata) delle campagne. Le novità che cambieranno di nuovo la struttura della società vengono propagandisticamente connesse ad un nuovo empito rivoluzionario volontaristico, collettivo e collettivista (il raggiungimento e il superamento degli obiettivi di piano, l'emulazione socialista, la

¹³ È il caso di Jurij Pavlovič Annenkov e di Nikolaj Nikolaevič Evreinov.

¹⁴ Lo *Vsevobuč* (acronimo di *Vseobščee voennoe obučenie* e cioè Educazione militare generalizzata) è un principio, presto costituitosi in un'istituzione apposita che portava lo stesso nome, proclamato dalle istanze ufficiali di partito sin dal 1918, in base al quale era necessario educare all'arte militare la popolazione dai 18 ai 40 anni. Lo *Vsvobuč*, diretto da N.I.Podvojskij, curava e teorizzava anche sulla necessità di sviluppare la cultura del fisico (*fizkul'tura*) da parte dei cittadini, sicché gli insegnanti nel *Vsevobuč* avevano in genere un taglio non solo militare ma anche, come si direbbe oggi, sportivo. Nel 1919 nasce il primo Istituto statale per la cultura fisica a Pietrogrado e l'anno dopo se ne apre un altro a Mosca. Molti dei diplomati finivano nel *Vsevobuč*, nelle scuole o anche ad animare i circoli amatoriali di cultura fisica che nei primi anni Venti nascevano e si moltiplicavano un po' dappertutto (università, fabbriche, imprese), sponsorizzati, in genere, dal Komsomol (l'Unione della gioventù comunista) e dai sindacati. Il successo del movimento della *fizkul'tura* è grande e immediato, come dimostra il fatto che i primi circoli di questo tipo nascono nel 1922 e nel 1923, solo a Mosca, ci sono già 180 circoli con più di 10.000 iscritti nel totale. Parlando di cultura fisica, bisogna tener conto che fino agli anni '30 nella Russia sovietica questo concetto non si identifica con lo sport come lo intendiamo noi oggi. La competitività sportiva, le gare, erano oggetto di condanna ideologica da parte del partito, sicché le dimostrazioni sportive, anzi di cultura fisica, nulla avevano in comune con le gare che si vedono oggi negli stadi, ma assomigliavano piuttosto a dei balletti ginnici (a volte con enormi corpi di ballo).

competizione tra collettivi di lavoro, incoraggiata e premiata con benefici in natura, servizi e denaro dallo stato, ecc.). Lo spacciare per un nuovo inizio, per un nuovo empito rivoluzionario l'ormai quasi definitiva vittoria della maggioranza guidata da Stalin sulle correnti "deviazioniste socialdemocratiche" (Troickij e con lui i dirigenti che avevano tolto il loro appoggio alla maggioranza guidata da Stalin –Kamenev, Sokolnikov, Zinov'ev e altri-) e l'avvio di questa nuova politica economica e sociale, porta al tentativo di far rivivere i grandiosi spettacoli del 1920 che, nella memoria collettiva, di questo empito erano stati autentici vettori. Di qui la produzione del già citato *Dieci anni di Ottobre*. Il tentativo, però, si esaurisce con questo spettacolo. Il clima è cambiato, sia da un punto di vista politico (l'entusiasmo rivoluzionario non è più spontaneo ma è guidato, indotto, previsto, preparato dagli apparati del partito-stato: nessuno rischia più di pagare niente per questo entusiasmo –mentre durante la guerra civile, quando il nuovo stato socialista era gravemente a rischio, chi si schierava sapeva che a breve, se avessero vinto i bianchi, avrebbe potuto pagare caro il suo schieramento-, anzi al contrario si rischia a non dimostrarlo) che da un punto di vista culturale ed artistico (la pluralità di correnti, la eterodossia del pensiero artistico che aveva fatto nascere il genere nel quale potevano essere inquadrati gli spettacoli di massa del 1920 c'è ancora, ma se ne avverte la sua residualità, il suo essere in dirittura d'arrivo: non è più pensabile commissionare ai futuristi l'addobbo festivo delle città in occasione delle date rivoluzionarie, come era successo nel 1918; Esenin si è suicidato, Majakovskij è continuamente sotto attacco, l'aggettivo "proletario" in arte comincia a coincidere con "realistico" e la RAPP – Associazione Russa degli Scrittori Proletari- sferra attacchi continui e coperti dai vertici del partito verso chi è apertamente restio a conformarsi alla sua linea estetica; insomma ci si sta avviando alla *reductio ad unum* nel "realismo socialista" del fantastico panorama artistico della Russia degli anni Venti). Lo stesso pubblico proletario, dopo sette anni di libero accesso ai teatri professionali, abituatosi ormai ad instaurare un contatto differente con il dramma, basato su un plot più complesso e sulla parola (che, ovviamente, in quegli enormi spettacoli mancava) si è probabilmente allontanato dal teatro di piazza. Sicché dopo l'episodio di *Dieci anni di Ottobre* si ritorna ai cortei e alle manifestazioni che hanno al loro interno elementi di teatralizzazione e quella forma, quel genere (le *inscenirovki* di massa) viene definitivamente accantonato.

Si è usata in queste righe diverse volte e a ragion veduta la parola "genere". I grandiosi

spettacoli degli anni venti, infatti, erano inseribili in un genere teatrale, denominato “*inscenirovka*”, che aveva fatto la sua comparsa nel 1919. L’*inscenirovka* aveva una serie di caratteristiche costitutive che vengono analizzate e ricostruite nel presente studio e che, sostanzialmente, la definiscono come genere di teatro politico, non realistico, non rigorosamente narrativo, sintetico (mischiava narrazione storica e realtà sociale odierna, plot finzionale ed elementi di realtà extrafinzionale –comizi, discussioni, interlocuzioni con gli spettatori-), non a preminenza verbale, spesso d’occasione (con prime fatte quasi sempre nelle date del calendario festivo rivoluzionario), solitamente interpretato da attori non professionisti e politicamente impegnati. Gli spettacoli del 1920, definiti “*inscenirovki di massa*”, ne segnarono l’apogeo, ma superato l’apogeo il genere continuò la sua vita con realizzazioni non meno interessanti, benché ovviamente con dimensioni assai più ridotte. Spesso erano definite *inscenirovki* gli spettacoli dei gruppi del teatro autoattivo¹⁵ dediti ad un teatro agit-prop, che negli anni venti furono molto produttivi, raggiungendo spesso risultati artistici molto buoni e dando vita ad un’intensa teorizzazione¹⁶. L’attività di questi gruppi perde di incisività e di interesse artistico negli anni trenta, con la normalizzazione stilistica imposta all’arte sovietica. È in quel periodo che il genere *inscenirovka* scompare definitivamente dal panorama teatrale.

Scomparso il fenomeno, scomparso il genere, il legame con la memoria collettiva di quei tre spettacoli pare affidato soprattutto agli studi storici che vi sono stati dedicati. Uno dei più recenti e importanti studi sulle feste rivoluzionarie del Comunismo di guerra afferma che l’attrattiva che hanno esercitato sulla fantasia degli artisti di teatro e degli storici sia dovuta alla funzione mitopoietica svolta da essi nei confronti della rivoluzione. La tesi di *Bolshevnik festivals* di Von Geldern è che la rivoluzione affidò agli artisti il compito di celebrarla e che questi, per farlo, reinventarono la rivoluzione, le diedero il volto mitico che si tramandò di generazione in generazione; volto che, per buona parte, poco aveva a che fare con quello reale di quegli eventi storici.¹⁷

¹⁵ Venivano definiti autoattivi (*samodejatel’nye*), quelli che si fanno il teatro da soli, i circoli teatrali amatoriali. L’aggettivo è usato a tutt’oggi per definire qualsiasi circolo amatoriale, non solo teatrale. Quando però si parla di movimento del teatro autoattivo, negli anni Venti, in genere si intende un teatro amatoriale di determinato tipo, politicamente impegnato. Al movimento del teatro autoattivo è dedicato il libro di Maria Di Giulio, *Teatro spontaneo e rivoluzione. La vicenda del Samodejtel’nyj teatr*, Firenze, Sansoni, 1985.

¹⁶ Sull’argomento, oltre al libro appena citato di Maria Di Giulio cfr in particolare: AA. V.V., *Le théâtre d’agit-prop de 1917 à 1932*, 4 voll., Lausanne, La cité-L’âge d’homme, 1977.

¹⁷ James Von Geldern vede non solo in questi spettacoli, ma più in genere nella formalizzazione artistica delle feste rivoluzionarie dei primi anni sovietici, un passaggio costitutivo nella nascita del mito russo, e anche mondiale, della rivoluzione. Secondo lo

La storiografia è comunque piuttosto ricca ed esprime tagli di ricerca e punti di vista assai disparati: da quelli che ne trattano per trarne lezioni organizzative, a quelli che li vedono dal punto di vista dell'arte figurativa, come esempio di arredo urbano festivo, a quelli, infine, che ne trattano in termini storico-teatrali. Inoltre l'epoca e il luogo di pubblicazione, forse più di quanto succeda per altri episodi della storia del teatro, hanno un'influenza decisiva sulla scelta del taglio con cui vengono trattati. Ad esempio, poiché gli spettacoli si svolgevano durante le feste rivoluzionarie del periodo della fondazione dello Stato sovietico e poiché il contenuto degli spettacoli investiva temi politici, la maggior parte degli studi sovietici ha cercato soprattutto di attestarne un valore di modello di riferimento per il teatro politico celebrativo nazionale. Questo però vale solo fino ad un certo punto (diciamo fine anni '70) quando gradatamente cominciano a comparire lavori più "tecnici", storicamente più distaccati.

Le prime riflessioni su questi spettacoli sono estremamente vive e problematiche¹⁸. Molte di esse sono prodotte da operatori e studiosi di teatro che hanno avuto direttamente o tangenzialmente a che fare con il teatro festivo del Comunismo di guerra. Delle più importanti di queste riflessioni si dà ampio conto nel terzo capitolo del presente studio.¹⁹

Gli studi il cui taglio sopra si è definito di tipo didattico-organizzativo analizzano il teatro festivo rivoluzionario tanto da un punto di vista politico quanto da uno più strettamente pratico, prendendo l'esperienza di quegli spettacoli a modello e traendone insegnamenti per chi si accinga a organizzare dimostrazioni o cerimonie in occasione delle festività sovietiche.

Le prime ricerche in questa linea risalgono al 1927 - in vista proprio dei festeggiamenti del decennale della rivoluzione - e all'inizio degli anni trenta²⁰, senza tuttavia esaurire la vitalità di questo filone di studi anche negli anni a venire²¹. Opuscoli e pubblicazioni varie su come organizzare i festeggiamenti delle ricorrenze civili sovietiche, contenenti analisi più o meno

studioso, gli artisti dopo aver accettato dai bolscevichi le commesse di organizzare le celebrazioni rivoluzionarie, usarono il materiale ricevuto (il contenuto della rivoluzione e gli spazi -concreti e d'azione - che gli venivano dati) per elaborare dei prodotti artistici che spesso se non stravolgevano, riscrivevano sostanzialmente quei contenuti e li proiettavano all'esterno (sui fruitori, sul pubblico) assai più belli, più chiari, più forti, più eroici, ecc. di quanto fossero quando li avevano ricevuti. In questa nuova loro veste, quei contenuti rivoluzionari divenivano finalmente passibili di mitizzazione. Cfr. J. Von Geldern, *Bolshevik festivals 1917-1920*, Berkley/Los Angeles/London, University of California press, 1993.

¹⁸ Tra le altre cfr. Gvozdev AA., Piotrovskij A.I., *Istoria sovetskogo teatra*, Leningrad, Academia, 1933; V. N.Vevolodskij-Gerngross, *Istorija russkogo teatra*, Leningrad, Teakinopečat', 1929; AA.VV., *Massovye prazdnestva*, Leningrad, Academia, 1926; Beskin M.O., *Istorija russkogo teatra*, Moskva, Gosizdat, 1930.

¹⁹ Si tratta delle riflessioni di Mardžanov, Kugel', Piotrovskij, Annenkov e Radlov. Cfr. infra.

²⁰ Esempi tipici di questi studi sono E. Rjumin, *Massovye prazdnestva*, Leningrad-Moskva, Gos. Izdat., 1927 e O. Cechnovicer, *Prazdnestva revoljucii*, Leningrad, Priboj, 1933.

²¹ Ad esempio: M. Genkin, *Massovye prazdniki*, Moskva, Prosvješčenje, 1975; V.I.Brudnyj, *Obrjady včera i segodnja*, Moskva, Nauka, 1968.

sommario degli spettacoli di massa e delle altre feste degli anni venti, vennero stampati con una certa continuità durante l'intero arco dell'esistenza dell'U.R.S.S.

Altri studi sulle *inscenirovki* di massa, come si è detto, affrontavano, invece, l'impatto urbanistico delle loro scenografie. Durante le feste rivoluzionarie, in particolare nei primi anni del potere sovietico, ma anche in seguito, le città venivano addobbate a festa. Affidare l'addobbo delle città ad artisti di nome era una tradizione risalente alla Russia prerivoluzionaria che venne mantenuta, tanto che, per esempio, nell'addobbo di Pietrogrado per il 7 novembre del 1918 diedero prova di sé artisti importanti e di diverse tendenze artistiche quali N.I. Al'tman, M.V.Dobužinskij e B.M.Kustodiev. Anche le scenografie delle *inscenirovki* di massa, non senza ragione, sono state rubricate dagli studiosi di arte figurativa nella categoria della decorazione festiva della città e non stupisce, quindi, che in tali pubblicazioni si ritrovino invariabilmente le riproduzioni delle scenografie progettate da Natan Al'tman per *Verso la comune mondiale* e quelle realizzate da Ju.P.Annenkov per *La presa del Palazzo d'Inverno*.

Gli studi di questo tipo, soprattutto quelli degli anni '70 e '80, hanno non solo il pregio di non limitare il loro campo di osservazione alle arti figurative e di fornire informazioni e materiale preziosi sulle scenografie, ma spesso offrono anche un quadro più completo dei festeggiamenti, inserendo gli spettacoli nel contesto festivo di cui erano un'espressione.²²

Ci sono infine una serie di studi caratterizzati da un'ottica più prettamente critico-teatrale. La storiografia teatrale sovietica, dopo aver prodotto a pochi anni da quegli avvenimenti la serie di riflessioni importanti di cui si è scritto sopra, torna sull'argomento con un'altra ondata di pubblicazioni²³, costituita soprattutto da raccolte di materiali documentari e memorialistici (anni '60-'70).²⁴

²² Esempi di queste pubblicazioni sono, negli anni trenta, A.S.Guščin, *Chudožestvennoe oformlenie massovyh prazdnestv v Leningrade, 1918-1931*, Leningrad, Izogiz, 1932; A.Kuznecova, A.S.Maidson, Ju.P.Ščukin, *Oformlenie goroda v dni revoljucionnyh prazdnestv*, Moskva, Gosizdat, 1932; e i più recenti AA. VV. *Agitacionno-massovoe iskusstvo pervyh let Oktjabrja*, Moskva, izdat. Iskusstvo, 1971; O.Nemiro, *Prazdničnyj gorod*, Leningrad, izdat Chudožnik R.S.F.S.R., 1987; AA.VV. *Agitacionno-massovoe iskusstvo pervyh let Oktjabrja. Materialy i issledovanija*.

²³ V.K.Ajzenštadt, *Režissura i organizacija massovyh zrelišč*, Charkov, ChGIK, 1973, 1983 e *Sovetskij soamdejel'nyj teatr*, Charkov, ChGIK; V.S.Aksenov, *Organizacija massovyh prazdnikov trudaščichsja, 1918-1920*, Leningrad, LGIK, 1974; A.I. Čečetin, *Istorija massovyh narodnyh prazdnestv i predstavlenij*, Moskva, Gos. Inst. Kul'tury, 1976; AA.VV., *Massovye prazdniki i zrelišča*, Moskva, Iskusstvo, 1961; A.I. Mazaev, *Prazdnik kak social'no-chudožestvennoe javlenie*, Moskva, Nauka, 1978; V.G.Sinicyan, *Naši prazdniki*, Moskva, Politizdat, 1977; V.A.Rudnev, *Sovetskie prazdniki, obrjady, ritualy*, Leningrad, Lenizdat, 1979.

²⁴ L'autobiografia di N.V.Petrov, *50 i 500*, Moskva, VTO, 1960; i volumi dedicati a Mardžanov (Mardžanišvili K., *Konstantin Aleksandrovič Mardžanišvili: tvorčeskoe nasledie*, 2 voll., Tbilisi, 1958) e a Piotrovskij (AA.VV., *Piotrovskij. Teatr, kino, žizn'*, a cura dello LGITMiK, Leningrad, Iskusstvo, 1969); l'autobiografia di N. G. Vinogradov-Mamont, *Krasnoarmejskoe čudo*, Leningrad, Iskusstvo, 1972; l'autobiografia di V.M.Chodasevič, *Portrety slovami*, Sovetskij pisatel', Moskva 1987 e soprattutto i suoi articoli *Gorod-teatr, narod-aktër*, in "Dekorativnoe iskusstvo SSSR", n. 11, 1979 e *Massovye dejstva, zrelišča i prazdniki*, in "Teatr", n. 11,

Tra questi vale la pena di soffermarsi sul volume pubblicato nel 1968 da un gruppo di studiosi del Reparto di ricerca scientifica dell'Istituto statale di teatro musica e cinematografia di Leningrado (NIO-LGITMiKa), guidato da A.Z.Jufit²⁵ che raccoglie materiali su vari argomenti inerenti al teatro del comunismo di guerra corredati da introduzioni e ampie note esplicative dei curatori e che apre una pagina nuova della ricerche sulle *inscenirovki* di massa.

Non meno ricchi di materiale informativo, nonché dotati di una corposa documentazione fotografica, sono i più recenti due volumi curati da V.Tolstoj²⁶, uno studioso che ha cominciato a fare e pubblicare ricerche sull'argomento (adottando toni un po' troppo apologetici²⁷) ancora in epoca stalinista²⁸. Tuttavia questa pubblicazione, che prende in esame il periodo dal 1917 al 1932 sembra distorcere la giusta prospettiva nella quale vanno osservate le *inscenirovki* di massa del Comunismo di guerra. Assemblando, con il pretesto che si tratta di festeggiamenti di ricorrenze significative per il movimento operaio, fenomeni come gli spettacoli oggetto di questo studio alle celebrazioni sulla piazza Rossa dell'epoca staliniana, alle dimostrazioni antifasciste, a quelle a sostegno della collettivizzazione delle campagne e a quelle inneggianti ai successi del primo piano quinquennale (avviato nel 1929), si rischia di ridurre ad unico comune denominatore fenomeni sostanzialmente difformi e che, inoltre, rispecchiano diverse posizioni politiche, diversi momenti storici e diverse maniere di "sentire" il sovvertimento rivoluzionario.

Questo difetto è presente nella stragrande maggioranza degli studi sovietici sull'argomento. La presunta continuità tra fenomeni, che in realtà sono molto differenti, inoltre, ha pregiudicato l'atteggiamento di molti studiosi di teatro sovietici verso le feste rivoluzionarie del Comunismo di guerra. Essi, infatti, hanno finito per giudicarle come feste di regime alla stregua di quelle del periodo staliniano o del periodo della stagnazione, e, spinti dal rifiuto istintivo verso queste manifestazioni che sono prive di necessità interiore, di verità e sono funzionali solo alla propaganda del potere, hanno negato alle *inscenirovki* del primo periodo sovietico l'attenzione

1967.

²⁵ AA.VV., *Sovetskij teatr Dokumenty i materialy. (1917-1921)*, a cura di A.Z.Jufit, Leningrad, Iskusstvo, 1968.

²⁶ *Agitacionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv. (1917-1932)*, a cura di V. P. Tolstoj, Moskva, izdat. Iskusstvo, 1984.

²⁷ V. P. Tolstoj, *Materialy k istorii agitacionnogo iskusstva perioda graždanskoj vojny*, in "Soobščeniya Instituta istorii iskusstv Akademii nauk SSSR", n. 3, 1953.

²⁸ In genere c'è un affievolirsi dell'attenzione storiografica sulle feste rivoluzionarie nella seconda metà degli anni '30 e per il restante periodo del regime staliniano. Si potrebbe ipotizzare che ciò sia dovuto alle tensioni estreme (purghe, guerra, ricostruzioni, ancora purghe) e all'estremo controllo dei cerimoniali festivi che caratterizzarono quel periodo e che, probabilmente, rendevano fuori luogo ricerche e confronti su un argomento simile.

storico-critica che avrebbero meritato²⁹.

Un limite, invece, del tutto superato in diversi studi di storici occidentali quali quelli di Nina Gourfinkel³⁰, o il basilare saggio di Beatrice Picon-Vallin³¹, o il libro di Maria Di Giulio³², o, soprattutto, lo studio specifico dedicato da Claudine Amiard-Chevrel a *Verso la comune mondiale e La presa del palazzo d'Inverno*³³ che individuano la rilevanza storica delle *inscenirovki* di massa e l'originalità delle loro caratteristiche formali e della concezione di teatralità che era loro sottesa.

Gli studi rallentano significativamente dall'epoca della *perestrojka* e della fine dell'Urss.

Per quello che riguarda l'Urss degli ultimi anni e la Russia, ciò sembra dovuto all'atteggiamento di ormai aperto rifiuto politico della rivoluzione e dei suoi valori e alla (giusta) prevenzione verso tutto ciò che viene avvertito come propaganda ufficiale sovietica (e si è visto che la storiografia in Urss aveva costantemente schiacciato la prospettiva storica accomunando le feste dell'epoca del Comunismo di guerra a quelle dei periodi successivi).

Per quello che riguarda l'occidente, invece, il fenomeno è probabilmente legato alla morte definitiva e certificata del modello socialista nato dalla rivoluzione e quindi a una definitiva inibizione, mediante il suo sradicamento dalla realtà storica, della idealizzazione della rivoluzione alla quale, per gli storici del teatro, quegli spettacoli avevano così largamente contribuito. Gli studi occidentali, molto più di quelli sovietici, avevano un retrogusto militante (il che non sminuisce il rigore storico di molti di essi). Ad esempio, alla fine del suo saggio Claudine Amiard-Chevrel si pone la domanda: "le azioni di massa, così come sono state realizzate, sono state un fenomeno specificamente sovietico e sono destinate a restarlo?" e, proseguendo, usa formule sfumate e un tono assolutamente non perentorio³⁴. Sia la domanda, che prende in considerazione una rinascita delle "azioni di massa, così come sono state realizzate", che il tono della risposta al giorno d'oggi parrebbero quanto meno bislacchi. Segno, evidentemente, che il quadro sociale e politico all'epoca della pubblicazione di quello studio, del 1979, aveva ancora dei tratti che lo rendevano

²⁹ Di questo atteggiamento che, chiaramente, nella pubblicistica sovietica non trovava un'espressione esplicita, chi scrive è stato personalmente testimone nel 1989, anno al quale appartiene la prima serie delle ricerche che ha condotto sull'argomento qui trattato.

³⁰ N. Gourfinkel, *Teatro russo contemporaneo. Teatri nella Russia sovietica, linee e fenomeni*, Roma, Bulzoni, 1976.

³¹ B. Picon-Vallin, *Le théâtre de rue dans les premières années de la révolution russe*, in "Travail théâtral", n. 1, autunno 1970.

³² M. Di Giulio, *Teatro spontaneo e rivoluzione...*, op. cit.

³³ C. Amiard-Chevrel, *Les actions de masse a Petrograd en 1920*, in "Les voies de la création théâtrale", VII, 1979.

³⁴ La risposta, alla fine di una serie di ragionamenti che collocano storicamente le azioni di massa nel loro periodo storico, è: "Si dovrà forse concludere che le azioni di massa, nella loro originalità – oserei dire nella loro purezza – non sono possibili che nel momento in cui un popolo gioisce davvero dell'iniziativa e in un periodo di entusiasmo?" *Ibidem*, p. 275.

comparabile con quello della rivoluzione russa (partiti di massa il cui referente primario e di punta erano le masse operaie, che venivano avvertite come uno strato sociale potente e in espansione; presenza attiva di progetti rivoluzionari o, comunque, uso di vocabolario rivoluzionario o, ancora, velleità di riforme radicali anticapitaliste e socialiste dell'assetto sociale guidate da quelle masse operaie). A partire dall'inizio degli anni ottanta, dall'esplosione del terziario e dalla rivoluzione telematica e robotica, il proletariato operaio, come era venuto a configurarsi dal fordismo in poi, scompare. Scompare cioè uno dei protagonisti dello spettacolo. Si riducono significativamente le organizzazioni politiche di massa e, comunque, perdono la loro forza egemonica e la loro capacità espansiva.

In questo nuovo quadro in cui ha cessato di esistere tutto ciò che aveva tenuto in vita il mito modellizzante della rivoluzione russa, gli eventi del 1917-1921 si riconfigurano per quello che sono: eventi passati, ormai svincolati da un sostrato proiettivo che li teneva legati all'oggi. Anzi, più precisamente: sono svincolati da quel sostrato proiettivo *obiettivamente, di fatto*, a prescindere dalla professionalità dello studioso e dalla serietà dei suoi studi (o dalla preparazione del lettore).

Sicché gli studi, tanto quelli occidentali, quanto quelli russi, passato ormai il momento del rifiuto in blocco di tutto ciò che "sa" di sovietico, di comunista, si focalizzano più direttamente e in maniera più "laica" sugli eventi stessi e sul loro contesto storico e, in genere, tendono a riflettere anche sul processo proiettivo che li ha investiti.³⁵

Il presente studio cerca di ricostruire come sia andato formandosi il genere dell'*inscenirovka* e cosa stia all'origine degli enormi spettacoli dell'anno Venti, quale pensiero teatrale li abbia animati e quali meccanismi drammatici li abbiano strutturati, cosa sia successo dopo il loro grandioso exploit. Cerca cioè di vedere quegli spettacoli come un particolare composto che si è formato ed è rimasto in vita per un determinato periodo. Analizzatene le componenti, studia nel dettaglio il funzionamento di questo composto³⁶. Inoltre segue per un tratto la strada percorsa da alcune delle componenti (ovvero da alcuni dei protagonisti) una volta che il composto è collassato in forza del mutamento delle condizioni storiche e cerca di vedere cosa abbia lasciato nel loro agire l'esperienza vissuta quando erano ancora parte integrante di quel composto.

³⁵ In particolare, su questo, il già citato libro di J. Von Geldern, *Bolshevik festivals*, e il russo N.A.Chrenov, *Zrelišča v epochu vosstanija mass*, Moskva, 2006.

³⁶ Per raggiungere questo scopo si è non solo comparato il materiale già pubblicato, passando in rivista anche grandissima parte della stampa periodica del tempo - vale a dire diverse annate di "Vestnik teatr", di "Žizn' iskusstva", della "Krasnaja gazeta", della "Petrogradskaja pravda" e della "Izvestija petrogradskogo soveta" - ma anche cercato, e trovato, materiale d'archivio, inedito a quanto ci risulta, utile a quest'opera di ricostruzione.

Va sottolineato qui, che la ricostruzione nel dettaglio degli spettacoli riguarda due casi in particolare: *Il mistero del lavoro liberato* e *Verso la comune mondiale*. A *La presa del Palazzo d'Inverno*, invece, sulla quale abbondano gli studi, è dedicato uno spazio significativamente minore³⁷. Bisogna tuttavia tener conto che ogni volta che nello studio si parla di *inscenirovki* di massa si parla anche de *La presa del Palazzo d'Inverno*. Spesso nello scritto ci si riferisce alle tre *inscenirovki* definendole, per amor di brevità, i “nostri” spettacoli.

Per concludere: alla fine del secondo capitolo c'è un paragrafo che riprende, mediante un'analisi più stringente delle *inscenirovki* di massa dell'anno Venti, il tema attorno al quale è costruita la presente introduzione: quello della loro capacità di strutturare il dramma e l'immaginario che lo sottende in maniera tale da portare a quel particolare, straordinariamente efficace legame con gli uomini del proprio tempo e con quelle modalità fondamentali di pensiero, con quei principi ideali che animarono il loro operato nella storia.

³⁷ In realtà a *Verso la comune mondiale* è dedicata anche ampia parte dello studio della Amiard-Chevrel. A chi scrive, però, è parso opportuno integrare (e in parte correggere) le informazioni lì contenute con un nuovo studio.

I. Da dove venivano le inscenirovki di massa del 1920?

I.1 Balagany e teatro popolare festivo

Nella ricerca delle origini e dei prototipi degli spettacoli su cui verte questo studio, inevitabilmente si approda al teatro popolare russo del XIX secolo, in cui si ritrova non solo qualcosa di fortemente somigliante ai 'nostri' spettacoli, ma anche una serie di altre forme teatrali che, con poche o quasi nessuna variante sarebbero ricomparse, colorate di "rosso", nelle feste della rivoluzione. D'altronde la stessa atmosfera delle feste rivoluzionarie non poteva non tener conto dello spirito festivo popolare prerivoluzionario, quello spirito grazie al quale "la nostra piazza viveva liberamente, faceva baccano e si divertiva"³⁸ e la folla di spettatori, interloquendo con i comici, reagendo agli spettacoli, manifestando apertamente e non canonicamente il proprio gradimento o il proprio scontento³⁹, si trasformava in qualcosa di molto simile allo spettacolo stesso.

Molte forme spettacolari tipiche del teatro da fiera del secolo precedente, dopo la rivoluzione furono rielaborate dalla giovane generazione⁴⁰ di artisti che, con il popolo (e con le sue espressioni culturali) avevano un rapporto ben lontano dall'atteggiamento didattico o dalla ricerca di nuovi miti nell'immaginario popolare, che aveva spesso caratterizzato l'attività dei settori avanzati della borghesia prerivoluzionaria russa.⁴¹ Aderire alla rivoluzione significava anche fare una scelta di campo, che all'epoca si configurava necessariamente anche come una scelta di classe; e ciò significava che l'artista rivoluzionario doveva di necessità produrre un'arte che fosse espressione delle istanze culturali delle classi subalterne, e più precisamente, nelle grandi città, del proletariato operaio. Sicché da subito, con la rivoluzione, il rapporto di molti giovani artisti con le forme tradizionali del divertimento e dell'espressione culturale popolare divenne piuttosto stretto e privo

³⁸ A. Benois, *Predislovie*, in A.V.Lejfert, *Balagany*, Petrograd, Eženedel'niki Petrogradskich Gosudarstvennich Teatrov, 1922, p.7 (prima ed. in «Reč'», 10/2/1917).

³⁹ A.V.Lejfert, *Balagany...cit.*, p. 42. Lejfert racconta, ad esempio, che il pubblico a questi spettacoli non applaudiva mai, ma esprimeva la propria approvazione in altre maniere: con risa, con una tesa attenzione, con esclamazioni di simpatia verso i personaggi, ecc.

⁴⁰ Scrivendo "nuova generazione" si intende qui indicare artisti ed intellettuali nati dal 1890 in poi.

⁴¹ Ne è un tipico esempio l'aggettivo "*obščedostupnyj*", e cioè "accessibile a tutti", che connotava alcune delle imprese teatrali più avanzate e progressiste del primo novecento, quali il Teatro d'Arte di Mosca, diretto da Nemirovič-Dančenko e Stanislavskij e il Teatro ambulante (*Pderedvižnoj teatr*) diretto da Pavel Gajdeurov, sulla figura del quale si ritornerà meno fuggacemente nel secondo paragrafo di questo capitolo.

di pietas archivistica e conservativa: in tutti i campi dell'arte in particolare nella letteratura, nelle arti figurative e nelle arti performative, i giovani artisti attingevano a piene mani e senza complessi a quel patrimonio⁴². Va detto, peraltro, che l'atteggiamento di quei giovani artisti era in perfetto accordo con le prime direttive politico-culturali espresse delle autorità rivoluzionarie, che sollecitavano anch'esse un ampio recupero di quelle forme artistiche.

Ad esempio, già nel gennaio del 1918, su invito della Comune operaia di Pietrogrado, il regista "Mejerchol'd elabora un piano di grandiosi festeggiamenti - in stile da *féerie* e da baraccone - e di divertimenti da fiera nei maneggi della città."⁴³ In occasione dei festeggiamenti del primo anno della rivoluzione, nel novembre del 1918, il soviet di Pietrogrado include nel programma delle "versioni sceniche di *lubki* che disegneranno scene tratte dal passato rivoluzionario".⁴⁴ L'ignoto autore dell'articolo *Progetto di festeggiamenti del 1° maggio*, (*Proekt prazdnovanija pervogo maja*), apparso su un "Vestnik teatra" ("Il messaggero del teatro") del 1919, dopo aver proclamato che "in questo giorno si devono dare spettacoli solo all'aria aperta" e aver sottolineato che "alla festa va dato un colorito chiaro e primaverile", aggiunge:

«nelle piazze si erigono anche *balagany* che esibiranno i loro programmi rumorosi e coloriti, ci saranno i circhi e troveranno posto *raėšniki*,⁴⁵ *clowns*, buffoni, giocolieri, giullari e ballerini: tutti devono vivere di nuova vita. Le improvvisazioni e le strofette satiriche delle canzoni devono essere intonate al carattere della festa; tutto deve aiutare gli spettatori a partecipare. Un ruolo significativo nel rendere vivace la festa fino al punto di conferirle un carattere carnevalesco può essere giocato dalla presenza di giostre.»⁴⁶

Si trattava di "carnevali rossi", come il comitato rionale del quartiere Butyrskij di Mosca definiva quello che aveva organizzato nell'occasione del primo anniversario della costituzione dell'Armata

⁴² Basti fare qui i nomi famosi di Chagall, Malevič, Filonov, Majakovskij, Esenin, Kljuev e Chlebnikov; delle arti performative invece si parlerà abbondantemente in seguito. Peraltro va detto che c'erano artisti di generazioni precedenti che avevano già abbracciato questa impostazione di rapporti con l'arte popolare (quali Stravinskij, ad esempio) o che si unirono alla generazione più giovane subito dopo la rivoluzione (come Mejerchol'd).

⁴³ Gvozdev A.A., Piotrovskij A.I., *Istorija sovetskogo teatra*, Leningrad, Leningradskoe Otdelenie Gosudarstvennogo Izdatel'stva Chudožestvennoj Literatury, 1933, p. 225.

⁴⁴ *K oktjabr'skim toržestvam*, in "Žisn' iskusstva", n° 2, 30/X/1918, p. 2. I *lubki* (*lubok*, al singolare) sono cartelloni a riquadri illustrati da un cantastorie o da un testo in rima scritto sotto ogni riquadro.

⁴⁵ I *balagany* sono baracconi per teatro da fiera; i *raėšniki* sono cantastorie. Su questi due termini si ritornerà più ampiamente fra qualche riga.

⁴⁶ *Proekt prazdnovanija pervogo maja*, in "Vestnik teatra", n° 22, 29-30/IV/1919, p. 3.

Rossa il 22 febbraio 1919.⁴⁷

Le nuove autorità, dunque, incontrando (o forse addirittura assecondando) una tendenza artistica fortemente presente nelle nuove generazioni che, con la rivoluzione, avevano immediatamente assunto ampio campo d'azione, promossero il recupero delle vecchie forme dell'arte popolare e al tempo stesso spinsero verso la loro politicizzazione in senso rivoluzionario. Gli spettacoli al centro di questo studio, che erano enormi, pensati per grandi masse di pubblico e inseriti nel contesto di giornate festive in cui si celebravano nuove ricorrenze rivoluzionarie dello stato sovietico, risentirono in grande misura di questa azione di recupero.

A questo punto si rende necessario fare un excursus su quelle forme e quelle usanze del teatro popolare prerivoluzionario che riguardano più o meno direttamente l'oggetto del presente studio, facendo però, e purtroppo, attenzione a non allargare troppo il campo di osservazione su questo tema e selezionando quasi esclusivamente quegli aspetti che successivamente si ritroveranno nei "nostri" spettacoli, pena la dispersione dell'attenzione dalla linea principale dello studio.

**

In determinate occasioni festive, seguendo un'antica tradizione, durante il XIX secolo e nei primi anni del XX, alcuni luoghi deputati delle città russe si riempivano di teatri, teatrini per burattini, cantastorie, saltimbanchi, comici, circhi, giostre e di un vasto pubblico popolare che andava a godere di queste attrattive.

Al termine *teatro da fiera*, che potrebbe anche ben definire l'estrema varietà di questo tipo di manifestazioni, si preferirà qui la dizione russa *guljan'ja* che contiene qualcosa di più simile al termine *promenades* serbando, però, un retrogusto un po' più gaudente. Il verbo *guljat'* significa, infatti, sia passeggiare sia divertirsi in un'accezione non troppo raffinata.

Di queste *guljan'ja* ogni spettatore occidentale, che almeno una volta abbia visto il balletto di Benois e Stravinskij *Petruška*, può essersi fatto un'idea, sia pur mediata.

Le *guljan'ja* più importanti erano quelle organizzate nella settimana di Pasqua e di Carnevale,

⁴⁷ *Moskva v den' krasnogo podarka*, in "Vestnik teatra", n° 9, 1919, p. 3.

ma se ne svolgevano anche in altre occasioni, come, per esempio, quelle del 1° maggio - una sorta di festa della primavera che, tuttavia, non aveva niente in comune con la festa del movimento operaio – o quelle organizzate d'estate, nei parchi. Va aggiunto che spesso, comunque, alcuni spettacoli tipici delle *guljan'ja* potevano aver luogo separatamente da tutti gli altri, indipendentemente da una particolare occasione festiva e al di fuori di luoghi abituali delle *guljan'ja*.

È opportuno, peraltro, ricordare qui che anche per tanta parte dell'*intelligencija* artistica russa le *guljan'ja* non furono solo un fatto di costume ma anche una sorta di luogo prediletto dell'anima e della propria poetica. Per limitarci a questo secolo si potrebbe accennare alla prima messainscena, nel 1906, con la regia di V.E.Mejerchol'd (1874-1940), del dramma del poeta simbolista Aleksandr Blok (1880-1921) *Balagančik*⁴⁸ o leggere le seguenti parole di Aleksandr Benois (1870-1960), uno dei maggiori esponenti del movimento artistico "Il mondo dell'arte" ("*Mir iskusstva*"):

«Ero io, odierno attempato e onorato borghese di Pietrogrado, un tempo, quel moccioso pietroburghese che applaudiva con i guanti a monopola e pestava con le soprascarpe entusiasmato dall'Arlecchino che c'era da Egarëv? Ero proprio io a vedere con i miei occhi che la nostra piazza può liberamente vivere, far baccano e divertirsi? Oppure tutto questo l'ho letto su qualche memoria, l'ho visto sulle stampe del nonno o infine ... l'ho semplicemente creato insieme a Igor Stravinskij per il divertimento dei parigini in festa?»⁴⁹

Come le fiere, le *guljan'ja* non erano solo un'occasione teatrale; e infatti alla base (e all'origine) di tutti i divertimenti che si raccoglievano su alcune enormi piazze di Pietroburgo e di Mosca, c'erano le cosiddette montagne di ghiaccio, declivi artificiali sui quali veniva versata acqua per formare del ghiaccio e sui quali si risaliva a pagamento per gettarsi giù a cavallo di uno slittino. Poiché attorno alle "montagne" si radunava sempre molta folla, in quest'area iniziarono ad esibirsi i burattinai con i loro Petruška, i cantastorie con i loro *lubòk* (cartelloni a riquadri che illustrano in sequenza delle storie), i saltimbanchi e perfino le compagnie di comici italiani. Trovarsi *pod gorami*

⁴⁸ *Balagančik* significa piccolo baraccone di teatro da *guljan'ja*. Su cosa sia un *balagan* cfr. poco più sotto. I personaggi principali di *Balagančik* sono Pierrot, Arlecchino e Colombina, maschere spesso presenti negli spettacoli da fiera russi.

⁴⁹ A.Benois, *op. cit.*, p. 17.

(cioè “ai piedi delle montagne”), assunse quindi il significato di trovarsi alle *guljan'ja*⁵⁰.

Ma l'attrazione maggiore di queste occasioni erano i *balagany*, e cioè dei “veri e propri teatri di legno, provvisori ma piuttosto ampi, un migliaio di posti a sedere, con un'attrezzatura scenica assolutamente dignitosa”.⁵¹ Si disponevano sulla piazza in file (denominate linee) secondo un ordine che rispettava l'importanza del *balagan* e l'affitto pagato al demanio dall'impresario. Ad esempio, quando le *guljan'ja* a Pietroburgo si svolgevano sulla piazza dell'Ammiragliato (fino al 1872), la prima linea di *balagany*, e cioè quella dei migliori, era quella disposta lungo il lato della piazza più lontano dalla facciata dell'Ammiragliato. Le altre linee seguivano una dietro l'altra e l'ultima era disposta direttamente a ridosso del palazzo.

Di solito nella prima linea si sistemavano gli impresari più noti quali Berg, Malafeev, Legat e Egarëv. “I *balagany* della prima linea misuravano dalle 60 alle 70-75 sagene.⁵² Davanti alla scena c'era la ‘buca’ per un'orchestra di 12-15 musicisti”.⁵³ La sala era divisa in tre ordini di posti distribuiti su un dislivello piuttosto forte. I primi posti consistevano in una fila di palchi aperti dietro ai quali si trovavano tre file di poltrone. Un metro e mezzo più sopra, con una quindicina di file di panche, seguivano i secondi posti. Più in alto ancora, infine, c'era un ampio spazio dedicato ai posti in piedi. Poltrone e palchi avevano un'uscita ed un'entrata separata.

«Le rappresentazioni iniziavano a mezzogiorno e finivano alle nove di sera. Gli spettacoli avevano una durata di mezz'ora o quaranta minuti, erano senza intervallo e si ripetevano otto volte in una giornata, a volte anche di più, soprattutto durante la settimana di Pasqua quando le giornate si allungavano. In questa maniera ogni messa in scena, durante una settimana, o più precisamente, dalla domenica alla domenica seguente inclusa, veniva recitata fino a 70 volte e più, in caso di successo e di particolare affluenza di pubblico. In media ogni messa in scena veniva quindi vista da circa 60.000 spettatori, cifra enorme per quei tempi che può spiegare come l'impresa riuscisse ad essere lucrosa nonostante i prezzi dei posti fossero piuttosto bassi.»⁵⁴

⁵⁰ Cfr. ad esempio *Le memorie di un pazzo* di N.V.Gogol', dove al giorno 8 dicembre, il pazzo appunta: “*Posle obeda chodil pod gori. Nichego poleznogo ne mog izvleč.*” e cioè: “Dopo pranzo sono andato sotto le montagne (e cioè: alla fiera, alle *guljan'ja*). Non sono riuscito a trarne nulla di istruttivo”.

⁵¹ A.Ja.Alekseev-Jakovlev, *Russkie narodnye guljan'ja po rasskazam A.Ja.Alekseeva-Jakovleva v zapisi i obrabotke Evg. Kuznecova*, Leningrad-Moskva, izdat Iskusstvo, 1948, p. 47.

⁵² Vecchia unità di misura, corrispondente a 2,134 metri.

⁵³ A.Ja.Alekseev-Jakovlev, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁴ *Ibidem*.

Ciascun *balagan* e ciascun impresario aveva un suo stile.

I due fratelli Legat, ad esempio, erano specializzati negli effetti e nei trucchi spettacolari e per questo si orientavano verso le *féeries*.

Berg invece metteva in scena, fondamentalmente, pantomime all'italiana con Colombina, Pierrot e Arlecchino. I titoli dei "testi" recitati erano *Arlecchino sulla nave dei corsari*, *Arlecchino dai giapponesi*, *Arlecchino a caccia*, *Arlecchino dappertutto e in nessun luogo* ecc.⁵⁵

Quando, verso la metà degli anni '60, fu concesso dalle autorità il permesso di recitare *pièces* russe anche "ai piedi delle montagne", si sviluppò il genere degli spettacoli di guerra allestito soprattutto dagli impresari Malafeev e Gromov.

Nei baracconi di Malafeev, ad esempio, si mettevano in scena episodi tratti dalla storia militare patria accompagnati, di solito, da canzoni e danze e con lotte corpo a corpo e spari di artiglieria. Il repertorio tipico di Malafeev era costituito da spettacoli che potevano avere come titolo *La battaglia di Kulikovo, ovvero il principe Dmitrij Donskoj o Ermak Timofeevič, il conquistatore della Siberia* o anche *La conquista di Kazan'*, oppure da messe in scena di *pièces* ispirate a episodi più vicini all'attualità come, ad esempio, la guerra russo-turca del 1877-78.

«L'atmosfera di questi spettacoli era assai pittoresca, ma poco corrispondente alla verità storica, soprattutto per ciò che riguardava costumi ed armi. Il soggetto era costituito su dei

⁵⁵ Doveva essere stata simile a queste la pantomima del *balagand* Egarëv che "fulminò" Benois da bambino: "Era un'autentica pantomima con Arlecchino, Pierrot (che il pubblico, con mia indignazione, chiamava 'mugnaio'), Cassandro, fate, diavoli, ecc. Il primo atto si svolgeva in un boschetto: a destra una collina, dalla quale ogni tanto apparivano spettri di ogni tipo, a sinistra c'era una trattoria con una tettoia. Arrivava un calesse con una ruota rotta dal quale scendevano alcune persone eleganti. Si accomodavano sotto la tettoia e iniziavano a mangiare. Serviva Arlecchino. Dopo di che, per qualcosa di cui si era reso colpevole, Arlecchino veniva ammazzato, con gran gioia del suo collega Pierrot. Questo, rimasto solo col cadavere, lo tagliava a pezzi e poi scherniva il defunto riattaccandogli le membra nelle maniere più goffe. Ma all'improvviso una fata, con la sua bacchetta magica, faceva tornare in vita Arlecchino che diventava a sua volta un essere magico. Il suo matterello acquisiva forza magica e tutto ciò che toccava gli diventava obbediente. Il secondo atto era un baccano totale. La scena si svolgeva nella cucina della trattoria. Il redivivo Arlecchino iniziava a fare scherzi vendicativi a Pierrot e al suo ex padrone. Compariva nei posti più inattesi. Lo trovavano nella pietanza che si cuoceva sul fornellone, nella cassa dell'orologio a pendolo, nel barile, nascosto in fondo alla farina. Tutti gli ospiti della trattoria con in testa il grasso cuoco lo inseguivano, ma Arlecchino era inaccuffabile. Scompariva passando attraverso il pavimento e, un secondo dopo, rientrava dalla finestra, era appena saltato nello specchio ed eccolo che attraversava tutta la scena a cavallo di un mostro magico. (...) L'ultimo atto (...), dopo una scena a Venezia in cui si vedeva il Canal Grande (...), aveva un finale formidabile. Dal bosco oscuro, nel quale era di nuovo apparsa la fata, Arlecchino e i suoi persecutori cadevano direttamente all'inferno con diavoli giganteschi, col gran fracasso della musica infernale e con volute di fumo di bengala rosso. Sembrava che la rovina fosse inevitabile per tutti. Ma qui, assolutamente di sorpresa, dal cielo scendevano ghirlande di rose tenute da Amorini, mentre la cupa grotta dell'inferno sprofondava lasciando il posto ad uno splendente paradiso. La fata univa Arlecchino e Colombina mentre gli abominevoli malvagi che avevano avuto l'insolenza di attentare alla vita del favorito delle forze celesti si ritrovavano con dei musi da porci, da asini, da capre o da altri animali ai quali di solito non si attribuiscono molti onori." In Benois A., *op. cit.*, pp. 10-11.

clichés: il primo quadro nel campo dei russi, il secondo nell'accampamento nemico, il terzo era una scena di massa della battaglia che includeva sempre qualche effetto forte, tipo un incendio o un'esplosione e, a conclusione, c'era l'apoteosi glorificante la vittoria dei russi; gloria alle nostre armate! A volte la trama veniva complicata con catture e fughe dalla prigionia o con l'arresto di una qualche spia. L'apoteosi aveva sempre un carattere di quadro allegorico.»⁵⁶

Attorno ai *balagany* prosperava una piccola folla di comici e di particolari cantastorie chiamati *panormšiki* perché mostravano, in una scatola provvista di due lenti (per guardarci dentro), una serie di panorami di città europee, e accompagnavano la visione con filastrocche piene di giochi di parole più o meno salaci. Queste filastrocche si chiamavano *raĕk* (come le scatole al cui interno erano dipinti i panorami) e colui che le recitava oltre che *panormšik* era chiamato anche *raĕšnik*.

Inoltre, davanti ai *balagany*, e spesso anche da aperture costruite sulla facciata stessa dei *balagan*, si esibivano dei comici che cercavano di invogliare gli spettatori ad entrare.

Aleksej Jakovleevič Alekseev-Jakovlev racconta che

«seguendo un'antica tradizione, i fratelli Legat invitavano gli spettatori recitando piccoli intermezzi su un balconcino che stava sulla parete esterna del *balagan*. Questi intermezzi toccavano i temi dell'attualità quotidiana della capitale e si arricchivano di libere improvvisazioni.»⁵⁷

Dietro alla prima linea e quindi proprio ai piedi delle "montagne", c'era la seconda linea.

«Il miglior posto, in questa linea, era occupato dal circo che di solito era affiancato da una stalla per una decina di cavalli. In prevalenza si esibivano cavallerizzi e funamboli. Le rappresentazioni del circo, durante le *guljan'ja* si concludevano con una tipica pantomima circense.»⁵⁸

Su questa linea c'erano poi altri *balagany*,

«tre o quattro dei quali (di dimensioni inferiori, per cinque o seicento posti) erano occupati dal

⁵⁶ A.Ja.Alekseev-Jakovlev, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁷ A.Ja.Alekseev-Jakovlev, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁸ A.Ja.Alekseev-Jakovlev, *op. cit.*, p. 58.

coro russo di Ivan Molčanov, da qualche eminente atleta forzuto, tipo Carlo Rappo, da qualche prestigiatore di passaggio che si era già esibito in qualche grande club della città e, infine, dal museo delle cere debitamente aggiornato con qualche “novità”: ad esempio la raffigurazione di due o tre episodi importanti degli ultimi tempi, tratti dalla vita interna ed internazionale.»⁵⁹

Altri *balagany* di dimensioni più piccole di solito offrivano rimasticature di spettacoli di successo offerti da Legat e da Malafeev in qualche stagione precedente.

In questa stessa linea c'erano i venditori di palloncini⁶⁰ e altri personaggi tipici delle *guljan'ja*.

Oltre la seconda linea, si ergevano le montagne di ghiaccio che attraversavano da una parte all'altra - e cioè dalla prospettiva Nevskij alla chiesa di S. Isacco - l'enorme piazza dell'Ammiragliato e attorno alle quali risuonavano risate, scherzi, prese in giro per gli inevitabili capitomboli e grida di persone che si divertivano.

Infine, al di là delle montagne, lungo la facciata dell'Ammiragliato, c'era l'ultima linea, quella che aveva il più ampio e variegato ventaglio di possibili divertimenti. Fu così soprattutto a partire dalla metà degli anni '60 quando, dopo l'abolizione della servitù della gleba, molti contadini arrivati in città, per guadagnarsi la vita, si adattavano a fare ogni tipo di lavoro compreso quello del *clown*.

Questo era il regno di Petruška, il burattino teppista, vagabondo, linguacciuto e trasgressore che veniva subito e con tutti alle mani, o meglio alle “mazzate”. La recita iniziava, di solito, con Petruška che attaccava discorso con il pubblico per attirarlo. Al culmine dei battibecchi col pubblico appariva lo zingaro Mora ed iniziava la rappresentazione.

Su questa stessa linea si potevano trovare, di solito, le altalene e i *samokàty* e cioè delle giostre semoventi a due piani dai cui balconi, seduti sulla ringhiera con le gambe penzoloni, i cosiddetti “nonni-carosello” (*karusel'nye dedy*), o “comici da balcone”, cercavano di attirare il pubblico con scherzi e arguzie di ogni tipo.

Nella settimana di carnevale del 1872 ci fu un incendio e le *guljan'ja* furono trasferite in un posto più lontano dal Palazzo d'Inverno: il Campo di Marte, detto anche Prato della Zarina.

Anche a Mosca, in quello stesso anno, le *guljan'ja* furono trasferite dal boulevard Novinskij al meno centrale Campo delle vergini (*Deviče pole*). Nonostante questi trasferimenti la struttura delle

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ In stile popolaresco, come a rifare il verso alla filastrocca del venditore di palloncini, il poeta decadente Innokentij Annenskij, maestro dei poeti acmeisti Anna Achmatova e Nikolaj Gumil'ëv, scrisse una deliziosa poesia intitolata *Palloncini per bambini* (*Šariki detskie*). Cfr. Annenskij I.F., *Izbrannoe*, Moskva, Pravda, 1987, pp. 59-60. Su questi venditori cfr. anche Lejfert A.V., *op. cit.*, p. 70.

guljan'ja non subì cambiamenti sostanziali.

Gli eventi nuovi di questa seconda fase della *guljan'ja* furono, verso l'inizio degli anni '80, il successo dei nuovi impresari Lejfert e figli, il declino delle arlecchinate e la parallela ascesa di versioni sceniche di classici della letteratura russa e straniera o delle *byline*, i racconti epici popolari russi. Versioni sceniche che, con grande amarezza di A. Benois⁶¹, avevano perso l'elemento stilistico tipico del teatro da *balagan* per avvicinarsi al teatro normale attenendosi il più possibile al testo a cui si ispiravano le *pièces*. Era un'inclinazione che aveva contagiato anche i baracconi della seconda linea e che seguiva una corrente di pensiero di democraticità populista e filantropica tendente all'istruzione del popolo, al teatro per il popolo⁶². Non ci dovrà sorprendere, quindi, che uno dei più importanti *balagany* di questo tipo, gestito dagli impresari Lejfert e da Alekseev-Jakovlev, si chiamasse "Ricreazione e giovamento" (*Razvlečenie i pol'za*).

Resistevano e anzi prosperavano, invece, incrollabili, i *balagany* di Malafeev con i loro spettacoli in tema guerresco.

Comunque nel 1897 le autorità, preoccupate da simili concentrazioni di popolo al centro della capitale, proibirono le *guljan'ja* al Campo di Marte decretandone, così, la morte.

Oltre agli spettacoli delle *guljan'ja*, in città se ne allestivano altri, destinati allo stesso pubblico e improntati allo stesso stile, come dimostra l'attività dell'impresario D.A. Agrenev- Slavjanskij che organizzava al maneggio Michajlovskij spettacoli di vario tipo, spesso con grandi effetti e, in genere a carattere fiabesco, come *Ruslan' e Ljudmila*, o storico-guerresco come *Anno 1812*.

Verso gli anni '80 iniziò la moda dei carri allegorici. Racconta Alekseev-Jakovlev che

«su alcune piattaforme, ammortizzate, su ruote (le cosiddette *kački*), coperte di pannelli di tela

⁶¹ "Dagli anni '80 anche negli spettacoli dei *balagany* cominciò ad infiltrarsi lo spirito di un nazionalismo di bassa lega. Già sin d'allora il suffisso europeo presente nel nome della capitale comincia ad offuscarsi: da lontano già c'era odore di 'Pietrogrado' (così fu rinominata, in un empito di nazionalismo russo e panslavista, poco dopo lo scoppio della prima guerra mondiale, la capitale russa Pietroburgo, n.d.a.). Scomparvero le leggere e divertenti pantomime e le arlecchinate per far posto a rappresentazioni con rumorosissime battaglie, con figliastri di Bova-Korolëvič, con Il'ja Muromec di tutti i tipi (*Bova-Korolëvič e Il'ja Muromec sono personaggi di epos medioevali russi, n.d.a.*), iniziarono a far furore melodrammi tratti dalla storia patria, diventarono di moda versioni sceniche di Puškin e Lermontov, i teatri cominciarono a chiamarsi 'Ricreazione e Giovamento' o 'Istruzione e Divertimento' e su tutto si cominciò ad avvertire il soffio di uno spirito di pedagogia, di tutela della moralità che mal celava il desiderio di sostituire la primitiva e sincera allegria popolare con qualcosa che pretendeva di essere profondamente culturale e raffinato" Benois A., *op. cit.*, pp. 13-14.

⁶² Ci fu un vero e proprio fiorire di studi sul teatro popolare (nel senso di teatro *per* il popolo) nella Russia degli ultimi anni del XIX secolo e dei primi del XX e si tennero diversi congressi sull'argomento. Cfr. L'vov N., *Voprosy narodnogo teatra na dorevoljucionnyh s'ezdach*, in "Vestnik teatra", n° 26, 14-15-16/V/1919.

sagomati, provviste della necessaria attrezzatura scenica, in pose fisse che decidevo io, erano disposti dei gruppi di eroi di leggende o di *byline* o di fiabe popolari. Il corteo consisteva di 8-10 *kački* e costituiva un ciclo di *tableaux vivants* su questo o quel tema come: *Favole russe in personaggi, Il 1812 nelle fiabe di Krylov, Proverbi russi in personaggi ecc.*

Tutti i gruppi erano ben visibili anche da lontano grazie al fatto che erano disposti su piattaforme sollevate e mobili. Davanti a ciascun gruppo incedeva un araldo che portava un pannello su un bastone; sul pannello c'era una scritta che spiegava cosa rappresentava il gruppo. »⁶³

C'erano, infine, i concerti del "Coro Slavjanskij" le cui esibizioni di solito si svolgevano su una scena costituita da due palcoscenici: uno più basso, sul quale cantava il coro, e uno più alto su cui dei figuranti illustravano mimicamente le canzoni del coro, come nel caso dell'esecuzione della canzone degli alatori *Ehi! Facciam oh-issa!* in cui fu rappresentato il quadro *Gli alatori del Volga* di Repin. In questo spirito fu messo in scena anche il *Canto del mercante Kalašnikov* di Lermontov.

Un'altra forma interessante di teatro popolare era il *vertep*. Si trattava di una sorta di presepio a due piani su cui venivano realizzate sacre rappresentazioni fatte coi burattini. Al piano inferiore c'era il trono del malvagio Erode, al piano superiore, invece, si trovava la stalla con tanto di firmamento e cometa.

Esistevano, inoltre, delle *guljan'ja* all'aria aperta con particolari tipi di spettacolo.

Aprivano la stagione, tempo permettendo, le *guljan'ja* del 1° maggio. A Pietroburgo queste *guljan'ja* si svolgevano abitualmente, nel parco di Ekateringof con la partecipazione dei tradizionali protagonisti: i teatrini di Petruška, gli orsi ammaestrati, i *balagany* che esibivano *pièces* come *Plutone e Venere, ovvero Follie sull'Olimpo* o *pièces* a carattere storico-patriottico-guerresco.

Le pantomime a carattere militare all'aperto si distinguevano da quelle "ai piedi delle montagne" soprattutto per il fatto che come oggetto di rappresentazione prediligevano l'attualità, mentre le altre trattavano più spesso eventi della storia passata. Gli spettacoli all'aperto erano inoltre incomparabilmente più ricchi e di maggiore effetto. C'era la possibilità di utilizzare luoghi circostanti la scena, ad esempio laghetti o fiumi, sui quali spesso veniva spostata l'azione o di utilizzare abbondantemente i trucchi pirotecnici o addirittura il materiale esplosivo.

Esemplare può essere considerata la soluzione scenica adottata per lo spettacolo *Festa marina*

⁶³ A.Ja.Alekseev-Jakovlev, *op. cit.*, p. 124.

a *Sebastopoli*, ovvero la guerra russo-turca, nei giardini Semejnyj di Mosca all'inizio degli anni '80. I primi due atti di questo spettacolo si svolgevano all'interno di un teatro mentre il terzo avveniva all'aperto sul laghetto sito al centro del giardino.

«Sulla riva destra del laghetto la scenografia rappresentava la città turca con l'enorme muro della fortezza (100 *aršini* di larghezza per 40 di altezza)⁶⁴ che alla fine andava a fuoco. Sulla riva opposta sparavano i cannoni delle batterie russe.»⁶⁵

Nello spettacolo *La guerra con la Turchia*, svoltosi nell'autunno del 1877 al parco Krestovskij di Pietroburgo con la regia di A.Ja. Alekseev-Jakovlev le truppe in pieno equipaggiamento, dopo aver un po' tergiversato, cercavano di attraversare il fiume ma i genieri affondavano il ponte di barche costruito anche per l'attraversamento di armamenti pesanti.

Nella messa in scena de *La battaglia di Sinop*, realizzata l'estate del 1886 al giardino Arkadija di Pietroburgo invece,

«nella scena finale, che si svolgeva sull'acqua, tre nostre navi e due fregate si affrontavano con 8 battelli del nemico; il tutto si concludeva con l'esplosione e l'incendio delle navi da guerra nemiche.»⁶⁶

Questi spettacoli attiravano migliaia di spettatori (fino a 13 o 15 mila) e il loro allestimento comportava un impiego massiccio di uomini (nell'ordine delle centinaia a volte si arrivava sino a 600 persone), animali (cavalli, cani, piccioni postali) e imponenti macchine sceniche tra cui navi, cannoni e perfino aerostati.

«I momenti più spettacolari e ricorrenti di queste rappresentazioni erano l'attraversamento del fiume, gli attacchi alle mura della fortezza, le battaglie, le esplosioni, i crolli di costruzioni imponenti e la solenne vittoriosa apoteosi.»⁶⁷

⁶⁴ Equivalenti circa a 70 x 28 metri

⁶⁵ A. F. Nekrylova, *Russkie narodnye gorodskie prazdniki, uveselenija i zreltšča. Konec XVIII-načalo XX veka*, Leningrad, Iskusstvo, 1984, p. 166.

⁶⁶ A.Ja.Alekseev-Jakovlev, *op. cit.*, p. 131.

⁶⁷ *Ibidem*.

**

Si è scritto all'inizio del paragrafo, che anche su espressa indicazione del potere sovietico, le forme di teatro festivo popolare furono attivamente recuperate e fatte proprie, in particolare dalla nuova generazione di artisti. Difficile in realtà stabilire se si tratti di recupero o piuttosto di rinascita di quelle forme nei nuovi generi, nei nuovi stili e nelle nuove modalità di produzione artistica comparse dopo la rivoluzione. Fatto sta che nelle nuove condizioni politico-sociali, grazie all'opera degli artisti della nuova generazione, l'arte popolare perse il suo ruolo gregario rispetto all'arte colta e le sue forme si arricchirono di nuove connotazioni ideologiche fino allora sconosciute.

Questo fenomeno che concerneva di fatto tutte le arti fu vasto e multiforme, anche per quello che riguarda il teatro e lo spettacolo dal vivo. Difficile compilare un elenco esauriente, in questo senso, ma, ad esempio, fu assai evidente nel circo.

Per fare un esempio: grazie a I.S.Rukavišnikov (1877-1930) e a N.M.Foregger (1892- 1939), che avevano un ruolo di primo piano nella sezione circo del Narkompros, sulle arene si cominciarono a vedere spettacoli compositi, costruiti attorno ad un filo conduttore unitario e nei quali si venivano realizzando sincretismi sempre nuovi in una commistione inedita tra generi fino ad allora considerati incompatibili.⁶⁸ Lo stesso Foregger, del resto, nella sua relazione *La rinascita del circo*, letta ad un dibattito a cui era presente anche Mejerchol'd, affermò che fra circo e teatro non ci sarebbe dovuta essere alcuna frontiera.⁶⁹

Le vecchie forme dello spettacolo popolare rivissero anche nell'attività teatrale del poliedrico Ju.P.Annenkov (1890-1974), uno dei futuri registi del *Mistero del lavoro liberato*. Oltre a gli spettacoli che organizzava al "Teatro dell'Ermitaž" (*Ermitažnyj teatr*) di Pietrogrado con il concorso di artisti del circo e del *music hall*, Annenkov, con la collaborazione di VI.Vojnov, realizzò davanti

⁶⁸ È da segnalare un trafiletto dal titolo *Moskovskij balagan* (*Balaganmoscovita*), che annunciava la fondazione di un teatro presso lo "Studio del Circo Statale di Mosca" chiamato, appunto, *il balaganmoscovita*, che, sotto la direzione di N.M.Foregger, si proponeva di mettere in scena farse e intermezzi ispirati alla Commedia dell'arte. Poco più sotto un altro trafiletto dal titolo *Teatr na ploščadi* (*Teatro in piazza*) annunciava che era stato costruito un particolare *balagansemovente* per la messa in scena, da parte della "Prima Comune Operaia Artistica Statale", della *pièce* di I.S.Rukavišnikov *Il mulino*. Cfr. *Moskovskij balagane Teatr na ploščadi*, in "Vestnik teatra", n° 8, 1919 p. 2.

⁶⁹ *Vozroždenie cirka*, in "Vestnik teatra", n° 9, 1919, p. 2. Si segnala inoltre l'interessantissimo progetto elaborato da Foregger e da Rukavišnikov in occasione del 1° maggio 1919 definito nell'articolo che lo riporta "Carosello politico" in *K prazdnovaniju pervogo maja*, in "Vestnik teatra", n° 22, 29-30/IV-1/V/1919, pp. 3-4.

alla Casa del popolo di Pietrogrado nel giugno del 1920 uno spettacolo comico di “agitazione” che aveva lo scopo di combattere l’analfabetismo. L’azione si svolgeva non solo sulla piattaforma predisposta per lo spettacolo ma anche sui tetti, sui balconi e sugli alberi circostanti. C’era un prologo recitato da tre Pierrot diversi: uno attirava la folla dal balcone, un secondo appariva con una mauser e uno schioppo in mezzo al pubblico e il terzo mescolato alla folla, dopo aver scherzato e interloquuto con lui, attirava l’attenzione del pubblico sulla scena. Lì, e nei “dintorni” (cioè in un’ampia area), si raccontava di vari casi accaduti a chi non sapeva leggere: un signore si accendeva una sigaretta in un deposito di munizioni, un altro non badava alla scritta “attenti al cane” e così via.⁷⁰

Evidenti i rapporti tra il teatro (e non solo) di V.V.Majakovskij (1893-1930) e le forme del teatro popolare a partire dal *Mistero buffo* per finire a *Mosca arde*, pantomima scritta per il Circo di Mosca.⁷¹

Alekseev-Jakovlev stesso racconta che nell’autunno 1917, Majakovskij presentatogli da Maria Fëdorovna Andreeva (1868-1953)⁷², allora responsabile del PTO, era andato a trovarlo alla Casa del popolo di Pietrogrado, di cui all’epoca era direttore, per consultarsi con lui in previsione della stesura del testo di un ‘varietà’ politico dimostrandosi in quell’occasione molto interessato alle *féeries* e ai generi di magia⁷³.

⁷⁰ Cfr. Kuznecov E, *Po povodu*, in “Žizn’ iskusstva”, n° 480, 17/VI/1920.

⁷¹ Ripellino A.M., *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1959 (5 ed, 1978) ai capp. VII –*Majakovskij e il circo* - e VIII – *Dai baracconi a Majerchol’d* -.

⁷² Figlia d’arte (il padre lavorava come regista nel Teatro Imperiale Aleksandrinskij di Pietroburgo e la madre e la sorella ci lavoravano come attrici), la Andreeva fu partner scenica di Stanislavskij sin dal 1894 e attrice di primissimo piano nel Teatro d’Arte di Mosca (recitò nel ruolo di Nina, sostituendo la Roksanova, ne *Il gabbiano*, di Irina in *Tre sorelle* e di Varja ne *Il giardino dei ciliegi* di Čechov, in quello di Edda Gabler e in tutti i ruoli principali delle *pièces* di Gorkij). Nel 1900, quando il Teatro d’Arte era in *tournee* a Jalta, vi conobbe Gor’kij e si legò a lui, abbracciando anche l’attività rivoluzionaria. Rimase sino al 1906 un’attrice di spicco del teatro nonostante le frizioni con Stanislavskij per il suo carattere capriccioso e l’aperta ostilità con Nemirovič-Dančenko (frutto di una serie di concause più o meno nobili: dalla rivalità con la sua collega, allieva di Nemirovič-Dančenko, Ol’ga Knipper-Čechova, all’amicizia con quel Savva Morozov che Nemirovič-Dančenko vedeva come un pericolo per la sua posizione nel Teatro d’Arte e che la Andreeva circonvinse per ottenere fondi per finanziare i giornali bolscevichi clandestini, all’antipatia che c’era tra Gor’kij e Nemirovič-Dančenko, alle manovre della stessa Andreeva per fondare un nuovo teatro a Pietroburgo, finanziato da Morozov, principale mecenate del Teatro d’Arte, con la partecipazione di diversi attori del Teatro d’Arte e di Vera Kommissarževskaja). Dopo il fallimento della rivoluzione del 1905-1906 partì per l’Italia insieme a Gor’kij. Tornata in patria nel 1913 non riuscì più a dare continuità alla sua attività artistica, anche perché molto impegnata nel suo ruolo clandestino di *found rising* per il partito bolscevico. Dopo la rivoluzione venne messa a capo del PTO e dal 1931 al 1948 direttrice della Casa degli Studiosi di Mosca. Morì nel dicembre del 1953.

⁷³ In particolare, racconta Alekseev-Jakovlev, Majakovskij rimase affascinato da un fondale che rappresentava una tipica “scena in inferno” da *balagan*. “Sul fondale, all’antica, era rappresentato un enorme e panciuto Satana, largo quasi tutta la scena, nudo dalla cintola in su, che roteava gli occhi facendone vedere il bianco e apriva la sua enorme bocca dai denti ricurvi. Dalla bocca saltavano fuori dei diavoletti in costume rosso con le corna sulla testa e i tridentini in mano. Personaggi cattivi e malfattori di vario tipo venivano infilati in bocca a Satana che li inghiottiva e faceva uscire dense volute di fumo dalle orecchie e dalle narici, mentre nei treppiedi disposti al suo fianco si accendevano bengala e fuochi d’artificio.” Alekseev-Jakovlev A.Ja., *op. cit.*, p. 162. Citato anche in Ripellino A.M., *op. cit.*, p. 82.

Anche su Sergej Ernestovič Radlov (1892-1958), uno dei registi di *Verso la comune mondiale*, l'influenza del teatro popolare fu profonda, non tanto come frutto di un'adesione ideologica, quanto come effetto della collaborazione con A.J. Alekseev-Jakovlev. Tra il 1920 e il 1922, infatti, Radlov fu il regista principale del "Teatro della Commedia Popolare" (*Teatr narodnoj komedii*), che aveva la sede nella Sala di ferro della Casa del popolo di Pietrogrado, diretta, come si è visto, da Alekseev-Jakovlev, il quale, a sua volta, con l'arrivo di Radlov passò a dirigerne il settore tecnico teatrale. Del resto nell'attività di Radlov, fino alla sua fase costruttivista, fu sempre riconoscibile l'influenza del teatro popolare: infatti i suoi erano spettacoli basati sull'improvvisazione, sulla partecipazione di *clown*, acrobati, giocolieri e su canovacci scritti nello spirito della Commedia dell'arte.

Un esempio interessante di questa influenza fu *La vittoria della rivoluzione*, uno spettacolo che Radlov diresse nel 1922 al teatro dell'opera della Casa del popolo, successivamente all'esperienza del "Teatro della Commedia Popolare" e nel quale riunì circa 1500 rappresentanti dei club operai filodrammatici e corali di Pietrogrado.

Sul palcoscenico, lievemente inclinato, appariva un vero mare di teste; tre, quattro metri più in alto, su alcune passerelle sostenute da un'impalcatura e inserite tra elementi di scena costituiti da ruote e cinghie di trasmissione, agivano i membri dei club filodrammatici eseguendo pantomime in contrappunto alle canzoni intonate sul palcoscenico dal coro.

«Il coro canta della guerra e sulla passerella vengono accompagnate e salutate alcune guardie rosse che vanno in battaglia. Degli eroi cadono. Canzone funebre del coro. Canzoni di vittoria. Canzoni di lavoro. Danze festose sulle passerelle.»⁷⁴

La vittoria della rivoluzione ricorda molto da vicino gli spettacoli con cori che si davano in epoca prerivoluzionaria al maneggio Michajlovskij, e dei quali si è scritto sopra, dove, oltre alle canzoni popolesche, si mimavano anche versi di poeti come Lermontov o Puškin.

La pantomima di canzoni o di versi fu un procedimento molto usato dai teatri rivoluzionari, come dimostrano, nella stagione 1918-1919, le attività dello Studio del Proletkul't⁷⁵ di Pietrogrado,

⁷⁴ Piotrovskij A.I., *Chronika leningradiskich prazdnestv 1919-1922 g.*, in AA.VV. *Massovyje prazdnestva*, Leningrad, Academia, 1926, p. 82.

⁷⁵ *Proletkul't*, è un'abbreviazione di *Proletarskaja kul'tura* (*Cultura proletaria*) e all'epoca, sotto questo nome, si riuniva una pletera assai vasta e differenziata di tendenze politico-filosofiche rivoluzionarie. Capo riconosciuto del Proletkul't era Aleksandr

diretto da A.A.Mgebrov, di quello di Mosca diretto da Valentin Smyšljaev (1891-1936)e, nel 1920, anche della Tonplasso (sigla di "Associazione tonale-plastica"), diretta da un collettivo di personalità tra le quali il regista Evgenij Prosvetov (1896-1958), l'insegnante di recitazione Vasilij Serěžnikov (1885-1952), lo stesso Smyšljaev e alcuni teorici del Proletkul't quali Pavel Kogan, Valentin Tichonovič, Aleksandr Struve ⁷⁶.

Le piattaforme mobili, trainate da un tram e precedute da un araldo, che giravano per la città durante le feste rivoluzionarie, erano un'altra componente costante delle feste rivoluzionarie. In alcuni spettacoli al posto di immobili *tableaux vivants* venivano utilizzati *clowns*, acrobati, teatrini dei burattini con esibizioni di Petruška, arlecchinate, sceneggiate di canzoni russe e cori⁷⁷, mentre in altri le pose simili a quelle dei *tableaux vivants* tipici del maneggio Michailovskij, venivano conservate, ad esempio con un "freezing" finale.

**

L'analisi comparata dei 'nostri' due spettacoli (come di altri spettacoli di massa dell'anno 1920) porta all'ulteriore conferma dell'esistenza di un processo di rivivificazione e di arricchimento delle forme teatrali popolari tradizionali durante il periodo postrivoluzionario.

Questo processo è registrabile soprattutto per gli spettacoli di contenuto guerresco alla Malafeev, quelli che si svolgevano all'aperto e che coinvolgevano tra partecipanti e spettatori grandi masse di popolazione.

Bogdanov (1873-1928). Negli anni del Comunismo di guerra il Proletkul't raggiunse una forza ed un'indipendenza tali da far preoccupare lo stesso vertice bolscevico che intervenne per arrestarne l'espansione. Verso la fine del 1920 il partito emanò una direttiva secondo la quale il Proletkul't cessava di essere un'associazione autonoma appoggiata dallo stato e dal partito, per diventare una sezione del Narkompros, come tutte le altre. In quanto tale fu sottoposto al controllo e alla direzione dell'apparato del Narkompros e del partito. La direttiva portava la firma del Comitato Centrale. Cfr. "O proletkul'tach", lettera del Comitato Centrale del Partito Comunista Russo (bolscevico), in "Pravda", 1/XII/1920.

⁷⁶ "Modernizzando le idee di Dalcroze la Tonplasso coltivava il culto del corpo, del movimento, della massa. Lo scopo che rimase costante in tutte le tappe del suo sviluppo era la creazione di un teatro proletario collettivo e sintetico, un teatro della parola ritmicizzata e della plasticità, che escludeva il carattere e la psicologia individuale. (...) L'improvvisazione non era ammessa: poteva disturbare la 'ritmodinamica' della parola. Il gesto era fissato con precisione e doveva esprimere un determinato concetto, una formula verbale. Combinando queste formule plastiche si creava una sorta di codice di movimento, una particolare sequenza di ritmi meccanici e di figure geometriche". Zolotnickij D. I., *Zori teatral'nogo oktjabrja*, Leningrad, Iskusstvo, 1976, p. 355-356.

⁷⁷ Cfr. *1-oe maja*, in "Žizn' iskusstva", n° 125, 1-2/V/1919, p. 2; Cirk na ulice, in "Vestnik teatra", n° 23, 3-4-5/V/1919, p. 8; *Pervomajskie spektakly*, in "Žizn' iskusstva", n° 435, 27/IV/1920, p. 2.

La divisione manichea dei personaggi è uno dei principi drammaturgici (e spaziali) base di tali spettacoli: ben distinti e riconoscibili ci sono i buoni e i cattivi, i russi e i turchi, i proletari e il borghese e la ragione sta sempre da una parte: con i “nostri”. Il pubblico è emozionalmente invitato a parteggiare, a partecipare (si vedrà, per esempio, che nel *Mistero del lavoro liberato* la partecipazione sarebbe diventata un dato di fatto con l’invasione, da parte del pubblico, dell’area scenica). L’unico contatto possibile tra le parti antagoniste è lo scontro, la battaglia, più o meno prolungata, ripetuta più volte con alterne fortune ma con esito certo. La battaglia rappresenta il punto di crisi tra due antitesi così nette che spesso hanno bisogno non solo di due quadri, ma addirittura di due luoghi scenici distinti.

Così come nello stesso *vertep*, Erode sta in basso e il bambino in alto,⁷⁸ anche nel *Mistero del lavoro liberato* e in *Verso la comune mondiale* i nuovi tiranni occupano la parte superiore della scalinata sulla quale si svolge lo spettacolo mentre i nuovi martiri proletari occupano quella inferiore.

In alcuni spettacoli, come per esempio ne *La presa del Palazzo d’Inverno*, del 9 novembre 1920 sull’omonima piazza a Pietrogrado, e nella *Festa marina a Sebastopoli, ovvero la guerra russo-turca*, tenutasi a Mosca negli anni ‘80 del XIX secolo, i registi sentirono addirittura il bisogno di spostare l’azione della battaglia per evidenziare meglio questo momento critico. Fecero abbandonare dagli operai i due palchi costruiti nella parte semicircolare della piazza, lanciandoli all’attacco dell’autentico Palazzo d’Inverno, nell’interno del quale la battaglia si svolse in maniera che il pubblico assistesse allo scontro attraverso le finestre, sulle quali i profili degli avversari si stagliavano come ombre cinesi.

Se ne *La presa di Azov* (un altro spettacolo estivo organizzato da A.Ja. Alekseev-Jakovlev all’inizio del XX secolo) i turchi erano circondati dai russi e ne *La guerra con la Turchia* del 1877 i nemici rispetto al pubblico si trovavano sull’altra sponda del fiume, in *L’assedio della Russia*, del 20 giugno 1920, messo in scena su un laghetto nel parco dell’isola Kamennyj con la regia di Radlov e la partecipazione tecnica di Alekseev-Jakovlev, i russi, invece, erano sistemati su un isolotto al centro del laghetto, anzi l’isolotto era la Russia e i nemici erano stati sistemati sulle sponde del lago.

Nel *Mistero del lavoro liberato* non solo la disposizione scenica ma anche la successione delle scene era molto simile ai *cliché* usati da Malafeev. All’inizio apparivano gli schiavi, i lavoratori, il

⁷⁸ La somiglianza tra la struttura “scenica” del *Vertep* e quella del *Mistero del lavoro liberato* è rilevata anche in B. Picon-Vallin, *Le théâtre de rue dans les premières années de la révolution russe*, in “Travail théâtral”, n° 1, autunno 1970, pp. 92.102.

popolo sofferente (il campo dei russi); quindi arrivavano in solenne, sontuoso e grottesco corteo i ricchi, gli oppressori con i loro lacchè (il campo dei turchi). Eccitati dai suoni celestiali provenienti dal regno del lavoro felice, gli schiavi davano l'assalto ai potenti e compivano la rivoluzione (la battaglia); l'apoteosi finale con canto dell'Internazionale (apoteosi glorificante le armi russe) concludeva lo spettacolo.

L'apoteosi, come del resto anche la battaglia, era elemento indispensabile e comune sia agli spettacoli di Malafeev sia a quelli rivoluzionari ed era sempre caratterizzata da figure allegoriche.

Nello spettacolo *Verso la comune mondiale*, per esempio, nel finale apparivano carri allegorici della vittoria, con rappresentanti di tutte le nazioni e con vergini che suonando trombe d'oro annunciavano la vittoria, mentre il *Mistero del lavoro liberato*, si concludeva con una figura di donna vittoriosa che portava una bandiera rossa e con un "albero della libertà".

In *L'assedio della Russia* invece, il laghetto, dopo una battaglia navale, si riempiva di vele in festa per la vittoria riportata sull'Intesa, mentre ne *La presa del Palazzo d'Inverno* i festeggiamenti si limitavano al canto dell'Internazionale e ai fuochi d'artificio. Con fuochi d'artificio terminavano anche *Verso la comune mondiale* e il *Mistero del lavoro liberato* il cui gran finale prevedeva perfino l'apparizione di un aerostato.

Negli spettacoli dell'anno venti infine, e soprattutto in *Verso la comune mondiale*, va evidenziato un interessante uso di cartelli esplicativi di quanto stava avvenendo in scena, come si era già visto nelle processioni di carri al maneggio Michajlovskij dove i cartelli venivano portati da araldi.

La stessa tendenza di creare effetti speciali tipici delle *pièces* guerresche prerivoluzionarie, nelle quali si abbondava in sparatorie, crolli di mura ciclopiche, caccia alle spie e esplosioni, venne adottata, se non addirittura esasperata, in molti spettacoli postrivoluzionari: ne *La presa del Palazzo d'Inverno* le sparatorie erano talmente esagerate da far sorridere coloro che avevano partecipato all'impresa autentica;⁷⁹ nel *Mistero del lavoro liberato* crollavano le mura che separano i lavoratori dal regno del lavoro felice; in *L'assedio della Russia* si dava la caccia ad una spia, interpretata dall'acrobata Serž che, per sfuggire alla cattura, saltava di ramo in ramo come una scimmia; in *Verso la comune mondiale* volavano bengala e sparavano (o almeno avrebbero dovuto sparare) perfino i cannoni della fortezza di Pietro e Paolo; nel *Mistero del lavoro liberato*, oltre a

⁷⁹ Cfr. N.Šubskij, *R.S.F.S.R., na ploščadi Urickogo*, in «Vestnik teatra», n° 75, 30/XI/1920, pp.4-5.

questi, sparavano anche i cannoni posti a difesa delle porte del regno del lavoro felice e infine, ne *La presa del palazzo d'Inverno*, a sparare era addirittura l'incrociatore Aurora.

1.2 Il Laboratorio drammaturgico-teatrale dell'Armata rossa

Il 20 maggio del 1919, a firma N. Nikonov, sul giornale "La vita nell'arte" ("Žizn' iskusstva") appare la recensione di uno spettacolo dal titolo *La terza Internazionale*, realizzato nove giorni prima all'aperto davanti alla Casa del popolo di Pietrogrado dal "Laboratorio drammaturgico-teatrale dell'Armata Rossa" (*Teatral'no-dramaturgičeskaja masterskaja Krasnoj Armii*) con la regia-direzione del suo ispiratore e fondatore Nikolaj Glebovič Vinogradov-Mamont (1893- 1967).

Il recensore, con un accenno a *La presa di Azov*⁸⁰, rimandava a spettacoli simili organizzati in passato e sosteneva che nel caso di *La terza Internazionale* si voleva riportare in vita gli antichi "divertimenti" di Pietro il Grande.

«lo spettacolo, che aveva un carattere piuttosto baracconesco⁸¹, consisteva prevalentemente in esercizi militari e sparatorie. La *pièce* in quanto tale quasi non esisteva.»⁸²

Ciò, però, per Nikonov, non comportava un giudizio negativo, al contrario: "l'originale rappresentazione" non era stata affatto priva d'interesse e anzi aveva portato a "riflettere sulla possibilità e l'opportunità di organizzare da noi, a Pietroburgo, spettacoli a cielo aperto".⁸³ Nikonov ipotizzava modalità e luoghi, dove si sarebbero potuti organizzare spettacoli a cielo aperto e proponeva, come spazi ideali, soprattutto ambienti naturali tipo boschi, radure, spiagge, salti di roccia e simili.⁸⁴ Il repertorio, inoltre, per un teatro di questo tipo, secondo lui, avrebbe dovuto essere composto da *pièces* caratterizzate dalla totale "mancanza di psicologia, da intensi e drammatici conflitti esterni, da una generale semplicità e immediatezza del soggetto e delle situazioni sceniche".⁸⁵ Perfettamente adatte, quindi, oltre alle "*pièces* romantiche o mistico-fiabesche, del tipo de *I masnadieri* o *La tempesta*", sarebbero state anche le "*pièces* di carattere storico-guerresco, tipo *La presa di Azov*, ma con un contenuto, ovviamente, più colto (...), così come ogni forma di pantomima, mimodramma e balletto, in quanto lì non c'è bisogno di ricorrere

⁸⁰ La regia di quello spettacolo era stata di A.Ja.Alekseev-Jakovlev.

⁸¹ L'aggettivo che si traduce qui con "baracconesco" è *balaganny*, da *balagan*.

⁸² Nikonov N., *Teatr blizkij k prirode*, in "Žizn' iskusstva", n° 141, 20/V/1919, p. 3.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Beatrice Picon-Valline, nel suo libro su Mejerchol'd, citando una lezione del 1918 del maestro ai Kurmascep, scrive: "Nei suoi corsi, Mejerchol'd cede al richiamo dello spazio: «coinvolgete la città, le strade, le piazza (...), recitate sulla riva del mare, vicino ad un lago», consiglia." Picon-Vallin B., *Mejerchol'd*, Perugia, MMTMedizioni, 2006, p. 81

⁸⁵ Nikonov N., *Teatr blizkij k prirode*, *op. cit.*

alla parola”.⁸⁶

Nel concreto i voli immaginifici del recensore, peraltro altamente indicativi della temperie utopistica e innovatrice tipica della discussione sul teatro in atto durante il Comunismo di guerra, segnata dalla ricerca anche un po' spasmodica e azzardata di nuove forme che fossero adatte ad esprimere le novità sconvolgenti in atto, erano stati scatenati dalla visione de *La terza Internazionale*. Lo spettacolo iniziava con una parata dell'Armata Rossa e di alcuni reparti femminili della milizia annunciati da un *conférencier*, la guardia rossa Osipov, membro del “Laboratorio drammaturgico-teatrale” ed era accompagnato dal suono di una banda e dallo scoppio di qualche bengala. Sia Osipov che la banda erano sistemati su una terrazza che correva lungo tutta la facciata della Casa del popolo all'altezza di due metri da terra. Dopo la sfilata di alcuni reparti di guardie rosse sulla stessa terrazza, sempre annunciati da Osipov, che affibbiava loro titoli ironicamente altisonanti, comparivano “il supremo governante di tutta la Russia, ammiraglio Kol'čak”, “il candidato monarca Anton Denikin”, “il conquistatore di tutti i caucasici, sia russi che turchi, generale Judenič”⁸⁷. I tre erano rappresentati come delle caricature: gli arti di Kol'čak, per esempio, sembravano attaccati con delle cerniere, Denikin era vestito come un damerino della buona società e, perennemente sconvolto da cattivi odori, agitava in modo convulso un fazzolettino di batista, Judenič, invece, era un grasso ubriacone dall'andatura incerta. Attornati da lacchè, i generali bianchi con tono infastidito e feroce, cominciavano ad infierire sulla popolazione civile. Tra un bicchiere e l'altro ordinavano che venissero bruciate città e paesi, che fossero impiccati gli operai e che su dieci contadini, nove venissero fustigati e il decimo fucilato; Judenič addirittura, per saziare la sua immensa fame, pretendeva che gli venissero arrostate tutte le greggi presenti nei paraggi. Tra il fumo (scenografico) che saliva, prodotto delle pecore e delle città in fiamme, e la popolazione che scappava per darsi alla macchia e salvarsi, venivano portati, per il diletto dei generali, tre gruppi di donne coperte da enormi incerate. Solo quando Judenič ordinava di alzare le incerate, per poter infierire anche su queste vittime, si scopriva che sotto c'erano i reparti femminili della milizia con i fucili spianati contro i generali bianchi. A questa scoperta i bianchi iniziavano a gridare e, scappando, invocavano in loro aiuto la Chiesa, l'Intesa, Washington, Parigi, Londra e Varsavia.

Sul rullio dei tamburi, si sentivano canti religiosi, mentre tra un denso fumo che saliva sempre

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ N. G. Vinogradov-Mamont, *Krasnoarmejskoe čudo*, Leningrad, Iskusstvo, 1972, p. 109.

più alto, si gonfiava un enorme pallone d'aria su cui era disegnato il profilo della Russia e le figure di un contadino, di un operaio e di Lenin. Da quell'istante iniziava la rappresentazione della guerra. I reparti dell'Armata Rossa che avevano sfilato in apertura si scagliavano all'attacco. La fanteria catturava Denikin, la cavalleria Judenič e la marina Kol'čak mentre con capriole e salti mortali, tenendo ben alta la tonaca, i pope, venuti in aiuto dei bianchi, scappavano. Era la vittoria. A quel punto entravano in scena quattro camion: uno rosso con un enorme mappamondo con sopra disegnata, in rosso, la *silouhette* della R.S.F.S.R., il secondo con il *conférencier* e i giudici del Komintern⁸⁸ (stranieri di razze differenti, per evidenziare lo spirito internazionalista della rivoluzione che univa proletari di paesi differenti) che avrebbero dovuto giudicare i generali bianchi, il terzo con Denikin, Kol'čak e Judenič in catene e il quarto con un'orchestra. I camion seguiti da un corteo festante, si dirigevano poi verso la vicina fortezza di Pietro e Paolo dove, sulla piazza antistante l'entrata, decine di agitatori politici aspettavano la folla per tenere comizi.

Gli spettacoli del "Laboratorio drammaturgico-teatrale dell'Armata Rossa" ebbero in quegli anni una funzione di cerniera tra il teatro delle *guljan'ja* e i 'nostri' spettacoli di massa dell'anno Venti, peraltro già rilevabile nello spettacolo appena descritto. Ne *La terza internazionale*, infatti, per la prima volta reparti regolari dell'Armata Rossa allestivano teatralmente, su una piazza, quella guerra che stavano combattendo nella realtà, e se, da una parte, a *Verso la comune mondiale* e al *Mistero del lavoro liberato* prendevano attivamente parte e sfilavano reparti dell'esercito rosso, dall'altra già una trentina di anni prima, dei veri soldati combattevano su un fronte, quella stessa guerra che attori in divisa zarista recitavano nei parchi. Oppure: se è vero che i fumi dei bengala "satanici" che fuoriuscivano dalle presunte città date alle fiamme e da cui fuggivano i cittadini terrorizzati, così come la fuga acrobatica dei popi, sembravano forme che *La terza internazionale* aveva mutuato dagli spettacoli da *guljan'ja*, è vero anche che parlando di questo spettacolo con Vinogradov-Mamont, N.V.Petrov, uno dei futuri registi di *Verso la comune mondiale*, pronosticava per un teatro di quel genere (all'aperto, con masse di partecipanti e masse di pubblico) uno sviluppo in senso "misterico" (e quindi, si presuppone, con un'atmosfera mistica e popolare e con l'uso di simboli e di allegorie), come appunto sarebbe stato definito quello dei 'nostri' spettacoli.⁸⁹ Notevole, in questo senso, anche il fatto che, a quanto racconta Vinogradov-Mamont, *La terza Internazionale* era stato pensato per essere realizzato nello spiazzo davanti alla Borsa, cioè dove si sarebbero svolti *Verso la*

⁸⁸ Acronimo di *Kommunističeskij Internacional*, e cioè della Terza Internazionale.

⁸⁹ Cfr. N. G. Vinogradov-Mamont, *Krasnoarmejskoe čudo*, op. cit., p. 115.

comune mondiale e il *Mistero del lavoro liberato*.

**

La funzione di cerniera del “Laboratorio” tra il teatro prerivoluzionario e i ‘nostri spettacoli’ non si limita affatto al teatro delle *guljan’ja*. Nel suo lavoro, infatti, grazie ad un concorso di circostanze ed influenze, confluirono una serie di elementi provenienti da esperienze di teatro “colto”, che collaborarono a creare dei modelli estetici a cui i ‘nostri’ spettacoli attinsero abbondantemente. Inoltre, rispetto alle *inscenirovki* di massa dell’anno Venti, l’esperienza del “Laboratorio” fu un modello importante per come era capace di rielaborare artisticamente e produttivamente le esigenze della committenza, e cioè per come sapeva connettere modalità produttiva, tempistica, collocazione spazio-temporale e contenuti degli spettacoli con le necessità politiche e propagandistiche indicate dalle istanze che richiedevano gli spettacoli (i vari soviet, le fabbriche, le divisioni al fronte, ecc.).

Per meglio cogliere quei nessi e rintracciare queste altre influenze “colte” è opportuno ripercorrere non solo la storia personale di Vinogradov-Mamont, ma anche analizzare quale fu il suo contributo ideologico e artistico alla formazione della piattaforma programmatica in base alla quale il “Laboratorio” operò. Infatti il ruolo di Nikolaj Glebovič Vinogradov-Mamont in questa vicenda è tale da poter far considerare il “Laboratorio” una sua creatura.

Sebbene, non sia stato una figura di spicco del teatro sovietico e le notizie su di lui non abbondino⁹⁰, si sa che Vinogradov-Mamont arrivò all’esperienza del “Laboratorio” forte di quella acquisita al “Teatro Ambulante” (*Peredvižnoj teatr*) diretto da Pavel Gajdeburov (1877-1960)⁹¹.

⁹⁰ Sostanzialmente le fonti sono la sua autobiografia, citata due note sopra, e la *Storia del teatro sovietico (Istorija sovetskogo teatra)* del 1933 di A.A.Gvozdev e A.I.Piotrovskij anch’essa più volte qui citata.

⁹¹ Figlio di un letterato Pavel Pavlovič Gajdeburov cominciò a fare teatro in termini amatoriali (ma con compagni di scena di assoluto valore professionale, quali, ad esempio, l’attore dei teatri imperiali Davydov) mentre seguiva gli studi giuridici all’università di Pietroburgo. Cacciato nel 1899 dall’Università per attività politica, intraprese la strada del professionismo, lavorando come attore, impegnato nei ruoli principali, nella compagnia privata di N. Vasil’eva e avviando la sua lunga trafila di *tournee* per la provincia russa. Nel 1901, con un gruppo di attori, si mise a capo di una compagnia che, sempre girando la provincia cercava di realizzare il principio della gestione collettiva in campo artistico e amministrativo. A partire dal 1903, insieme a sua moglie, Nadežda Fëdorovna Skarskaja (pseudonimo di Kommissarževskaja, Nadežda era sorella della più famosa

«Aveva partecipato al lavoro dello “studio” di quel teatro ed era stato aiutante di Gajdeburov ai corsi per insegnanti di teatro. Qui prese a condividere l’aspirazione ad uscire oltre i limiti dello specifico dell’arte verso una qualche realtà superiore dell’atto simbolico, verso la tendenza a distruggere la drammaturgia per mezzo dell’improvvisazione collettiva. Fu un tardo continuatore dei drammaturghi simbolisti - quali V.Ja.Brjusov, Vjač. Ivanov, I.F. Annenskij- che avevano cercato di creare un nuovo ditirambo assemblear-religioso esprimendo ‘l’amorosa autocontemplazione dei piccoli borghesi disperati e stanchi’ (Lenin) in immagini di tipo monumentale come Tantalò e Tamira il citaredo. Anche Vinogradov scrisse simili piéces, a dire il vero scegliendo i suoi eroi non nell’antichità classica bensì (sotto l’influenza di Kljuev e Remizov) nella storia russa mitologizzata in analoghe immagini. Tale era la sua piéce – un po’ fiaba popolare, un po’ antico ditirambo - *Tragedia dello Zar Pietro*. Grazie alla passione per il monumentale ebbe contatti anche con il “Teatro della tragedia”(Teatr tragedii) di Jur’ev. (...)»⁹²

La stessa fonte ci informa, relativamente al metodo compositivo adottato da Vinogradov-Mamont al “Laboratorio”:

«la pratica dell’improvvisazione collettiva, da cui sarebbe dovuta uscire “la parola emozionale”, era stata trasmessa al “Laboratorio”, da Vinogradov e dalla pratica del “Teatro Ambulante”, dove lui nel 1918 aveva elaborato, con gli studenti del corso per insegnanti di teatro, la composizione plastica *Gli alatori del Volga*.»⁹³

Una volta inaugurato il “Laboratorio”, Vinogradov-Mamont coinvolse nell’impresa, in qualità di

Vera Fëdorovna [1968-1958]), fondò il “Teatro accessibile a tutti” (*Obščedostupnyj teatr*) di Pietroburgo e, l’anno dopo, il “Teatro ambulante” (*Pderedvižnoj teatr*) e la “Casa Editrice del Teatro Ambulante”, tre organismi connessi, che coesistero assieme per diversi anni (anche in epoca sovietica) e che avevano però funzioni e strutture differenti. Il “Teatro accessibile a tutti” era un teatro stanziale, di repertorio, funzionante soprattutto nei mesi invernali, finanziato dalla Casa del popolo della prospettiva Ligojskij, che produceva di continuo nuovi spettacoli, in genere di repertorio classico; mentre il “Teatro ambulante” era organizzato su base cooperativa e aveva un’intensissima attività di tournée per tutta la Russia (e non solo per le città principali, ma anche per i più sperduti paesini), soprattutto d’estate e autunno, basata soprattutto sul repertorio contemporaneo (Ibsen, Gor’kij, Čechov...). La spinta a portare il teatro tra la gente semplice, tra gli operai e i contadini, la vocazione didattica e l’impegno politico, che in periodo zarista gli avevano sistematicamente fatto organizzare spettacoli di solidarietà per scioperanti e confinati, non abbandonarono Gajdeburov fino a metà degli anni trenta quando vuoi per l’età, vuoi per ragioni di opportunità politica cominciò a tirare i remi in barca. Anche in epoca sovietica, comunque, la sua figura restò sempre un po’ defilata rispetto al ‘centro’ della scena teatrale: continuò a dirigere diversi collettivi teatrali operai a Leningrado proseguendo in quell’opera di istruzione al fare teatro del proletariato che riteneva particolarmente necessaria, e continuò a fare intense *tournée* per i paesi della regione, con il suo Teatro ambulante per kolchozy e sovchozy ‘Regione di Leningrado’.

⁹² Gvozdev A.A., Piotrovskij A.I., *Istorija sovetskogo teatroa*, op. cit., p. 244.

⁹³ Gvozdev A.A., Piotrovskij A.I., *Istorija sovetskogo teatroa*, op. cit., p. 245.

istruttori e registi, vari giovani esperti in diverse discipline teatrali, tra i quali N.Ščerbakov, un ex allievo della scuola di pantomima di via Borodinskaja a Pietrogrado, diretta da Mejerchol'd dal 1914 fino alla rivoluzione, e i giovani attori e registi, già collaboratori di Gajdeburov, E.D.Golovinskaja, N.A.Lebedev, V.V. Šimanovskij e Ja.M.Čarov⁹⁴.

Di particolare interesse è la lista di 'comandamenti', stilata da Vinogradov-Mamont e approvata dai suoi collaboratori, che enunciava i principi sui quali si sarebbe dovuto fondare il lavoro del "Laboratorio":

«I) - Teatro-tempio. Tempio dell'intransigente verità degli ideali e dei grandiosi quadri della vita sotto il comunismo.

II) - Universalità. Bisogna pensare in scala mondiale.

III) - Monumentalità. La rivoluzione, l'ideale dell'internazionale, (...) la stessa Pietrogrado con le sue gigantesche piazze, ponti e fabbriche dettano (...) solo uno stile: quello monumentale.

IV) - Creatività delle masse.

V) - Orchestra delle arti. Ogni arte, poesia, musica, pittura, scultura, danza, rientra nel teatro come ogni strumento in un'orchestra.

VI) - Felicità del lavoro. Scopo del lavoro comunista.

VII) - Trasfigurazione del mondo. Scopo del teatro.»⁹⁵

L'estrema frammentarietà e eterogeneità di questo elenco, in cui si mescolano principi estetici, ipotesi di metodiche lavorative, finalità esistenzial-politiche e canoni stilistici, lo rende simile ad un'insalata russa di diverse tendenze artistiche, ad un composto, una matassa difficile da dipanare.

L'influenza di Gajdeburov che professava un teatro-gruppo severo, povero (e il suo teatro era rivolto ad un pubblico operaio), insieme socialmente impegnato e simbolista, è riconoscibile nel I, nel VII e, in parte, nel IV dei suindicati "comandamenti".

Nel primo quest'influenza è avvertibile soprattutto nei richiami alla verità, consueti nell'ambito

⁹⁴ Molti di questi personaggi hanno lasciato poche tracce di sé nella storiografia, in particolare Golovinskaja e Ščerbakov. Nikolaj Aleksandrovič Lebedev si sa che era attore del Teatro Ambulante e che fu nominato direttore del primo teatro per l'infanzia aperto dal Narkompros nel giugno del 1918 e chiuso dopo un mese di lavoro per questioni organizzative; Viktor Vladislavovič Šimanovskij (1890-1954) era stato attore, regista e responsabile del settore tecnico nel "Teatro Ambulante" e dopo l'esperienza al "Laboratorio" sarebbe diventato regista, responsabile del settore tecnico ed ispiratore del "Teatro statale di agitazione" (*Gosagitteatr*) di Leningrado assieme all'attore e regista Ja.M.Čarov che sarebbe diventato anche regista principale di quel teatro (nel quale, peraltro, confluirono poi anche Lebedev e Golovinskaja). Interessante notare che il *Gosagitteatr* batteva per la regione di Leningrado le stesse rotte che avrebbe battuto Gajdeburov negli anni trenta con il suo "Teatro ambulante 'Governio regionale di Leningrado' " (*Peredvižnoj teatri im. Lenoblispolkoma*) vagando per *kolchozy* e *sovchozy* della regione di Leningrado.

⁹⁵ Gvozdev A.A., Piotrovskij A.I., *Istorija sovetskogo teatroa, op. cit.*, p. 249.

di un teatro etico com'era quello di Gajdeburov, che, inoltre, mai si era allontanato dai dettami stilistici realisti (abbiamo qui una doppia valenza della parola verità - come verità interiore e come realismo dell'ambientazione). Nel quarto abbiamo un'estensione del principio didattico di Gajdeburov secondo il quale bisognava "educare soprattutto l'autore-attore"⁹⁶ (per questo nei suoi corsi veniva spesso adottata la pratica dell'improvvisazione e nella sua scuola di teatro si tenevano corsi di drammaturgia). E' forse anche il caso di ricordare, in questo contesto, che la stessa idea di organizzare scuole di teatro per proletari digiuni di qualsiasi educazione teatrale era già stata sperimentata praticamente per lunghi anni, sin dall'inizio del secolo, dallo stesso Gajdeburov, alla Casa del popolo sulla prospettiva Ligojskij dov'era anche la sede del suo "Teatro accessibile a tutti" (*Obščedostupnyi teatr*). Spesso gli operai della scuola partecipavano anche agli spettacoli.

Nel settimo punto, infine, trova riscontro quella convinzione che aveva spinto Gajdeburov negli anni della reazione post 1905 a mettere in scena soprattutto Ibsen e i classici, lasciando da parte Gorkij e Hauptmann. Gajdeburov era convinto, allora, che l'arte potesse avere solo un valore morale e che il pubblico operaio, volendo, avrebbe potuto coniugare i valori etici, che lì gli venivano proposti, con la politica che inevitabilmente lo aspettava una volta uscito dal teatro. D'altronde non fu casuale che i suoi allievi proponessero per il "Teatro Ambulante" l'emblema dell'ippogrifo che simboleggiava la mobilità nello spazio e nel tempo delle idee "dell'Arte Panpopolare e al di sopra delle classi" e del "Teatro-tempio"⁹⁷.

Sono idee tipiche del simbolismo prerivoluzionario, che si tingono spesso di colori religiosi (è

⁹⁶ Gajdeburov P.P., *Pavel Pavlovič Gajdeburov. Literaturnoe nasledie*, Moskva, VTO, 1977, p. 65.

⁹⁷ Gajdeburov P.P., *op. cit.*, p. 38. Sempre in questa pubblicazione c'è un passo estratto da un articolo scritto dallo stesso Gajdeburov nel 1918, stenogramma di un suo discorso in occasione del decennale dell'apertura della Casa del popolo sulla prospettiva Ligojskij, che può fornire ulteriori suggestioni su questa temperie culturale, su quest'impostazione etico-artistica ad un tempo sacrale, mistica e politica, all'epoca così diffusa in Russia e sulle aspettative palinogenetiche che sull'atto artistico e sulla rivoluzione si riversavano. Pavel Pavlovič racconta di come, poco dopo la rivoluzione fallita del 1905, alla fine della rappresentazione di *Antigone* da parte del "Teatro Ambulante", si era avvicinato uno spettatore e aveva domandato: "«Da molto recitate questo spettacolo?» «Due anni» «Mah... Se vi permetteranno di recitarla per altri due anni chissà che non riusciremo a vedere una nuova rivoluzione in vita nostra». Di repliche dell'*Antigone* sino ad oggi ne abbiamo fatte più di cento, ma la seconda rivoluzione è arrivata significativamente più tardi di quanto non prevedesse quello spettatore. Penso anche che avesse esagerato il peso della nostra rappresentazione nello sviluppo degli umori politici della Russia. Non si era però ingannato relativamente alla definizione di quei *sentimenti* che rendono a tutt'oggi viva la tragedia antica, ché non è nel *contenuto degli avvenimenti e delle parole* che troviamo la cosa più preziosa capace di distinguere il teatro da tutti gli altri tipi di creazioni umane, bensì nella sua capacità, nella sua vocazione a *mettere in subbuglio lo spirito umano*. Nella quotidianità questo spirito è passivo, come una palude, acqua morta che nel crepuscolo notturno genera fuochi fatui incapaci di illuminare le strade che gli è necessario percorrere e non lo riscaldano. Solo nell'inquietudine dell'anima, nel sacro allarme dello spirito si possono trovare quei pensieri e quegli atti che rendono significativa e forte la vita dell'uomo. Per questo la forza e il senso delle impressioni artistiche si misurano con l'agitazione dell'anima, con l'eccitazione, nell'uomo, della propria forza creativa, con il fiorire di pensieri che gli sono propri, con gli atti che progetta. Non aspettatevi da noi delle lezioni, dei quadretti viventi sulla storia della letteratura e del teatro. Nella nuova tappa del nostro cammino artistico a cui siamo arrivati siateci compagni di strada e fratelli nell'arte dello spirito, che conduce l'umanità all'illuminazione superna, che è accessibile all'uomo, alla Visione delle profondità dell'anima, profondità silenziose, sacre e comuni a tutti gli uomini degni di tal nome". Gajdeburov P.P., *op. cit.*, p. 224.

da notare che nel settimo “comandamento” del “Laboratorio” si usa la parola trasfigurazione) e che avevano trovato, sin dall’inizio del secolo, una sistemazione teorica negli scritti del poeta Vjačeslav Ivanov (1866-1949)⁹⁸. Ivanov, per altro, continuava a propagandare queste idee con rinnovati vigore e motivazioni anche dopo la rivoluzione, e la loro influenza è chiaramente avvertibile anche in questi sette punti programmatici, soprattutto nei tre punti di cui si è scritto in riferimento a Gajdeburov e, si direbbe, anche nel punto V. “L’orchestra delle arti”, come viene chiamata, è infatti uno degli assunti base della poetica, teatrale e non, del simbolismo e del decadentismo russi (e ampiamente diffusi anche in tutta Europa a partire dalla seconda metà dell’ottocento).

Risentiva di queste influenze estetico-filosofico anche il volantino programmatico stilato e distribuito in concomitanza con la stesura di questo elenco di comandamenti; vi si dichiarava che il “Laboratorio” intendeva:

«fondare un nuovo teatro eroico-monumentale ispirato allo spirito della lotta di classe proletaria (...), preparare quadri in grado di portare nei reparti dell’Armata Rossa i principi dell’azione di massa eroico-teatrale (...), formare i propri drammaturghi che dovranno superare Eschilo di tanto quanto le idee che ispirano l’Armata Rossa sono superiori a quelle della società schiavistica dell’antica Atene.»⁹⁹

Ovviamente, infine, c’era anche l’influenza del reparto di direzione politica dell’Armata Rossa, visibile in particolare ai punti II, III e VII. La ricerca della monumentalità era una raccomandazione estetica emanata dallo stesso Lenin, soprattutto per ciò che riguardava le opere celebranti la

⁹⁸ Queste teorie sono ben illustrate oltre che nella fondamentale monografia su Ivanov di Fausto Malcovati (Cfr. Malcovati F., *Vjačeslav Ivanov: estetica e filosofia*, Firenze, La nuova Italia, 1983), anche nell’introduzione di Massimo Lenzi alla pubblicazione di due suoi articoli sull’Azione assembleare (Cfr. Lenzi M., *Lo Spettacolo Trasfigurato: scena simbolista e scena-simbolo. Appunti sulla teoria dell’arte scenica di Vjačeslav Ivanov*, in “Il castello di Elsinore” anno II n° 4, 1989). L’aspetto di queste teorie che, in epoca di Comunismo di guerra, viene più spesso ripreso nella discussione sul nuovo teatro festivo è il concetto di “*sobornoe dejstvo*” (che si è scelto di tradurre “Azione assembleare”; l’aggettivo *sobornoe* deriva dal sostantivo *sobor* che significa duomo, cattedrale, ma anche concilio, riunione, ecc). Semplificando in maniera veramente drastica il sottile, complesso e poeticamente e enigmaticamente espresso ragionamento di Vjačeslav Ivanov, l’Azione assembleare sarebbe lo stadio primo della teatralità, quello dell’annullamento dionisiaco, dal quale poi nasce la tragedia, quando, dalla massa festiva e orgiastica indistinta, emerge l’eroe, l’individuo, che si pone in termini conflittuali col dio (ciò che Ivanov definisce *bogoborstvo*, dalle parole *bog*-dio, e *bor’ba*-lotta). Sin dai suoi scritti di inizio secolo, Ivanov invitava a ritornare a quello stadio primario, per ritrovare la verità e la necessità dell’atto teatrale. Le sue teorie sono contenute in una serie di articoli pubblicati per lo più sulle riviste “Vesy” e “Zolotoe runo” tra il 1904 e il 1906 e poi raccolte in Vjačeslav Ivanov, *Po zvezdam*, Peterburg, Ory, 1909.

⁹⁹ N. G. Vinogradov-Mamont, *Krasnoarmejskoe čudo...cit.*, p. 20. Il volantino fu spedito, con un invito ad un dibattito sugli obiettivi enunciati, a tutte le più eminenti personalità della Pietrogrado teatrale dell’epoca. Dall’Andreeva a Šaljapin, da Mejerchol’d a Radlov, tutti assicuraronο a più riprese la loro partecipazione, ma per ben due volte all’appello rispose solo Ju.M.Jur’ev.

rivoluzione o i singoli rivoluzionari.¹⁰⁰ Sul perché poi l'internazionalismo, la propaganda dell'ideale comunista e la trasformazione del mondo (anche se nell'elenco si usa la parola "trasfigurazione") dovessero stare all'interno del programma di un teatro è inutile soffermarsi, visto "quando" e "grazie all'iniziativa di quale organizzazione" agiva il "Laboratorio drammaturgico-teatrale dell'Armata Rossa".

**

Dopo questo excursus sulle componenti culturali, estetiche e politiche che il "Laboratorio" faceva interagire tra loro, è il caso di tornare alla storia della sua nascita e dei suoi spettacoli, per vedere come poi questo composto, così caratteristico di quell'epoca, si sia manifestato nella pratica e quali siano stati i suoi lasciti alle *inscenirovki* dell'anno Venti.

L'idea dei dirigenti politici del soviet militare del distretto di Pietrogrado, maturata verosimilmente per l'autunno del 1918, di aprire un teatro composto di soli soldati dell'Armata Rossa coincideva con un progetto simile già elaborato da Vinogradov-Mamont e presentato in quel

¹⁰⁰ Relativamente all'uso dell'arte a scopo celebrativo da parte della dirigenza bolscevica negli anni immediatamente successivi la rivoluzione si consigliano in particolare *Agitacionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv (1917-1932)*, a cura di V. Tolstoj, Moskva, Iskusstvo; AA.VV., *Sovetskij teatr. Dokumenty i materialy. Russkij sovetskij teatr 1917-1921*. Leningrad, Iskusstvo, 1968; James Von Gledern, *Bolshevik festivals, 1917-1920*, Berkley, California University Press, 1993. Questa direttiva era stata recepita soprattutto dai simbolisti. Basti pensare ai saggi postrivoluzionari di A.Blok, all'amore per la romanità classica che infervorava, con lui, molti intellettuali dell'epoca. Nel senso di questa direttiva andava anche la nascita, a Pietrogrado, del nuovo teatro BDT, formatosi sotto l'egida di Blok. L'idea di questo teatro era nata l'anno precedente, quando l'attore tragico Jur'ev, che era a capo del collettivo di attori dell'ex Teatro Imperiale Aleksandrinskij e solo un anno prima aveva recitato diretto da Mejerchol'd nel ruolo di Arbenin, il protagonista di *Maskarad* di Lermontov, aveva deciso di mettere di nuovo in scena nel Circo Ciniselli il monumentale *Edipo re* che vi era stato allestito nel 1911 da Max Reinhardt e del quale si conservava ancora intatta la scenografia. Lo spettacolo, diretto dall'allievo di Reinhardt, Aleksej Granovskij, debuttò nella primavera del 1918 ed ebbe un successo clamoroso. Galvanizzati da quest'esperienza, continuando nello stile monumentale che si erano dati, spinti anche da Fëdor Šaljapin e Maxim Gor'kij, che a sua volta coinvolse nel progetto la moglie Marija Andreeva, gli attori dell'ex Aleksandrinskij produssero anche un *Macbeth* (sempre al Circo Ciniselli con Jur'ev nel ruolo del protagonista e la stessa Marija Andreeva in quello di lady Macbeth) che ebbe successo non inferiore allo spettacolo precedente. Il collettivo si costituì in compagnia e fondò Teatro della tragedia – *Teatr tragedii* – diretto da Jur'ev e dalla Andreeva. Blok si unì a questi artisti e ne perorò la causa sinché, di lì a qualche mese venne loro assegnato un teatro costruito quaranta anni prima sul lungo fiume della Fontanka. Il collettivo, che prese a quel punto il nome di Bol'šoj Dramatičeskij Teatr (nome che significa Teatro drammatico grande e che, per estensione, presto passò all'edificio teatrale stesso), debuttò il 15 febbraio del 1919 con *Don Carlos* di Schiller. Il BDT (acronimo che a tutt'oggi viene usato assai più frequentemente del nome completo del teatro) si proponeva di mettere in scena prevalentemente tragedie, si considerava ispirato dalla tragicità e dalla monumentalità dell'epoca e aveva nel suo collegio direttivo il capo del PTO M.F.Andreeva, l'attore Ju.M.Jur'ev, i pittori e scenografi già affiliati al gruppo "Il mondo dell'arte" A.Benois, M.V.Dobužinskij (1875-1957) e V.B.Ščuko (1878-1939), il regista N.Arbatov, amico e collega di Stanislavskij durante il periodo della Società di Arti e Letteratura e regista al teatro di Vera Kommissarževskaja (1869-1926), il compositore e musicologo V.B.Asaf'ev (1884-1949) e, ovviamente, Aleksandr Blok.

periodo a quei dirigenti; la prevedibile conseguenza di questa convergenza aveva portato, il 9 dicembre 1918, al conferimento, per drammaturgo e regista, dell'incarico di organizzare un studio teatrale. Questi si mise subito a cercare i suoi futuri attori "strappati ai telai e agli aratri"¹⁰¹ e nel giro di un mese riuscì a raccogliere circa 130 soldati. La registrazione ufficiale del " 'Laboratorio drammaturgico- teatrale', come un particolare reparto militare"¹⁰² porta la data del 12 febbraio 1919.

Una volta fondato e una volta "reclutati" gli 'studisti'¹⁰³, il "Laboratorio" si mise subito all'opera inaugurando corsi formativi di tipo assai vario. Una certa prevalenza fu data alle lezioni di pantomima che erano state affidate alla corrente mejerchol'diana del "Laboratorio", vale a dire a N. Ščerbakov. Era un fatto, d'altronde, che Mejerchol'd e i suoi collaboratori dello studio di via Borodinskaja fossero all'avanguardia in questo campo, non solo rispetto a Gajdeburov, ma probabilmente rispetto a tutti gli altri maestri di allora. Il che denuncia peraltro una volontà di superamento del realismo ottocentesco nella direzione del recupero di una mitica teatralità popolare di piazza (mito, questo, che si appoggiava anche alle ricerche del convenzionalismo teatrale del primo novecento, agli studi di Miklaševskij, dell'ambiente attorno allo studio di via Borodinskaja, alle fantasie degli artisti de "Il mondo dell'arte", alla sperimentazione avviata da Evreinov nel "Teatro antico", ecc.).

Durante le lezioni venivano mimati movimenti di lavoro e di lotta e lo stesso Mejerchol'd, una volta, tenne una lezione di pantomima su come interpretare grottescamente un generale.

C'erano poi le lezioni di "canto di massa"¹⁰⁴ dove veniva insegnato ai soldati a "cantare in tutte le posizioni" (correndo, stesi, a testa in giù ecc.), e quelle di "drammatica e drammaturgia"¹⁰⁵ che diventarono però immediatamente sessioni di prove e di elaborazione di un testo, visto che il "Laboratorio" fu costretto a debuttare già il 12 marzo 1919.

Il primo spettacolo del "Laboratorio", e probabilmente il più importante fra quelli che produsse, fu *Il rovesciamento dell'autocrazia* che andò in scena nella ricorrenza di quell'evento storico. Il testo, frutto di un processo di creazione collettiva, era un *collage* di otto episodi ambientati in

¹⁰¹ Vinogradov-Mamont N.G., *Krasnoarmejskoe čudo*, Leningrad, Iskusstvo, 1972, p. 109.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Questo termine è stato mutuato da Ripellino che così definisce i membri degli studi teatrali in: Ripellino A.M., *Il trucco e l'anima*, Torino, Einaudi, 1965.

¹⁰⁴ N. G. Vinogradov-Mamont, *Krasnoarmejskoe čudo...cit.*, p. 35.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

diversi posti della Russia (a Pietrogrado, soprattutto, ma anche a Pskov) nell'arco di tempo che andava dal 9 gennaio del 1905 ("Domenica di sangue") al 12 marzo (27 febbraio vecchio stile) del 1917 (rivoluzione di Febbraio, abdicazione di Nicola II e fine dell'impero zarista). Gli episodi intrecciavano fatti personalmente accaduti ai membri del "Laboratorio" (o di cui essi erano a diretta conoscenza) con altri fatti di quel periodo che, però, avevano avuto ben più ampia risonanza e ben più ampio significato storico. Lo spettacolo nacque durante le lezioni, raccordando e mettendo insieme i racconti e le idee che i soldati-allievi sottoponevano al collettivo.

Ad ognuno dei collaboratori di Vinogradov-Mamont furono affidati il coordinamento drammaturgico e la regia di uno o più episodi, lui coordinò il piano generale e vi aggiunse, di suo, una geniale intuizione spaziale. Infatti, durante la prova generale capì immediatamente che il palco era troppo piccolo e che ci si stava avviando ad un fiasco sicuro: nella scena della strage della "Domenica di Sangue" le prime vittime del corteo sul quale Nicola II aveva ordinato di aprire il fuoco, di fatto cadevano addirittura ai piedi dello stesso Zar! Vinogradov-Mamont allora ordinò di sbaraccare tutta la platea, di montare un altro piccolo palcoscenico sul lato della sala opposto a quello dove era situato il palcoscenico principale e di girare di novanta gradi le sedie del pubblico, mettendole di taglio rispetto ai due palchi, in modo che metà della platea guardasse in faccia l'altra metà e che tra le due metà ci fosse uno spazio, una "strada delle manifestazioni"¹⁰⁶ di quattro metri circa di larghezza che univa i due palcoscenici. Si formavano così due - o meglio tre - luoghi scenici compresenti nella sala. Sui palchi, denominati uno "della rivoluzione" l'altro "della reazione", l'azione si svolgeva alternativamente o contemporaneamente. Una struttura originale che, al tempo stesso, coscientemente o meno, sembra prendere spunto da una ricca serie di precedenti storici, tra i quali sicuramente anche il teatro da *balagan*, il *vertep* e il teatro medievale con i suoi luoghi deputati.

Il rovesciamento dell'autocrazia, il modulo formale che esso inaugurò (sia in termini drammaturgici, che spaziali, produttivi, fruitivi e interpretativi), è di tale importanza per questo studio - essendo l'esatta anticipazione dei 'nostri' spettacoli - che è opportuno soffermarsi qualche riga sulla descrizione dello spettacolo.

Nel primo episodio, intitolato *Il 9 gennaio 1905*, la creazione collettiva era stata seguita da N.A. Lebedev che ne aveva curato anche la regia.

¹⁰⁶ Così la definisce, con evidente riferimento alla "Strada dei fiori" del teatro Kabuki, A.I.Piotrovskij, in *Chronika leningradiskich prazdnestv 1919-1922 gg., op. cit., p. 57.*

Dopo la canzone *Lučinuška* cantata a bassa voce dagli 'studisti' disposti tutti attorno al pubblico, un operaio seduto in platea si alzava, veniva verso il centro, buttava a terra il berretto e diceva:

«- Eh fratelli! E' pesante la nostra vitaccia.»

Un altro operaio si alzava e lo raggiungeva

«- Andiamo dallo Zar!»

Dai lati della sala altri operai accorrevano

«- Perché?

- Chiediamo meno fatica per il popolo.

- Quando andiamo?

- Adesso...Al Palazzo d'Inverno!»

Interveniva dal "palco della rivoluzione" un operaio (si trattava di Osipov, già noto al lettore come *conférencier* ne *La terza internazionale*) che li metteva in guardia dai soldati dello Zar e suggeriva loro di armarsi. Seguiva una breve discussione che si concludeva con il giuramento di andare disarmati. Con icone e ritratti dello Zar in testa e intonando canti religiosi¹⁰⁷, gli operai si dirigevano verso il Palazzo d'Inverno, cioè dall'altra parte della sala, dove un caricaturale, annoiato Nicola II rispondeva alle proposte dei generali:

«- Ci permettete di sparare?

- Di non risparmiare pallottole?»

con un distaccato

«- d'ac-cor-do.»

¹⁰⁷ Da notare che, dopo la rappresentazione, Gajdeburov condannò il lavoro e ripudiò i suoi allievi, indignato per il fatto che questi vi avevano usato gonfaloni, icone e croci autentici, consacrati e non costruiti appositamente per lo spettacolo, offendendo così il sentimento religioso verso la sacralità di quegli oggetti. In "Zapiski obščedostupnogo teatra", n° 18, 1919.

Dopo una serie di scariche di fucileria gli operai sgomenti scappavano maledicendo lo Zar:

«- Gente alle armi! Contro lo Zar! Contro il potere zarista!»

Il secondo episodio, intitolato *L'arresto dell'agitatore clandestino* era stato curato da E. Golovinskaja.

Sul palco della rivoluzione due soldati, nella trincea:

«- Quando finisce questa maledettissima guerra?!

- Bisognerebbe chiudere Nicola e Guglielmo in una gabbia, che si battano a cazzotti.

- E invece il popolo che soffre; e perché?!

- A Piter gente con la testa fina si sta armando...

- E chi?

- Gli operai dicono: c'è un partito... si chiama bolšako (*sic.*).

- E il programma?

- Si conosce il programma...da soldati - abbasso la guerra, e allo Zar...»

In seguito si avvicinavano due bolscevichi, operai dell'arsenale; erano due propagandisti e leggevano il proclama del partito. Ma ecco che dietro di loro arrivavano le guardie e li arrestavano. Seguiva una colluttazione, uno dei due riusciva a fuggire ed andava ad avvertire gli altri operai dell'arsenale.

I sei episodi che seguivano erano nello stesso stile.

Nel terzo, *L'arsenale*, curato da V.V.Šimanovskij, gli operai avvisati dal fuggiasco della caccia scatenata dalle guardie, proclamavano lo sciopero. Il padrone chiamava la polizia e licenziava in tronco gli scioperanti.

Nel quarto *Fraternizzazione dei soldati con gli scioperanti*, anch'esso curato da V.V.Šimanovskij, i soldati si rifiutavano di obbedire all'ordine di reprimere lo sciopero degli operai; si ammutinavano e al canto di *Smelo tovarišči v nogu* si avviavano con loro verso l'arsenale per impossessarsi delle

armi.

Nel quinto *Barricate* (regia di V.V.Šimanovskij) i soldati venivano accolti a colpi di mitragliatrice dai poliziotti che frattanto avevano occupato l'arsenale. Subito venivano costruite barricate da dietro le quali i soldati rispondevano al fuoco e, sopra la testa degli spettatori, si intrecciava una vera e propria sparatoria. Dopo di che gli ammutinati assaltavano e prendevano il "palco della reazione". Seguiva, al canto di *Vy žertvoju pali v bor'be rokovj* un corteo funebre: a braccia venivano portati fuori i caduti.

Nel sesto, curato da N.V.Lebedev e intitolato *Insurrezione al fronte*, alcuni insorti occupavano il nodo ferroviario di Pskov, e cioè il palco della rivoluzione, in attesa del treno dello Zar. Nella notte scherzavano, discutevano della futura società comunista e della felicità, ballavano, cantavano.¹⁰⁸

Questi intermezzi musicali e danzati erano stati curati da Ja.M.Čarov e venivano considerati il settimo episodio.

Ma ecco arrivare il treno: tutti si mettevano in moto e andavano a circondare il vagone dello Zar al canto della Marsigliese.

Iniziava qui l'ottavo episodio, curato dalla Golovinskaja: *L'abdicazione di Nicola II*. L'azione si spostava all'interno del vagone, cioè sul palco della reazione. I due capitalisti Gučkov e Šul'gin¹⁰⁹ tentavano di convincere Nicola II a firmare il manifesto d'abdicazione, ma egli per tutta risposta tirava fuori il pettine, ci sputava sopra, e si pettinava la barbetta. Šul'gin continuava ad insistere, ma solo quando arrivavano due soldati rossi che in maniera un po' rude imponevano allo Zar di firmare, questi con aria stanca rispondeva:

¹⁰⁸ Pare che la sera della prima uno dei soldati che recitavano si sia rivolto dal palco a Šaljapin, seduto in sala, invitandolo a cantare pure lui e che Šaljapin abbia raccolto l'invito; N. G. Vinogradov-Mamont, *Krasnoarmejskoe čudo...cit.*, p. 70.

¹⁰⁹ Oltre ad essere borghesi (benché il primo fosse anche capitalista, mentre il secondo fosse più che altro un'esponente dell'*inteligencija*) A.I.Gučkov e V.V.Šulgin erano soprattutto membri attivi della IV ed ultima Duma dell'impero russo. Nel 1916, davanti allo sfacelo organizzativo della gestione delle urgenze belliche da parte dello stato e al discredito raggiunto della casa regnante con la vicenda Rasputin, si erano fatti promotori di una lega di imprenditori che si proponeva di agevolare la spedizione di materiali bellici al fronte e avevano cominciato con insistenza a proporre una transizione dell'impero russo verso un assetto da monarchia costituzionale. Quando scoppiò la rivoluzione di febbraio credettero fosse giunto il momento per riuscire a raggiungere il loro scopo e fecero pressioni su Nicola II affinché abdicasse a favore del fratello Michail, che speravano meno ostile ai loro propositi. Nicola II abdicò ma Michail rifiutò di accettare la corona, mettendo così automaticamente fine al regno dei Romanov e al potere monarchico in Russia.

«- D'ac-cor-do»

e firmava.

I soldati invadevano il vagone e buttavano i due capitalisti, Nicola e i suoi generali giù dal palco. Iniziava il trionfo, sul palco tutti agitavano bandiere e fucili, Osipov, in prima fila, diceva:

«- Verso la nuova rivoluzione socialista -
Avanti!!!»

Le guardie rosse-attori invadevano la sala.¹¹⁰

Questo canovaccio venne spesso mutato; ad esempio si prevedevano, a seconda delle circostanze, spazi per discorsi di propaganda, nuove battute ecc. Una volta, benché l'azione si svolgesse nel '17, uno dei personaggi si lanciò in un discorso infuocato su Kol'čak.

Inoltre anche il pubblico spesso interveniva nell'azione unendosi all'assalto nell'episodio Barricate e lo stesso Mejerchol'd, la sera della prima, quando al canto di *Vy žertvoju pali* i soldati portavano via sulle braccia i compagni caduti, si alzò dal suo posto raccolse un fucile e seguì i soldati nella loro uscita.

Lo spettacolo ebbe un enorme successo e fino alla fine dell'anno fu replicato duecentocinquanta volte.

Su questa base e con queste stesse modalità compositive, tagliando e aggiungendo episodi, come se fossero moduli di una costruzione Lego, il "Laboratorio" elaborò altri due spettacoli.

Il primo, *L'anno rosso*, estendeva l'azione de *Il rovesciamento dell'autocrazia* fino all'Ottobre ed era diviso in tre parti. La prima delle quali, *Febbraio*, era sostanzialmente un compendio de *Il rovesciamento dell'autocrazia*. La seconda parte invece, intitolata *Kerenšina*, veniva eseguita secondo i canoni della pantomima buffonesca con personaggi come "il Signor Capitale", Miljukov - sempre col cilindro in testa -, il "Social-traditore", in tubino, e un "Cavaliere Nero dell'imperialismo", non meglio precisato né descritto, nella letteratura sul "Laboratorio". La terza parte, era intitolata *Ottobre* e vedeva agire sul palco della reazione Kerenskij e su quello della

¹¹⁰ Questa descrizione è stata tratta da: N. G. Vinogradov-Mamont, *Krasnoarmejskoe čudo...cit.*, p. 60-71.

rivoluzione il Capo degli operai. Lo spettacolo si concludeva col vittorioso assalto al Palazzo d'Inverno.

Il secondo spettacolo era dedicato solo al 9 gennaio 1905 e si intitolava *La domenica di sangue*.

**

Si è cercato, nelle pagine precedenti, di descrivere le possibili influenze che avevano contribuito a disegnare il profilo stilistico del teatro fatto dal "Laboratorio drammaturgico-teatrale dell'Armata Rossa"; resta ancora da fare qualche accenno ad un'altra influenza, che lasciò sicuramente tracce molto profonde: quella che ebbero i soldati dell'Armata Rossa, senza i quali il "Laboratorio" stesso non avrebbe avuto senso né sarebbe potuto esistere e produrre spettacoli.

I dialoghi de *Il rovesciamento dell'autocrazia*, con tutto il loro primitivismo, la sequenza dei momenti drammatici e i personaggi creati per quello spettacolo erano il frutto della fantasia, del lavoro dei soldati dell'Armata Rossa. Furono loro che, probabilmente, portarono in questo e negli altri spettacoli quel tanto di *balagannyj*, di baracconesco, di teatro popolare che pure era presente in quello spettacolo¹¹¹.

D'altronde un evento teatrale non è determinato solo dal lavoro di costruzione dello spettacolo, ma anche delle idee che motivano chi ci lavora, da chi concorre a far sì che questo evento si produca e da chi permette che esista, dalle aspettative che ha chi lo guarda, dal lavoro di prova, dall'immaginario che viene messo in campo, dalle modalità di produzione e di lavoro e dalle circostanze e modalità di fruizione da parte dello spettatore... In tutti questi aspetti la presenza dei soldati rossi era un aspetto discriminante, uno dei punti di forza del "Laboratorio", nel panorama teatrale dell'epoca. In un momento in cui i teorici del teatro militante e del Proletkul't dibattevano continuamente di teatro operaio, di teatro proletario, e si discuteva se fosse o no già maturo il

¹¹¹ In genere, oltre all'opera deliberata di recupero del patrimonio culturale popolare da parte degli artisti della generazione degli anni novanta, un altro fattore che garantì questo recupero durante il Comunismo di guerra e gli anni della NEP, fu proprio il ruolo di primo piano che assunsero, per un certo periodo, nel panorama teatrale, quei collettivi costituiti per buona parte da attori amatoriali provenienti direttamente dal proletariato urbano e contadino. In questo senso è indicativo il materiale raccolto da Maria Di Giulio nel suo *Teatro spontaneo e rivoluzione*, Firenze, Sansoni, 1985, dedicato proprio al teatro non professionistico e di agitazione politica, che contiene, tra l'altro, un'antologia di 9 pezzi eseguiti dal gruppo operaio di teatro agit-prop *Bluse blu*, due dei quali sono definiti "Raëk", uno "Rivista" e un altro "Étrée" e tutti mutuati da o parodiati i moduli formali del teatro popolare.

momento in cui la classe operaia avrebbe potuto esprimersi autonomamente in teatro, uno studio formato da soldati dell'Armata Rossa faceva un effettivo passo avanti in questa direzione.¹¹²

**

Proprio in forza di tutto il complesso di fattori e di influenze che concorsero a produrlo, *Il rovesciamento dell'autocrazia* fu uno spettacolo di importanza basilare per la storia del teatro politico russo postrivoluzionario. Definì un modulo stilistico a cui, poi, moltissimi si ispirarono. Quando si parla di *inscenirovka*,¹¹³ nel teatro degli anni venti, si ha in mente qualcosa di assolutamente analogo.

Rispetto ai 'nostri' spettacoli, che appunto erano definiti *inscenirovki*, l'esperienza del "Laboratorio" ebbe un ruolo addirittura di modello. Ciò è evidente in alcune soluzioni formali, quali la sistemazione della scena (sino al plagio nella più famosa delle *inscenirovki*, il grandioso spettacolo *La presa del Palazzo d'Inverno*), la sequenza degli episodi (si va all'attacco cantando *Smelo tovarišči v nogu*, si prosegue, sia in caso di vittoria che di sconfitta, cantando *Vy žertvoju pali* o al suono di una qualche musica funebre, infine si festeggia la vittoria con un inno) e la caratterizzazione dei personaggi; è evidente per alcuni aspetti delle modalità produttive (l'impiego dell'esercito, l'utilizzo del *collage* di episodi separati e il fatto che fosse messo in scena da collettivi registici nei quali, sotto la guida di un regista-coordinatore, diversi registi curavano diversi episodi di un unico spettacolo); è evidente infine per quanto riguarda l'insieme delle diverse influenze ideologico-estetiche che avevano caratterizzato l'ispirazione del "Laboratorio", insieme che fu mutuato, con qualche arricchimento, dagli spettacoli di massa dell'anno venti e che si connetteva con la funzione festivo-celebrativa che allo spettacolo veniva attribuita.

¹¹² Non è contraddittorio che, nel dibattito seguito allo spettacolo, a criticarlo più aspramente fossero proprio gli attivisti del Proletkul't di Pietrogrado P.K.Bessal'ko, A.A.Mgrebov e V.V.Čekan. Accusarono lo spettacolo di subire influenze contadine. "E chi è l'egemone della rivoluzione? Chiedeva Bessal'ko. E si rispondeva da sé: il proletariato! Ci serve un teatro proletario. Dovete seguirci su questa strada. Questa è la volontà della rivoluzione." N. G. Vinogradov-Mamont, *Krasnoarmejskoe čudo...cit.*, p. 79.

¹¹³ Proprio ponendo a fondamento della sua analisi le *inscenirovki* del "Laboratorio drammaturgico-teatrale" e gli spettacoli di massa dell'anno venti, l'operatore teatrale e studioso V.N.Vsevolodskij-Gerngross, all'epoca degli spettacoli nel pieno della sua attività, nella sua *Storia del teatro russo* teorizzò l'esistenza della forma *inscenirovka* e ne descrisse il modulo. Cfr. V.N.Vsevolodskij-Gerngross, *Istorija russkogo teatra*, Leningrad, Teakinopečat', 1929, pp. 387-396.

I.3 L'esperienza di A.A.Mgebrov e del Proletkul't di Pietrogrado

Sin dagli ultimi mesi del 1917 Aleksandr Avelevič Mgebrov e sua moglie Viktoria Vladimirovna Čekan entrano nel soviet cittadino del Proletkul't di Pietrogrado come delegati del teatro della fabbrica Baltijskij di cui sono registi ed attori principali. Nel marzo del 1918, su raccomandazione di Lunačarskij¹¹⁴, il Proletkul't affida loro il compito di organizzare dei corsi di teatro per i proletari. Si forma così lo "Studio del Proletkul't di Pietrogrado" (*Studija petrogradskogo Proletkul'ta*). Le molteplici esperienze di questo "Studio" che nel tempo subisce due metamorfosi assumendo prima il nome di "Arena della creazione teatrale proletaria" (*Arena proletarskogo teatral'nogo tvorčestva*) e poi quello di "Primo teatro eroico operaio rivoluzionario" (*Pervyj rabočij revolucionnyj geroičeskij teatr*), sono in stretta relazione con gli spettacoli posti al centro del presente studio.

Guida, ispiratore, regista e anche, all'occasione, drammaturgo e attore nei ruoli di maggior responsabilità, di tutte e tre queste formazioni è sempre Mgebrov, che quando comincia a lavorare per il Proletkul't ha già alle sue spalle un passato teatrale di un certo peso, soprattutto come attore. Amico e compagno di lavoro del celebre attore P.N.Orlenev (1869-1932), uno tra i primi ad aver introdotto in Russia Ibsen, nel 1907, a ventitre anni, Mgebrov approda al "Teatro d'Arte di Mosca" di K.S.Stanislavskij, dove si ferma per una sola stagione. Nello stesso anno abbandona quel teatro per seguire l'avventura simbolista e trasferirsi a Pietroburgo, al teatro di Vera Fëdorovna Kommissarževskaja, dove rimane sino al 1910, collaborando anche con Mejerchol'd che, sino al 1908, era stato regista di quella compagnia. Chiusasi quell'esperienza con la morte di Vera Fëdorovna, Mgebrov si trasferisce in un altro dei teatri famosi della Russia del primo novecento: il "Teatro antico" (*Starinnyj teatr*), diretto da N.N.Evreinov e K.M.Miklaševskij, segnato da una particolare temperie artistica, come testimoniano i nomi dei pittori che collaboravano col teatro in quanto scenografi: M.V.Dobužinskij, V.A.Ščuko – tra l'altro futuri scenografi del *Mistero del lavoro liberato* - I.Ja.Bilibin, N.K.Rerich, E.Lanséré e A.Benois, tutti affiliati al movimento artistico "Il mondo dell'arte". È in questo teatro che nel 1911 interpreta il ruolo di S. Patrizio ne *Il purgatorio di San Patrizio* di Calderon e quello del padre di Laurencia – ruolo interpretato dalla futura moglie Viktoria Čekan - in *Fuenteovejuna* di Lope de Vega.

A proposito di questo spettacolo, dopo aver informato il lettore su chi interpretava i sette ruoli più importanti, nella sua autobiografia, Mgebrov aggiunge:

¹¹⁴ Cfr. A.A.Gvozdev, A.I.Piotrovskij, *op. cit.*, p. 233; A. A. Mgebrov, *Žizn' v teatre*, 2 voll., Leningrad, Academia, 1932, vol. II, pp. 311.

«tutti gli altri interpretavano gli zingari che danzavano nell'intervallo, o le donne che si ribellavano, la folla, insomma, che in Lope de Vega è il vero protagonista.»

E cita, in nota, un articolo di critica:

«chiunque abbia avuto l'occasione di vedere questa pièce sulla scena, sarà d'accordo che tutto l'interesse dello spettacolo si concentra sul popolo, che, dal ruolo modesto di coro, che interpretava nell'antica tragedia, assume nell'opera di Lope il ruolo di motore principale di tutto il dramma.»¹¹⁵

Una valutazione che fa di questo *Fenteovejuna* un'esperienza di peso rispetto al suo futuro lavoro al Proletkul't.

Nel 1912, dopo la chiusura del "Teatro Antico", Mgebrov incontra di nuovo Mejerchol'd a Terioki, una località di villeggiatura che era diventata luogo di raccolta per i simbolisti, dove si progettavano carnevali, mascherate alla luce delle notti bianche e spettacoli di Calderon a carattere mistico.¹¹⁶

Negli anni precedenti la rivoluzione Mgebrov frequenta molti dei cabaret artistici della capitale, soprattutto "Il cane randagio", dove ha occasione di conoscere V.V.Majakovskij, A.A.Achmatova, S.Ju.Sudejkin, N.N.Sapunov e I.A. Sac e molti altri artisti pietroburchesi.

Non manca, nella sua biografia, un episodio che lo colloca nella sua epoca anche da un punto di vista politico. Infatti, proprio in quel periodo (anni '13-'15 circa) Mgebrov finisce in carcere per delle parole di solidarietà nei confronti di alcuni scioperanti che contenevano anche apprezzamenti pesanti nei confronti del potere zarista, pronunciate nell'ormai lontano 1905.

Di nuovo in libertà, frequenta i corsi sulla pantomima tenuti da Mejerchol'd allo studio sulla Bordinskaja; su quella esperienza avrà modo di affermare che:

«Le nostre pantomime miravano solo alla flessibilità, alla musicalità, alla ritmicità, alla cantabilità e all'agilità del corpo e dei suoi movimenti. Lavoravamo sul fantastico, attingendo a Gozzi, a Hoffmann e anche alla immaginazione del nostro collettivo. Mejerchol'd fu il primo a

¹¹⁵ A. A. Mgebrov, *Žizn' v teatre...cit.*, vol. II, pp. 59-60.

¹¹⁶ A. A. Mgebrov, *Žizn' v teatre...cit.*, vol. II, pp. 202-204.

fare della creazione collettiva una nuova parola d'ordine artistica. Era evidente da tutto il nostro lavoro, benché questa parola non venisse pronunciata espressamente.»¹¹⁷

Questo è il bagaglio di esperienze di Mgebrov, quando arriva l'anno 1917, e con esso l'occasione di collaborare con attori provenienti da ambiti (e mossi da motivazioni) totalmente differenti rispetto a quelli che caratterizzano gli attori con i quali ha collaborato sino a quel momento: comincia infatti a lavorare al teatro della fabbrica Baltijskij e, come si è già scritto, accetta dal Proletkul't l'incarico di gestirne lo studio teatrale. In quest'ultimo lavoro oltre alla moglie lo affianca anche il dirigente del Proletkul't e teorico della cultura proletaria Pavel Karlovič Bessal'ko (1887-1920), un ex lavoratore dei cantieri ferroviari di Ekaterinoslav, ex membro della frazione menscevica, ex emigrato politico in Francia, conoscente di Bogdanov, F.Kalinin e Lunačarskij oltre che poeta proletario e, ovviamente, bolscevico.

**

Lo "Studio del Proletkul't di Pietrogrado" esordisce con una serata di declamazione collettiva sui versi del poeta proletario e compagno di emigrazione in Francia di Bessal'ko Aleksej Kapitonovič Gastev (1882-1941)¹¹⁸ intitolati *Noi cresciamo dal ferro e La torre*.

L'idea della declamazione collettiva, come racconta lo stesso Mgebrov, nasce dal lavoro pedagogico interno allo Studio:

¹¹⁷ A. A. Mgebrov, *Žizn' v teatre...cit.*, vol. II, pp. 290-291.

¹¹⁸ Personaggio dalla vita avventurosa, anch'egli, come Bessal'ko, comincia a lavorare come operaio sin da bambino, anch'egli viene mandato al confino in Siberia per motivi politici e da lì ripara in Francia e anch'egli solo occasionalmente, ma appassionatamente, poeta e scrittore (a metà degli anni venti abbandona l'attività letteraria e si dedica esclusivamente allo studio dei processi lavorativi fondando l'Istituto Centrale del Lavoro). Nell'*Enciclopedia della letteratura* pubblicata negli anni 20-30 in Urss il redattore S. Malachov scrive di Gastev: "È lecito definire Gastev un poeta lirico che si ispira, da un punto di vista formale, a Verhaeren e Withman. La parte migliore dell'opera di Gastev è quella del periodo del Proletkul't, dell'elaborazione di una poetica proletaria. Questi versi sono espressione della volontà della parte più avanzata della classe operaia industriale. (...) La poesia di Gastev è soprattutto un inno all'industria pesante e esprime il sentimento profondo del legame tra quella e i lavoratori e la fede in quelle forze creative, capaci di trasformare il mondo, che in essa sono racchiuse. Per i futuristi (Marinetti) questo cantare la potenza dell'industria coincideva con la glorificazione della forza del capitalismo che, grazie alla guerra e alla macchina, spazzerà dalla terra la parte debole dell'umanità per lasciar campo solo ai forti. Per Gastev invece questa potenza dell'industria è fusa una volta per tutte con il suo autore, con il suo creatore – il proletariato, intrisa della sua volontà, che a sua volta riempie la volontà del suo poeta di immagini di acciaio e macchine." Lemma *Gastev A.K.*, in *Literaturnaja enciklopedija*, 11 voll., Moskva, Kommunističeskaja Akademija, 1929-1939, vol. II, Moskva, 1929, pp. 403-405.

«un bel mattino ci venne in mente di costringere tutti a studiare collettivamente una poesia di Ionov. Per farla apprendere più facilmente e celermente decidemmo di darle forma in un movimento ritmato. Cominciammo con una semplice marcia e subito, involontariamente, da questa marcia iniziarono ad emergere frasi e parole (...) fu la prima prova di lettura collettiva. Questa prova ci spinse a lavorare collettivamente e, dal momento in cui adottammo come nostra pratica fondamentale il lavoro collettivo, tutto iniziò a realizzarsi con favolosa velocità.»¹¹⁹

Si decide, allora, di applicare questo metodo a un lavoro in corso, finalizzato all'elaborazione di una versione scenica di alcuni versi di Gastev. Ed ecco che, a stare alle parole dello stesso Mgebrov, “dalla scenografia, che rappresenta ruote in movimento, volani e ingranaggi, sorge la figura simbolica dell'operaio, emblema della collettiva volontà di liberazione e della potenza generata dalla vittoria che essa ottiene sugli elementi. I muscoli denudati delle braccia, la posa impetuosa, la falce, il martello, l'incudine, il colpo che si impietrisce nello spazio”¹²⁰, nudo dalla cintola in su, attorniato da centinaia di mani dei membri del coro, col sottofondo tenue di una musica lontana, affogato nel rosso dai riflettori, l'operaio Popov declama i versi di Gastev.

A questo spettacolo segue, per il 1° maggio 1918, la messa in scena di altri versi di poeti operai declamati dal coro e di una *pièce* a tre personaggi, *L'angolo rosso*, di V.V. Ignatov, membro del presidium del comitato centrale del Proletkul't, che, tra l'altro, recitava anche nel ruolo del protagonista.¹²¹

Tra i numerosi spettacoli allestiti dallo “Studio” in tempi molto ravvicinati, vale la pena segnalare la serata organizzata il 26 maggio 1918 in occasione del centenario della nascita di Karl Marx. La serata iniziava con un frammento del *Prometeo liberato* di Shelley, in cui Ignatov recitava

¹¹⁹ A. A. Mgebrov, *Žizn' v teatre...cit.*, vol. II, p. 323.

¹²⁰ A. A. Mgebrov, *Žizn' v teatre...cit.*, vol. II, pp. 324-325.

¹²¹ Una gustosissima descrizione di questo spettacolo è fornita in D. I. Zolotnickij (nel suo *Zori teatral'nogo Oktjabrja* Leningrad, Iskusstvo, 1976, pp. 298-300) che racconta, con diverse citazioni dal testo involontariamente comico di Ignatov, la storia di *L'angolo rosso*, e cioè quella di “Lui” che uccide, con una coppa di vino avvelenato, la sua “Lei”, colpevole di averlo tentato con una vita comoda, con un *angolo* confortevole in cui ripararsi. Subito dopo l'omicidio entra in scena il “Padre di Lei” che, in maniera piuttosto flemmatica chiede spiegazioni sulla morte della figlia (“Mi dica, perché ha ucciso mia figlia? Il mio dolore è così grande che non sono in grado né di vendicarmi, né di minacciare, né addirittura di esprimere una condanna nei suoi confronti e, solo, voglio sapere cosa l'ha portato a fare ciò”). Come risposta riceveva qualcosa di molto simile ad un comizio in cui, in prosa ritmata, “Lui”, ripetendo le parole pronunciate da Ignatov in occasione dell'apertura del palazzo del Proletkul't, sosteneva la necessità di buttarsi nella lotta, di andare avanti e sacrificare ciò che ostava al raggiungimento dello scopo rivoluzionario.

nel ruolo di Prometeo, e con due *performance* di danza definite “bassorilievi plastici” e intitolate una *Ci fucilavano* e l'altra *Abbiamo vinto* eseguiti dalla danzatrice a piedi scalzi Ada Korovin insieme ad alcuni membri dello “Studio”, per terminare con un'apoteosi dedicata al grande maestro durante la quale la folla, sullo sfondo di un cielo luminoso e al suono dell'Internazionale, abbatteva la figura del vecchio Dio e, al suo posto, con grida entusiaste, erigeva un busto di Karl Marx adornato di ghirlande di fiori.

Un'altra serata, simile nello stile a quella appena descritta, è quella dedicata ai versi di Walt Whitman. La recitazione era qui totalmente collettiva, nessun personaggio, nessun individuo emergeva dal coro. Il potere era rappresentato da un corteo in carattere grandguignolesco: le maschere sociali che solitamente comparivano nelle *inscenirovki* (lo Zar, i generali, un boia con un'ascia sulla spalla) sfilavano precedute da suoni di danze macabre e accompagnate da risate sataniche. Le stesse risate accompagnavano l'apparizione del popolo sottomesso dai potenti e fungevano da sottofondo contrappuntistico alle inutili grida di protesta e ai lamenti dei lavoratori.

Il 7 ottobre 1918 i dirigenti del Proletkul't e lo stesso Mgebrov, abbastanza sicuri del lavoro svolto dal punto di vista didattico, chiudono lo “Studio” e lo trasformano in “Arena della creazione teatrale proletaria”, formazione il cui obiettivo è allestire spettacoli tratti dal repertorio drammatico e *inscenirovki*.

La prima creazione dell'“Arena” è *La presa della Bastiglia*, una versione del dramma *14 Juillet* di Romain Rolland, fino allora mai recitato in Russia. La prima ha luogo il 7 novembre 1918 in occasione dei festeggiamenti per il primo anniversario della rivoluzione.

Mgebrov rielabora il testo riducendo molti ruoli e trasformandone altri in voci anonime che intervengono dalla folla. La folla in questo spettacolo ha il ruolo principale e tutta l'attenzione del regista si concentra sulle scene di massa; del resto la stessa scelta della *pièce* di Rolland, è dettata per Mgebrov, dal suo essere “costruita sulle scene di massa e su ruoli dove il pathos rivoluzionario e il romanticismo hanno la meglio sulla psicologia individualistica”.¹²² Una scelta che aveva anche il vantaggio di ovviare all'inesperienza teatrale di molti ex membri dello “Studio”. I ruoli di un certo spessore, quelli dei protagonisti, vengono affidati ai soli Mgebrov e Čekan. L'azione scenica dell'insieme del coro, formato da 150 ‘studisti’ del Proletkul't, era intervallata da brevissime scenette comiche eseguite dai membri del coro stesso senza che ciò abbassasse in qualche modo il

¹²² A. A. Mgebrov, *Žizn' v teatre...cit.*, vol. II, p. 420.

tono di severità ed eroismo che doveva essere trasmesso dalla massa.

«L'effetto dello spettacolo, che qui e lì era effettivamente entusiasmante, va considerato di tipo liturgico: la messa in scena celebrava un festeggiamento della rivoluzione. I personaggi finivano per essere solo involucri di idee e slogan. (...) Allo spettatore era permesso di sentirsi una cellula di questa massa monolitica, di sciogliersi in essa con i sentimenti e con la volontà e di unirsi mentalmente al coro che glorificava "assemblearmente" l'eroica impresa collettiva e la collettiva fede.»¹²³

Successivamente, in quella sessa stagione, l'"Arena" mette in scena la *pièce* di Bessal'ko *Il muratore*, una sorta di *remake* proletario ideologico e quasi razionalista, de *Il costruttore Solness* di Ibsen. Anche in questo caso Mgebrov allestisce lo spettacolo alla solita maniera allegorica, con scene di massa, 'studisti' in costumi-uniformi e con apoteosi finale a cui partecipano figure che rappresentano gente di tutti i paesi¹²⁴.

Insieme a *Il muratore* l'"Arena" allestisce anche una versione scenica di *Insurrezione* di Verhaeren, la cui totale assenza di personaggi non fa che ribadire la linea di ricerca teatrale del gruppo, interessato più all'elaborazione del movimento scenico delle masse che non allo studio di singoli caratteri. L'unico vero protagonista è ancora una volta il popolo, personificato da voci isolate che declamano versi.

«Nel finale, nel pieno del movimento insurrezionale, mentre echeggiavano frammenti di parole separate che risuonavano impetuosamente, si vedeva un mare di fiaccole accese che brillavano per la scena in mano alle figure dei rivoltosi che correvano. Questo movimento arrivava al parossismo e d'improvviso tutti si bloccavano creando un quadro severamente monolitico.»¹²⁵

Ultimo spettacolo dell'"Arena della creazione teatrale proletaria", con debutto il 1° maggio

¹²³ D. I. Zolotnickij, *Zori teatral'nogo Oktjabrja* Leningrad, Iskusstvo, 1976, p. 311.

¹²⁴ *Il muratore* è la storia della costruzione di una torre colossale da parte di un gruppo di operai che lavorano sotto la direzione di un architetto. A capo dei lavoratori c'è Pëtr, un operaio che ha idee particolarmente grandiose sulla torre, più grandiose di quanto non siano quelle dell'architetto. A contrapporre i due si aggiunge anche la rivalità in amore; la moglie dell'architetto, infatti, è incerta se andarsene con il giovane operaio o rimanere col marito. Risolve la sua incertezza dichiarando all'architetto che lei non può amare un costruttore che non ha il coraggio di salire sulla sua stessa costruzione. L'architetto, colpito nell'orgoglio, nonostante il beffardo consiglio della moglie ("non salire, ti girerà la testa"), sale, per poi sfracellarsi al suolo, lasciandola libera di amare Pëtr. Anche gli operai acquisiscono con la morte dell'architetto la loro libertà e continuano l'opera grandiosa.

¹²⁵ A. A. Mgebrov, *Žizn' v teatre...cit.*, vol. II, p. 420.

1919, è *La leggenda del Comunardo* di P.S.Kozlov, all'epoca soldato semplice e membro della direzione politica della flotta del Baltico¹²⁶.

La trama della *pièce* è estremamente semplice. Nel I atto in un bosco vergine ad altezze siderali, presso l'entrata di una caverna che emana luce, protetto dal Pensiero che si appoggia ad uno spadone, il Saggio legge su un grande libro la profezia dell'avvento del Comunardo che farà uscire i reclusi dalle segrete, romperà le catene della schiavitù e libererà l'umanità. Nel frattempo il Figlio del Sole e il Figlio della Terra forgianno sull'incudine, col ferro, il cuore del Comunardo. Mentre la Felicità getta fiori nella fucina, dalla foresta il Vampiro, il Male e le Forze Oscure manifestano la loro impotente ostilità digrignando i denti e ringhiando. Al sorgere del sole, dalla fucina, coi capelli lunghi fino alle spalle, nudo sopra la cintola e con lo stemma della falce e martello sulla cinta, esce il Comunardo. Il Saggio gli dà un mantello d'oro e un anello, il Pensiero la spada e il Figlio della Terra la bandiera rossa. Dopo essere stato incoronato dalla Felicità e dopo aver giurato di voler servire gli sfruttati, il Comunardo si allontana sulle note dell'inno dei cittadini del cielo.

Il secondo atto si svolge in fabbrica. Mentre nei reparti si sussurra dell'arrivo del Comunardo, questi appare immerso nella luce rossa, e chiama gli operai alla lotta. La folla si agita, tenta di insorgere, ma i gendarmi riescono a riportare con la violenza gli operai al pesante, odiato e sofferto lavoro.

Il terzo atto ripete sostanzialmente il secondo: cambia solo il luogo dell'azione che diventa una miniera.

Il quarto atto, che inscena la rivoluzione, si apre nel deserto in fondo ad una gola buia; il sole illumina solo le vette. Vecchi, donne, bambini e adulti, con i vestiti stracciati, esausti per la lunga strada percorsa, si agitano, protestano, dubitano del Comunardo, si lamentano dell'assenza di risultati. Una donna (interpretata dalla Čekan) cerca di convincerli a credere nel Comunardo e li invita a sopportare. La tensione si scioglie solo con l'arrivo a sorpresa del Comunardo che annuncia il raggiungimento della terra promessa al di là della buia gola, consegna la bandiera rossa alla folla, raccomanda di conservarla e proteggerla e si incammina, seguito dalla folla.

¹²⁶ Petr Sidorovič Kozlov (1886-1935) a differenza degli altri autori proletari di cui si è scritto in questo paragrafo, tenta sin da giovane la via della scrittura e si impegna politicamente a tempo pieno solo dopo la rivoluzione, quando, dopo la presa di Archangel'sk da parte delle truppe dell'Intesa, si trasferisce a Pietrogrado e si arruola volontario nell'Armata Rossa all'età di 33 anni. Nella sua vita ha scritto circa venti *pièces*, la più famosa delle quali è proprio *La leggenda del Comunardo*, ma ha lavorato soprattutto come giornalista, pubblicando elzeviri sui giornali delle province settentrionali della Russia (Archangel'sk, Kostroma, Vologda).

A questo punto si inserisce un brevissimo intermezzo in cui Nicola II, il Kaiser Guglielmo e il loro seguito fuggono attraverso il proscenio.

Lo spettacolo si conclude con la solita apoteosi: la luce inonda la scena sulla quale si svolgono danze, si canta e si suona e appare con una falce nella mano, vestita di una tunica chiara, una donna, figura allegorica del Lavoro Liberato (la Čekan). Tra un tripudio di fanciulle che stringono in pugno fasci di grano e di ragazzi che innalzano falci e martelli d'oro, il Comunardo annuncia brevemente la vittoria:

«Il sole stesso ci saluta: tutto ciò che vedete, palazzi, fontane, grandiose opere d'arte, è vostro. Tutto comune... Non c'è più padrone, non c'è più schiavo.

Cominciate a costruire una nuova vita. Non io vi ho condotto, ho solo seguito la predestinazione. Ma io sono voi, e voi non siete forse me?

È giunta l'ora di sciogliermi in voi!»¹²⁷

Lo spettacolo, definito da D.I.Zolotnickij in un interessante raffronto col *Mistero buffo* di Majakovskij, "Mistero serio"¹²⁸ e da V.B.Šklovskij "una Vampuka rivoluzionaria ricolma di wagnerismi da libretto",¹²⁹ è, come si è già scritto, l'ultima produzione dell'"Arena" del Proletkul't di Pietrogrado.

Nell'estate del 1919 Mgebrov forma con i compagni di avventura Čekan, Bessal'ko, Kozlov e con buona parte degli attori e del coro dell'"Arena" il "Primo Teatro Eroico Operaio Rivoluzionario" che non dipende più dalla sezione di Pietrogrado bensì dal Comitato Centrale del Proletkul't e dalla sezione di formazione extrascolastica del Narkompros, dalla quale riceve anche un piccolo sussidio e una sede, che dà al nuovo teatro la possibilità di mettere fine all'ininterrotta tournée con spettacoli al fronte, nelle caserme dell'Armata Rossa e nei club operai che aveva segnato il suo primo anno e mezzo di vita. Il nuovo teatro eredita tutto il repertorio dell'"Arena" e produce ancora qualche spettacolo fino alla sua chiusura, nel maggio 1920.¹³⁰

¹²⁷ A. A. Mgebrov, *Žizn' v teatre...cit.*, vol. II, p. 490.

¹²⁸ D.I.Zlotnickij, *op. cit.*, p. 318.

¹²⁹ B. Šklovskij, *Soglašateli*, in "Žizn' iskusstva", n. 430, 22/IV/1920. Šklovskij attaccava duramente anche la rivendicazione dello spettacolo al diritto di essere semplice in quanto "arte proletaria", sostenendo che, al contrario, l'arte popolare aveva come una delle sue caratteristiche distintive la complessità. *Vampuka, principessa africana* fu una celebre parodia del melodramma, messa in scena da teatro-cabaret "Lo specchio ricurvo" a Pietroburgo nel 1908 e che rimase poi proverbiale a indicare opere dalle trame improbabili, clamorose e goffe. Su *Vampuka* cfr. A.M.Ripellino, *Il trucco e l'anima*, *op. cit.*, p. 204.

¹³⁰ Zolotnickij afferma che le ragioni della separazione dell'Arena dal Proletkul't di Pietrogrado consistevano da una parte in un

A conclusione di questo excursus sull'attività registica di Mgebrov negli anni del Comunismo di guerra, occorre accennare anche a *La Comune di Parigi*, una *pièce* scritta da lui stesso e andata in scena il 18 marzo 1920. Come sempre gli unici veri ruoli sono quello della rivoluzionaria anarchica e femminista Louise Michel, interpretato dalla moglie, e quello del socialista, esponente della comune e fondatore della CGT Eugène Varlin, interpretato da Volskij, già protagonista de *La leggenda del Comunardo*. Gli altri cinquecento partecipanti allo spettacolo non sono ruoli, ma rappresentano il popolo cioè la massa protagonista. Lo spettacolo finisce con un'apoteosi durante la quale la Čekan, che personifica la Comune, recita attornata dal popolo un discorso autentico di Louise Michel mentre le luci vengono rivolte verso la platea per coinvolgere il pubblico nello spettacolo.¹³¹

**

Per valutare correttamente l'operato dei teatri diretti da Mgebrov negli anni 1917-1920, è necessario studiarlo alla luce di una ricognizione della politica teatrale del Proletkul't, organizzazione nella quale essi erano inseriti a pieno titolo.

Leggendo le recensioni agli spettacoli di Mgebrov¹³² non si può non cogliere un atteggiamento di forte indulgenza rispetto al risultato estetico, che pure, da una breve rassegna delle testimonianze, si intuisce essere di basso livello. Tale indulgenza era dovuta al fatto che l'entusiasmo rivoluzionario che questi spettacoli suscitavano negli spettatori operai e l'effetto tonificante che avevano sul morale delle truppe corrispondevano perfettamente alle aspettative e ai compiti che sia il Proletkul't che il partito attribuivano loro. Altro elemento che suscitava empatia e benevolenza verso questi spettacoli era il fatto che la stragrande maggioranza dei membri dello "Studio" e, successivamente, dell'"Arena" e del "Primo Teatro Eroico Operaio

certo ostracismo da parte degli iscritti al Proletkul't che consideravano lo staff dell'"Arena" troppo intellettuale e quindi sospetto, dall'altro dal desiderio di autonomia decisionale e artistica da parte dei dirigenti dell'"Arena" che, dopo un anno e mezzo di successi travolgenti si sentivano ormai pienamente sicuri di sé. Cfr. Zolotnickij D.I., *Zori....*, *op.cit.*, p. 321.

¹³¹ Cfr. N-ov, *Geroičeskij teatr*, in "Žizn' iskusstva", n. 394, 11/III/1920, p. 1

¹³² C'è da tener conto che, nel complesso si tratta quasi esclusivamente di fogli legati ai bolscevichi, alla rivoluzione, i cui criteri di valutazione non erano mai puramente estetici (se mai recensioni avrebbero potuto esserlo in una situazione come quella e relativamente a spettacoli come quelli).

Rivoluzionario” erano in realtà operai che si cimentavano sulla scena nel tempo libero e che spesso non avevano nessuna pretesa di diventare attori¹³³.

Queste due tendenze - utilizzare per l'attività teatrale dei proletari non professionisti e dare spettacoli a scopo propagandistico e politicamente “corroborante” - corrispondevano in pieno ad alcune delle direttive del Proletkul't la cui finalità era quella di consolidare e rendere egemone la cultura proletaria che veniva intesa innanzitutto come qualcosa di prodotto dai proletari, dalla classe operaia, qualcosa di intimamente connesso alle loro consuetudini e alle loro modalità espressive e di socializzazione e poi come qualcosa di assolutamente innovativo nelle forme, nella fruizione e nella funzione sociale rispetto all'arte borghese, che secondo il Proletkul't era da rigettare in blocco.

Recitare durante le ‘feste comandate’, dare un ruolo preminente al collettivo, fare delle masse rivoluzionarie l'eroe principale dei drammi, utilizzare attori non professionisti, ottenere dallo spettacolo un effetto di tipo liturgico affinché gli spettatori e gli attori potessero sentirsi parte di un gruppo coeso e unito da fede, obiettivi, sentimenti, speranze ed eroismo, corrispondeva alle direttive di estetica teatrale impartite dai vertici del Proletkul't e condivise da molti intellettuali e politici che simpatizzavano con le idee dell'organizzazione. Inoltre erano direttive rispondenti alla politica del Partito Comunista che cercava, promuovendole come gli era possibile, di rendere le nuove festività rivoluzionarie un evento importante attraverso il quale veicolare i contenuti ideali, gli obiettivi della rivoluzione e cercare di compattare la popolazione attorno a questi contenuti e attorno al partito che avrebbe portato il popolo e il paese a realizzarli.

Benché le direttive di politica teatrale del Proletkul't in linea di massima fossero quelle, al suo interno l'articolazione delle posizioni teoriche in materia era grande. Vi erano orientamenti assai differenti e tra i diversi esponenti del Proletkul't le polemiche erano frequenti. Per di più spesso le posizioni di ognuno di questi esponenti erano, a loro volta, il frutto di una somma di spinte ideologiche e/o di scuola eterogenee, disparate e a volte contraddittorie.

Era forte e generalizzata l'influenza dei teorici teatrali post-nietzschiani. In particolare quella di Fuchs e dei simbolisti russi V.S.Solov'ëv e Vjčeslav Ivanov, che propugnavano, all'inizio del secolo, il ritorno ad un teatro rituale di tipo primordiale, anteriore alla nascita della tragedia. Ma, rifacendosi

¹³³ Incidentalmente, inoltre, la circostanza che con i suoi spettacoli Mgebrov andasse spesso in *tournee* al fronte e che sia lui sia la sua compagnia in occasioni simili avessero rischiato più volte la vita, rende ancora più comprensibile questo atteggiamento di benevolenza.

alla radice marxista del movimento, leader del quale era Bogdanov¹³⁴, le esternazioni teoriche degli esponenti del Proletkul't cercavano di riportare quegli orientamenti su un terreno materialistico e di escluderne, arbitrariamente, il sostrato mistico che li caratterizzava. Con un effetto paradossale. Quando quegli stessi esponenti, poi, passavano alla pratica, il misticismo che avevano cacciato dalla porta rientrava dalla finestra e portava comunque a spettacoli in cui i capi operai, la missione rivoluzionaria, il comunismo erano tinteggiati in termini fortemente messianici, palingenetici e, appunto, mistici e religiosi (basti pensare agli spettacoli di Mgrebov).

Al tempo stesso condividevano spesso con i postnietzschiani l'attività nel Proletkul't e l'animazione teatrale e spettacolare delle festività rivoluzionarie, elementi con una sensibilità estetica totalmente differente, di "sinistra", che avrebbe presto portato al rigoglioso ed eccezionale sviluppo delle poetiche formaliste negli anni venti (un nome per tutti: Ejzenštejn, ovviamente, che lavorò attivamente nel Arena del Proletkul't di Mosca; ma si può far accenno anche a futuristi come Majakovskij, a costruttivisti come Gan, Rodčenko, Tatlin, a Dziga Vertov, e così via, che con il Proletkul't, ebbero variamente a che fare, pur non facendone organicamente parte come Ejzenštejn).

Altri elementi ancora venivano dalla cultura liberale progressista borghese: come Smyšljaev, ex studista del Primo Studio del Teatro d'Arte e allievo di Stanislavskij.

Tutti gli esponenti del *Proletkul't*, comunque, erano uniti nel porsi l'obiettivo di infondere nel proletariato lo stesso amore che loro avevano per il teatro e per la pratica teatrale e di farlo diventare protagonista dell'attività teatrale del Proletkul't e dell'animazione delle feste rivoluzionarie e del teatro politico, di propaganda. Anche qui, con tagli e impostazioni differenti.

Molti di loro, ad esempio, vedevano nell'arte teatrale - debitamente politicizzata - se non l'unico, certo il mezzo privilegiato attraverso cui l'uomo nuovo, e quindi il proletario, avrebbe potuto esprimere se stesso e la propria creatività.¹³⁵ Altri vedevano nel mutamento di funzione

¹³⁴ Aleksandr Aleksandrovič Bogdanov (pseudonimo di Malinovskij, 1873-1928) fu un elemento di spicco del movimento rivoluzionario russo. Spesso tra lui e Lenin fu polemica, soprattutto dopo che Bogdanov, all'inizio del secolo, mentre si trovava in esilio forzato in Italia, fondò il gruppo politico «*Vperëd*» («*Avanti*»), che ebbe tra i suoi membri anche personalità eminenti dell'allora Partito Socialdemocratico Russo (ad esempio Anatoli Vasilevič Lunačarskij, che in seguito sarebbe divenuto il primo ministro della cultura della Russia sovietica). Alla polemica con le posizioni bogdanoviane Lenin dedicò due suoi importanti saggi: *Materialismo e empiriocriticismo* e *Estremismo-malattia infantile del comunismo*.

¹³⁵ Valentin Smyšljaev (1891-1936), esponente del *Proletkul't* di Mosca, in un suo articolo del 1920 scriveva: «Perché il teatro di massa si affermi nella società, devono esserci alcune condizioni che ne renderanno la comparsa non solo possibile, ma anche indispensabile. Una di queste condizioni è costituita da una capillare diffusione, tra le masse, della cultura teatrale. Per cultura teatrale si intende quella cultura degli impulsi della volontà, diretti alla esecuzione di determinati compiti, che aiuti le masse ad estrinsecare e manifestare liberamente e senza sforzo i desideri, i sentimenti che le animano». Cfr Valentin Smyšljaev, O

dell'arte (un'arte utilitaristica, capace di modellizzare comportamenti produttivi efficienti e virtuosi, capace di far accrescere più velocemente la coscienza politica del proletariato, capace di trasmettere informazioni sociali utili) uno strumento politico per cambiare l'esistenza: per influire sui comportamenti quotidiani, sulla capacità di gestione e coordinamento del corpo, per aumentare l'autoconsapevolezza della società. Altri ancora vedevano nella confusione di ruoli tra chi fa e chi assiste nel teatro amatoriale (definito all'epoca autoattivo [*samodejatel'nyj*] e cioè che si promuoveva da solo, che si faceva senza direttive esterne), nell'intercambiabilità di queste posizioni, un prodromo, un modello dell'unità del popolo attorno alla rivoluzione, del protagonismo delle masse, di tutti gli uomini nell'epoca del comunismo.

Questo ridisegnare radicalmente le funzioni del teatro basandosi, in una maniera o nell'altra, sul protagonismo teatrale delle masse proletarie, andò a coincidere con (o fu stimolato, suggestionato da) la nuova, inaudita e grande popolarità raggiunta dal teatro subito dopo la rivoluzione. Gli uomini del *Proletkul't* credettero che i loro obiettivi fossero a portata di mano. Subito si lanciarono in teorizzazioni audaci e utopistiche e cominciarono a discuterne di un teatro proletario, diffuso ed egemone come si fosse trattato di un traguardo raggiungibile a breve termine, anzi ormai potenzialmente già realizzato.

La dirigenza del settore teatrale del *Proletkul't* mise all'ordine del giorno l'obiettivo di distruggere le barriere tra attore e spettatore. Il critico letterario ed esponente del *Proletkul't* P.Kogan¹³⁶ intervenendo al congresso dell'Associazione per il teatro operaio e contadino,¹³⁷ svoltosi a Mosca nel novembre del '19, associando questo obiettivo al più generale obiettivo collettivista, sostenne:

massovom teatre, in «*Vestnik teatra*», 54, 24-29 febbraio 1920. pp. 4-6.

Si sente in espressioni come «estrinsecazione e manifestazione» dei desideri interiori come quelle appena citate l'influenza del Teatro d'Arte di Mosca e del maestro di Smyšljaev Stanislavskij; molto difficile ritrovarle negli scritti di altri teorici del teatro del *Proletkul't*: Il Teatro d'Arte, infatti, era uno dei bersagli preferiti dei loro strali polemici.

¹³⁶ Petr Semenovič Kogan (1872-1932) era uno studioso di letteratura, teorico di teatro, anch'egli membro del *Proletkul't*. Scrisse diversi *pamphlet* sul teatro e sulle feste di massa.

¹³⁷ Proprio sotto la spinta del *Proletkul't* il *Narkompros* organizzò un congresso dei teatri operai e contadini. Con quest'assise, che si svolse nell'autunno 1919, il *Narkompros* volle saggiare la forza effettiva dell'organizzazione dei *Proletkul't* e quanto le sue teorie sulle enormi potenzialità artistiche e organizzative dei teatri amatoriali e rivoluzionari del proletariato e dei contadini fossero fondate e diffuse. Il *Proletkul't* ne uscì parzialmente sconfitto. Il congresso approvò una mozione scritta da Lunačarski (che, appunto, era il Commissario del popolo per l'istruzione, e cioè il capo del *Narkompros*) e da Tichonovič, un membro dissidente del *Proletkul't*. Nella mozione si difendeva il teatro professionale e si sosteneva che, nel patrimonio culturale e teatrale del passato, c'erano molti aspetti validi che andavano difesi e fatti propri dalle nuove classi egemoni. A questo proposito il *Proletkul't*, al contrario, predicava la necessità di buttare alle ortiche tutta l'eredità culturale prerivoluzionaria definita, *tout court*, borghese. In compenso il *Proletkul't* ottenne che venisse costituita una «Sezione per gli spettacoli e le rappresentazioni di massa» a cui fosse affidato l'incarico di preparare i festeggiamenti del 1 maggio del 1920. La direzione di questa sezione fu affidata a V. Smyšljaev.

«Nel nuovo mondo tutta la vita si costruisce sui principi della creazione collettiva. L'organismo unico, la fusione dell'attore con il pubblico, dell'autore con l'esecutore e lo spettatore devono essere messi alla base del nuovo teatro.»¹³⁸

In base a questi presupposti, per il Proletkul't momento privilegiato del teatro diventava la festa.¹³⁹ Infatti sin dalle *guljan'ja* prerivoluzionarie la festa era il momento in cui la soglia di divisione fra attori e spettatori si abbassava ai livelli minimi. Per di più, dopo la rivoluzione, le feste garantivano un contenuto politicizzato, rivoluzionario. Naturale, quindi, che nel suo intervento Kogan dicesse anche:

«Germi di teatro socialista esistono già in quei festeggiamenti popolari, cortei, processioni con i quali il proletariato ha celebrato il primo anniversario della sua liberazione.»¹⁴⁰

Se quindi l'obiettivo del Proletkul't era quello di creare un "popolo teatrale" (ma qui, sottesa, e negata, c'era anche una tensione ad estetizzare la vita) e un teatro in cui potessero venir cancellate le frontiere tra attore, creatore e spettatore, la strategia consisteva nel preparare il proletariato a questo futuro (con assurdi che rasentavano il "teatro dell'obbligo" di Karl Valentin¹⁴¹) e la tattica nel prepararlo, da subito, alla gestione organizzativa e la celebrazione delle feste rivoluzionarie.¹⁴²

¹³⁸ L'intervento di P. Kogan e riportato in "Vestnik teatra", 43, 25-30 novembre 1919, pp. 23. Qualche numero dopo, su quella stessa rivista, Valentin Smyšljaev scrive: «Teatro di massa, ovvero teatro socialista: è il teatro del collettivo, dove l'autore è tutto il popolo. Ha già i suoi precedenti storici (feste bibliche, carnevali romani, feste della rivoluzione francese, ecc.). È possibile solo in una società socialista». Valentin Smyšljaev, *O raznych teatral' nych slovacch*, in "Vestnik teatra", 51, 5-8 febbraio 1920, pp. 4-5.

¹³⁹ In una risoluzione, approvata dalla conferenza cittadina dei circoli culturali-educativi del *Proletkul't* di Mosca dell'aprile 1919 e scritta da P. Keržencev, si afferma: «Il teatro proletario rivendica come suoi non solo gli spettacoli sulla scena, ma tutti gli aspetti della creazione teatrale. Grandi giochi di massa, feste popolari, cortei, ecc. Il *Proletkul't* deve preparare i membri dei suoi studi ad affrontare questo teatro di massa, che coinvolge tutto e tutti. L'organizzazione di feste di massa di cortei celebrativi e di altre forme simili stimolerà lo sviluppo dell'istinto teatrale delle masse, avrà una funzione di "scuola elementare" dell'arte teatrale». Cfr. P. Keržencev, *Resolucija Proletkul'tov o proletarskom teatre (po dokladu P.M. Kerženceva)*, in «Vestnik teatra», 19, 9-10 11 aprile 1919, p. 4.

¹⁴⁰ Si tratta dell'intervento di P. Kogan al Congresso per il teatro operaio e contadino a cui ci si è già riferiti.

¹⁴¹ Ad esempio, nel suo *Il teatro creativo*, Keržencev si immaginava che lo spettatore proletario, prima dello spettacolo, avrebbe studiato la *pièce*, frequentato le prove, capito lo stile e il tono complessivo della *pièce*, partecipato a dibattiti nei quali lo spettacolo, la sua messa in scena, le sue soluzioni registiche e scenografiche sarebbero stati discussi e impostati. Cfr. P. Keržencev, *Tvorčeskij teatr ...*, cit; pp. 66-67. Dal canto suo Smyšljaev sosteneva: «Ogni cittadino deve acquisire le conoscenze basilari di ritmica, di dizione, di impostazione della voce e dell'arte dell'estrinsecazione e manifestazione sincera dei propri sentimenti e desideri. Sarà così che comincerà a nascere la nuova forma dell'arte teatrale». Cfr. V. Smyšljaev, *Massovyj teatr i iskusstvo*, in AA.VV., *Organizacija massovyh narodnyh prazdenstv*, Gos. izdat., Moskva 1921, p. 8.

¹⁴² A questo proposito Smyšljaev scrisse: «Non abbiamo bisogno di una folla di individui divisi e conflittuali fra loro, né tanto meno abbiamo bisogno di un piccolo gruppetto di esteti e maestri staccati dal resto del mondo. Ci serve un collettivo unito negli interessi, coinvolto da un solo e comune desiderio, un collettivo che sia agile e di massa al tempo stesso. (...) Il territorio della

Le indicazioni di un modello a cui rifarsi per queste feste erano molto diverse fra loro. A seconda delle correnti c'era chi spingeva per ispirarsi alle feste contadine russe, chi a quelle dell'Italia del rinascimento, chi a quelle bavaresi che tanto piacevano a Fuchs, chi ai riti orgiastici dell'antica Grecia. Ma il modello ritenuto univocamente il più valido era quello delle grandi feste della rivoluzione francese. Il libro del musicologo francese J.Tiersot,¹⁴³ che le descriveva, pareva fosse stato letto da tutti e veniva citato in tutte le discussioni sul teatro di piazza.

Valentin Smyšljaev, membro di primo piano del settore teatrale del Proletkul't di Mosca, che su arte teatrale e festa aveva teorizzato più di molti altri,¹⁴⁴ si fece promotore di un'iniziativa particolare. Organizzò presso il dipartimento teatro del ministero della cultura una "Sezione Rappresentazioni e Spettacoli di Massa" (*Sekcija massovich predstavlenij i zrelišč*) con lo scopo di preparare e realizzare la festa del 1° maggio 1920, coinvolgendo nella preparazione e facendone il protagonista, il proletariato moscovita. Fu un insuccesso clamoroso. Poca partecipazione, alta rissosità all'interno della Sezione, progetti fatti, disfatti e rifatti più volte, nessun risultato concreto.

La vera festa con spettacoli di massa, teatro nelle piazze, partecipazione - più o meno attiva- del pubblico al complesso delle manifestazioni spettacolari, si svolse a Pietrogrado, dove il *Proletkul't* non aveva l'egemonia che aveva a Mosca ed esperti professionisti soprintendevano a tutto il processo, dalla preparazione alla realizzazione della festa. Ma di questo si tornerà a parlare più avanti.

È notevole il fatto che, comunque, nei primi due-tre anni immediatamente successivi alla rivoluzione, queste direttive e questa impostazione teorica abbiano prodotto moduli stilistici ed espressivi comuni¹⁴⁵ tra le varie sezioni teatrali locali del Proletkul't, pur senza che in tal senso ci

R.S.F.S.R. si è ricoperto, negli ultimi due anni, di migliaia di studi e di circoli teatrali. Sono state fatte decine, centinaia di nuove esperienze, messi in atto nuovi principi. E tutto ciò è finalizzato alla realizzazione di una sola idea: la festa di massa, il teatro di massa, il processo collettivo... [...] Organizzando le feste le masse, organizzando le sue idee noi lavoriamo per la causa comune del proletariato. Cfr. Valentin Smyšljaev, *Massovyj teatr i iskusstvo...* cit., p. 8 e p. 10.

¹⁴³ Cfr. J. Tiersot, *Les fêtes et les chants de la révolution française*, Paris, 1908.

¹⁴⁴ Smyšljaev, ad esempio, concepisce l'organizzazione, la fase che precede lo svolgimento vero e proprio dello spettacolo come una parte integrante dell'opera d'arte. Anche in questo, nonostante la sua appartenenza al *Proletkul't*, Smyšljaev era fedele alle sue origini teatrali, al Teatro d'Arte di Mosca. A proposito del rapporto tra la rappresentazione e la sua organizzazione scrisse; «Il processo della creazione nel teatro è più importante di quanto non sia per qualunque altra forma di arte. Il teatro infatti, per essenza, è un processo di organizzazione di uomini vivi e delle loro idee, è un processo di organizzazione di cose che si svolge all'interno di un collettivo organizzato. [...] La preparazione del festeggiamento e il festeggiamento stesso fanno parte di un solo processo, organicamente connesso; in questo processo si verifica l'estrinsecazione e la manifestazione dei desideri delle masse. E proprio in questo processo è possibile la realizzazione della più sublime forma dell'arte umana, dove ognuno partecipa alla creazione artistica assieme a tutti gli altri» Cfr. Valentin Smyšljaev, *Massovyj teatr i iskusstvo...*, cit., p. 7 e p. 9.

¹⁴⁵ Sul Proletkul't e sull'elaborazione teorica che fu fatta relativamente al teatro festivo, cfr. anche Malcovati F., *Vjačeslav Ivanov i TEO Narkompros 1918-1920*, Moskva, ed IMLI, 2010.

fosse un espresso coordinamento.

Tipico, ad esempio, tanto a Pietrogrado quanto a Mosca, era il far debuttare gli spettacoli in occasione della celebrazione di una qualche festa del calendario rivoluzionario (il 7 novembre, il 1° maggio, il 5 gennaio - giorno della domenica di sangue - data della rivoluzione del 1905-, il 23 febbraio - data di nascita dell'Armata Rossa- ecc.), e cioè inserire gli spettacoli nella strategia che voleva connettere teatro e nuova festa proletaria (nelle sue varie manifestazioni: celebrazioni, *inscenirovki*, cortei i cui contenuti politici venivano espressi mediante procedimenti di tipo carnevalesco –carrì, maschere, travestimenti, ecc. –, e così via).

Il Proletkul't di Mosca, per esempio, cominciò la sua attività teatrale il 6 novembre del 1918, nella ricorrenza del primo anniversario dell'Ottobre con una versione scenica di *Insurrezione* e con alcuni brani da *Le albe* di Verhaeren, spettacolo che viene replicato dopo quattro giorni con l'aggiunta di alcuni esercizi plastici intitolati *Tenebre*, *Impeto* e *La marsigliese* (eseguita sulla musica di una poco nota composizione di Liszt, costituita da variazioni sul celebre motivo). Da segnalare la successione dei temi in quanto tipica della struttura delle *inscenirovki* in cui al momento della repressione (*Tenebre*) seguiva sempre uno slancio rivoluzionario (*Impeto*)¹⁴⁶ che portava ad un'apoteosi (*La Marsigliese*). Il "Vestnik teatra" informava che la regista L.N. Alekseeva (1890-1964), ben nota ai proletari moscoviti per le esibizioni, nei teatri rionali, del suo "Laboratorio dell'Arte del Movimento", su *La Marsigliese* aveva organizzato una rappresentazione, in forma di grandi quadri coreografici adattati allo spirito contemporaneo. Vi si raffigurava la lotta tra Rossi e Bianchi; i quadri, molto espressivi, erano stati eseguiti da operai con grande partecipazione e gli spettatori, coinvolti dallo spettacolo, si erano sentiti uniti agli interpreti, partecipi della stessa entusiasmante atmosfera. L'articolo aggiungeva che nonostante la semplicità, si potrebbe addirittura dire il primitivismo, la rappresentazione, piena di alti contenuti rivoluzionari, creava un clima particolarmente teso e affermava, infine, che, essendo stata eseguita senza alcuna scenografia, *La Marsigliese*, "tipico modello di rappresentazione di massa", si sarebbe potuta organizzare in occasioni festive sulle piazze della città, tanto più che il numero dei partecipanti poteva essere allargato all'infinito.¹⁴⁷

Le affinità di queste rappresentazioni con l'esperienza dello "Studio Proletkul't di Pietrogrado"

¹⁴⁶ Vale la pena anche di segnalare che alla parola *poryv* -impeto- si aggiungeva così spesso l'aggettivo *revoljucionny* -rivoluzionario- che l'associazione tra i due termini diventava quasi automatica.

¹⁴⁷ Cfr. V.Mass, *Postanovka "Marsel'ezy" v moskovskom proletkul'te*, in "Vestnik teatra", n. 33, 14-21/IX/1919, pp. 10-11.

diretto da Mgebrov qui sono evidenti.

**

L'attività teatrale di Mgebrov, dunque, nel pur variegato panorama dell'attività teatrale del Proletkul't, come si è visto, non è un fenomeno isolato. Ciò nondimeno qualcosa la rende particolare ed estranea, anche all'interno di un'organizzazione dalle maglie così larghe.

Quando, nel 1920, scoppia la polemica su *La leggenda del Comunardo* che porta alla chiusura del suo "Primo Teatro Eroico Operaio Rivoluzionario", Mgebrov viene accusato di trasferire nei teatri del Proletkul't la sua esperienza simbolista. È un'accusa che può sembrare bizzarra, se si tiene conto di quanto la pratica artistica del Proletkul't, come del resto l'immaginario stesso del proletariato russo dell'epoca, per esprimersi adottasse di continuo simboli e allegorie e di quanto le teorie sull'annullamento delle differenze tra attori e spettatori nelle celebrazioni festive rivoluzionarie, che così care erano ai dirigenti del Proletkul't, dovessero alle teorie sull'Azione assembleare elaborate all'inizio del secolo dal poeta simbolista Vjačeslav Ivanov.¹⁴⁸

Dunque, per quanto concerne l'uso dei simboli, Mgebrov non può essere considerato un'eccezione nel firmamento del Proletkul't,¹⁴⁹ così come non può essere considerata caratteristica esclusiva del suo stile la tendenza a far risaltare, più o meno rozzamente, il protagonismo della folla.

¹⁴⁸ Rimane ancora non tradotto, tra le molte cose non tradotte di Vjačeslav Ivanov, un suo intervento del 1919 alla "Sezione rappresentazione e spettacoli di massa", della quale Ivanov fu membro eminente e piuttosto attivo (Ivanov Vjač., *Množestvo i ličnost' v dejstve*, [Moltitudine e individualità nell'Azione] in "Vestnik teatra", n°62, 27/IV-2/V/1920, p. 2). Curioso l'effetto provocato dalla lettura del testo di questo raffinatissimo intellettuale, dalle cui parole trasuda l'innamoramento del filologo/poeta per la cultura greca e per il mondo di alta intellettualità ed erudizione in cui vive, nel contesto del dibattito pubblicato in "Vestnik teatra" sulle nuove feste del proletariato rivoluzionario, in cui in ampia parte degli interventi non si fa altro che rivendicare la necessità di far trionfare l'egemonia della cultura proletaria spazzando via tutto quanto la cultura "borghese" ha prodotto sino a quel momento. Vjačeslav Ivanov emigrò nel 1921 in Italia, dove visse sino alla morte e dove è sepolto, nel cimitero acattolico di Testaccio, a Roma. (Su questo tema cfr. Malcovati F., *Vjačeslav Ivanov i TEO Narkompros 1918-1920*, Moskva, ed IMLI, 2010.) Peraltro, sull'uso sistematico del simbolo da parte degli esponenti del Proletkul't e sulle sue differenze e somiglianze con l'uso che ne facevano i simbolisti, nel suo *Le albe dell'Ottobre teatrale*, Zolotnickij scrive: "Di regola gli spettacoli del Proletkul't non conoscevano toni intimi. Si rivolgevano alla classe nel suo insieme; nei simboli usati in scena si incarnavano vaste categorie di classe. Al posto dell'estremo individualismo ne subentrava un collettivismo senza limiti, al posto della personalità la massa, al posto dell'analisi psicologica il *pathos*, l'ira, l'entusiasmo della folla, al posto dello spettacolo da camera l'Azione assembleare." D.I.Zolotnickij, *op. cit.*, p. 293. Indicativo il fatto che qui Zolotnickij utilizzi proprio il termine ivanoviano "Azione assembleare".

¹⁴⁹ E d'altronde, si è visto che buona parte dei testi da lui messi in scena, sono opere di scrittori proletari, a volte degli stessi dirigenti del Proletkul't che hanno il compito di decidere con Mgebrov il repertorio del teatro.

Cosa, dunque, lo rende dissonante rispetto all'ambiente teatrale in cui agisce?

Innanzitutto il suo passato.

Mgebrov era stato in carcere, ma al contrario della maggior parte degli attivisti del Proletkul't, non aveva mai fatto attività politica né apertamente né clandestinamente, anzi aveva frequentato con passione tutti quegli ambienti culturali prerivoluzionari che erano profondamente invisi al Proletkul't. Non solo. Qualcos'altro distingueva il teatro di Mgebrov dagli altri teatri rivoluzionari del Comunismo di guerra: un rapporto tra figure individuali e personaggio di massa completamente differente da quello che veniva applicato nelle *inscenirovki*.

Cresciuto artisticamente fra grandi attori, e lui stesso attore di nome¹⁵⁰, Mgebrov aveva una grande considerazione di sé, o meglio del ruolo della sua professione di attore e protagonista, e anche questa circostanza lo rendeva diverso dai suoi colleghi. Non a caso in tutta la prima parte della sua autobiografia non fa che sottolineare il diritto alla libertà e alla supremazia dell'attore nell'ideazione e nella realizzazione di uno spettacolo¹⁵¹.

Leggendola emerge un personaggio molto simile a un eroe dei suoi spettacoli: sempre dalla parte della ragione, attraversa venti anni di peripezie portando alta la bandiera di nobili ideali in solitudine o, al più, in compagnia di una fedele deuteragonista (che nella seconda parte del libro è la Čekan). Ed è proprio l'amore per l'eroe positivo, per l'individualità pura, senza macchia, per colui che si distacca "sideralmente" dal resto dell'umanità, eroe nel quale, evidentemente, Mgebrov si proietta, che caratterizza la sua avventura teatrale. È l'amore verso questo se stesso eroico che, in epoca prerivoluzionaria, produce sia il corollario della propria assoluta autorità di attore sulla creazione, autorità che va difesa dalle invasioni di campo registiche, sia i ruoli che ama di più (come ad esempio il S. Patrizio) e che in epoca di Comunismo di guerra, nel teatro che egli sente come suo, dove è leader assoluto (regista, pedagogo, attore, drammaturgo...), produce quella serie di individui eccezionali, di demiurghi, di Parsifal, di eroi martiri rivoluzionari che ne caratterizzano gli

¹⁵⁰ Per il lettore che lo volesse vedere all'opera, Aleksandr Avelevič Mgebrov è l'interprete del personaggio dell'arcivescovo di Novgorod Pimen nel film di Ejzenštejn *Ivan il terribile*. Il film si apre con una sequenza, quella dell'incoronazione di Ivan, nella quale Mgebrov è di fatto il protagonista (mentre Čerkasov, l'interprete di Ivan, è sempre di spalle).

¹⁵¹ Esempio, in questo senso, quanto scrive a proposito del suo lavoro ne *Il purgatorio di S. Patrizio* del 1911. "Io avevo paura di Evreinov nel *S. Patrizio* (...) La messa in scena del *S. Patrizio* fu affidata, invece, a Drizen: era la cosa migliore che avessi potuto sperare, perché Drizen, in fin dei conti, non era per niente regista: non era lui che guidava l'attore ma l'attore che guidava lui. Nel ruolo di S. Patrizio era solo questo che mi serviva" A. A. Mgebrov, *Žizn' v teatre...cit.*, vol. II, p. 55. E poi ancora: "Il secolo d'oro del teatro non sapeva cosa fosse il regista. Lo dirigeva solo chi sapeva amare, apprezzare e quindi plasmare un attore oppure essere un attore egli stesso. Nella compagnia di Molière fu lo stesso Molière; in quella di Shakespeare-Shakespeare(...); in un teatro dove impera il regista sentiamo assai più, sappiamo assai più dello scenografo, del musicista, del regista che dell'attore (...) Bisogna riconoscere che il teatro è del regista e dello scenografo oppure dell'attore e del drammaturgo: qualcuno deve ben essere al centro." A. A. Mgebrov, *Žizn' v teatre...cit.*, vol. II, pp. 73-74.

spettacoli¹⁵². Ma, come individui, i personaggi positivi mancano nel teatro rivoluzionario di massa dove, magari degradati a maschere, gli individui che emergono e primeggiano sono i personaggi negativi. Nel teatro di Mgebrov, al contrario, i personaggi negativi o sono assenti o non sono personaggi forti e, benché siano caratterizzati (ma questo è un dato inevitabile, vista anche l'approssimazione che, anche per una serie di ragioni obiettive e indipendenti dalla volontà di Mgebrov, segnava il lavoro su quelle rappresentazioni), non sembrano assimilabili a quelle maschere sociali così immediatamente riconoscibili nel teatro dell'epoca. Infatti l'Architetto de *// muratore* non è un despota grottesco, ma è solo un uomo debole, un intellettuale borghese pusillanime e dubbioso; la "Lei" de *L'angolo rosso* non è altro che una moglie borghese con ideali di pace familiare che viene trasformata da "Lui", che le mesce nel bicchiere vino avvelenato, in "vittima sacrificale" al nuovo *ethos* rivoluzionario; non sono rappresentati né i capi dei soldati di Versailles che vengono a reprimere i rivoltosi in *La Comune di Parigi* né i padroni delle fabbriche e delle miniere de *La leggenda del Comunardo*.

Il nocciolo formale dell'*inscenirovka* del comunismo di guerra è la contrapposizione tra il despota, il capitalista, il generale bianco, il socialista conciliatore (individuo) e il popolo che insorge (massa). E' rarissimo che sia riconoscibile un capo rivoluzionario mentre invece lo Zar è "Nikolaška", il Kaiser è Guglielmo, il capo dei bianchi è Vrangel', Judenič, Denikin o Kol'čak e quello del governo provvisorio è Miljukov o Kerenskij. Nelle *inscenirovki* anche lì dove emerge una figura leader nel campo dei rivoluzionari, questa è quasi sempre anonima, come succede, ad esempio, nell'*inscenirovka* del "Laboratorio drammaturgico teatrale dell'Armata Rossa" *L'anno rosso* dove è previsto un confronto tra Kerenskij, sul palco della reazione, e un "Capo degli operai" su quello della rivoluzione¹⁵³.

Anche negli spettacoli di Mgebrov è presente la contrapposizione formale tra individuo e folla, ma di fatto viene collocata all'interno del campo rivoluzionario: il pastore contrapposto al gregge, perché la folla, in quegli spettacoli, non ha più capacità decisionale di un gregge e i suoi capi non hanno un ruolo molto diverso da quello di un Messia. La buona fede e l'abnegazione di Mgebrov, probabilmente, non vennero mai messe in dubbio dalla dirigenza delle organizzazioni rivoluzionarie ma la sua deviazione era troppo palese e la "nota" che produceva con i suoi

¹⁵² E in questo *pathos* di eroe-martire, che lotta con forze superiori a lui, c'è un altro principio estetico caro non solo al romanticismo, ma anche al simbolismo e a Vjačeslav Ivanov, quello del *bogoborstvo* ("lotta contro dio"), dell'eroe *bogoborec*, e cioè "lottatore contro dio". Cfr. Ivanov Vjač., *Po zvězdam*, op. cit.

¹⁵³ Cfr. Vinogradov-Mamont, *Krasnoarmejskoe čudo*, op. cit., p. 123.

spettacoli era in completa dissonanza con la tonalità in cui suonava il teatro politico dell'epoca.

Questa caratteristica della poetica teatrale di Mgebrov e l'ambiguità che essa finisce per generare, visto l'ambito politico e produttivo in cui si manifesta, risulta evidente dal resoconto di un dibattito tenutosi al Proletkul't di Pietrogrado nell'aprile del 1921 sul tema: "cosa deve essere il teatro rivoluzionario".

Nella sua relazione Aleksandr Avelevič sostiene che la disgrazia del teatro sovietico attuale è da attribuire al fatto che l'attore si sia staccato dalla classe operaia e che per risolvere questo problema è bene che il nuovo attore marxista si formi su Ibsen, Hauptman, Maeterlinck e Wilde. Quest'affermazione, che di per sé ha del paradossale, viene ripresa e sostenuta, nel corso del dibattito, da uno strenuo difensore dell'individualità in teatro (e quindi oppositore del teatro delle masse popolari e del Proletkul't), come il critico "moderato" di "Žizn' iskusstva" Aleksandr Belenson; circostanza, questa, che obbliga Mgebrov a dissociarsi e a riaffermare quanto in realtà lui personalmente sia lontano da ogni individualismo e vicino invece agli ideali collettivisti. Nonostante questa *excusatio non petita*, il regista, nel suo intervento conclusivo riesce comunque ad affermare che è stato un errore aver abbandonato il meglio del passato teatrale del paese e che sia un peccato che i teatri accademici abbiano dimenticato le tradizioni di grandi attori come la Ermolova o Ščepkin.¹⁵⁴

Quando fu chiaro che la guerra civile era ormai stata vinta, quando non risultò più necessario raschiare il fondo del barile dell'entusiasmo rivoluzionario, quando, insomma, non ci fu più bisogno di un personaggio foriero di contraddizioni, ideologicamente ambiguo e legato ad ambienti e atmosfere dell'*inteligencija* borghese prerivoluzionaria quale era Mgebrov, il Proletkul't e le altre istituzioni fecero tramontare velocemente la sua stella dall'empireo del teatro rivoluzionario e Aleksandr Avelevič tornò presto a fare semplicemente l'attore.

**

¹⁵⁴ Cfr. *Revoljucionnyj teatr*, in "Žizn' iskusstva", n. 721-722-723, 20-21-22/IV/1921, p. 1 e n. 724-725-726m 23-24-25/IV/1921, p. 1. La Ermolova e Ščepkin erano due grandi attori della tradizione ottocentesca russa che raggiunsero il pieno del loro fulgore artistico la prima negli ultimi anni e il secondo negli anni 20-40 del XIX sec.

Nel teatro di Mgebrov, nonostante il regista avesse modificato sostanzialmente i termini della contrapposizione formale tipica del teatro politico del comunismo di guerra, erano già presenti gli elementi principali del *Mistero del lavoro liberato* e di *Verso la comune mondiale*.

Innanzitutto il ruolo di protagonista dato alla folla-popolo; una folla di solito caratterizzata in maniera austera grazie all'uso di un abito semplice, simile ad un'uniforme. Un secondo dato caratteristico comune era costituito dalla tendenza a trasformare lo spettacolo in una forma di celebrazione di una festività del calendario rivoluzionario o di una data significativa dal punto di vista ideologico. Senza contare che tanto gli spettacoli di Mgebrov quanto le *inscenirovki* dell'anno '20 si ponevano come obiettivo fondamentale un intensissimo e partecipato coinvolgimento da parte del pubblico e che raggiungevano questo obiettivo grazie al fatto che tra gli "spettatori" e la massa protagonista sulla scena ci fosse un rapporto di assoluta identità.

Nel teatro di Mgebrov raramente apparivano in scena i nemici, ma quando apparivano erano simili a quelli delle *inscenirovki* di massa, cioè delle maschere, a volte riconoscibili, come quelle di Nicola II e Guglielmo, a volte invece allegoriche e insolite (come le maschere grandguignolesche che apparivano nella serata di versi di Walt Whitman).

La risata satanica che introduceva l'apparizione di quelle maschere, in quello spettacolo, e che si sentiva di nuovo poco dopo quando rientravano in scena, ammansiti, gli operai, era la stessa "risata satanica" che per ben due volte avrebbe accompagnato anche il ritorno al lavoro degli schiavi dopo altrettanti falliti tentativi di insurrezione, nel *Mistero del lavoro liberato*.

In questa *inscenirovka*, inoltre, come ne *La leggenda del Comunardo*, gli schiavi, dopo aver alzato la testa e interrotto il lavoro per ascoltare la musica fascinante che proveniva dal regno del lavoro felice, venivano di nuovo costretti a lavorare sollecitati ai colpi di frusta e grida dalle guardie.

Per ultimo, molte delle trovate che segnavano le apoteosi conclusive degli spettacoli di Mgebrov, ritornavano pressoché identiche nei "nostri" spettacoli: il canto dell'Internazionale nella serata dedicata a Karl Marx; la presenza sulla scena di rappresentanti di tutti i paesi del mondo ne *Il muratore* e in *Verso la Comune mondiale*; la massa vincitrice che si congelava in una posa monumentale in *Insurrezione*, al pari di quanto succedeva in *Verso la comune mondiale*; l'apparizione di una donna, rappresentante il lavoro liberato, con una bandiera in mano, "salutata" dal sole in *La leggenda del Comunardo* così come nel finale del *Mistero del lavoro liberato* una figura femminile, che rappresentava la vittoria, avanzava portando una bandiera e dietro di lei, sul

fondale, si vedeva un sole che sorgeva; il finale glorioso di entrambi questi spettacoli era costituito dall'approdo della massa rivoluzionaria alla Terra promessa.

1.4 Le feste della rivoluzione francese

Tra le esperienze che servirono da modello per i nostri spettacoli, accanto a quelle sopra descritte, in parte contemporanee e in parte, invece, radicate molto profondamente nella cultura teatrale russa, esiste un'altro tipo di esperienza che, sebbene non avesse nessun rapporto con la cultura russa e da tempo fosse dimenticata, servì certamente da modello per tutto il teatro festivo dell'epoca del Comunismo di guerra: le feste della rivoluzione francese.

Queste feste, che si possono effettivamente considerare dei precedenti del *Mistero del lavoro liberato* e di *Verso la comune mondiale*, entrarono nell'orizzonte culturale dell'*intelligencija* russa grazie ad una rinnovata attenzione teorica da parte soprattutto del Proletkul't. Gli operatori teatrali vennero a conoscenza delle esperienze condotte dai francesi del XVIII secolo quasi esclusivamente dopo la pubblicazione del libro del musicologo francese Julien Tiersot *Feste e canti della rivoluzione francese*¹⁵⁵ che ebbe un enorme successo all'epoca del Comunismo di guerra. Va detto, tuttavia che le feste della rivoluzione francese, sotto molti aspetti, differivano da quelle della rivoluzione russa. L'elemento spettacolare delle feste francesi, data la presenza di folle enormi e di reggimenti di soldati in uniforme che muovevano seguendo un determinato tragitto e/o compiendo azioni conformi ad un progetto elaborato a tavolino, era di tipo liturgico, da cerimonia. Questo tipo di spettacolarità caratterizzava anche alcune delle manifestazioni festive della Russia rivoluzionaria (i cortei funebri, l'inaugurazione di monumenti, le sfilate davanti alla tribuna delle autorità), ma evidentemente non era in grado di soddisfare completamente e di coinvolgere a pieno il popolo russo, le cui tradizioni festive erano segnate da caratteristiche spettacolari diverse, e cioè da un'accentuata teatralità e da un forte spirito carnevalesco. Sicché, nel complesso, la spettacolarità delle feste della rivoluzione russa si distinse piuttosto nettamente da quella delle feste della rivoluzione francese. Ciò non di meno, in molti aspetti un'influenza del modello rivoluzionario francese è riconoscibile e, anzi, spesso fu apertamente rivendicata.

La descrizione di qualcuna di queste feste francesi dimostra come esse cambiassero contenuto e iconologia a seconda delle trasformazioni che la Francia subiva in quell'epoca pur conservando

«sostanzialmente quasi sempre le stesse forme e cioè, soprattutto: i cortei, ai quali

¹⁵⁵ J. Tiersot, *Les fetes et les chants de la révolution française*, Paris, 1908. In questo studio però rimandi e citazioni da quest'opera saranno fatti basandosi sulla sua versione russa: Ž. T'erso, *Prazdnestva i pesni francuzskoj revoljucii*, Petrograd, Parus, 1918. Altre fonti erano la Kropotkin, *La grande révolution. 1789-1793*, Genève, 1909; Romain Rolland, *Le théâtre du peuple*, Paris, 1903.

partecipavano le personalità più eminenti del momento; poi gli archi trionfali, i carri, gli altari, le decorazioni simboliche; inoltre i discorsi, i giuramenti di salvare la patria o di essere fedeli alle sue leggi; e, infine, durante tutte le cerimonie, la musica.»¹⁵⁶

La prima grande festa francese che qui si illustra si svolse a Parigi il 14 luglio del 1790. Il Campo di Marte era stato trasformato in un enorme tribuna a semiellisse costruita per accogliere la popolazione parigina. Nella parte più alta, al vertice della semiellisse, era collocata una tribuna d'onore, al cui centro sedeva il Re attorniato dalle autorità e dai membri dell'Assemblea Legislativa. Di fronte alla tribuna, sulla riva della Senna, in corrispondenza con un ponte di barche gettato per l'occasione, era stato costruito un arco trionfale a tre volte. Al centro della vastissima spianata, tra arco e tribuna era stata eretta, su un grande basamento quadrato, una terza costruzione, più alta di tutte le altre: l'Altare della Patria. Ai suoi quattro lati scendevano sino al terreno del Campo di Marte delle larghe scalinate; ai loro angoli erano stati sistemati quattro grossi blocchi sopra ai quali si ergevano quattro colossali tripodi di foggia antica e di misure proporzionate a tutto l'insieme. L'altare, posto al vertice di una gradinata circolare, che si alzava dal centro del basamento, era costruito in stile semplice e severo e decorato con bassorilievi e con le scritte: "Popolo", "Leggi", "Patria", "Costituzione". Quel giorno, dopo quattro ore di corteo, i delegati, i soldati e il popolo parigino arrivarono nella spianata, riempiendola completamente. Sull'altare della patria venne celebrata una messa dal vescovo, principe e deputato dell'Assemblea legislativa Talleyrand. Seguirono, eseguiti da cori schierati alla base dell'altare, dei canti, non solo di tipo religioso; tra questi uno tratto dal *Dardano* di Sacchini, il cui testo conteneva il giuramento di difendere la libertà conquistata anche a costo della vita. Successivamente, davanti alla folla e ai battaglioni schierati, prima il generale La Fayette, a nome di tutti i reparti dell'esercito, poi il Re e infine il Presidente dell'Assemblea Legislativa, salirono sull'altare e tra le grida di giubilo della popolazione giurarono fedeltà alla Federazione.

La *Festa della Ragione* fu invece celebrata, sempre a Parigi il 20 brumaio del 1793, a Nôtre Dame, ribattezzata per l'occasione Tempio della Ragione. L'interno della chiesa era stato completamente trasformato: al centro era stato eretto un piccolo tempio in stile greco con sopra la scritta "Filosofia" sul quale ardeva la fiaccola della Verità. Donne vestite di bianco salivano in due

¹⁵⁶ Ž. T'erso, *Prazdnestva i pesni francuzskoj revoljucii*, op. cit., p. 12-13.

file e si inchinavano davanti alla fiaccola. Un'attrice che impersonava la Libertà, in tunica bianca con un mantello blu e un copricapo rosso e con in mano una lancia, saliva verso l'altare costruito all'interno del tempio e si inginocchiava mentre il coro cantava l'inno alla libertà, sulle parole di Andrea Chénier.

È indicativo, a dimostrazione dello stretto rapporto esistente tra le feste della rivoluzione francese e quella della rivoluzione russa che lo studioso sovietico A.A.Gvozdev, scrivendone in un articolo pubblicato nella miscellanea *Feste di massa* del 1926, definisca questa cerimonia "antireligiosa".¹⁵⁷ Definizione chiaramente errata e che ha senso solo se se ne legge il valore di proiezione di quell'autorevole e storico modello festivo sulla realtà sovietica contemporanea di allora (che vedeva, tra l'altro un'ampia campagna di propaganda antireligiosa e l'imporsi del pensiero materialista) e se si tiene conto del fatto che i destinatari di questa miscellanea erano le forze dei circoli teatrali operai e rivoluzionari, allora chiamati autoattivi, che praticavano un teatro di agitazione politica e che negli anni venti avevano affiancato, e in parte sostituito, le grandi organizzazioni centrali quali il Proletkul't e i reparti di istruzione politica del Soviet e dell'Armata rossa nel compito di organizzare e animare le celebrazioni delle feste rivoluzionarie.

Il 20 pratile del 1794 si svolse invece la celebre *Festa dell'Essere supremo* organizzata dal pittore David. I parigini furono svegliati dalle campane per partecipare alla festa sin dalle cinque di mattina, perché alle 8,00, ai giardini delle Tuileries, si svolgeva la prima parte della festa. Davanti ai duemila delegati eletti dalle Sezioni parigine disposti lungo i viali dei giardini (divisi rigidamente per sesso: da una parte gli uomini, dall'altra le donne, e al centro una fila di fanciulli con bandiere e fronde) era stata collocata una piscina al cui centro si ergeva la statua della Saggezza coperta da un nero involucro ligneo con sopra dipinta un'immagine mostruosa che rappresentava l'ateismo. I membri della Convenzione salirono su un palco costruito apposta per loro, accompagnati da musica e canti. Quando ebbero occupato la loro posizione, a nome della Convenzione, Robespierre lesse una prima parte del discorso, alla fine della quale il coro cantò *l'Inno all'Essere Supremo*. Finito l'inno Robespierre scese dal palco, si avvicinò al monumento e appiccò il fuoco all'involucro ligneo, rendendo così la statua visibile a tutti. Seguì la lettura da parte di Robespierre della seconda parte del suo discorso.

Terminato questo prologo si svolse un corteo dalle Tuileries al Campo di Marte.

¹⁵⁷ Gvozdev A.A., *Prazdnestva francuzskoj revoljucii*, in AA.VV., *Massovyje prazdnestva*, Leningrad, Izdat Academia, 1926, p. 43.

La formazione del corteo era stata predisposta con estremo rigore, basti ricordare che il centro geometrico e ideale era occupato dai membri della Convenzione in mezzo ai quali c'era un

«carro di forma antica, drappeggiato di rosso e tirato da otto buoi con le corna dorate, sul quale facevano bella mostra di sé oggetti indispensabili al nutrimento del corpo e dello spirito: un aratro, un covone di segale e una pressa da stampa all'ombra di una quercia»¹⁵⁸

e su questo stesso carro era stata collocata anche una statua della Libertà, elemento indispensabile a garantire la prosperità sociale di cui tutto il carro era un'allegoria.

Al posto dell'Altare, al Campo di Marte, era stata eretta addirittura una montagna con grotte, alberi, cespugli e ripide pendenze che doveva avere una funzione di altare, con bracieri posti sulla vetta dai quali si alzavano ampie volute di fumo d'incenso. Ai suoi lati avevano trovato posto i duemila delegati delle Sezioni che già la mattina alle Tuileries avevano cantato *l'Inno all'Essere Supremo*. Davanti alla montagna, inoltre, su una colonna, erano posizionati dei suonatori di tromba che avevano il compito di dare l'attacco al popolo parigino (nel senso di diverse centinaia di migliaia di cittadini riunitisi per l'occasione), diviso rigorosamente per sesso, come si fa per un coro, per farlo partecipare al canto.

**

Da questa sia pur sommaria descrizione di tre delle numerose feste della rivoluzione francese registrate nel libro di Tiersot, è possibile tentare alcuni raffronti con quelle della rivoluzione russa, tenendo presente che la loro parentela, dipendeva anche dal fatto di essersi sviluppate in circostanze storiche segnate da molte affinità.

Innanzitutto ambedue i governi rivoluzionari (quello francese non da subito, ovviamente) avevano subito un'aggressione straniera che intendeva eliminarli ed erano stati costretti a rispondere militarmente, e questo spiegava l'importanza del ruolo dell'esercito nella celebrazione

¹⁵⁸ Ž. T'erso, *Prazdnestva i pesni francuzskoj revoljucii*, op. cit., p. 172

di entrambe le feste.

In secondo luogo ambedue i governi rivoluzionari avevano dato vita a un nuovo calendario con nuove festività allo scopo di celebrare con solennità alcuni eventi politici sia passati sia presenti, (la presa della Bastiglia, la presa del Palazzo d'Inverno, il primo maggio, e così via).

Le due rivoluzioni inoltre avevano creato attorno a sé un'atmosfera di tipo religioso: più che la convinzione della giustizia di alcuni principi o di certe teorie, ai rivoluzionari si chiedeva la fede in determinate istituzioni e dettati teorici, nel futuro al quale queste istituzioni li avrebbero portati. I nuovi dogmi, in tutti e due i casi, davano vita a una nuova moralità all'interno della quale venivano delineati nuovi connotati del bene e del male e nuove regole di comportamento nella vita sociale. Questa nuova realtà, ovviamente, non poteva non riflettersi nel grande fenomeno di comunicazione di massa rappresentato da queste feste e non poteva manifestarsi se non con l'uso di un'adeguata simbologia che corrispondesse ai contenuti dei nuovi dogmi.

Una ulteriore componente che rende molto simili queste celebrazioni festive è anche il rapporto che si veniva ad instaurare tra il potere rivoluzionario e gli artisti contemporanei (basti pensare da una parte a David o Cherubini e dall'altra ad Al'tman, o Tatlin o Mejerchol'd) chiamati a collaborare per produrre un'arte che avesse un preciso valore didattico-rivoluzionario.¹⁵⁹ Interessante che in entrambi i casi il ruolo di protagonisti dell'elaborazione dell'immaginario e della simbologia della nuova società finirono per assumerselo gli artisti¹⁶⁰.

Nelle feste della rivoluzione russa ci fu, certamente, una deliberata ed evidente ripresa dei modelli francesi, favorita anche da numerosi studi sulle feste della rivoluzione francese che all'epoca venivano pubblicati ad opera di storici e intellettuali sovietici.¹⁶¹

¹⁵⁹ Robespierre, nel discorso tenuto il 18 floreale 1794 alla Convenzione, affermò: "con i festeggiamenti inoculiamo nell'uomo il religioso rispetto dell'uomo e la profonda coscienza dei propri obblighi, unica garanzia della felicità sociale. Di questa coscienza nutriremo tutti i nostri dipartimenti: che tutta l'educazione pubblica sia indirizzata a questo scopo." In Ž. T'erso, *Prazdnestva i pesni francuzskoj revoljucii*, op. cit., p. 144.

Anche nella Russia rivoluzionaria i dirigenti del nuovo stato spinsero affinché il sistema della pubblica istruzione, così come i teatri, le biblioteche, le case editrici e il cinema "sviluppassero la più larga propaganda delle idee comuniste". Questa è una citazione del programma del partito comunista russo (bolscevico), approvata all'ottavo congresso del partito, tenutosi tra il 18 e il 23 febbraio 1919 e riprodotta in *Sovetskij teatr: dokumenty i materialy. 1917-1921*, a cura di A.Z.Jufit, Leningrad, Iskusstvo, 1968, p. 22.

¹⁶⁰ Alcuni dei quali, a volte, poi non erano neanche ferventi sostenitori della rivoluzione, è il caso di Evreinov, che infatti poi nel 1923 emigrò dalla Russia. Sul gioco di ruoli tra nuovo potere e artisti nell'elaborazione dell'immaginario rivoluzionario è incentrato l'interessantissimo studio di J. Von Geldern, *Boshevik festivals... op. cit.*, Berkley 1993.

¹⁶¹ È probabile che il lavoro "insensato" (secondo il poeta Vladislav Chodasevič) che nel 1920 il poeta simbolista Andrej Belyj stava svolgendo per il Narkompros sul teatro della rivoluzione francese, fosse proprio di questo tipo. Cfr. Chodasevič V.F., *Necropoli*, Milano, Adelphi, 1985, p. 68. Un'altra spia di questo tentativo di creare un collegamento tra il nascente teatro delle masse e le feste della rivoluzione francese è la presenza di capitoli dedicati ad esse in molti dei libri pubblicati in quegli anni in Russia e destinati a dare indicazioni su come organizzare i festeggiamenti delle nuove ricorrenze sovietiche. Capitoli sulle feste rivoluzionarie francesi

Soprattutto dopo l'esperienza fallita della "Sezione rappresentazioni e spettacoli di massa" (novembre 1919-maggio 1920)¹⁶², che aveva avuto comunque il merito di ampliare la riflessione teorica sulle feste rivoluzionarie, i riferimenti alla Francia rivoluzionaria si fecero sempre più frequenti, in particolare sul periodico moscovita "Vestnik teatra".

Proprio questa rivista in un articolo pubblicato per il numero del 1° maggio 1920 intitolato *Festeggiamenti di popolo, precursori del teatro socialista*, tracciando una sorta di classifica delle parole d'ordine ispirate ad autori del passato, pose al primo posto citazioni da Wagner, Rolland e Rousseau e al secondo quelle di Robespierre tratte dal suo discorso del 10 floreale 1794 alla Convenzione (cfr. nota 5 al presente paragrafo).¹⁶³

Se si prendono in esame alcune di queste citazioni, in particolare quelle di Rousseau, tratte per lo più dalla lettera a d'Alembert a proposito della voce "Ginevra" dell'*Encyclopédie*, là dove il filosofo fa coincidere il concetto di "festa" con quello di "spettacolo", si vedrà che sono assolutamente affini a quello che affermava P.M.Keržencev (1881-1940) ne *Il teatro creativo*, bibbia della sezione teatrale del Proletkul't, in cui afferma che il coinvolgimento del proletariato nella preparazione di uno spettacolo è molto più importante della produzione stessa dello spettacolo.

L'articolo del 17/V/1920 in cui Keržencev analizza e valuta lo svolgimento delle celebrazioni festive del 1° maggio di quell'anno a Mosca (pubblicato solo 13 giorni dopo quella lista di citazioni) sembra ribadire questo punto di vista.

In termini di messe in scena rispetto a quello che lo stesso giorno era avvenuto a Pietrogrado, il 1° maggio moscovita avrebbe dovuto essere definito quanto meno fiacco, ma proprio per questo Keržencev appariva soddisfatto. Vi leggeva l'affermarsi di una concezione diversa del teatro e della teatralità che per lui, ormai, dovevano diventare fenomeni extraspettacolari, extra artistici. L'autentica teatralità, l'autentico teatro si erano manifestati nella pura esistenza della folla festante

sono peraltro presenti anche in libri simili appartenenti però ad epoche successive. Ad esempio ci fu una fioritura di pubblicazioni simili quando si tentò di rivitalizzare le *inscenirovki* di massa in vista del decennale della rivoluzione nel 1927; in queste pubblicazioni un capitolo sulle feste francesi era immancabile. Cfr. Cechnovicer O., *Demostracija i karnaval. K desjatoj godovščine oktjabr'skoj revolucii*, Leningrad, Doloj negramotnost', 1927; Rjumin Evg., *Massovye prazdnestva*, Leningrad-Moskva, Gos. Izdat., 1927. Inoltre numerosissime sono le citazioni e i riferimenti al libro di Tiersot in molti libri. Da notare, invece, l'assenza di riferimenti consistenti alle feste della rivoluzione francese nell'edizione del 1918 del libro di P.M.Keržencev, *Il teatro creativo (Tvorčeskij teatr)*. Una possibile spiegazione di ciò potrebbe essere nel fatto che il libro di Tiersot non era stato ancora pubblicato, al momento della stesura de *Il teatro creativo*. I due libri, pubblicati nel '18, uscirono, probabilmente, quasi in contemporanea, visto che sono stati stampati con l'ortografia "prerivoluzionaria", e cioè prima dell'estate di quell'anno.

¹⁶² Sulla Sezione rappresentazioni e spettacoli di massa cfr Malcovati F., *Vjačeslav Ivanov i TEO Narkompros 1918-1920*, Moskva, ed IMLI, 2010.

¹⁶³ *Provozvestniki socialističeskogo teatra*, in "Vestnik teatra", n° 62, 27/IV-2/V/1920, p. 3. In quella raccolta di brani, inoltre, comparivano diverse frasi di G. Fuchs, una frase di Mazzini e una di Feuerbach.

e celebrante e nel fatto che questa folla fosse stata essa stessa autrice e spettatrice della festa.

Di nuovo la folla aveva invaso Mosca e di nuovo lui ci si era immerso. Gli attori degli spettacoli erano stati migliaia ma la festa era stata “eseguita” da decine di migliaia di interpreti. Erano state usate tutte le forme d’arte e ogni mezzo di comunicazione capace di interagire con lo spirito delle masse. Qui c’erano tutte le avvisaglie del teatro del futuro. Senza recitazione, senza scenografia, senza uno spettacolo da guardare nella posizione sicura e distante dello spettatore, l’autentico spettacolo teatrale era stato, e sarebbe stato nel futuro, quello dell’anima esultante della folla, il manifestarsi del suo entusiasmo e c’era una sola maniera corretta di viverlo: inebriarsi di queste masse in movimento, della loro vita. Keržencev concludeva dicendo che proprio in mezzo a quelle tribune, tra quei palcoscenici, lungo le piazze di Mosca, gli era venuta in mente una frase di Robespierre, tratta da quello stesso discorso del 10 floreale del 1794, in cui si affermava: “In natura non esiste spettacolo più bello di quello offerto dal popolo che si raccoglie.”¹⁶⁴

**

Nella prassi l’influenza delle feste rivoluzionarie francesi sui ‘nostri’ spettacoli (come più in genere sulle feste della rivoluzione russa¹⁶⁵) si manifesta in varie forme.

Della partecipazione attiva in entrambi i casi delle forze armate con parate, giuramenti, canti si è già parlato, così come comune, anche se dettato da diverse necessità logistiche è da una parte l’uso di cartelli e scritte per illustrare luoghi e situazioni davanti alle quali si vengono a trovare gli spettatori e dall’altra, in occasione di determinate festività, l’uso di decorare la città con piante e fiori. Comune è il ricorso ai carri allegorici (trasformati spesso e volentieri in camion o tram) e spesso simili, a volte addirittura identiche, sono le figure allegoriche che essi contengono. Basti qui ricordare che per la celebrazione del 1° maggio del 1918 sulla piazza del Palazzo d’Inverno a Pietroburgo sfilò un camion che trasportava una donna vestita di una tunica bianca con in mano una fiaccola: in tutto simile alla donna che rappresentava la Libertà, nella *Festa della Ragione* del

¹⁶⁴ P.M.Keržencev, *Iz vpečatlenij pervomajskogo prazdnika; po ulicam*, in “Vestnik teatra”, n° 64, 10-17/V/1920, p. 5.

¹⁶⁵ Cfr. Limonov, *Les manifestations populaires de 1789-1793 en France et les grandes fêtes de 1917-1920 en Russie Soviétique*, in AA.VV., *La révolution française et la Russie*, Moscou, Editions du progres, 1989.

20 brumaio del 1793.¹⁶⁶

Le stesse fanciulle vestite di bianco, che troviamo un po' in tutte le feste della rivoluzione francese, ricompaiono nelle feste russe: in *Verso la comune mondiale*, dall'alto delle colonne rostrate, annunciavano con trombe d'oro la vittoria, non diversamente dalla festa del 20 pratile 1794, quando dall'alto di una colonna le trombe davano il segnale al popolo di cantare il *refrain* dall'Inno all'Essere Supremo. (Adrian Piotrovskij, uno dei registi di *Verso la comune mondiale*, in un libro del 1933 confermerà la provenienza dell'ispirazione che l'aveva condotto a introdurre delle "vergini della vittoria" nel finale dello spettacolo).¹⁶⁷

Lo storico Limonov, sostiene che anche l'"albero della libertà", attorno al quale alla fine del *Mistero del lavoro liberato*, avrebbero dovuto ballare le guardie rosse e gli schiavi liberati dal lavoro servile, era un simbolo mutuato dall'esperienza francese (come ad esempio la quercia della *Festa dell'Essere supremo* del 20 pratile del 1794).

Nelle feste russe erano frequenti, inoltre, i richiami agli slogan della rivoluzione francese e ai suoi ideali, come nel caso del libretto del *Mistero del lavoro liberato*, dove, si dice che al di là del muro inaccessibile che è rappresentato sulla "scena" si trova il regno della nuova vita nella quale regneranno la Libertà, l'Uguaglianza e la Fraternità.¹⁶⁸

In alcune occasioni il riferimento alla rivoluzione francese era ancora più palese e diretto, come nel caso della festa per il 7 novembre del 1918 a Pietrogrado, quando si diede fuoco ad una riproduzione della Bastiglia collocata in mezzo alla Nevà e illuminata da riflettori.¹⁶⁹

**

Accanto alle analogie riscontrate tra le due modalità di feste celebrative, vanno, tuttavia, rilevate anche le molte differenze formali corrispondenti a un diverso modo – in epoche e paesi diversi - di sentire il momento storico.

¹⁶⁶ Cfr. Limonov Y., op.cit., p. 387 e Nemiro O., *V gorode prišel prazdnik*, Leningrad, izdat Avrora, 1973, pp.31-32

¹⁶⁷ Gvozdev A.A., Piotrovskij A.I., op.cit., p. 274.

¹⁶⁸ *Volantino-Libretto dell' «Inno alla liberazione del lavoro-Mistero dedicato al Primo Maggio»*, dal fondo «Massovye predstavlenija». del Museo delle arti teatrali di Leningrado: *GIK-11410 ORU-10962*.

¹⁶⁹ Cfr. Limonov Y., op.cit., p. 391; AA.VV., *Agitacionno-massovoe iskusstvo pervych let Oktjabrja*, Moskva, Iskusstvo, 1971, p. 45.

Nella Francia della rivoluzione le feste gravitavano sempre attorno ad un centro situato in uno spazio più alto rispetto all'area circostante. Basti citare due casi: quello del 14 luglio del 1793, quando sulle rovine della Bastiglia venne costruita un'enorme statua in stile egizio dalla quale sgorgava dell'acqua che veniva a turno bevuta con la stessa tazza da tutti i membri della Convenzione e quella del 27 agosto 1792, a due settimane dalla creazione del comune rivoluzionario di Parigi, quando per celebrare coloro che erano caduti in quell'occasione, fu addirittura eretta una piramide sulla vasca delle Tuileries. E ancora altari, colonne, archi, montagne!

Diversa era, invece (con l'eccezione di alcuni particolari momenti cerimoniali dei quali si è già scritto all'inizio di questo paragrafo), la struttura delle feste della rivoluzione russa che prevedevano tra l'altro cortei quasi sempre carnevaleschi (con maschere, grandi pupazzi, carri satirici) e una molteplicità contemporanea e diffusa sul territorio di iniziative teatrali. Gli spettacoli teatrali, in particolare, erano incentrati su un conflitto evidente di forze irreconciliabili. Nelle *inscenirovki* due erano sempre gli spazi scenici che venivano utilizzati contemporaneamente, disposti quasi sempre allo stesso livello, o al massimo con una più alta dell'altra di 2-4 metri. Le due postazioni servivano per accogliere i rappresentanti di due forze contrapposte e distinte e in irriducibile conflitto fra loro. Inoltre quelli che in una postazione rappresentavano il proletariato verso la fine della festa conquistavano l'altra postazione mentre il resto della popolazione convenuta o si univa a quel movimento e occupava lo spazio dando il via alla fase conclusiva della festa oppure, pur rimanendo in uno spazio esterno a quello scenico, si univa nel canto dell'Internazionale e nei festeggiamenti ai rappresentanti del proletariato che avevano occupato tutto lo spazio che era stato deputato alla rappresentazione.

II. Il mistero del lavoro liberato e Verso la comune mondiale

II.1 Premessa al capitolo

Gli spettacoli che si è cercato di ricostruire attraverso documenti¹⁷⁰ fotografici, bibliografici e manoscritti si svolsero il 1° maggio e il 19 luglio del 1920 sulla scalinata e sulla piazza antistante l'ex Borsa dei fondi che si trovava sulla punta dell'isola Vasil'evskij di San Pietroburgo (allora Pietrogrado) all'inizio di quella biforcazione sulla quale si affaccia il nucleo storico più antico della città: la Fortezza di Pietro e Paolo, l'Ammiragliato, il Palazzo d'Inverno, la Kunstkamera e l'ex Borsa dei fondi stessa (ora museo della Marina militare).

La Borsa è un enorme edificio di stile neoclassico costruito tra il 1805 e il 1810 dall'architetto J.T. de Thomon. La facciata che dà sulla Nevà larga circa 50 metri è costituita da un peristilio di 10 colonne, alte 10 metri ciascuna, che sorreggono un'architrave con un cornicione; al di sopra, nel timpano, c'è un gruppo scultoreo raffigurante Nettuno e due fiumi. Dalla base delle colonne una scalinata di 18 gradini, larga poco meno di 40 metri, copre un dislivello di 3,50 metri circa, scendendo fino alla piazza.

Questo è il luogo degli spettacoli; entrambi si svolsero qui, di notte, all'aria aperta ed a distanza di soli due mesi e mezzo l'uno dall'altro; entrambi erano l'atto conclusivo di un più ampio programma festivo che comprendeva l'intero arco della giornata; entrambi, sia pure con qualche diversità, ebbero per soggetto il cammino vittorioso, con tanto di apoteosi finale, dell'umanità sofferente verso la libertà dal giogo degli sfruttatori. Furono il frutto di sforzi collettivi di diverse personalità artistiche provenienti da ambiti culturali a volte differenti, di diverse organizzazioni e personalità politico-amministrative e di un'enorme quantità di persone che vi presero parte attivamente. Infatti la caratteristica principale di questi spettacoli era la loro dimensione di massa: coinvolgevano, infatti, qualche migliaio di partecipanti e qualche decina di migliaia di spettatori. La massa era il soggetto dell'azione spettacolare e la massa, non un determinato gruppo intellettuale e/o sociale, era il destinatario dello spettacolo

170

Gli archivi consultati nel corso della ricerca sono stati: RGALI (acronimo di *Rossijskij Gosudrsvennyj ArchivLiteratury i Iskusstv* – Archivio Statale Russo di Arti e letteratura -); CGAKFFD-SPB (acronimo di *Central'nyj Gosudarstvennyj Archiv Kino-fotofono dokumentov Sankt Peterburga* – Archivio Centrale Statale di Cine-Foto-Fono Documenti di S.Pietroburgo -); l'Archivio del Museo di Storia Politica Russa di villa Kšešinskij a Pietroburgo; l'Archivio del Museo statale di arte teatrale e musicale di San Pietroburgo.

II.2 Il mistero del lavoro liberato

Il Primo vero esperimento di teatro delle masse nella Russia postrivoluzionaria fu l'*Inno alla liberazione del lavoro, mistero dedicato al 1° maggio (Gimn osvoboždeniju truda – Misterija posveščennaja k pervomu maja)*,¹⁷¹ passato poi alla storia come Mistero del lavoro liberato (*Misterija osvoboždennogo truda*).

Lo spettacolo concludeva la lunga giornata di festeggiamenti organizzati per il 1° maggio del 1920.

La *maėvka* (la festa veniva chiamata con questo vezzeggiativo, derivato dalla parola *maj*, cioè maggio) fu grandiosa. I responsabili del giovane stato sovietico decisero che doveva essere dedicata all'“esercito del lavoro”. L'Armata Rossa in effetti stava vincendo su molti fronti, ma sei lunghi anni di guerra (compresi quelli che precedettero la rivoluzione) e lo scombussolamento provocato dalla rivoluzione nel sistema di produzione e distribuzione delle risorse avevano portato alla distruzione dell'economia del paese e i giornali parlavano del disastro economico come di un flagello simile a quello dei Generali bianchi, dell'Intesa, dei Pan polacchi o del tifo petecchiale.

In questo quadro era dunque il lavoro che andava esaltato, tanto è vero che per quel 1° maggio il Partito indisse per la prima volta i *subbotniki* per tutta la Russia¹⁷² e all'Armata Rossa fu ordinato di sfilare senza armi.

Molte furono le iniziative¹⁷³ a Pietrogrado: furono piantate dai lavoratori migliaia di piante in tutta l'enorme distesa del Campo di Marte; fu abbattuto il brutto e simbolico muro in pietra rosa tedesca che Nicola II aveva fatto costruire vent'anni prima a difesa del Palazzo d'Inverno, quando aveva cominciato a dubitare dell'amore del popolo russo per il suo “piccolo padre”¹⁷⁴; i lavoratori delle ferrovie completarono la costruzione di alcune linee ferroviarie; si addobbò tutta la città, dalle vie principali ai più piccoli cortili, esercitando tramite i *Domkombedy* (comitati di caseggiato degli inquilini poveri) un controllo capillare, e anche un poco poliziesco, affinché tutti prendessero

¹⁷¹ *Volantino-Libretto dell' «Inno alla liberazione del lavoro-Mistero dedicato al Primo Maggio»*, dal fondo «Massovyje predstavlenija». del Museo delle arti teatrali di Leningrado: *GIK-11410 ORU-10962*. Questo era, appunto, il titolo che appariva sul volantino-libretto che, verso le nove di sera del primo maggio 1920 era stato distribuito agli ospiti stranieri e agli “specialisti” di teatro che avevano preso posto sulle tribune rialzate site sullo spiazzo davanti alla Borsa.

¹⁷² *Pervoe maja*, in “*Krasnaja gazeta*”, n. 79, 14/IV/1920, p. 2. I *subbotniki* venivano indetti dalle organizzazioni legate al Partito o dal Partito stesso (a livello di base o a livello centrale) ed erano giornate di lavoro gratuito e volontario, da svolgersi in un giorno festivo, che anticipavano quella gioiosità e quell'entusiasmo che avrebbe dovuto dare il lavoro nella futura società comunista. Erano momenti di attivismo politico volontario che si esprimeva in lavoro mirato al bene comune.

¹⁷³ “*Vse kollektivny...*”, articolo senza autore, in «*Izvestija petrogradskogo soveta*», n 93 (585), 30/IV/1920, p. 2.

¹⁷⁴ N.K. (*Nikolaj Kuzmin, a.b.*), senza titolo, in “*Petrogradskaja pravda*”, m. 89, 25/IV/1920, p. 2.

parte alla preparazione della festa.¹⁷⁵

Conformemente al tema centrale di questo 1° maggio, *l'Inno*, lo spettacolo finale, fu dedicato alla “liberazione del lavoro”, tanto che alla fine dello spettacolo l'Armata Rossa posava le armi della guerra per sostituirle con quelle del lavoro. Il messaggio base di tutta la *maëvka* era chiaro: abbiamo vinto la guerra, è ora di vincere anche la pace (e a questa vittoria siamo predestinati dalla storia).

Sotto questa luce, assumono un significato più decifrabile alcuni rimandi tra diversi eventi che punteggiavano la festa. Ad esempio se nel finale del *Mistero*, abbattuta la parete che separava gli schiavi dal “regno del lavoro felice”, doveva apparire un enorme “albero della libertà”¹⁷⁶, il *subbotnik* principale della giornata, quello al Campo di Marte (la spianata al centro di Pietrogrado destinato sin dall'epoca zarista alle sfilate e alle manovre militari), prevedeva che, piantando alberi e arbusti, si trasformasse questo spazio in un giardino. Indicativo della simbolicità politica di queste operazioni anche il fatto che, nelle cronache di quella giornata, con una buona dose di enfasi, i giornali scrivessero che durante il *subbotnik* del Campo di Marte, dal deserto era nato un giardino. Anche nell'abbattimento del muro precedente l'apparizione dell'“albero della libertà”, nel *Mistero*, non è difficile individuare un parallelo con il *subbotnik* che si svolgeva a poche centinaia di metri, sulla piazza del Palazzo d'Inverno, durante il quale veniva abbattuto il muro costruito dallo Zar per difendere il suo potere.

Tutta la festa dunque, nelle sue diverse manifestazioni, ruotava attorno ad un perno programmatico, ideologicamente ben definito la cui simbologia, chiara, unitaria e coerente, e che, a volte, poteva avere anche un carattere vagamente religioso¹⁷⁷, aveva precisi riferimenti a direttive politiche centrali.

Questo non significa che il *Mistero* non fosse un evento teatrale oltre che politico; sotto il segno del teatro, infatti, era trascorsa tutta la giornata sino appunto a questo momento conclusivo

¹⁷⁵ *So dnja opublikovanija etogo prikaza...*, articolo senza autore in “Izvestija petrogradskogo soveta”, n° 92, (584), 29/IV/1920 p.2; *K prazdnovaniju pervogo maja*, in “Petrogradskaja pravda”, n° 87, 23/IV/1920, p.4.

¹⁷⁶ *Volantino-libretto del Mistero del lavoro liberato*, documento citato.

¹⁷⁷ Basti pensare che la terra “del lavoro felice”, che i proletari raggiungevano una volta abbattuto il muro, nel *Mistero*, era stata definita da un cronista dello spettacolo “l'azzurro regno dell'eterna libertà”.V. B., *Gimn osvoboždeniju truda*, in “Krasnaja gazeta”, n° 95, 4/V/1920, p. 4. Alla mutuazione negli scritti e nell'immaginario rivoluzionari in Russia, in particolare del periodo del Comunismo di guerra, di elementi della simbologia religiosa cristiana, sono dedicati alcuni capitoli dell'interessantissimo libro di G.De Michelis, *Il tredicesimo apostolo*, Torino, Claudiana, 1975. Tra i più famosi esempi di questa mutuazione, la “Terra promessa”, come Majakovskij definisce il punto d'approdo del viaggio dei suoi impuri nel *Mistero buffo*, e il Cristo che cammina, cinto di un serto di rose a capo di un drappello di guardie rosse che Blok inserisce nel finale del suo poema *I dodici*. D'altronde, lo spettacolo oggetto dello studio presente si autodefiniva “Mistero”.

e riassuntivo della festa. A Pietrogrado infatti, il 1° maggio del 1920, in ogni quartiere, in quasi tutte le fabbriche e nei parchi, erano stati organizzati spettacoli, si era cantato, ballato e recitato *pièce* di ogni tipo: nel quartiere Petrogradskij, dopo una serata molieriana al “Dramatičeskij teatr”, “una folla di qualche migliaio di persone era uscita dal teatro cantando l’Internazionale”¹⁷⁸; dodici o tredici teatri-tram, preceduti da araldi con fanfare e accolti e seguiti da bambini in festa, avevano portato i loro spettacoli per tutta la città; nei parchi Lesnoj e Obuchovskij si era esibito il “Primo Teatro Eroico Operaio Rivoluzionario” di A.A.Mgebrov mentre al Giardino d’estate, nelle *guljan’ja* teatrali, tra giocolieri e burattinai, recitava anche la troupe dell’ex “Teatro Imperiale Aleksandrinskij”, il teatro dove solo tre anni prima lo Zar di tutte le Russie andava a vedere i sontuosi spettacoli di Mejerchol’d. In quel primo maggio, dappertutto, nell’ex capitale, attirati dalla forza centripeta di un qualche spettacolo, i cittadini del nuovo stato si erano raccolti in vari luoghi a vedere spettacoli e disperdersi poi quando si erano spente le luci ed era calato il sipario, molto spesso solo immaginario.

Per meglio cogliere la complessità del programma teatrale di questa giornata, se ne tenterà una ricostruzione, attraverso i resoconti dei giornali pietrogradesi dell’epoca.

Come prima indicazione il soviet di Pietrogrado aveva invitato tutti gli operatori teatrali a svolgere i loro spettacoli all’aperto, anche se, comunque, molti ebbero luogo in teatri o sale al chiuso, cosicché le prime esibizioni si tennero la mattina proprio al Campo di Marte. Infatti il programma dei festeggiamenti si apriva alle ore 11,00 con l’inizio dei *subbotniki*, accompagnati da bande e orchestre. Durante la mattinata, a piazza Žertv Revoljucii (e cioè “Piazza martiri della rivoluzione” com’ era stato ribattezzato il Campo di Marte), era prevista anche un’esibizione del “Primo Teatro Eroico Operaio Rivoluzionario” con una non meglio precisata “manifestazione lavorativa” e un concerto. Alle 18,00 dalla piazza Michajlovskaja erano partiti i tram-palchi (*tramvajnye ploščadki*) sui quali avevano luogo degli spettacoli preparati da diversi artisti pietrogradesi per raggiungere la periferia seguendo un itinerario predisposto da una commissione del soviet appositamente creata per l’organizzazione di questa festa. I palchi erano così predisposti:

¹⁷⁸ *Prazdnovanija v zakrytych pomeščenijach i klubach*, articolo senza autore, in “Izvestija petrogradskogo soveta”, n° 93 (586), 3/V/1920, p. 2.

I) Palco diretto da V.N.Solov'ëv¹⁷⁹, su cui venivano eseguite le due piccole *pièce*, scritte dallo stesso Solov'ëv, *La felicità del pianeta dello Zar Maometto* (eseguita dal "Gabinetto delle marionette parlanti") e *Storia di Petruška che ama le pere* (eseguito dagli studenti dei "Corsi di arte della messa in scena": i *kurmascep*).

II) Palco diretto da A.I.Piotrovskij¹⁸⁰ sul quale venivano eseguite *L'ultimo zar*, dello scrittore-soldato dell'Armata Rossa Kraiskij, e *Il bigoncio* (ambidue interpretate dagli 'studisti' del "Laboratorio drammaturgico teatrale dell'Armata Rossa").

III) Palco diretto da V.Grenčenev¹⁸¹ con un programma di *Canzoni russe in personaggi*, e cioè di sceneggiate di canzoni e romanze famose all'epoca, tra le quali figuravano *Kalinka*, *Tat'janočka*, *Dusečki devuški* di Dargomižskij e *Come da noi per la strada* tratta dalla *Rusal'ka* (eseguite da artisti del "Grande Teatro Statale dell'Opera").

IV) Palco diretto da I.Orlov¹⁸² che si esibiva in uno spettacolo di "Musicisti girovaghi" e in un programma di "Danze popolari della regione di Kazan'".

V) Palco diretto da V.Rappoport¹⁸³ sul quale si rappresentavano *Una richiesta di fidanzamento sfortunata* tratto da un racconto di A.K.Tolstoj e la *Mandragola* (eseguita da artisti del "Teatro drammatico di Pietrogrado").

VI) Palco diretto da V.Vojnov¹⁸⁴ che portava per Pietrogrado un programma formato dalla commedia *L'assedio* e da alcuni *častuski* (una sorta di stornelli politici) ed eseguito dagli attori del "Teatro della commedia popolare".

VII) Primo palco diretto da S.E.Radlov¹⁸⁵ nel quale altri artisti di quello stesso "Teatro della

¹⁷⁹ Vladimir Nikolaevič Solov'ëv (1887-1941), fu regista e studioso di teatro, in particolare appassionato di Commedia dell'arte e collaboratore di Mejerchol'd allo Studio di via Borodinskaja. Peraltro qui dirige una compagnia dei *Kurmascep*, cioè i corsi organizzati da Mejerchold a Pietrogrado subito dopo la rivoluzione allo scopo di "iniziare al mestiere del teatro forse nuove, provenienti dalle larghe masse democratiche" (Programma dei Kurmascep, 27 agosto 1918, in "Vremennik TEO", n. 1 Petrograd, p. 17, citato in Picon-Vallin B., *Mejerchol'd, op. cit.*, p. 79). Su Solov'ëv, uno dei futuri registi di *Verso la comune mondiale*, cfr. infra, in particolare II.2.

¹⁸⁰ Ad Adrian Ivanovič Piotrovskij (1898-1938), regista (membro del collegio registico che diresse *Verso la comune mondiale*), teorico, drammaturgo e poi direttore degli studi della Lenfilm, è dedicato un paragrafo nel terzo capitolo di questo studio.

¹⁸¹ Non è stato possibile trovare notizie su questo artista.

¹⁸² Anche su I. Orlov non è stato possibile trovare notizie.

¹⁸³ Viktor Romanovič Rappoport (1889-1943) è stato un regista, impegnato, prima della rivoluzione, nel teatro delle piccole forme, delle miniature (il Teatro Trojckij) e dopo la rivoluzione nelle ricerche di avanguardia che caratterizzarono la regia sovietica degli anni venti, in direzione del cosiddetto "eccentrismo". Condivise l'avventura del Teatro dell'Ermitaž, e poi si impegnò nello Studio del Teatro Accademico del Dramma di Leningrado (cioè l'ex Teatro Aleksandrinskij) a fianco di registi come Radlov e Petrov (cfr. infra), per approdare in seguito al Teatro Statale Accademico d'Opera e Balletto (cioè l'ex Teatro Marijnskij) di Leningrado.

¹⁸⁴ Anche su di lui non si è riusciti a reperire notizie, ma da quanto appare evidente, doveva essere un collaboratore di Radlov al Teatro della Commedia Popolare.

¹⁸⁵ Anche a Sergej Ernestovič Radlov (1892-1958) regista di *Verso la comune mondiale*, allievo di Mejerchol'd e figura di una certa rilevanza nel panorama del teatro sovietico degli anni '20-'30, è dedicato un paragrafo nel terzo capitolo di questo studio.

commedia popolare” si esibivano nelle commedie *La scimmia delatrice* e in *Gli intrighi del capitalista e la fisarmonica magica*.

VIII) Secondo palco diretto S.E.Radlov con un altro arrangiamento de *La scimmia delatrice*, sempre eseguito da artisti del “Teatro della Commedia popolare”.

IX) Palco diretto da S. Maslovskaja¹⁸⁶ (membro, tra l'altro, del collegio registico che aveva curato la messa in scena del *Mistero del lavoro liberato* che si sarebbe svolto quella stessa sera davanti alla Borsa) sul quale si mostravano la *Fiaba della piccola rapa* e *Il piccolo arciere*, nell'esecuzione di un gruppo di “artisti di teatri di strada”.

X) Palco del Proletkul't, con un programma di opere di musica, drammaturgia e poesia composte da musicisti, drammaturghi e poeti proletari.

XI) Secondo palco di V.Vojnov sul quale si rappresentava la commedia *Barinja-Antanta (La signorina Intesa)*, nell'interpretazione degli attori del “Teatro comunale”.

XII) Palco di S.Andreev¹⁸⁷ sul quale gli artisti della sezione musicale del Narkompros di Pietrogrado avrebbero interpretato la commedia *Lapotniki* (il *lapotnik* è una persona che porta i lapti, calzature di scorza di betulla, un contadino povero insomma).

XIII) Palco della sezione Club del Narkompros con una pantomima dal titolo *Il lavoro degli schiavi si trasforma in luminoso edificare*.¹⁸⁸

Tra questi pare che raccogliessero particolare successo le esibizioni dei palchi di Solov'ëv e di Rappaport¹⁸⁹.

Oltre a questi tram-palchi era previsto lo svolgimento di spettacoli di vario tipo sia in alcuni teatri istituzionali che in molti altri luoghi: da un treno-teatro che si doveva fermare a fare la sua rappresentazione ad ogni stazione o stazioncina della linea Pietroburgo-Ljuban, a fabbriche e parchi, come dimostra questo elenco dettagliato:

¹⁸⁶ Sofija Dmitrevna Maslovskaja (1885-1953), cantante e regista d'opera (come regista debutta nel 1918 all'ex Marijnskij aiutando Mejerchol'd a mettere in scena *La muta di Portici* di Auber) e insegnante di arte scenica al conservatorio di Pietro/Leningrado dal 1914 al 1951. È stata una delle fondatrici dello Studio operistico del Conservatorio di Pietrogrado nel 1923.

¹⁸⁷ Anche su di lui non è stato possibile trovare notizie.

¹⁸⁸ La lista è stata presa dall'articolo redazionale: “Programma tramvajnich ploščadok...”, in “Izvestija petrogradskogo soveta”, n° 93 (585), 30/IV/1920, p. 2.

¹⁸⁹ *Prazdovanie pervogo maja*, in “Izvestia petrogradskogo soveta” n° 95 (586), 3/V/1920, p. 2.

al “Teatro Obuchovskij” si svolse la rappresentazione di *Sten’ka Razin*; al teatro del palazzo di Tauride andò in scena *Il matrimonio di Balsaminov* di Ostrovskij; al teatro del quartiere Poročovskij, *Durante la fuga* e *Una tazza di té*; al teatro del quartiere Petrogradskij si organizzò quella serata dedicata a Molière alla fine della quale, come già ricordato, gli spettatori uscirono dal teatro cantando *l’Internazionale*; nella sala della Casa del popolo del quartiere Nevskij fu rappresentata la pièce *Le nozze rivoluzionarie*; nella sala bianca della Casa del popolo del quartiere di Vyborg fu messa in scena la pièce *Il lavoro liberato*; alle officine Putilov (fabbrica metallurgica, culla della rivoluzione d’Ottobre) su un palco costruito per l’occasione fu messa in scena, con altri interpreti, la stessa pièce intitolata *Le nozze rivoluzionarie* che era stata messa in scena nella Casa del popolo del quartiere Nevskij; alla fabbrica Kapsul’nyj venne recitata la pièce *Dal potere delle tenebre al sole* (il giorno dopo la cronaca dello spettacolo informava il lettore che “La pièce descrive la pesantezza della vita del popolo operaio e la sua insurrezione che si conclude con l’incendio di uno spauracchio impagliato che rappresenta il potere delle tenebre. Il fantoccio è stato portato su uno speciale supporto e gli ha dato fuoco lo stesso pubblico.”¹⁹⁰); al parco Lesnoj la compagnia di Mgebrov recitò *Rossi e Bianchi*, che poi avrebbe replicato, a distanza di poche ore al parco Obuchovskij; al parco Apraksinskij si dette la pièce *Bum e Jula*; al giardino di Ekateringof si diedero un concerto e poi dei *divertissements* organizzati dai club del quartiere e, su un palco all’aperto, la pièce *Libertà*; e inoltre, spettacoli si svolsero anche nei parchi Aleksandrovskij, Petrovskij e Durnovo. Nei quartieri Vasil’eostrovskij e Volodarskij, inoltre, furono organizzate delle *guljan’ja* per grandi e bambini attorno alle quali si svolgevano gli spettacoli organizzati dai club del quartiere.

Nonostante la varietà dei titoli e l’impossibilità di conoscere il contenuto che si cela dietro molti di questi titoli, si trattava comunque di spettacoli inseriti in un contesto celebrativo, spettacoli ai quali, insomma, era stata data la funzione di celebrare la festa dei lavoratori (e quella rivoluzione che loro avrebbero dovuto sentire come il trionfo della causa operaia). Funzione che si espletava sia con i contenuti dello spettacolo che con la cornice che lo conteneva (arredamento festivo della sala, discorsi introduttivi e celebrativi, spazio inconsueto ed extra teatrale nel quale si svolgevano, ecc.). Peraltro è possibile, grosso modo, distinguere tre tipologie di spettacoli che finiscono per dare l’idea di una tendenza complessiva dal punto di vista del teatro celebrativo, in

¹⁹⁰ *Uveselenija i zrelišča*, articolo senza autore, in “Petrogradskaja pravda”, n° 95, 4/V/1920, p. 2.

quel dato periodo storico: spettacoli orientati sull'eccentricismo allora in voga (commedie che verosimilmente raccoglievano l'eredità del teatro buffo di piazza, usavano commistioni di generi circensi, musicali e teatrali e coglievano anche un po' la tendenza a riscoprire la Commedia dell'arte indicata dal lavoro di Mejerchol'd sulla Borodinskaja, e i teatri che quello Studio aveva figliato, come il Teatro dell'Ermitaž e quello della Commedia popolare¹⁹¹) - con titoli tipo: *Bum e Jula; Le nozze rivoluzionarie; Una tazza di tè -*; spettacoli basati su classici, tipo *Il matrimonio di Balsaminov* o la serata dedicata a Molière, la cui messa in scena era dettata ancora da quel tipo di impostazione populista o liberale che aveva animato il teatro di Gajdeburov e in parte orientato il repertorio del Teatro d'Arte, quella dei teatri "per" il popolo; spettacoli basati su *pièce* proletarie o rivoluzionarie a contenuto eroico e probabilmente caratterizzate da declamazione collettiva, come *I rossi e i bianchi, Dalle tenebre al sole, Libertà, ecc.*

Tappa successiva dei festeggiamenti teatrali organizzati per quel 1° maggio erano, con inizio alle 21, 00, le iniziative previste al Giradino d'Estate, non a caso definite dai giornalisti *guljan'ja*. I quotidiani davano notizie dettagliate sul programma della serata:

«Sui fiumi che costeggiano il Giardino d'estate (*la Mojka, la Nevà, la Fontanka e il canale Lebjažij*) scivoleranno gondole con cantanti, mandolinisti e chitarristi. Sulla terrazza superiore del castello Inženernyj (*che dà sul Giardino d'estate dalla parte della Mojka*) il comitato militare posizionerà una fanfara e sulla scalinata sotto questa terrazza la sezione politica del comitato militare dell'Armata Rossa, con la regia di N.N.Arbatrov (*un regista che allora lavorava all'ex "Teatro Imperiale Aleksandrinskij"*), metterà in scena l'Ippolito di Euripide.»¹⁹²

«Sullo stagno del Giardino il coro dell'ex Archangel'skij eseguirà, su una zattera, diversi numeri del suo repertorio; sul viale lungo piazza Žertv Revoljucii una delle troupes che hanno girato per la città sul tram-palco eseguirà uno spettacolo del suo programma, mentre sulla piazza accanto alla Psiche dormiente la compagnia del Teatro accademico di opera e balletto (*vale a dire l'ex*

¹⁹¹ Se ne parlerà più diffusamente nel terzo capitolo.

¹⁹² I corsivi sono di chi scrive, il programma fu pubblicato in *Pervomajskie spektakli*, articolo senza autore, in "Žizn' iskusstva", n° 439-440-441, 1-2-3/IV/1920, p. 3. Evocativo del fermento un po' caotico che contrassegnava i preparativi per quella festa, il fatto che un altro giornale sostenesse, invece, che su quella scalinata sarebbe stata eseguita l'opera *I pagliacci*.) *Uveselitel'naja programma pervomajskich toržestv*, articolo senza autore, in "Petrogradskaja pravda", n° 92, 29/IV/1920.

Marinskij) rappresenterà *La regina di maggio* di Ch.W.Gluck. Sul palco a destra, vicino all'entrata principale dalla parte della Nevà, ci sarà uno spettacolo dello Vsevobuč del comitato militare dell'Armata Rossa (*erano esibizioni basate su esercizi militari; lo Vsevobuč era l'organizzazione per l'istruzione militare obbligatoria dei cittadini*), mentre sul palcoscenico a sinistra suonerà l'orchestra del comitato militare. Sulla scena davanti al padiglione che sta dalla parte della Fontanka il PTO organizza esibizioni di cantastorie.¹⁹³ Sul palcoscenico centrale vicino al piccolo padiglione la compagnia della sezione politica del comitato militare metterà in scena le storie di *Petruška*. Vicino al piccolo padiglione, inoltre, dove si incrociano i viali, suonerà un grammofono con riproduzioni di discorsi di oratori rivoluzionari. Nel "Grande padiglione di cioccolato", sulla riva della Fontanka, reciterà il teatro delle marionette del "Teatro drammatico di Pietrogrado". Per tutto il Giardino saranno disposte orchestre militari e, sulla Nevà, davanti al giardino, da tre navi da guerra saranno accesi fuochi d'artificio, mentre sul lungo Nevà contemporaneamente canterà il coro della cappella canora.»¹⁹⁴

Le cronache successive a questa giornata riferivano della festa in questi termini:

«...tutta la città era in strada, tutto coinvolgeva e divertiva gli spettatori; i camion con gli artisti, i *clowns*, la gabbia semovente con dentro le guardie zariste, i gruppi colorati in costume a piazza Žertv Revoljucii...»¹⁹⁵

«Il pubblico si divide in gruppi, una parte sente l'opera presso il castello Inženernyj, altri guardano *Petruška* e si sbellicano dalle risate per le strofe cantate dagli artisti del Proletkul't. Con entusiasmo vengono accolti i tram-palchi pieni di artisti che preparano delle sorprese per il pubblico. Improvvisamente sul palco appaiono Denikin, Kol'čak e altri "bianchi" e con loro un gendarme ed un commissario che pretendono di cacciare la folla riunitasi per la festa del 1° maggio. Tutto ciò entusiasma gli spettatori e suscita tra loro riso e motti scherzosi,»¹⁹⁶

**

¹⁹³ Un giornale annunciava anche l'esibizione dei tradizionali bardi erranti russi, gli *skomorochi* e dei suonatori di balalajka. Cfr. *Pervomajskie zrelišča*, articolo senza autore, in "Krasnaja gazeta", n° 83, 18/IV/1920

¹⁹⁴ *Pervomajskie spektakli*, articolo senza autore, in "Žizn' iskusstva", n° 439-440-441, 1-2-3/V/1920, p. 3.

¹⁹⁵ I.L-ič, *Pervomajskie vpečatlenija*, in "Petrogradskaja pravda" n° 95, 4/V/1920, p.4.

¹⁹⁶ *Uveselenija i zrelišča*, articolo senza autore, in "Petrogradskaja pravda", n° 95, 4/V/1920, p. 2.

Come già si è detto il *Mistero* costituiva il momento conclusivo e riassuntivo della festa.

Questo 1° maggio del 1920 era il terzo del Comunismo di guerra e, sebbene la situazione, dal punto di vista militare, fosse migliorata,¹⁹⁷ era ancora in corso la guerra con la Polonia. Non deve quindi stupire che la prima notizia sulla prevista rappresentazione del *Mistero*, sulla “Pravda di Pietrogrado” del 20 aprile, la presentasse come un’iniziativa dell’esercito:

Presso la Direzione della Sezione per l’istruzione politica del Distretto militare di Pietrogrado (*Politprosvetupravlenie P.V.O.*) si è costituita una *troika* di guerra nel cui *staff* figurano il direttore dell’università dell’Armata Rossa compagno Ošerovič, il responsabile del settore club (*del Narkompros*) compagno Tëmkin e il prof. Mišeev con il compito di organizzare un grandioso spettacolo pantomima.¹⁹⁸

In questo evidente clima da stato di guerra si poneva quindi l’accento sul fatto che l’iniziativa nascesse da un organismo dell’esercito rosso, coinvolgesse l’“università” di questo stesso esercito e, infine, che l’organizzazione dello spettacolo fosse in mano ad una *troika* definita “di guerra”.

Quello stesso trafiletto sarebbe stato pubblicato solo il giorno dopo sul quotidiano “Žizn’ iskusstva”¹⁹⁹, organo del PTO, confermando che l’idea non era partita da organismi facenti parte dell’ambiente teatrale istituzionale.

L’ipotesi più probabile è che l’operazione fosse patrocinata dal Reparto di agitazione e propaganda (chiamato allora di “Istruzione politica”) dell’Armata Rossa, il reparto che era già stato promotore del “Laboratorio” di Vinogradov-Mamont, e che proprio nel ‘20 aveva chiamato a dirigere le compagnie teatrali dell’Armata Rossa A.R.Kugel’²⁰⁰, uno dei registi del *Mistero del lavoro liberato*.

¹⁹⁷ Come aveva scritto in quell’occasione il Commisario del popolo per l’istruzione A. V. Lunačarskij «è chiaro ormai che il nemico non ci soffocherà più, che siamo riusciti a liberarci del più temibile dei cappi che ci erano stati appesi al collo». A. V. Lunacarskij, *Teatr i revolucija*, Moskva, Gos. Izdat, 1924, p. 67

¹⁹⁸ *Sformirovalas’ u politprosvetupravlenia PVO...*, articolo senza autore, in “Petrogradskaja pravda”, n° 84, 20/IV/1920, p.3. I corsivi all’interno delle parentesi sono di chi scrive.

¹⁹⁹ *Sformirovalas’ u politprosvetupravlenia PVO...*, articolo senza autore, in “Žizn’ iskusstva”, n° 429, 21/IV/1920, p. 2.

²⁰⁰ Ad Aleksandr Rafailovič Kugel’ (1864-1928) illustre studioso e critico, la cui attività fu particolarmente influente soprattutto nel panorama della Russia teatrale prerivoluzionaria, è dedicato il penultimo paragrafo del terzo capitolo.

Del resto non deve stupire che quest'iniziativa di sapore squisitamente teatrale ma d'impostazione decisamente politica non sia partita dal PTO: in quegli anni il teatro era un media così popolare e così diffuso che spesso decisioni produttive e artistiche su imprese teatrali venivano prese al di fuori delle consuete strutture professionali di produzione e gestione del teatro. Non solo: concretamente, all'epoca, il sostentamento dei teatri nazionalizzati non era ancora stato centralizzato ed era delegato ad una grande quantità di strutture diverse (fabbriche, cooperative, sindacati, società di trasporti pubblici, aziende ospedaliere.... - che spesso, peraltro, entravano in feroce concorrenza tra loro per ingaggiare gli attori migliori -), sicché la gestione di problemi afferenti alla vita e all'amministrazione dei teatri era diventata pane quotidiano per molte persone provenienti da ambienti tradizionalmente assai distanti dal teatro; inoltre a dirigere il PTO era, allora, l'ex attrice del Teatro d'Arte Marija Fëdorovna Andreeva, decisamente ostile a ogni forma teatrale non inquadrabile nel teatro professionale, preferibilmente di tradizione realista, come dimostrava la sua avversione non solo per il "Laboratorio" di Vinogradov-Mamont, ma anche per i teatri d'avanguardia in genere²⁰¹. Questo tuttavia non le impedì, quando comprese il successo del teatro delle masse, di assumere un ruolo dirigenziale nello staff organizzativo di *Verso la comune mondiale* (il secondo dei 'nostri' spettacoli) e di prendere parte attiva alla rappresentazione: le diede il via agitando un fazzoletto in piedi al centro dell'enorme scalinata-scena, sola davanti ad una folla di decine di migliaia di spettatori, tra i quali molti delegati al secondo congresso della Terza Internazionale con Lenin in testa.

La prima notizia apparsa sulla stampa a proposito della preparazione del *Mistero* – senza ancora nessun accenno a registi e a sceneggiatori né al titolo o all'argomento dello spettacolo e con la sola aggiunta che si sarebbe trattato di una rappresentazione in "tre atti ed un prologo, da rappresentarsi presso la Borsa".²⁰² – precedeva la messa in scena, come s'è visto, di soli 10 giorni. Da quanto scrivevano gli altri giornali di quei giorni a questo proposito si poteva solo evincere che dei quindici milioni di rubli stanziati complessivamente dal soviet di Pietrogrado per i festeggiamenti del 1° maggio²⁰³ per questo spettacolo se ne sarebbero utilizzati due.²⁰⁴

²⁰¹ Come esempi di questa avversione si possono citare i casi dei teatri del Proletkul't diretti da Mgrebov, o del "Teatro dell'Ermitaž" fondato da Mejerchol'd nel 1918, o del "Teatro Ligojskij" a cui collaborava attivamente A.Remizov, per non parlare, infine, del boicottaggio che la Andreeva effettuò nei confronti dell'edizione del 1918 del *Mistero buffo* di Majakovskij con la regia di Mejerchol'd.

²⁰² *Sformirovalas' u politprosvetupravlenia PVO...*, articolo senza autore, in "Petrogradskaja pravda", n° 84, 20/IV/1920, p. 3.

²⁰³ *Pervoe maja*, in "Krasnaja gazeta", n. 79, 14/IV/1920, p. 2.

²⁰⁴ *K prazdnovaniju pervogo maja. Sobranie po organizacii prazdnestva*, in "Petrogradskaja pravda", n. 91, 28/IV/1920, p. 1. Può

Sino al 1° maggio la stampa non diede altre notizie sulla preparazione dello spettacolo, se si eccettua un trafiletto del 26 aprile apparso sulla “Petrogradskaja Pravda”, che informava sui lavori della *troika* e faceva sapere che i laboratori per la decorazione erano stati organizzati nella sala centrale della Borsa, che alle prove erano state invitate le scuole di recitazione e le comparse e i collaboratori del “BDT” (sigla del Bol’šoj Dramatičeskij Teatr - “Grande Teatro Drammatico”-), che la prima delle prove generali si sarebbe svolta nella sala dell’Assemblea popolare e che, in quell’occasione, il prof. Mišeev avrebbe tenuto un discorso introduttivo per spiegare il significato dello spettacolo e quello delle varie scene.²⁰⁵ Tutto ciò a soli quattro giorni dalla rappresentazione!

Alcuni anni dopo, in occasione del decimo anniversario dell’Ottobre, lo studioso Evgenij Rjumin, in un *pamphlet* dedicato al teatro delle masse, avrebbe identificato come difetti base di questo spettacolo, l’incapacità organizzativa, che aveva costretto a fare le cose in fretta, e l’inesperienza dello staff che cambiando di continuo aveva vanificato il lavoro preparativo²⁰⁶.

Comunque stessero le cose, il 1° maggio la rappresentazione del *Mistero* ebbe luogo e ottenne un grande successo.

**

Quella sera attorno alla Borsa sulla punta dell’isola di Vasilij si era radunata una folla di circa 35.000 persone. Il portale centrale era illuminato dai riflettori di alcune navi da guerra alla fonda sulla Nevà, mentre altri coni di luce partivano dai bastioni rossastri della fortezza di Pietro e Paolo.

Tra le colonne del peristilio e la facciata della Borsa era stato costruito un “muro” in tela che fingeva una profondità prospettica²⁰⁷, essendo, infatti, più alto ai lati e più basso in centro dove due porte d’oro, difese da “terribili cannoni” e chiuse da un enorme lucchetto, impedivano

aiutare a capire l’entità dello stanziamento il fatto che la “Petrogradskaja pravda” contenente questa notizia costasse 2 rubli. In una situazione critica come quella del Comunismo di guerra, con un forte deficit di combustibile, di derrate alimentari e, in genere, di beni di prima necessità, quella cifra è spia manifesta dell’importanza che si attribuiva a questi eventi celebrativi.

²⁰⁵ *K prazdnovaniju pervogo maja*. in “Petrogradskaja pravda”, n. 90, 26/IV/1920, p. 1.

²⁰⁶ E. Rjumin, *Massovye prazdnestva*, Leningrad-Moskva, Gos. Izdat., 1927, p. 23.

²⁰⁷ Questa pretesa fu duramente criticata dallo studioso di teatro delle masse Adrian Ivanovič Piotrovskij che riteneva errato tentare una scenografia naturalista all’interno di uno spettacolo tutto convenzionale. Cfr. A.I.Piotrovskij, *Za sovetskij teatr*, Leningrad, izdat. Academia, 1925, pp. 10-15.

l'accesso al "luminoso regno della nuova vita: regno della libertà, dell'uguaglianza e della fratellanza"²⁰⁸, simboleggiato da un sole che si affacciava a metà da dietro le porte e da cui partivano

«fasci di luce splendente di tutti i colori dell'arcobaleno (...) e suoni di una musica radiosa e felice.»²⁰⁹

Immediato sorge il confronto con il *Mistero buffo* di Majakovskij, nell'edizione del 1918, dove, al terzo quadro del terzo atto, la scena è descritta nella maniera seguente: "Enormi porte che coprono tutta la scena (...) Sopra lo steccato, ardente dei sette colori, si fa vedere l'arcobaleno."²¹⁰; dove, nella terra promessa, "avvolti dagli arcobaleni, stanno tramvai e automobili e in mezzo c'è un giardino di stelle e lune cinto dalla rilucente corona del sole,"²¹¹ e dove, infine, il sole è protagonista anche dell'inno finale.²¹²

Comunque, al di là di questo confronto con Majakovskij, non è un caso che il sole, da sempre associato all'idea del progresso intellettuale e sociale, da tempo era stato assunto nell'iconografia del movimento operaio come simbolo della futura società socialista.

Responsabili della scenografia erano M.V.Dobužinskij e V.A.Ščuko, entrambi collaboratori, in quel periodo, del "BDT". Le loro scenografie, tradizionali, solitamente, si distinguevano per la maestosità e per l'accuratezza storica.

Vale la pena di fare una breve digressione per riflettere su queste scenografie. Buona parte del materiale iconografico pubblicato sulle *inscenirovki* di massa lo si può reperire proprio in libri dedicati all'arte visiva dei primi anni della rivoluzione. In particolare, come esempi di addobbi festivi delle città, si trovano i bozzetti di Annenkov per la scenografia de *La presa del Palazzo d'inverno*, in genere accompagnati da fotografie dello spettacolo, e i bozzetti di Natan Al'tman per le scenografie di *Verso la comune mondiale* (che poi non si fece in tempo a costruire). Non si trovano invece, materiali sui progetti di scenografia per il *Mistero del lavoro liberato*. Eppure sia M.V.Dobužinskij che V.A.Ščuko avevano vissuto con successo l'esperienza dell'arredo festivo delle

²⁰⁸ Volantino-libretto del *Mistero del lavoro liberato*, documento citato.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ V.V.Majakovskij, *Sobranis sočinenij*, 12 voll. Moskva, izdat. Prvda, vol. IX, p. 93.

²¹¹ *Ibidem*, p. 97.

²¹² *Ibidem*, p. 103.

città nelle ricorrenze festive rivoluzionarie precedenti (Ščuko, anche in occasione di ricorrenze festive di epoca zarista²¹³), tanto che in quelle stesse pubblicazioni di cui si scriveva e in cui si possono trovare le riproduzioni delle scenografie per le *inscenirovki* di massa di Al'tman e Annenkov, si possono trovare anche riproduzioni di altre opere di arredo urbano festivo di Dobužinskij e Ščuko.

Questa asimmetria non sembra casuale o dovuta alla perdita dei bozzetti. Certo diverso era, tra i quattro artisti, il tipo di approccio che avevano rispetto all'arredo urbano festivo. Dobužinskij e Ščuko (nati il primo nel 1875 e il secondo nel 1878), appartenevano ad una generazione precedente ad Al'tman e Annenkov (rispettivamente del 1889 e del 1890) e tendevano a progettare decorazioni che si inserissero senza rotture stilistiche nel tessuto architettonico urbano. Celebre esempio di questo approccio alla decorazione festiva delle città fu l'intervento realizzato da Dobužinskij sul complesso edilizio dell'Ammiragliato in occasione della prima celebrazione della rivoluzione di ottobre nel 1918. Bandierine, vele e decorazioni con motivi navali erano distribuite su tutta la facciata dell'edificio che dà sulla Nevà, moltiplicando e variando così il tema dato dalla *silhouette* di vascello che fa mostra di sé sulla cima del pennone della costruzione centrale dell'Ammiragliato e che è uno dei simboli di Pietroburgo. Con un approccio del tutto analogo, nel 1913, Ščuko aveva decorato il ponte Troickij: bandierine triangolari erano disposte tra un lampione e l'altro dei molti che sono sul ponte e altre bandierine rettangolari (col lato orizzontale corto e quello verticale molto lungo) erano legate ai lampioni come ad ampliarne e a renderne mobile, col loro fluttuare, le verticali. Diverso era stato l'approccio di Al'tman quando aveva arredato la piazza del Palazzo di inverno in occasione del primo anniversario della rivoluzione, nel 1918, a meno di duecento metri dall'opera di Dobužinskij descritta sopra. Nella costruzione alla base della colonna di Alessandro (al centro della piazza), pannelli di compensato di colori diversi si sovrapponevano disegnando linee divergenti, dritte e curve che facevano da contrappunto dissonante alla verticale della colonna. Simile l'approccio alla costruzione della scenografia di Annenkov per *La presa del palazzo d'inverno*, dove le *silhouettes* delle fabbriche del "palco della rivoluzione", costruite da diagonali disposte su angoli asimmetrici e punteggiate di riquadri raggruppati che ne rappresentavano le finestre, erano disposte davanti al sobrio e classicissimo Palazzo del quartier generale e ne tagliavano le linee inserendosi conflittualmente in quel quadro architettonico. Ma, si

²¹³ Ad esempio in occasione del tricentenario della dinastia dei Romanov, nel 1913. Cfr. O.Nemiro, *Prazdničnyj gorod*, Leningrad, izdat Chudožnik R.S.F.S.R., 1987, pp. 20-40.

diceva, questa differenza non ha ostacolato la pubblicazione, negli stessi volumi, di tutti e quattro gli interventi citati. La ragione per la quale ai bozzetti per i *Mistero del lavoro liberato* non è stata data rilevanza, probabilmente è nell'approccio dei due artisti alla sistemazione dello spazio per questo spettacolo, incentrato nel tentativo di trovare una maniera di rappresentare un "luogo" dove avrebbe dovuto svolgersi la storia narrata e non tenendo conto del fatto che un evento come quello spostava i propri confini ben oltre i limiti della rappresentazione teatrale di una storia, dati il posto e il contesto celebrativo nei quali si svolgeva, il tipo di illuminazione, l'arco di eventi che andava a toccare e le masse di persone coinvolte tra pubblico e attori.

Nell'ideazione dello spettacolo, anche la musica doveva assolvere un ruolo fondamentale, accompagnando ogni momento del *Mistero* e sostenendo così il ritmo dell'azione e sottolineando, per analogia o per contrasto, gli avvenimenti scenici. La musica "mimava" i suoni più disparati: quello delle fruste, quello delle catene e, presumibilmente, tanto più in assenza di altoparlanti, anche una «risata satanica» che per ben due volte, nel corso dello spettacolo, sarebbe risuonata dopo altrettanti falliti assalti degli schiavi ai potenti.²¹⁴

La partitura, che però non è stato possibile reperire, era costituita, oltre che da musiche originali, da un insieme eterogeneo di brani famosi, riadattati per l'occasione.

Così la musica «radiosa e felice» che proveniva da dietro le porte d'oro, era tratta dal Lohengrin di Wagner,²¹⁵ l'entrata degli schiavi era accompagnata dalla marcia funebre di Chopin, la rivoluzione francese dalla Marsigliese e dalla Carmagnola, mentre a fare da sottofondo prima alla trionfale sfilata e poi alla vergognosa fuga dei potenti erano delle canzonette e delle musiche parodistiche.

Compilatore-compositore della partitura e direttore d'orchestra, era Hugo Varlich (1856—1922), musicista nato in Germania, ma di origine ceca e trasferitosi in Russia sin dalla fine degli anni '70, nel curriculum del quale c'erano stati dieci anni di direzione dell'orchestra di fiati Šeremetev, per la quale scriveva adattamenti da musica per balletto e canzoni popolari russe, e vent'anni di direzione dell'Orchestra di corte (diventata Orchestra di stato di Pietrogrado, dopo la rivoluzione) durante i quali era stato molto attento all'opera dei compositori russi contemporanei,

²¹⁴ P.Kudelli, *Pervomajskaja misterija*, in "Petrogradskaja pravda", n. 95, 47V71920, p. 2.

²¹⁵ A.A. Gvozdev e A.I.Piotrovskij, *op. cit.*, p. 270. Era cioè la stessa musica che poco meno di venti anni dopo avrebbe accompagnato l'utopia del *Grande dittatore* di Chaplin.

Le orchestre che eseguivano la sua musica erano quattro (di cui tre all'aperto e una all'interno della borsa),²¹⁶ ma si sentivano poco, tanta era vasta l'aera che avrebbero dovuto coprire e tanto era stata forte l'affluenza del pubblico al *Mistero*.

Aleksandr Kugel', uno dei registi del *Mistero*, in un articolo del 1924 avrebbe criticato quella partitura giudicandola non adatta a dare ritmo allo spettacolo, incapace di 'mimare' adeguatamente i rumori e troppo legata alle forme musicali tradizionali.²¹⁷

A dirigere lo spettacolo, oltre a Kugel', c'erano anche i registi Jurij Annenkov e Sofija Maslovskaja.²¹⁸

Stando al libretto il *Mistero del lavoro liberato* era diviso in tre atti: il I con tre quadri, il II con due ed il III con uno solo. Probabilmente, però, questa divisione in quadri e atti non ebbe un riflesso evidente nella realtà dello spettacolo, che fluiva in un unico *continuum*.

Il *Mistero* si apriva con il quadro *Il lavoro servile* in cui i lavoratori, sotto il rigido controllo dei sorveglianti che sghignazzavano e facevano schioccare le loro fruste, partendo dal basso della scalinata antistante alla Borsa, con la schiena piegata dal "peso immane"²¹⁹ degli arnesi di lavoro che portavano sulle spalle (picconi, pale e mazze), salivano lentamente lungo i due lati della scalinata per scomparire, poi, dietro gli angoli dell'edificio. La loro lenta e pesante andatura era accompagnata da «lamenti, pianti e da una mesta canzone»²²⁰ (la marcia funebre di Chopin).

Questa andatura degli "schiavi" (come erano chiamati nel libretto i lavoratori), rappresentava , convenzionalmente e non naturalisticamente, la pesantezza del lavoro, l'oppressione, lo sfruttamento patito. Nota il giornalista ceco Bohumir Smeral

«Il movimento delle masse, il drizzarsi e il piegarsi delle schiene degli schiavi, gli schiocchi delle

²¹⁶ P. Kudelli, *op. cit.*

²¹⁷ A.R.Kugel', *op. cit.*, p. 15.

²¹⁸ Il poco che si è riusciti a sapere sulla regista d'opera Sofija Maslovskaja lo si è scritto nella nota 16 al presente paragrafo. Di Kugel' e Annenkov, invece, si parlerà più diffusamente nella terza parte. Basti per ora fornire al lettore l'informazione che, nonostante fossero di generazioni e formazione culturale differenti (Kugel' era nato nel 1864 mentre Annenkov nel 1890), i due avevano condiviso, negli anni immediatamente precedenti la rivoluzione, la particolare esperienza del piccolo teatro-cabaret "Lo specchio ricurvo" (*Krivoje zerkalo*). Un teatro dedicato al teatro, e cioè specializzato in parodie di altri teatri, stella principale del quale fu il regista, teorico e drammaturgo Nikolaj Evreinov (1879-1953) futuro regista della *inscenirovka* di massa *La presa del Palazzo d'inverno*, con il quale Annenkov, in quanto scenografo, ebbe una collaborazione di notevole intensità e importanza. Su *Lo specchio ricurvo* cfr. Ripellino A.M., *Il trucco e l'anima*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 202-210.

²¹⁹ *Volantino-Libretto...*, documento citato.

²²⁰ *Volantino-Libretto dell' «Inno alla liberazione del lavoro-Mistero dedicato al Primo Maggio»*, documento citato.

fruste, i tentativi degli oppressi di arrivare al “sopra”, le danze attorno al trono del borghese, non erano rappresentati rozzamente, erano stilizzati, contenuti come nel balletto. Solo la battaglia tra le masse e l'esercito nel grande spazio recintato davanti alla scena si svolgeva come un'autentica drammatica realtà.»²²¹

Varrebbe la pena di osservare qui incidentalmente che tanto la scelta di utilizzare oggetti reali conformi alla portata reale degli spazi utilizzati per lo spettacolo (cannoni, navi, camion, cavalli, ecc.) quanto quella di utilizzare le “masse”, scaturiva originalmente, sin dall'ormai lontana epoca degli spettacoli di Malafeev, da un atteggiamento illustrativo realistico: far assumere alle battaglie sembianze di battaglie e al popolo sembianze di popolo.²²² Poi però, forse anche per il subentrare, nella fase realizzativa di questi spettacoli, di personalità con una sensibilità artistica più raffinata di quella che potevano avere i registi degli spettacoli di *balagan*, anche questo dato iperrealistico veniva piegato alle ragioni artistiche, alle suggestioni stilistiche che informavano il complesso dello spettacolo e del genere *inscenirovka*, che, come si è visto, convogliava in sé molte spinte, molte correnti artistiche e ne faceva un composto nuovo in cui coesistevano le aspirazioni di origine simbolista ad un ripristino del grado primordiale e orgiastico del teatro e l'impostazione etico-educativa dei teatri realisti della borghesia liberale prerivoluzionaria, i principi di montaggio fattografici e le allegorie proletarie in stile *art nouveau*, la struttura drammatica degli spettacoli da *balagan* e le nuove ricerche “eccentriche” degli ex allievi dello studio di via Borodinskaja diretto da Mejerchol'd e degli artisti che erano entrati in contatto con le provocazioni futuriste dei teatri-miniatura petroburghesi. La stilizzazione del movimento delle masse, di cui parla Smeral, è una chiara manifestazione di queste contaminazioni che da un impulso iperrealista (far assomigliare le masse alle masse) attraverso la ricerca di un segno che porti la performance di queste masse oltre la diretta rappresentazione di se stesse, avevano portato all'elaborazione di un determinato e originale tratto stilistico. Questo era relativo non solo al movimento delle masse, ma anche a tanti altri elementi (la trasformazione dei potenti in maschere, l'uso di simboli e allegorie – come ad esempio la musica “radiosa e felice”, il sole, il muro, ecc. -, l'organizzazione più tematica che

²²¹ La sua cronaca dello spettacolo è riprodotta in *Sovetskija teatr: dokumenty i materialy*, a cura di A.Z.Jufit, Leningrad, izdat. Iskusstvo, 1968, p. 266.

²²² Di questo principio avrebbe fatto volentieri a meno Mejerchol'd nelle sue *Albe* del novembre successivo al *Mistero*, quando costretto (ma solo costretto?) dalle condizioni in cui si trovava il teatro “R.S.F.S.R. 1” avrebbe teorizzato come giusta l'utilizzazione di non più di 10 persone per rappresentare il popolo rivoluzionario della città di Veraheren. Cfr. V.E:Mejerchol'd, *L'Ottobre teatrale*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 190.

evenemenziale della trama) che concorrevano a fare delle *inscenirovki* degli spettacoli in stile convenzionalista, antinaturalista (nonostante il fatto che le scene di battaglia, invece, continuassero a rimanere pienamente “naturalistiche”).

Si torni però a seguire lo sviluppo dello spettacolo. Ad un certo momento, durante lo svolgimento di questa prima scena, le urla, i lamenti e i pianti degli schiavi cessavano all'improvviso e finalmente chiare, distinte e piene del loro potere di fascinazione arrivavano alle orecchie di schiavi e pubblico le note della musica proveniente dal di là del muro. Gli schiavi, con un movimento collettivo stilizzato, udendo la musica proveniente dal regno del lavoro felice, si fermavano e raddrizzavano le schiene; alcuni cercavano di muoversi nella direzione dei suoni, ma i sorveglianti, gridando e fischiando per sovrastare la musica e facendo schioccare le fruste e agitando le armi in segno di minaccia, riuscivano ad intimidire gli schiavi. Con il loro ritorno all'obbedienza e con la ripresa della loro marcia mesta e sofferente si chiudeva il primo quadro.

Il suono forte e deciso delle trombe preannunciava l'arrivo dei potenti e dava inizio al secondo quadro, intitolato, nel libretto: *Il dominio degli sfrattatori*.

I potenti erano rappresentati come personaggi ridicoli: avevano movenze goffe, erano vestiti in maniera troppo sfarzosa rispetto al contesto che li circondava e molti di loro esibivano un'enorme pancia.

Tronfi e satolli come i personaggi che Majakovskij dipingeva per la ROSTA,²²³ come i personaggi dei bozzetti di Chagall per il «Teatro della satira rivoluzionaria» (*TEREVSAT*) di Vitebsk, ricalcavano perfettamente i modelli caricaturali dell'epoca.

Questo gruppo variopinto costituito da sfrattatori di tutti i paesi e di tutti i tempi e “circondato da guardie del corpo, buffoni, boia, servi, galoppini, astrologhi²²⁴, ballerini e ballerine²²⁵”, passava davanti alla scalinata e per salire poi al centro e raggiungere i seggi predisposti per lui in cima ai gradini.

«Per primo procedeva un monarca orientale condotto su una portantina, vestito sfarzosamente

²²³ Le finestre della ROSTA (acronimo di *Rossijskoe Telegrafnoe Agenstvo* e cioè Agenzia Telegrafica Russa), la agenzia di stampa del governo sovietico, erano cartelloni a riquadri (cioè *lubki*) con delle storie disegnate in sequenza e un testo di accompagnamento in rima (come, *mutatis mutandis*, le avventure del signor Bonaventura). Avevano per tema l'attualità politica, sociale ed economica. Come nelle *inscenirovki* i bianchi, i capitalisti, i monarchi, ecc. erano tratteggiati satiricamente, caricaturalmente, mentre l'operaio e il soldato avevano di solito un aspetto eroico. Majakovskij fu autore sia del testo che del disegno di una quantità enorme di finestre della ROSTA.

²²⁴ Il riferimento satirico, qui, è al depono zar Nicola II e alla sua famiglia, tutti notoriamente superstiziosi.

²²⁵ *Volantino-libretto del Mistero del lavoro liberato*, documento citato.

e con una tiara d'oro. Il suo viso rifletteva la coscienza della propria divinità. Dietro di lui veniva, sorretto per le braccia, un re ipernutrito. I suoi capelli, lunghi sino alle spalle erano cinti da una corona d'oro e i paggi, dietro, reggevano il lungo strascico del suo mantello di ermellino. Il suo volto con i baffi e la barba a punta²²⁶ era segnato dai bagordi, dalla perversione e dalla lascivia. Schiavi cinesi portavano un palanchino nel quale, immobile come una statua di porcellana, era seduto un mandarino. Dietro di loro, in finanziaria blu con bottoni d'oro, calzoncini gialli attillati, alti stivali laccati, un cappello a falde larghe e frusta in mano, orgogliosamente sfilava il proprietario di una qualche piantagione. Stretto da una cinta d'oro massiccio, tutto pieno di anelli e luccicante per i brillanti, si muoveva, in completo e cilindro nero, il re della borsa. Il suo viso ottuso esprimeva crudeltà e le sue tasche traboccavano di polvere d'oro. Dietro, sorretto per i gomiti da due castaldi preoccupati, 'nuotava' in enormi stivali un mercante russo. Dalla sua tasca spuntava una bottiglia di vodka da 25 rubli e davanti a lui ballava uno scribacchino buffonesco con una fisarmonica tra le mani.»²²⁷

Anche in questa parata di potenti sono evidenti le somiglianze con il *Mistero buffo* di Majakovskij: lì della schiera dei "puri" fanno infatti parte anche un pascià turco, un mandarino cinese, un persiano, anche lui ipernutrito, e un mercante russo che vuole buttare giù dall'arca gli astemi.

In base alle diverse cronache dei giornali si aggiungevano a questa processione: Napoleone su un cavallo bianco (documentato anche da alcune foto), il Papa²²⁸ e un drappello di Ulani.²²⁹

Nella cronaca del critico teatrale Belenson si parla anche di una parodia dei "meravigliosi Ulani" (forse ottenuta mediante l'utilizzo di cavalli da circo, o forse con l'accompagnamento di una qualche musica tesa a ridicolizzarli), che sfilavano a cavallo in divise dell'epoca di Nicola I.²³⁰ L'autore raccontava anche un particolare gustoso: "Annenkov, in pigiama a strisce gialle e con un cilindro nero in testa²³¹, per diritto di giullare, capitanava la colorita parata di Zar, amanti, buffoni e servitori"²³². Aggiungeva che quest'uscita, accompagnata da una sottolineatura musicale

²²⁶ Altro riferimento satirico a Nicola II.

²²⁷ *Volantino-libretto del Mistero del lavoro liberato*, documento citato.

²²⁸ A.Gvozdev e A.I.Piotrovskij, *op. cit.*, p. 270.

²²⁹ A. Belenson, *Birževye vpečatlenija*, in "Žizn' iskusstva", n° 442, 4/V/1920, p. 2.

²³⁰ A. Belenson, *op. cit.*

²³¹ Anche Majakovskij, ai tempi del futurismo, girava in una blusa a strisce gialle e con il cilindro in testa.

²³² A. Belenson, *op. cit.* È interessante notare che Annenkov, solo otto mesi prima, al "Teatro dell'Ermitaž" (che nel frattempo era stato chiuso dalla Andreeva), aveva messo in scena *Il primo distillatore*, di L.N.Tolstoj, uno spettacolo che aveva fatto scalpore e che rimase storico. Annenkov aveva infarcito la commedia di numeri di varietà e di *music hall*, di scioglilingua, di stornelli

particolarmente spiritosa (indicava la canzonetta *Saša*), era stato uno dei momenti più teatrali e grotteschi della pantomima.

Una volta sistematisi sui loro scranni i potenti si davano a bagordi che avevano, probabilmente, un carattere fortemente buffonesco, visto che Šklovskij, l'avrebbe definito "il festino da circo dei re" ("*cirkovoj pir korolej*")²³³. Dei ballerini e delle ballerine danzavano per loro al suono di una musica frastornante che copriva quella del regno del lavoro felice.

Dopo questa scena si apriva il terzo quadro: *Agitazione fra gli schiavi*.

Approfittando di un improvvisa pausa nelle danze e canzoni che accompagnavano il banchetto, la musica che veniva da dietro il muro riusciva a superare la parete sonora creata attorno ai potenti e raggiungeva gli schiavi i quali lentamente cominciavano a muoversi e a mormorare fra loro. I potenti, a questo punto, raggelati dal terrore, rotolavano giù dai loro posti mentre gli schiavi con un movimento di insieme drizzavano la schiena e tendevano le mani verso le porte oltre le quali c'era il paese della libertà, concludendo con questa immagine il I atto.

Con il II atto si entrava nel vivo dell'azione: nel primo quadro era rappresentata la lotta degli schiavi contro gli sfruttatori e nel secondo la vittoria dei primi.

Il banchetto dei potenti era stato disturbato dagli schiavi, che, interrotto il lavoro, si erano messi ad organizzare una sommossa. In questa fase, come probabilmente anche nel terzo quadro dell'atto precedente, la crescente agitazione veniva sottolineata anche da un crescendo sonoro prodotto dalle voci degli stessi schiavi e dalle orchestre.

Un primo attacco degli oppressi veniva facilmente respinto e la sconfitta era commentata da una colossale risata di scherno; quindi una più compatta colonna di insorti si sostituiva alla prima. Erano gli schiavi romani guidati da Spartaco che avanzava alla loro testa tenendo in mano una bandiera rossa. Anche questo attacco veniva respinto e di nuovo si diffondeva per l'aria una risata. Analoga sorte, ma con più dura battaglia, subiva un'insurrezione contadina guidata da Sten'ka Razin. Infine, al suono della Carmagnola e della Marsigliese, donne e uomini con berretti frigi riuscivano a cacciare i potenti che scappavano via a perdifiato perdendo corone e tiare, seguiti anche dai loro tirapiedi, in preda al panico.

(*častuški*) e, soprattutto, di esibizioni di acrobati e clown circensi. Di questo spettacolo si scriverà più diffusamente nell'ultimo paragrafo del terzo capitolo, per ora però è da notare che anche ne *Il primo distillatore* appariva una figura comica, buffonesca, assolutamente estranea alla trama della pièce, così come estranea alla trama e ad un tempo comica e buffonesca era quella figura di signore in pigiama giallo e cilindro nero che comanda una parata di zar, monarchi orientali, mandarini e re della borsa.

²³³ V. Šklovskij, *O gromkom golose*, in "Žizn' iskusstva", n. 446-447, 8-9/V/1920, p. 2.

Probabilmente per iniziativa di Annenkov, la rovina e la fuga dei potenti erano state trasformate in momenti comici con un ampio utilizzo di numeri ed uscite da circo: i *clown* e gli acrobati, che impersonavano gran parte dei potenti, rotolavano giù per i gradini e fuggivano in modo grottesco simulando un ridicolo panico.

Quando gli schiavi erano ormai in prossimità delle porte d'oro, tuonavano gli enormi cannoni, posti ai lati di queste e di nuovo tra i lavoratori si diffondevano i lamenti.

Ma ecco apparire ad Est la stella dell'Armata Rossa. Preceduta dai canti dei suoi soldati, l'Armata si faceva largo tra la folla e accorreva a dar man forte alle "masse oppresse".

Il trono del borghese precipitava giù per la scalinata e le porte, sotto la spinta delle masse, si spalancavano. "Tutto, nell'entusiasmo della vittoria, si fermava"²³⁴.

Era arrivato il momento dell'apoteosi.

Gli schiavi avevano finalmente aperto il varco verso quello che il titolo del III atto definiva: "Il regno della pace, della libertà e del lavoro felice"²³⁵.

L'azione del III atto era così prevista dal libretto:

«Crolla con un tuono la parete e la porta si apre sul nuovo mondo. Al centro si vede l'enorme albero della libertà. Più lontano l'Armata Rossa posa le sue armi cambiandole con falchetti, falci, martelli, lime e altri arnesi del lavoro produttivo.

Tutti i popoli del mondo si fondono in un unico felice girotondo. Potente risuona l'Internazionale. Tutto lo spettacolo viene illuminato da una pioggia di fuochi d'artificio sfavillanti. »²³⁶

Dalle testimonianze dei cronisti e dai documenti fotografici, risulta, invece, che, al posto dell'albero della libertà, crollato il muro, appariva un enorme sole d'oro e, davanti al sole, una sola figura femminile vittoriosa con una bandiera rossa in mano.²³⁷

²³⁴ *Volantino-Libretto dell' «Inno alla liberazione del lavoro-Mistero dedicato al Primo Maggio»*, documento citato.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *Sovetskij teatr: dokumenty i materialy, op. cit.*, p. 256. Questa figura isolata ricorda un po', nello stile, le allegorie frequenti negli spettacoli di Mgrebov.

“L’azzurro regno dell’eterna libertà”²³⁸, come lo definì un cronista del tempo, era dunque aperto alle masse; i proiettori delle navi alla fonda sulla Nevà erano puntati verso la scena, un cannone sparava a salve dalla Fortezza di Pietro e Paolo, un aerostato sorvolava la scena, le sirene urlavano di nuovo, il cielo si incendiava di fuochi d’artificio e le orchestre intonavano l’Internazionale per quelli che Belenson definì i “nuovi improvvisatori”²³⁹, e cioè il pubblico che, preso dall’entusiasmo, fin dalla metà dell’atto aveva invaso la scena.

Ricostruire l’effettivo andamento della rappresentazione non è cosa semplice. Le testimonianze che ci sono giunte non sono sufficienti così come non basta il solo libretto. Nel libretto non vi era traccia né della sfilata degli Ulani, né della musica che accompagnava l’azione, non si parlava del signore in pigiama giallo e certe indicazioni erano addirittura smentite dalle cronache (è il caso, ad esempio, dell’albero della libertà).

Inoltre tutti gli attacchi che caratterizzavano il II atto e che venivano presentati come distinti uno dall’altro, dovevano essere stati, in realtà, un unico attacco prolungato, qualcosa di simile ad un’unica grande e complessa battaglia.

Solo quei cronisti che recensirono lo spettacolo tenendo conto di quanto era scritto sul libretto riuscirono a ricostruire le varie fasi della battaglia e a riconoscere la presenza dei vari capi rivoluzionari. Nella sua pur accurata recensione, Bohumir Smeral, che evidentemente non aveva letto il libretto, non faceva cenno a nessuno di questi capi:

«... è necessario chiamare un cordone di gendarmi armati per difendersi dalla pressione che viene da sotto. I lamenti si mutano in mormorio, il mormorio in potente rombare di voci e il rombo in tempesta. Il movimento offensivo degli schiavi cresce. Sullo spazio aperto ai piedi della gradinata con impressionante realismo, si svolge la battaglia tra la folla insorta e il potere armato. Ora la regia, con spirito reinhardtiano, getta qui masse di soldati autentici; dei cavalleggeri, come folli, fendono la folla e c’è chi trascina verso la battaglia anche pezzi d’artiglieria. Davanti ai nostri occhi sorgono autentiche barricate! La massa degli insorti grida, non molto lontano sulla Nevà urlano le sirene della flotta del Baltico! Sì, era così nei giorni dell’Ottobre, quando, dopo la caduta dello zarismo, era necessario dare l’attacco finale alla

²³⁸ V. B., *Gimn osvobođeniju truda*, in “Krasnaja gazeta”, n° 95, 4/V/1920, p. 4.

²³⁹ A. Belenson, *op. cit.* Può forse interessare, qui, il fatto che Belenson scrivesse su “Žizn’ iskusstva”, il giornale del PTO, e che proprio su quelle pagine, all’epoca, infuriavano dibattiti e polemiche sull’improvvisazione che in quel momento era praticata non solo da molti studi del Proletkul’t, ma era anche attivamente sperimentata da un nuovo teatro sorto lo stesso anno a Pietrogrado: il “Teatro della commedia popolare” a cui, in precedenza, si è già accennato (cfr. I.1).

borghesia. E il momento decisivo arriva. L'esercito, d'improvviso, volta le armi, fraternizza con il popolo al quale doveva sparare; la massa di soldati e operai, di donne e uomini, si abbraccia fraternamente e, in un'ubriacatura folle d'entusiasmo e di felicità, come una valanga si getta in su per la scalinata dove frattanto c'è lo sbandamento pieno, la dissoluzione, la catastrofe. Il borghese, il suo trono e tutto il suo mondo precipitano.»²⁴⁰

Lo stesso vale per altri *reportage* dei giornali sovietici.

Anche in relazione al reale svolgimento del finale rimangono alcune perplessità.

Con ogni probabilità i girotondi e le feste dei vari popoli del mondo - che pure erano stati provati, come dimostrano i documenti fotografici - non furono più realizzati, perché a metà dell'atto la folla degli spettatori, identificatasi con quella degli attori²⁴¹, si era gettata oltre le recinzioni che delimitavano l'area d'azione e aveva invaso la scalinata, unendosi all'apoteosi e intonando l'Internazionale accompagnata da tutte e quattro le orchestre presenti.

Nessun cronista, infatti, parla di girotondi o di festeggiamenti particolari dei diversi popoli e tutti, invece, descrivono di questa "fusione" finale.

**

Il *Mistero del lavoro liberato* ottenne un grande successo di pubblico, ma anche la critica (che comunque era critica di parte, schierata con i bolscevichi, le cui testimonianze vanno dunque prese con la dovuta cautela) sottolineò con piacevole stupore l'entusiasmo di vedere finalmente realizzato un tipo di spettacolo di cui da tanto, ormai, si dibatteva in sede teorica. Si parlò e si scrisse molto dell'introduzione di alcune importanti novità concettuali, quali la maniera di risolvere il rapporto tra tempo scenico e tempo del soggetto rappresentato o quella di riuscire a inserire con successo elementi più che realistici (l'Armata Rossa era quella vera, con i suoi soldati e le sue armi) in un contesto allegorico e teatrale.

²⁴⁰ *Sovetskij teatr: dokumenty i materialy, op. cit.*, p. 267

²⁴¹ D'altronde, di fatto, la quantità di fattori che differenziava la folla degli spettatori da quella degli attori era quasi nulla, e comunque di peso molto minore rispetto a quelli che le rendevano identiche, e cioè che tra i partecipanti all'evento non c'erano professionisti dello spettacolo e tutti i presenti erano presi dalla passione politica e dal desiderio di celebrazione della rivoluzione.

Tuttavia accenni sparsi qua là, anche nelle recensioni più favorevoli, alla rozzezza dei movimenti²⁴², all'assenza di contrappunto nell'organizzazione della declamazione²⁴³, alla sciatteria del *coté* musicale dello spettacolo²⁴⁴, alla fretteolosità della preparazione e all'assenza di esperienza di attori e registi, fanno piuttosto pensare ad una non completa riuscita dello spettacolo e che questa prima esperienza di teatro delle masse denunciassse di avere ancora cospicui margini di miglioramento.

²⁴² Cfr. P. Kudelli, *op. cit.*, e V. Šklovskij, *O gromkom golose, op. cit.*

²⁴³ A.A.Gvozdev e A.I.Piotrovskij, *op. cit.*, p. 149.

²⁴⁴ A.R.Kugel', *Massovki*, in "Iskusstvo trudjaščimsja", n.1, febbraio 1924, p.15-16.

II.3 Verso la comune mondiale

Per il 18 luglio di quello stesso anno era prevista a Pietrogrado l'apertura del secondo congresso della Terza Internazionale che avrebbe dovuto poi proseguire a Mosca. Il soviet di Pietrogrado, presieduto allora da Zinov'ev, che di lì a poco sarebbe diventato segretario dell'Internazionale, aveva elaborato un piano di festeggiamenti, che doveva svolgersi durante l'arco dell'intera giornata e doveva coinvolgere l'intera città, ispirato al modello delle feste della rivoluzione francese descritte nel noto libro di Tiersot.

Secondo il programma ufficiale, riportato dalla "Pravda di Pietrogrado", la giornata si sarebbe svolta nel modo seguente:

«Alle 9,00, alla stazione Nikolaevskij (*attuale Moskovskij*) arriveranno i delegati che saranno accolti da una rappresentanza del soviet cittadino. Subito dopo l'arrivo, sempre alla stazione, si svolgerà un incontro tra i membri dell'Internazionale, le organizzazioni di partito e i comitati di fabbrica. Dopo questo incontro, i delegati incontreranno allo Smol'nyj i bambini di Pietrogrado. Alle 15,00, a piazza Urickij (*come era chiamata allora la piazza del Palazzo d'Inverno*)²⁴⁵ si raccoglieranno le colonne di dimostranti provenienti dai vari quartieri e, contemporaneamente, i membri del congresso, su tram adornati con piante, bandiere e manifesti e preceduti da altri tram-piattaforma sui quali saranno disposte delle orchestre, partiranno dallo Smol'nyj diretti alla stessa piazza (...) All'arrivo dei delegati saranno donate al congresso le 7 bandiere dei rioni di Pietrogrado e, quindi, saranno poste le prime pietre di due monumenti: uno in onore della Comune di Parigi e l'altro in onore dei capi della rivoluzione proletaria Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht (...) Da piazza Urickij i membri del congresso si dirigeranno a piazza Žertv revoljucij (*ex Campo di Marte*) dove depositeranno ai piedi delle tombe dei martiri rivoluzionari una enorme corona di 5 aršini²⁴⁶ di altezza e di 3 di larghezza. Il corteo per piazza Žertv revoljucij si snoderà sulla prospettiva 25 Ottobre (*cioè la prospettiva Nevskij*). Dopo di ciò a palazzo Urickij (*il palazzo di Tauride*) verrà aperto il congresso.

Il giorno di festa si concluderà con la messa in scena del mistero *I due mondi*, davanti all'ex Borsa dei fondi, che inizierà alle ore 12,00 di notte.»²⁴⁷

²⁴⁵ Urickij era uno dei massimi dirigenti della *čeka* (commissione straordinaria), la polizia politica bolscevica, ed era stato ucciso nel 1918 durante l'ondata di attentati che seguì alla pace con la Germania e che toccò anche Lenin.

²⁴⁶ Vecchia unità di misura russa equivalente a 0,71 metri.

²⁴⁷ *Programma dnja*, in "Petrogradskaja pravda", n. 155, 15/VII/1920, p. 1. I corsivi sono di chi scrive. Da notare l'intensità del programma che attendeva i delegati, che, oltre ai festeggiamenti mattinieri, prevedeva il congresso e, alle 24,00, lo spettacolo (e a seguire, alle quattro, il treno per Mosca). Questo testimonia dell'eccezionalità dell'evento spettacolare e dell'importanza

Lo stesso giornale a distanza di cinque giorni, riportava che, a piazza Žertv revoljucij, il pomeriggio del 19 luglio (tutto era stato nel frattempo spostato di un giorno), era giunto assolutamente inaspettato il compagno Lenin, accompagnato dal compagno Serrati, che aveva risposto alla folla acclamante con un sorriso amabile e radioso e che aveva poi lasciato la piazza prima dell'arrivo dell'interminabile corteo recante in "testa" la corona di fiori. La cronaca proseguiva dicendo che a piazza Urickij si era tenuto un comizio e che davanti alla tribuna, dalla quale avevano parlato delegati tedeschi, francesi, italiani (appassionatamente gesticolanti), indiani, britannici, moscoviti e anche i *pitercy* (cioè cittadini di Pietroburgo) "era passato fino alle 23,00, senza interruzione, un fiume di persone con ali di rosse bandiere, striscioni e gonfaloni".²⁴⁸

Altri articoli informavano che all'una era iniziato il mistero, con molte cose nuove ed indimenticabili, quali la fucilazione dei comunardi, la successiva cortina di fumo e la decorazione color lilla della Borsa, e che, alle quattro di notte, "i delegati si erano affrettati verso la stazione dopo aver passato in rivista, accompagnati dalla musica, i reparti dell'esercito che avevano partecipato alla parata; mentre una folla di 70.000 persone lentamente si sperdeva per la città".²⁴⁹

Le prime notizie sul mistero *I due mondi*, passato alla storia col titolo di *Verso la comune mondiale*, accompagnate dall'annuncio che il giorno dell'apertura del congresso alle 11,00 di sera, presso la Borsa dei fondi, "muta testimone della gazzarra del capitale", si sarebbe svolta una grandiosa *inscenirovka* sulle tre Internazionali, appaiono sulla "Krasnaja gazeta" del 7/VII/1920, data di inizio delle prove dello spettacolo. Al grandioso spettacolo avrebbero preso parte fino a 3.000 persone. Il gruppo che avrebbe curato l'organizzazione dell'iniziativa sarebbe stato presieduto da M.F.Andreeva, il cui nome rivela la funzione direttiva del PTO nell'impresa, ed era composto da cinque membri (ma il giornale ne citava solo altri tre: Ošerovič, Tëmkin, Mardžanov; il quarto, probabilmente, era Piotrovskij). Il fatto che a questo annuncio seguisse un piccolo riassunto della trama, dimostra che la "sceneggiatura" era già stata almeno abbozzata.²⁵⁰

che gli si attribuiva. Infatti, visto che lo spettacolo chiaramente non avrebbe potuto essere fatto prima per ragioni di illuminazione (il 18 luglio a Pietroburgo si è ancora quasi in periodo di notti bianche e l'oscurità dura poco, all'incirca da mezzanotte alle tre), l'ora tarda in cui era stato programmato non era l'effetto dello scivolamento d'orario dovuto ai molti impegni dei delegati, ma al contrario era stata la stesura del programma della giornata (che era evidentemente abnorme) ad essere stata condizionata dalla necessità di farli presenziare a *Verso la comune mondiale*.

²⁴⁸ V.Kn., 19 Ijulja 1920 – *Momenty*, in "Krasnaja gazeta", n. 159, 21/VII/1920, p. 4. C'è anche un'incongruenza che non ci è dato di risolvere: se i delegati se ne sono andati, chi e perché continua a passare sino alle 23,00 ecc.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Vsemirnyj kongress III internacionala*, in "Krasnaja gazeta", n° 148, 7/VII/1920.

**

Verso la comune mondiale si svolgeva nello stesso luogo dove si era svolto il *Mistero del lavoro liberato*, benché la sua azione abbracciasse uno spazio più ampio ed articolato che comprendeva oltre al complesso monumentale della Borsa anche i due ponti che collegano la punta dell'isola di Vasilij al quartiere Petrogradskij, da una parte, e alla zona del Palazzo d'Inverno, dall'altra e le due rampe semicircolari che dalla punta dell'isola scendono alla Nevà e le colonne rostrate.

Potenti riflettori posti anche sulla Fortezza di Piero e Paolo e su alcune torpediniere che manovravano lente sulla Nevà, illuminavano l'area dello spettacolo.

L'orchestra centrale era diretta da G.Varlich, autore delle musiche per lo spettacolo.

Non c'era scenografia. Non fu possibile, infatti, realizzare l'interessantissimo progetto in stile futurista elaborato da Natan Al'tman,²⁵¹ il pittore-scenografo che, come si ricorderà, aveva già partecipato all'addobbo festivo di Pietrogrado nel 1918 e che nel 1921 avrebbe realizzato le scenografie per il celebre *Gadibuk* allo studio "Gabima" di Mosca con la regia di Vachtangov.

La parte superiore del portale della Borsa venne quindi decorata con drappi di color lilla trapuntati di stelle, falci e martello e scritte "Proletari di tutti i paesi unitevi", in francese, italiano, tedesco e inglese, mentre in russo era la scritta "Viva la Terza Internazionale Comunista".

Lo spettacolo consisteva nella rappresentazione scenica degli ultimi 50 anni di storia del movimento operaio. Lo stile era quello tipico delle *inscenirovki* di agitazione che raccontavano momenti di storia rivoluzionaria o affrontavano problemi di vita politica e sociale di attualità. A dirigere lo spettacolo erano stati chiamati cinque registi: K.A.Mardžanov (1872-1933), S.E.Radlov (1892-1958), A.I.Piotrovskij (1898-1937), V.N.Solov'ëv (1887-1941) e N.V.Petrov (1890-1964).²⁵²

²⁵¹ Se ne può trovare la descrizione in: *Agitacionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv. (1917-1932)*, a cura di V. P. Tolstoj, Moskva, izdat. Iskusstvo, 1984; O. Nemiro, *Prazdničnyj gorod*, Leningrad, izdat. Chudožnik R. S. F. S. R., 1987; AA. VV. *Agitacionno-massovoe iskusstvo pervych let Oktjabrja*. Moskva, izdat. Iskusstvo, 1971.

²⁵² A K.A.Mardžanov, che da poco si era trasferito da Kiev a Pietrogrado e all'epoca dirigeva il "Teatro dell'Opera comica" (*Teatr komičeskoj opery*) e il Piccolo Teatro Drammatico (*Malyj oprenyj teatr*), a Sergej Ernestovič Radlov, che in quel periodo era il regista principale del "Teatro della commedia popolare" di cui si è già accennato precedentemente, e a Adrian Ivanovič Piotrovskij, che aveva sostituito Vinogradov-Mamont alla direzione del "Laboratorio drammaturgico-teatrale dell'Armata Rossa", sono

A Petrov era affidata la regia della prima parte dello spettacolo, a Radlov la regia della seconda e a Solov'ëv e Piotrovskij quella della terza parte; Mardžanov, che era anche il veterano del gruppo, ne coordinava il lavoro.

Lo spettacolo iniziò tardi, quella sera, verso l'una: la Andreeva, vestita di nero in piedi al

rispettivamente dedicati tre paragrafi del terzo capitolo di questo studio. A Vladimir Nikolaevič Solov'ëv, all'epoca anche lui regista del "Teatro della commedia popolare" e Nikolaj Vasil'evič Petrov, all'epoca regista assieme a Mardžanov al Piccolo Teatro Drammatico e all'ex Aleksandrinskij, è dedicata questa lunga nota biografica

Studio appassionato della commedia dell'arte V.N.Solov'ëv, all'epoca dello spettacolo era animatore, insieme a Radlov e Miklaevskij (il celebre studioso, autore di una fondamentale opera sulla Commedia dell'arte) del "Teatro della commedia popolare". Questo suo amore, nel manifestarsi, si inseriva sempre armonicamente nella temperie culturale contemporanea. Lo studioso Anatolij Jakovlevič Al'tsuller, ad esempio, riferendosi al rapporto tra Solov'ëv e i vari Sudejkin, Somov, ecc. (pittori de "Il mondo dell'arte" che amavano dipingere quadri con soggetti settecenteschi pieni di arlecchini, colombine e altre maschere della commedia dell'arte) sostiene che, in quel periodo, durante il quale la pittura ricopriva un ruolo così propulsivo nella ricerca artistica russa, Solov'ëv era uno dei pochi registi che concepiva il teatro attraverso le arti figurative (Da un intervento del prof. Al'tsuller tenuto ad una Serata artistica in memoria di V.N.Solov'ëv all'Istituto Scientifico del LGITMiK di Leningrado - oggi *Rossijskij Institut Issledovanija Iskusstv* - nel 1989 di cui si conserva uno stenogramma nella biblioteca dell'istituto). Nel periodo prerivoluzionario Solov'ëv era stato redattore della rivista tardosimbolista "Apollon" e della rivista mejerchol'diana "L'amore per le tre melarance" e aveva insegnato nel celebre studio di pantomima e gestualità di via Borodinskaja diretto da Mejerchol'd. Solov'ëv fu anche segretario della "Sezione storico teatrale" (1917-1919) e della "Sezione repertorio" (1921 al 1923) del PTO, dove cercò di spingere gli autori verso una commistione di eroico e comico che lui riteneva di poter rintracciare nei modelli della Commedia dell'arte. Insegnò storia del teatro dell'Europa Occidentale per alcuni anni al prestigioso Istituto statale per la ricerca artistica (G.I.I.I.) di Leningrado e dal 1919 al 1924 insegnò anche nei *kursmascep* (la scuola di regia organizzata da Mejerchol'd), di nuovo a fianco del suo vecchio maestro e di Radlov. Agli inizi degli anni venti, lavorò come regista in diversi teatri tra i quali, oltre al "Teatro della commedia popolare" anche al "Teatro Ligovskij". In seguito, tra il 1928 e il 1932 lavorò al "Teatro Statale del Dramma". Fu poi attivissimo nel teatro politico. Nella messa in scena del 1918 del *Mistero buffo* era il responsabile delle scene di massa. Per il primo maggio del 1920, di cui abbiamo già scritto, allestì e organizzò a tempo di record spettacoli per alcuni dei tram-palcoscenici. Partecipò alle azioni di massa del 1920 e del 1927 e lavorò come regista al "Teatro Statale di Agitazione Politica" (*Gosagitteatr*) nel 1923. Il sogno che attraversò tutta la sua vita era di creare un teatro contemporaneo "accessibile e bellissimo" (*dostupnyj i prekrasnyj*) (Cfr. *Vvedenie*, in AA.VV., *Repertuar*, raccolta di materiali del TEO, Petrograd Moskva, Gos. Izdat., 1919). Modello di questo teatro erano la Commedia dell'arte e i suoi meccanismi compositivi che Solov'ëv cercò sempre di far adattare alla temperie culturale a lui contemporanea: al simbolismo, prima, e al teatro politico, poi.

Nicolaj Vasil'evič Petrov, fu anche lui dal '14 al '17 al fianco di Mejerchol'd, però come aiuto regista durante il periodo in cui il maestro lavorava all'Aleksandrinskij. Pare si sia rivelato preziosissimo nella messa in scena di *Maskarad* del febbraio 1917 (Cfr. N.V.Petrov, *50 i 500*, Moskva, VTO, 1960, pp.78-81.), quando era necessario organizzare una grande massa di comparse, durante la scena del ballo, con un'assai complessa partitura scenica di entrate e uscite. In seguito, nel 1918, fu il regista principale del teatro di Petrozavodsk e poi, trasferitosi a Pietrogrado, lavorò al "Piccolo teatro drammatico" (*Malyj dramatičeskij teatr*) insieme a Mardžanov.

Nel 1920 ritornò in pianta stabile come regista all'ormai "ex" Aleksandrinskij, dove fece la sua prima regia importante, il dramma di Lunačarskij *Faust e la città* che esordì il 7 novembre del 1920, tre giorni prima della mega *inscenirovka La presa del Palazzo d'Inverno* di cui Petrov era regista insieme a Evreinov, Kugel', Annenkov e Solov'ëv. Secondo la *Storia del teatro drammatico sovietico* del 1966 *Faust e la città* era uno spettacolo astratto e razionalistico e il tema della contrapposizione di Faust, eroe isolato, alla città e al popolo era reso con freddezza e distacco. Petrov stesso nella sua autobiografia afferma che suo intento era di dettare agli attori, anche a costo di opprimerne la creatività autonoma, movimenti e toni della recitazione che si adattassero ad un disegno rigorosamente formale e astratto che aveva in testa e che si rifletteva anche nella strutturazione dello spazio. L'atmosfera dello spettacolo era grandiosa e solenne. (AA.VV., *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra*, 6 voll., Moskva, Nauka, vol. 1, p. 144 e sgg.). Solennità e grandezza respiravano anche le messe in scena del "BDT", del consiglio artistico del quale Petrov faceva parte, accanto a Blok, alla Andreeva, all'artista tragico Jur'ev, a Dobužinskij e ad altri. Petrov era anche un artista "di sinistra", cioè vicino alle avanguardie. Infatti collaborò al "Teatro della libera commedia" (*Teatr vol'noj komedii*) che in quegli anni era diretto dal regista e teorico Nikolaj Evreinov. Affascinato dall'espressionismo tedesco e dalle sue atmosfere, mise in scena all'ex Aleksandrinskij, in un clima "allarmato, sinistro e cupo", *Eugenio l'infelice* di Toller ed *Helga* di Hauptmann; i suoi spettacoli si attenevano ad uno stile dichiaratamente convenzionalista (AA.VV., *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra*, 6 voll., Moskva, Nauka, vol. 1, p. 144 e sgg.). Dopo la drammatica estate del 1953 fu proprio Petrov, insieme a S.I.Jutkevič e a V.N.Pluček, a mettere in scena *Il bagno* di Majakovskij (da più che di vent'anni, ormai, praticamente all'indice), in una edizione di cui a lungo avrebbe scritto poi Ripellino nel primo dei suoi due celebri saggi sul teatro russo (A.M.Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, p. 210-212).

centro della bianca scalinata della Borsa, agitò un fazzoletto bianco facendo così capire ai registi che Lenin era arrivato e si poteva cominciare. Petrov diede il segnale luminoso alla Fortezza di Pietro e Paolo perché di lì sparassero un colpo di cannone che segnava l'inizio dello spettacolo, ma nulla successe. Si gettò sul telefono e scoprì che le polveri si erano bagnate ed erano inservibili. Ripiegò con una certa apprensione sulle torpediniere, sperando che queste riuscissero a sparare. Le torpediniere, che però erano assai più vicine al pubblico di quanto non fosse la Fortezza, si dichiararono pronte e, ad un comando di Petrov, quattro cannoni spararono simultaneamente a salve. Quando gli spettatori, colti di sorpresa, si voltarono spaventati, furono abbagliati dai riflettori posti sulle stesse torpediniere che si erano accesi, come era previsto, subito dopo gli spari. Lo spettacolo era cominciato.

Agli angoli del colonnato della Borsa, in cima alla scalinata apparvero quattro araldi su quattro cavalli bianchi - rappresentavano l'Italia, la Francia, l'Inghilterra e la Prussia - e annunciarono l'arrivo dei rispettivi cortei reali.

Petrov, che coordinava l'azione di questo primo atto, impartiva i comandi da una torretta di controllo posta accanto ad una delle due colonne rostrate, utilizzando una serie di campanelli e telefoni collegati con vari punti dell'enorme scena su cui si dovevano muovere i partecipanti. Questa soluzione, suggerita dallo stesso Petrov, che l'aveva già sperimentata in *Maskarad* nel '17 per dare le entrate alle comparse mascherate nelle scene dei balli, fu subito accettata con entusiasmo da Mardžanov che ne colse la maggiore funzionalità rispetto al metodo usato nel precedente spettacolo davanti alla Borsa, quando alcuni registi con i loro aiuti si erano mescolati tra i gruppi che agivano sulla scena per trasmettere loro gli ordini a voce alta.

Dopo questo faticoso inizio, la rappresentazione proseguì in maniera più lineare.

In cima alla scalinata appariva la schiera colorita - ma questa volta senza sfumature caricaturali - dei potenti: quattro coppie di reali, seguite ognuna da un erede, stavano sedute dentro otto portantine con baldacchino, ciascuna sorretta da quattro portatori. Ogni famiglia aveva al seguito otto *fraulein*, dieci rappresentanti del capitale e sette tra "parassiti" sociali e donne. I reali sfilavano, al suono di una marcia, sulla parte superiore della scalinata, fino ad una pedana situata tra la quarta e la settima colonna, dove erano collocati i troni.

Il corteo era coloratissimo e pieno di bandiere nazionali, stemmi ed insegne dei quattro paesi.

A garantire la sicurezza dei potenti arrivavano 200 gendarmi (50 per ogni paese), che subito andavano a mettersi attorno a loro. Ad un cenno dei re i gendarmi correvano verso i lavoratori che venivano spinti al lavoro.

I lavoratori erano 800, divisi in quattro gruppi, ciascuno dei quali stretto da un'unica enorme catena. Portavano gli utensili e il materiale necessario per completare la costruzione di un monumento, forse un obelisco, da porre al centro della parte superiore della scalinata come simbolo del potere. Entravano in scena, probabilmente vestiti di nero o di stracci marrone scuro, uscendo all'oscurità che circondava la Borsa.

L'abbigliamento scuro dei lavoratori è un dato sul quale si ritornerà più avanti e che ha un suo peso. È attestato dalle varie cronache dello spettacolo, come quella di Olbracht, che, descrivendo la manifestazione in una lunga lettera ad un compatriota, parla di "oscuri uomini", di "nere masse", di "uomini in nero" ecc.²⁵³ Nera era anche la cortina fumogena, una sorta di sipario all'aperto, che chiudeva la prima parte.

Mentre i lavoratori si dirigevano verso il luogo dove avrebbero dovuto erigere il monumento al Capitale, i potenti cominciavano a festeggiare e si lanciavano in un valzer di Strauss, le cui note venivano contrappuntate dal suono prodotto dai martelli dei lavoratori all'opera, come se questi "battessero sul bronzo di una campana".²⁵⁴ Finita la costruzione gli operai venivano riportati ai piedi della scalinata dove continuavano il lavoro coatto sorvegliati dai gendarmi.

A questo punto cominciavano a manifestarsi i primi segni di una certa agitazione. Nel gruppo dei lavoratori tedeschi, tra la massa nera, si facevano largo i leader operai che aprivano uno striscione bianco su cui era scritto: "Manifesto comunista. I proletari non hanno altro da perdere che le loro catene e possono conquistare tutto il mondo. Proletari di tutti i paesi unitevi!". Il passaggio di questo striscione da un gruppo all'altro avveniva tra l'indifferenza degli operai, oppressi dalla fatica, con l'eccezione del gruppo di operai francesi che raccoglievano la sfida.

Mentre i francesi rompevano le catene e, con i loro capi, si dirigevano verso l'alto, gli altri operai, impauriti, si disperdevano. La musica del valzer si interrompeva e, mentre i gendarmi circondavano il monumento e si preparavano alla difesa, i potenti scappavano.

Ai primi colpi di fucile provenienti dall'alto si vedevano alcuni operai cadere e uno di loro

²⁵³ *Sovetskij teatr: dokumenty i materialy, (1917-1921)*, a cura di A.Z.Jufit, Leningrad, izdat Iskusstvo, 1968, pp.269-271. Ivan Olbracht (1882-1952), letterato ceco.

²⁵⁴ *Ibidem*.

veniva ricoperto da un panno bianco che, col sangue che usciva dalle ferite dell'operaio, si colorava di rosso, diventando una bandiera, subito impugnata dai compagni del caduto. Preceduti da questo vessillo, gli uomini in nero lanciavano l'attacco finale e conquistavano la cima della scalinata, costringendo alla fuga i gendarmi. Il monumento e i troni venivano abbattuti ed al loro posto, al canto della Marsigliese, venivano innalzati la bandiera rossa e uno striscione sul quale era scritto: "Comune di Parigi".

Iniziava così l'episodio della Comune di Parigi che si apriva con una festa e con balli popolari al suono della Carmagnola. A quel punto, uno dopo l'altro, venivano mostrati sette striscioni con i titoli dei decreti della Comune:

- 1 - Dichiarazione al popolo francese.
- 2- Dichiarazione alle organizzazioni produttive dei reparti industriali.
- 3- I figli illegittimi hanno pari diritti di quelli legittimi
- 4 - Separazione tra Stato e Chiesa.
- 5 - Calendario repubblicano.
- 6 - Adozione della bandiera rossa.
- 7 - Festa del 1° maggio.

Ad un certo punto, di colpo, la Carmagnola taceva, e preceduti da rulli di tamburo e suoni di marce, apparivano trecento soldati prussiani e trecento francesi. Gli operai, allarmati, erigevano immediatamente delle barricate, ma con un attacco che, con movimento invertito, doveva essere simile alla sequenza della scalinata di Odessa ne *La corazzata Potëmkin* di Ejzenštejn, i soldati salivano fino alle barricate e li sconfiggevano.

Seguiva la scena del processo sommario ai comunardi che venivano subito fucilati al centro della scalinata.

Su questo tragico quadro saliva, partendo dalla base della scalinata, un sipario di fumo nero, attraversato a stento dai fasci di luce dei riflettori che illuminavano la scena, e dietro il quale si intravedevano alcune donne, vestite di bianco che al suono della celebre marcia di Chopin, accennavano una danza funebre, mentre i corpi dei comunardi venivano portati via.

Questa era la scena che concludeva la prima parte dedicata alla Prima Internazionale, la cui

regia era stata affidata a Petrov.

Il tema della seconda parte, la cui regia, invece, era stata affidata a Radlov, era la storia della Seconda Internazionale fino allo scoppio della guerra.

Dopo la dispersione della cortina fumogena lo spettatore trovava, come prima, la 'Reazione' trionfante al suo posto, in cima alla scalinata, e gli operai, oppressi, in basso. Tuttavia, a metà scalinata, come a dividere le due parti, si inseriva un elemento caricaturale che veniva a sciogliere in una risata la tensione tragica accumulatasi: una schiera di 50 uomini calvi ed occhialuti che portava sotto il braccio enormi plichi di giornali e enormi libroni sulle copertine dei quali erano scritti i nomi di Kautsky o di Plechanov, andava a posizionarsi procedendo in orizzontale al centro della scalinata e si immergeva in una profonda lettura. Questi personaggi caricaturali (segno inconfondibile della regia di Radlov) rappresentavano i capi della Seconda Internazionale, allora spesso raffigurati come dei dottorini indecisi e lontani dalla classe operaia, che nulla avevano in comune con l'eroe proletario.

Mentre i dirigenti della Seconda Internazionale erano intenti a leggere si manifestava una certa agitazione nelle 'alte sfere', e cioè al vertice della scalinata: i nuovi equilibri internazionali rompevano l'antica solidarietà tra i potenti e alcuni esponenti brandivano le bandiere degli stati dell'Intesa mentre altri quelle degli stati dell'Europa Centrale. Questa tensione era sottolineata dalle orchestre che suonavano contemporaneamente inni nazionali differenti: la tensione saliva e la guerra era alle porte.

I proletari, ai piedi della scalinata, mostravano i pugni minacciosi e protestavano ad alta voce. Di nuovo appariva la bandiera rossa, portata dagli operai ai capi dell'Internazionale affinché la impugnavano. Tuttavia alcuni di loro con una comica fuga scappavano impauriti e, altri, troppo occupati nella lettura, neanche si accorgevano dei lavoratori, della bandiera rossa e di quanto avveniva intorno a loro.

Dopo un urlo collettivo di orrore che seguiva l'attacco dei gendarmi, che strappavano la bandiera rossa ai lavoratori e la facevano a pezzi, dal gruppo del proletariato si alzava una voce: "come è stata stracciata questa bandiera, così la guerra ridurrà in brandelli i nostri corpi. Abbasso la guerra!". Era la voce di Jaurés che arringava la folla con i resti della bandiera rossa strappata in mano. I lavoratori innalzavano Jaurés sulle spalle ma, in quel momento, un colpo sparato da un sicario lo uccideva.

I capi della Seconda Internazionale, dopo una prima iniziale indecisione, si dirigevano verso i potenti, prendevano da loro le bandiere nazionali e scendevano di corsa la scalinata per andare a fare propaganda nazionalistica presso gli operai: la borghesia aveva vinto di nuovo e la guerra stava per cominciare.

Con questa scena terminava la seconda parte.

La terza parte, affidata alla regia congiunta di Piotrovskij e Solov'ëv, metteva in scena la guerra, la rivoluzione e il trionfo della Terza Internazionale.

La guerra era preannunciata da venti ussari vestiti di nero che affrontavano a cavallo venti corazzieri prussiani vestiti di giallo: i due gruppi, lancia in resta, si incrociavano senza battersi e scomparivano dietro opposti angoli della Borsa.

In cima alla gradinata, sotto un'enorme aquila a due teste (simbolo dell'Impero russo) appesa fra la quinta e la sesta colonna – cioè al centro del colonnato -, appariva un trono con una marionetta raffigurante lo Zar.

A quel punto usciva, solenne, la corte: venti generali, dieci ammiragli, venti dignitari in frac e quaranta inservienti in livrea, più trecento soldati comandati da trenta ufficiali che dall'ultima colonna a destra scendevano a zig-zag verso l'angolo sinistro della Borsa. La resistenza di operai e operaie che cercavano di fermarli non otteneva nessun risultato: i lavoratori venivano allontanati dagli ufficiali. Subito dopo l'uscita di scena dei soldati altri ne comparivano dall'angolo inferiore destro della Borsa e attraversavano la piazza; trascinavano armi pesanti, qualche "carrozza sanitaria" (le ambulanze), delle cucine da campo. Alcune donne piangenti cercavano di contrastare la marcia di un obice che apriva la sfilata ma di nuovo venivano allontanate.

Quasi contemporaneamente, da quello stesso angolo sinistro verso il quale si erano dirette le armi e i soldati, evidentemente diretti in guerra, arrivavano, in senso contrario, con significativa simmetria, una colonna di feriti in barella, di invalidi con stampelle o mutilati accompagnati da crocerossine. Questa triste processione saliva la scalinata dall'angolo sinistro verso l'ultima colonna a destra.

Gli operai rimasti ai piedi della scalinata indignati esprimevano la loro rabbia verso la marionetta sul trono. Ecco, però, che da uno dei due ponti, preannunciati da spari, su camion con bandiere rosse, arrivavano i marinai che, al suono della Marsigliese, si gettavano all'attacco del trono seguiti dagli operai. La scalinata era presa d'assalto, la corte sgominata, l'aquila abbattuta e

rovesciato il trono: era la rivoluzione di febbraio.

Preoccupati dall'andamento dei fatti, dieci socialisti conciliatori, in giacca nera, in cima alla scalinata srotolavano uno striscione con la scritta "Guerra fino alla vittoria finale" e invitavano i rivoltosi a riprendere la guerra. Un nuovo attacco, la rivoluzione di ottobre, rappresentato da un'ulteriore ondata di soldati che saliva di corsa la scalinata e li cacciava dal vertice della scalinata, metteva fine al loro tentativo. Nel posto dove prima era appesa l'aquila veniva appesa un'enorme stella su cui era scritto R.S.F.S.R.²⁵⁵

Avevano inizio alcuni tentativi di ricostruzione pacifica del paese: accompagnati da canzoni operaie, i soldati deponevano i fucili mentre, salendo dal basso, cento lavoratori portavano dei mattoni e altri cento della calce, per cominciare tutti insieme a lavorare. Apparivano intanto gli striscioni con le scritte: "Tutto il potere ai soviet", "Fabbriche agli operai", e "Terra al popolo".

Questi tentativi venivano però interrotti da un assalto dei Bianchi, preannunciato da alcuni bengala e dall'accensione dei fuochi sulle colonne rostrate. In cima alla scalinata i Bianchi stringevano i Rossi verso un lato del colonnato nel tentativo di buttarli giù; i Rossi però respingevano l'attacco.

Subito dopo, ai piedi della scalinata, apparivano accompagnati da una musica dai toni dolenti, i profughi della sconfitta Repubblica dei Consigli ungherese di Bela Kun. Gli operai scendevano ad accoglierli e a confortarli.

Ma i capi del proletariato chiamavano di nuovo alle armi. Si accendeva la stella rossa appesa al frontone, i capi gettavano stellette rosse agli operai che, con un movimento simultaneo, si andavano a disporsi ai due lati della scalinata. Dalla porta centrale della Borsa usciva l'Armata Rossa che, dopo aver prestato giuramento, al canto di *Smelo tovarišči v nogu* scendeva la scalinata passando in mezzo alle due ali di folla e si dirigeva verso un fronte immaginario, sfilando su uno dei ponti.

Sul frontone della Borsa veniva calata la scritta "Proletari di tutti i paesi unitevi" mentre dal fiume che scorreva attorno la punta dell'isola Vasil'evskij si alzava una cortina fumogena e da dietro la cortina le torpediniere sulla Nevà facevano urlare le loro sirene²⁵⁶.

²⁵⁵ Acronimo di Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa (*Rosijskaja Socialističeskaja Federativnaja Sovetskaja Respublika*).

²⁵⁶ Da una testimonianza risulta che una volta attuato l'ordine di mettere in funzione le sirene, le torpediniere non riuscissero a ricevere l'ordine di arrestarle, il che non solo prolungò la durata del loro "urlo" ma per qualche secondo gettò Mardžanov in profonda costernazione (K. Mardžanov e AA.VV., *Konstantin Aleksandrovič Mardžanišvili. Tvorčeskoe nasledie*, 2 voll., Tbilisi,

Stando alla ricostruzione critica di questo spettacolo fatta 12 anni dopo da Piotrovskij,²⁵⁷ a questo punto la zona dell'azione scenica si allargava conferendo allo spazio destinato al pubblico, e al pubblico stesso, una funzione differente da quella che aveva avuto sino a quel momento. Era come se l'intera punta dell'isola Vasil'evskij rappresentasse il territorio della R.S.F.S.R. circondato dai suoi nemici e, quindi, come se, assieme agli operai che si trovavano sulla scalinata della Borsa, tutti gli spettatori fossero finiti nella rappresentazione e avessero assunto il ruolo di cittadini della R.S.F.S.R. circondati e attaccati dai nemici. Il che, peraltro, rispondeva alla situazione storica in atto in quel momento e quindi rendeva questa rappresentazione una riattualizzazione non realistica della realtà presente, una sorta di gioco di specchi, o forse, uno "scivolamento" all'inverso, dentro e non fuori la rappresentazione.

Insomma, la cortina fumogena questa volta non veniva utilizzata come nel finale della prima parte, quando fungeva di fatto da sipario, ma costituiva invece un brillante espediente per coinvolgere il pubblico nella rappresentazione e ottenere uno scarto emozionale.²⁵⁸

Un colpo di cannone sparato dalla Fortezza di Pietro e Paolo scioglieva la tensione: la cortina fumogena si disperdeva e dalla cima delle colonne rostrate alcune ragazze vestite di bianco annunciavano la vittoria con trombe d'oro. Iniziava l'apoteosi conclusiva.

Davanti alla Borsa passavano carri della vittoria ornati di piante sui quali sfilavano diverse figure allegoriche che gettavano a terra, per disfarsene, i simboli del passato (corone e sacchi di monete). Dalle rampe che collegavano la punta dell'isola di Vasilij alla Nevà salivano, come fossero appena sbarcate da terre lontane, delegazioni degli operai di tutto il mondo e sfilavano davanti al pubblico. Prima sfilavano gli europei (gli inglesi e i tedeschi con grossi martelli, i francesi e i greci con l'uva, i belgi e gli svedesi con i picconi, gli italiani e gli ungheresi con cesti di frutta, gli spagnoli e i serbi, infine, con spighe di grano) seguiti dagli "esotici" (gli indiani con un elefante, i marocchini con i cammelli, i cinesi con il tè, gli africani con una zanna di elefante, i giapponesi con il riso, i turchi col tabacco e gli australiani col pesce).

1958, vol. II, p. 278). Ciò nonostante le altre testimonianze non registrano negativamente questo episodio; anzi, Olbracht, ad esempio, scrive di un "grido della borghesia mondiale, alto, penetrante, come emesso da 100 sirene di navi" (*Sovetskij teatr: dokumenty i materialy*, a cura di A.Z.Jufit, Leningrad, izdat. Iskusstvo, 1968, p. 270).

²⁵⁷ A.A.Gvozdev, A.I.Piotrovskij, *op. cit.*, p. 273.

²⁵⁸ Non è certo un caso che persino la stroncatura che apparve in seguito sulla "Pravda di Pietrogrado" definisse questa seconda cortina "di grande effetto". P.Kudelli, *Novoe zrelišče na portale fondovoj birži*, in "Petrogradskaja pravda", n. 159, 21/VII/1920, p. 2. Appare sorprendente che nel suo studio su questo spettacolo Amiard-Chevrel (cfr. Claudine Amiard-Chevrel, *Les actions de masse a petrograd en 1920*, in "Les voies de la création théâtrale", VII, 1979, pp. 243-276) non abbia rilevato l'esistenza di questa seconda cortina. Anche perché essa è posta in un punto fondamentale, di snodo della rappresentazione.

Contemporaneamente a questa sfilata (la cui successione non è possibile determinare con esattezza, vista l'assoluta contraddittorietà delle testimonianze) si svolgeva, nell'entusiasmo generale, una parata dell'Armata Rossa il cui passaggio era stato aperto da un carro armato.

È probabile, tuttavia, che la parata fosse cominciata dopo l'arrivo delle delegazioni straniere, visto il duro resoconto della "Petrogradskaja Pravda" che criticava la totale immobilità dimostrata dai rappresentanti degli operai stranieri a confronto del tripudio che manifestavano al passaggio dell'Armata Rossa gli altri partecipanti allo spettacolo raccolti sulla scalinata e il pubblico tutto.²⁵⁹

Alcune incertezze relativamente all'esatta collocazione della seconda cortina fumogena, se a conclusione dello spettacolo o, come sopra indicato, nel corpo dell'azione, vengono invece risolte dalle testimonianze di giornalisti e partecipanti: nonostante la seconda cortina fumogena in realtà fosse stata inizialmente pensata come sipario conclusivo della rappresentazione, venne poi inserita nel corpo dell'azione e utilizzata come descritto sopra.

La rappresentazione si chiudeva col raccogliersi in gruppo, sulla scalinata, di tutti i partecipanti allo spettacolo e con il canto collettivo (pubblico e "attori") dell'Internazionale accompagnato e seguito da grandiosi fuochi d'artificio.²⁶⁰

**

Lo spettacolo, nonostante il vasto successo di pubblico, risultò forse meno coinvolgente del

²⁵⁹ P.Kudelli, *Novoe zrelišče na portale fondovoj birži*, in "Petrogradskaja pravda", n. 159, 21/VII/1920, p. 2.

²⁶⁰ Questa ricostruzione dello spettacolo è basata su materiale documentario reperito in vari archivi, oltre che sulle testimonianze tratte dai giornali dell'epoca, da articoli e da libri (tutti indicati in nota e nella bibliografia). I documenti di archivio sono, invece:

(a) La partitura registica della prima parte dello spettacolo, reperita nel fondo "N.V.Petrov" dell'Archivio Statale di Arti e Letteratura Russo (R.G.A.L.I.) di Mosca: F.2358, OP.2, ED.CHR. 3.

(b) Le partiture registiche della terza parte dello spettacolo reperite nei fondi "V.N.Solov'ëv" (GIK 11287/11a ORU 11344 e GIK 11287/11b ORU 10344b) e "Massovye predstavlenija" (GIK 11697/3 ORU 11071) dell'Archivio del Museo delle arti teatrali di Pietroburgo.

(c) Alcuni fogli con indicazioni riguardanti la disposizione di campanelli e segnali vari, la disposizione di gruppi di partecipanti sulla scena e dietro le quinte e lo schema della successione dei fuochi d'artificio, reperiti anch'essi nel fondo "Massovye predstavlenija" del Museo delle arti teatrali di Pietroburgo (GIK 11697/2 ORU 11070 e GIK 11697 ORU 11071)

(d) fotografie dello spettacolo reperite

- presso l'Archivio del Museo di Storia Politica Russa di villa Kšešinskij a Pietroburgo: F.III n° inv. 28816/1, F.III n° inv. 28816/3 e F.III n° inv. 28816/6

- presso il CGAKFFD-SPB (acronimo di *Central'nyj Gosudarstvennyj Archiv Kino-foto-fono dokumentov Sankt Peterburga* – Archivio Centrale Statale di Cine-Foto-Fono Documenti di S.Pietroburgo -): 2 P. 2731.

primo e certamente assai più macchinoso, considerando, ad esempio, che nella prima parte tutto ciò che appariva sulla scena era ripartito per quattro (quattro gruppi di operai, quattro gruppi di soldati, ecc.) e che fu utilizzata una gran quantità di scritte. Di tutto questo bisogno di 'puntualizzazione' politica nello spettacolo precedente non si era sentita l'esigenza²⁶¹.

Nel panorama complessivamente positivo delle critiche dei giornali e dei periodici²⁶² si distingueva la violenta stroncatura della "Petrogradskaja Pravda" che definiva lo spettacolo "un'astrazione recitata con personaggi (...) senza coinvolgimento né pathos" durante la quale non si era avvertita "la tragicità della lotta delle masse perché non c'era proprio alcun tipo di tragicità" e si era trattato solo "della versione scenica di un articolo giornalistico non sempre coerente"²⁶³.

Sebbene probabilmente l'effetto di coinvolgimento dello spettacolo fosse minore rispetto a quello ottenuto dal *Mistero del lavoro liberato*, anche *Verso la comune mondiale* aveva un suo valore, che aumenta se si apprezza questa rappresentazione dal punto di vista della storia del teatro. In questo spettacolo era assai più nettamente distinguibile la 'mano', lo stile dei diversi registi ed emergeva in maniera più evidente il peso dei diversi orientamenti culturali che avevano contribuito a definire i tratti complessivi dello spettacolo.

Così, per esempio, le fanciulle vestite di bianco che annunciavano la vittoria con le trombe d'oro, non potevano non essere un riferimento alle feste neoclassiche della rivoluzione francese²⁶⁴, ma ricordavano anche le feste *jugendstil* che in un'atmosfera intrisa di misticismo Georg Fuchs organizzava a Darmstadt all'inizio del secolo. D'altra parte proprio Fuchs costituiva un punto fisso di riferimento del teatro russo dell'epoca, tanto per i teorici del Proletkul't, quanto per il teatro colto prerivoluzionario. Sembrano evidenti, ad esempio, i riferimenti al teorico tedesco nella progettazione da parte di V.N.Solov'ëv e V.E.Mejerchol'd dello scenario eroico-allegorico intitolato *Fuoco*, pubblicato su "L'amore per le tre melarance", n. 6 e 7 del 1914, pensato per un'esecuzione di massa e che, tra l'altro, comprendeva "raggi di riflettori che corrono per il cielo", "la strada ingombrata di obici", "l'arco trionfale dal quale, colonna dopo colonna, sfilano le armate vittoriose", "allegoriche figure di vergini annuncianti la vittoria con le trombe d'oro" e, infine, un

²⁶¹ Tanto che in un editoriale scritto immediatamente dopo quello spettacolo Zinov'ev aveva potuto scrivere che "ognuno dei 30.000 spettatori, da un accenno, capiva cosa gli si voleva dire in questo grandioso spettacolo". G.Zinov'ev, *Novoe v našem pervomajskom prazdnestve*, in "Petrogradskaja pravda", n. 95, 4/V/1920, p. 1.

²⁶² Si possono citare per esempio, gli articoli di E.Kuznecov, *Pod otkrytym nebom*, in "Vestnik teatra", n. 71 e n. 73, 1920 e V.Kn., 19 Ijulja 1920 – *Momenty*, in "Krasnaja gazeta", n. 159, 217VII71920, p. 4, *op. cit.*

²⁶³ P. Kudelli, *Novoe zrelisče... cit.*

²⁶⁴ Il che viene confermato anche dalla *Storia del teatro sovietico* di Gvozdev e Piotrovskij: A.A.Gvozdev, A.I.Piotrovskij, *op. cit.*, p. 274.

conclusivo “fuoco d’artificio che si sparpaglia come un luminoso ventaglio di perle”²⁶⁵.

Gvozdev e Piotrovskij scrivono anche che la danza funebre che si intravedeva attraverso la cortina fumogena alla fine della prima parte ricordava quelle che Mardžanov aveva introdotto sia nella sua *Salomé* che nel suo *Fuenteovejuna*; mentre i gruppi statuari di comunardi ricordavano quelli organizzati da Petrov per il suo *Faust e la città*²⁶⁶. C’è da aggiungere, però, che questi gruppi erano frequenti anche nel teatro di Mgebrov.

Anche il re-marionetta, che occupa il suo posto in cima alla scalinata per metà della terza parte dell’*inscenirovka*, tondo e con la testa vagamente inclinata sulla destra, come appare nelle fotografie, sembra essere il precipitato di un coacervo di influenze. Vi si legge la raffigurazione tipica dei monarchi nelle finestra della ROSTA, suscita associazioni col marionettismo presente nelle *pièce* simboliste, a partire da *Balagančik* di Blok, e, infine, visto che probabilmente ne è discendente diretto, ricorda i reali del *Fuenteovejuna* ai quali nella sua famosa messinscena Mardžanov aveva attribuito movenze marionettistiche.²⁶⁷

Il movimento degli ussari e dei corazzieri che si incrociavano al galoppo all’inizio della terza parte dello spettacolo probabilmente era un topos spettacolare, legato anche alle manovre militari e, subito dopo lo spettacolo, Piotrovskij lo sviluppò ancora organizzando, nel quadro di una festa per l’apertura dei campi di pionieri, alcune battaglie di cavalieri.²⁶⁸

La fuga comica con la quale nella seconda parte dello spettacolo i capi della Seconda Internazionale rispondevano agli operai che porgevano loro la bandiera rossa e li incitavano a lottare, probabilmente era analoga alla comica e acrobatica fuga dei potenti diretta da Annenkov nel *Mistero del lavoro liberato*: come già detto, Annenkov, allora, cercava di inserire a pieno titolo la *clownade* nel teatro così come in quel periodo faceva anche Radlov.

Infine è il caso di sottolineare il particolare, certo non casuale, del “colore scuro” del proletariato sempre in contrapposizione al lindore degli avversari. È una scelta che attraversa l’arte politicamente impegnata dei primi trent’anni sovietici. “Impuri” e “puri”, per dirla con Majakovskij. Bianche sono le casacche dei soldati di Odessa e quelle dei cavalieri teutonici mentre neri sono i soldati di Novgorod e scura la massa che scappa lungo la scalinata nei due celebri film di Ejzenštejn

²⁶⁵ A.A.Gvozdev, A.I.Piotrovskij, *op. cit.*, p. 272.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ Si tornerà con più dettagli su questo spettacolo nel paragrafo 4 del III capitolo di questo studio, dedicato anche a Mardžanov.

²⁶⁸ Ja. Pušin, *Opyt teatralizacii voennogo manevra*, in “Žizn’ iskusstva”, n. 539, 26/VIII/1920. Si chiamavano “pionieri” i membri delle organizzazioni infantili legate al partito, destinate alla ricreazione e all’educazione civica (di tendenza, ovviamente) dei bambini.

La corazzata Potëmkin e Aleksandr Nevskij.

Nel saggio *Il poeta e la plebe* (*Poet i čern'*; da notare, peraltro che *čern'* è etimologicamente affine a *cěrnjy*, che significa, appunto, “nero”), scritto quindici anni prima di *Verso la comune mondiale*, il poeta simbolista Vjačeslav Ivanov affermava che

«il poeta è organo dell'autoconsapevolezza e della memoria del popolo (...) l'autentico simbolismo deve conciliare il poeta e la *čern'* in una grande arte panpopolare. Sta passando il periodo di divisione. Noi andiamo per il sentiero del simbolo verso il mito. La grande arte è quella mitopoietica. Dal simbolo prende forma il mito che da secoli esiste in potenza.»²⁶⁹

Sembra che questo simbolo degli uomini in nero sia un tentativo di Mardžanov, Petrov, Radlov, Piotrovskij e Solov'ëv di dare forma a (camminare verso) un mito di allora: quello del proletariato come forza unica, indistinta al suo interno, nettamente riconoscibile e foriera di mondi a venire. Mito che, in ambito artistico, dopo essere stato formulato dall'*intelligencija* simbolista (basti pensare ai saggi e ai poemi di Blok²⁷⁰, ma anche a tutta l'atmosfera che traspira non solo dai saggi di Ivanov, così incentrati sul coro dionisiaco che annulla in sé l'individualità²⁷¹, ma anche dai romanzi di Belyj, a partire, ad esempio, da *Il colombo d'argento*²⁷²) aveva cominciato a prendere corpo con l'incredibile avventura della Russia rivoluzionaria e sarebbe sopravvissuto ancora a lungo arrivando a dissolversi definitivamente solo negli anni ottanta, con il superamento del taylorismo.

²⁶⁹ V. Ivanov, *Po zvězdam*, Sankt Peterburg, izdat. ORY, 1909, p. 42.

²⁷⁰ Ad esempio *Il crollo dell'umanesimo* (in italiano in Blok A., *L'intelligencija e la rivoluzione*, Milano, Adelphi, 1978, pp- 119-150).

²⁷¹ Pochi sono i materiali sul teatro di Ivanov tradotti in italiano: si ricorda l'articolo *Le nuove maschere*, in “Il castello di Elsinore” anno I n° 3, e gli studi già citati (di M.Lenzi, *Lo Spettacolo Trasfigurato: scena simbolista e scena-simbolo. Appunti sulla teoria dell'arte scenica di Vjačeslav Ivanov*, in “Il castello di Elsinore” anno II n° 4, 1989 e la monografia F.Malcovati, *Vjačeslav Ivanov: estetica e filosofia*, Firenze, La nuova Italia, 1983). In russo: Ivanov V.I., *Sobranie sočinenija*, 3 voll., a cura di D. Ivanov e O. Dešart, Bruxelles, Foyer Oriental Chrétien, 1971-1979.

²⁷² In italiano: Belyj A. *Il colombo d'argento*, Milano, Bur, 1994.

II.4 *Brevi considerazioni analitiche su Il mistero del lavoro liberato e Verso la comune mondiale*

La struttura dei due spettacoli è per grandissima parte affine. Se ne è già scritto ma vale la pena di fare una ricapitolazione dei tratti comuni ai due spettacoli.

La composizione della “compagnia” di attori che recita. Per lo più attori di circoli amatoriali e soldati dell’Armata rossa. Non si esclude la presenza di qualche professionista dello spettacolo, soprattutto nell’interpretazione dei personaggi negativi; ma se anche c’è, nulla la attesta e soprattutto nulla la reclamizza, nulla la distingue. L’unica distinzione è data dai ruoli che si ricoprono: ruoli singoli per i personaggi negativi e quelli che potrebbero essere definiti “ruoli-massa” per operai e soldati.

La composizione del vasto pubblico: cittadini di Pietrogrado che, presumibilmente, nella loro maggioranza sono attivamente schierati con la rivoluzione. Così come affine è la sua maniera di vivere lo spettacolo: avvertendo (e/o sentendo come opportuna²⁷³) una fortissima empatia con l’azione scenica, nel finale canta all’unisono con gli “attori” l’Internazionale e, nel Mistero, arriva addirittura a sconfinare nell’area dell’azione scenica, a confondersi fisicamente con gli “attori” e ad agire insieme a loro.

Il luogo di svolgimento (l’ex Borsa) e il suo utilizzo in quanto spazio scenico: in alto c’è il potere, in basso chi viene sfruttato dal potere. Alla fine del dramma vengono spazzati via i personaggi che all’inizio occupavano la parte alta della scalinata e la massa degli sfruttati, tramutatasi in massa rivoluzionaria, dopo aver instaurato al vertice della scalinata i suoi simboli rivoluzionari (la stella a cinque punte, il sole, l’albero della vita, la donna con la bandiera rossa, gli striscioni con sopra scritto “Proletari di tutti i paesi unitevi”), occupa uniformemente tutto lo spazio scenico.

L’uso della musica e della partitura sonora. E’ una partitura estremamente densa e ricca che agisce sia in termini segnificativi (gli inni indicano le nazioni o le situazioni) che di atmosfera (la marcia funebre, le canzonette, i valzer di Strauss). In maniera funzionale e rafforzativa, rispetto allo svolgimento del dramma, le canzoni che si succedono sono spesso in contrasto tra loro per contenuto o per umore. A volte questo contrasto viene esasperato suonando addirittura diverse musiche contemporaneamente e creando una cacofonia. Anche l’uso dei rumori arricchisce questa partitura: spesso si connette, sia contrastivamente che in termini rafforzativi, con il lavoro

²⁷³ Si pensi al rimprovero del cronista della “Petrogradskaja Pravda” a quelle persone che non gioivano alla sfilata dell’Armata rossa (P.Kudelli, *Novoe zrelišče na portale fondovoj birži*, in “Petrogradskaja pravda”, n. 159, 21/VII/1920, p. 2.).

dell'orchestra (lo schioccar di fruste, il suono delle catene, i lamenti e le urla che coprono i suoni della musica felice). Altre volte i rumori hanno una funzione puramente espressiva e sono slegati da un'azione concreta che li produce (com'è nel caso delle sirene o dei colpi di cannone ma anche della "risata satanica" - con ogni probabilità "mimata" dall'orchestra -). Tutta questa complessità però si scioglie immancabilmente nel finale, quando c'è canto collettivo dell'Internazionale e cominciano i fuochi d'artificio e nei momenti di azione forte del proletariato (quando va all'attacco cantando *Smelo tovarišči v nogu* o la *Varšavjanka* o quando piange i suoi morti con la danza funebre o con il canto di *Vy žertvoju pali*).

L'uso di oggetti e costumi e i principi di allestimento dello spazio e della luce: sono compresenti elementi reali e attrezzatura scenica; mura di cartone, o di compensato e colonne di marmo; soli disegnati o sagome di monarchi e bandiere rosse reali o reali stellette rosse da cucire sui vestiti; vestiti di monarchi orientali o costumi da re della Borsa e stracci di proletari odierni o divise dell'Armata rossa; scettri, spadoni e troni da teatro e fucili veri, obici autentici; raggi di luce che attraversano cortine fumogene per illuminare figure che interpretano una danza funebre, con riflettori militari che illuminano a giorno il luogo della battaglia.

La maniera di gestire il tempo scenico (anche se nel secondo spettacolo c'è più attenzione ad una certa coerenza storica all'interno dei diversi quadri). Si fanno salti di anni, di decenni, di secoli in un secondo. Tra il febbraio e l'ottobre del 1917, in *Verso la comune mondiale* passa uno srotolare di striscione e un assalto di soldati; tra l'assalto del ribelle cosacco del XVII sec. Sten'ka Razin e la rivoluzione francese, ne *Il mistero del lavoro liberato* non c'è soluzione di continuità. I proletari e gli sfruttatori sono due forze che si affrontano dall'alba dei tempi e la loro lotta in qualche maniera trascende la storia (con buona pace di Carlo Marx). Spartaco è un proletario, punto. Come lo è Sten'ka Razin, punto di nuovo. Identici a tutti gli odierni proletari di Pietrogrado. Così come ne *Il mistero del lavoro liberato* anche gli sfruttatori sono sempre quelli: Spartaco va all'assalto di un potere rappresentato da Nicola II, un piantatore americano, un mercante russo, un re della Borsa, ecc.

Il dramma, i suoi "personaggi", lo schema del suo sviluppo; è conforme al cliché dell'*inscenirovka*. La massa lavoratrice è oppressa dallo sfruttamento crudele dei singoli che sono al potere e che si avvalgono della forza di soldati e aguzzini. I due gruppi occupano due spazi diversi e contrapposti. La massa comincia a ribellarsi e dopo una serie di scontri e di tentativi, dopo una

serie di peripezie (limitate nella loro tipologia dal numero dei partecipanti, dalle caratteristiche di massa dello spettacolo), riesce a vincere nello scontro bellico e a conquistare tutto lo spazio. Lo spettacolo si conclude con un'apoteosi che celebra questa vittoria.

Ovviamente tutti gli elementi qui analizzati sono da considerare all'interno di un quadro drammatico, di un determinato sviluppo evenemenziale. Dire che lo spazio è reale, che è la ex Borsa ("muta testimone della gazzarra del capitale"), che è al centro di Pietrogrado, che è vasto, che è stato modificato da un intervento di Dobužinskij che ci ha messo delle finte mura e un sole di compensato che rappresentavano la terra promessa, ecc. ha un'utilità limitata se non si va a considerare come (e se) tutti questi elementi sono entrati in relazione con lo svolgimento dell'*inscenirovka*.

E dunque, quello che si può vedere da subito, è che tutti gli elementi convergono verso un unico punto di fuga, nel quale si compongono i conflitti presenti nel plot e nell'articolazione drammatica dei vari elementi costituenti la performance. Questo punto di fuga è il finale, l'apoteosi. Qui il tempo scenico si annulla in quello che si potrebbe definire il "futuro presente". Tutti, tutta la piazza, quella reale, quella di oggi, primo maggio e 19 luglio 1920, costituita da rivoluzionari che hanno recitato e da rivoluzionari che hanno assistito e 'compatito' tutta la performance, ritrova la sua unità all'interno di una cornice abitata da allegorie. Il canto all'unisono dell'Internazionale, effettuato ora e qui dalle persone reali che sono convenute sulla punta dell'isola di Vasilij, si svolge in un quadro in cui l'utopia si è già realizzata, in cui la terra promessa del lavoro liberato ha aperto le sue porte e sta mostrando il suo sole e la sua vittoria con la bandiera in mano, in un quadro in cui l'abbattimento delle frontiere e l'unione dei proletari di tutti i paesi, annunciata da vergini di bianco vestite che suonano trombe d'oro sulle colonne rostrate, si dimostra nella sua concretezza con la sfilata dei rappresentanti dei proletari stranieri e della loro forza d'urto, l'Armata rossa ormai vittoriosa. Il "futuro presente" attuato nell'apoteosi salda tutte in una nuova unità le contraddizioni presenti nella struttura della performance. Relativamente al plot (il conflitto di classe è stato risolto con la cacciata degli oppressori, gli oppressi hanno realizzato il loro ideale), relativamente al luogo e al tempo (che sono reali e immaginari al tempo stesso), relativamente alla partecipazione (non c'è più differenza tra pubblico e attori) e relativamente al dilemma tra rappresentazione e realtà che viene cancellato su tutta la linea. Lo spazio diventa unico e si chiude a cerchio. Sia gli attori (che sulla scalinata guardano verso il pubblico che sta di

fronte a loro) che gli spettatori (che, se non si sono già mischiati agli attori, sulle tribune e sulla spianata guardano verso la scalinata) fanno tutti la stessa cosa: cantano o applaudono la sfilata. Il tempo si è unificato: non è più né quello della rappresentazione, né quello della realtà, ma, con il rito dell'apoteosi e del canto dell'Internazionale, ridiventa quello della celebrazione festiva, e cioè un tempo extrastorico che contiene in sé tanto il tempo di quella concreta giornata festiva, quanto il tempo a cui porta lo scioglimento del dramma narrato, quanto il tempo di tutti i giorni passati della lotta del proletariato per la propria emancipazione e quello di tutti i giorni futuri in cui il trionfo di questa lotta avrà portato la felicità all'umanità. Anche i vestiti e gli oggetti – armi, uniformi, ecc. – si unificano in un tempo e una funzione che sono quelli di tutti i giorni, ma sono, anche, quelli di tutti i giorni passati e venturi, quelli dei giorni della prospettiva del trionfo del proletariato che dal passato di sofferenze traghetta l'umanità nel paradiso della libertà comunista.

A questo “futuro presente”, a questo punto di fuga nel quale tutti i partecipanti e tutti gli elementi trovano una nuova unità, *l'inscenirovka* ci arriva passando per una strettoia, che si potrebbe invece definire il “presente presente”. Questo passaggio consiste nella riattualizzazione delle condizioni storiche, politiche ed esistenziali in essere in quel momento, (per chi è su quella piazza, ovviamente). È il momento di maggior pathos drammatico: sulla scena irrompe ad effetto l'Armata rossa che va a combattere con il nemico che accerchia la rivoluzione o che nega l'accesso alle porte del regno del futuro. Alcune considerazioni su quest'intervento.

1. aspetto fondamentale di questa apparizione, è che l'Armata rossa non è qualcosa di mitico, ma è qualcosa di reale. Anzi per la gente lì riunita è la propria realtà quotidiana, o quantomeno una parte di questa realtà. Al tempo stesso è una realtà portatrice di una volontà proiettata nel futuro; insomma è una realtà che muove la storia, che muove e cambia il tempo. Questo pezzo di realtà si scaglia contro un nemico fantasmatico ma portatore di una minaccia reale (le navi che urlano OLTRE la cortina fumogena, dove non sono visibili; i cannoni che sparano, DA SOLI, contro i proletari che cercano di conquistarsi la terra promessa).

2. l'intervento dell'Armata rossa è l'apice di una serie di battaglie che vengono recitate con estremo realismo sullo spazio scenico, con armi vere (anche se, ovviamente, con proiettili a salve).

3. la sua comparsa coincide con (ovvero comporta) un cambiamento dello spazio scenico che finisce per accomunare attori e spettatori, o meglio che finisce per trascinare i secondi nello spazio della rappresentazione (ne *Il mistero del lavoro liberato* l'Armata rossa compare da fuori,

fendendo gli spettatori, facendosi largo fra loro e, quindi, mettendoli dentro lo spazio scenico, come se i “nostri” venissero a dar man forte al proletariato tutto, COMPOSTO DA ATTORI E SPETTATORI, che sta dando l’assalto alle porte della terra promessa; in *Verso la comune mondiale* l’Armata rossa irrompe a sorpresa da dentro la Borsa ma qui a cambiare lo spazio è la cortina fumogena che si alza dal fiume, e cioè da dietro gli spettatori: dal luogo assediato dai controrivoluzionari, e cioè dalla Russia, che contiene tutti i proletari, sia quelli seduti sulle tribune e in piedi sul selciato – pubblico -, che quelli sulla scalinata della Borsa – attori -, l’Armata rossa si avventura verso l’ignoto – oltre la cortina fumogena, fuori dalla portata della vista - a combattere per difendere la rivoluzione²⁷⁴).

Questa strettoia da cui l’*inscenirovka* passa per arrivare all’apoteosi, quindi, rappresenta innanzitutto l’acme di un crescendo drammatico le cui ultime battute sono tese a creare uno shock anche sensoriale agli spettatori (si riduce quasi a zero il livello astratto, simbolico, della rappresentazione e si dà il via ad una battaglia recitata con il massimo del realismo – oggetti veri, fucili che sparano per davvero, persone vere, vestite come nella realtà, che fanno le azioni, spesso fatali, che si fanno nella realtà di quel tempo). In questo punto, inoltre, viene radicalmente cambiata la posizione dello spettatore che finisce per trovarsi incluso nello spazio scenico, in mezzo ad una situazione drammatica che riattualizza il presente storico in atto: la guerra civile, l’intervento straniero. In questa situazione drammatica, che è quella che vive quotidianamente – e ciò vale tanto per l’attore, quanto per lo spettatore -, è chiamato ad affiancare, a supportare, a confermare il proprio appoggio, la propria empatia con quella parte della sua realtà quotidiana (l’Armata rossa) che, in maniera estremamente drammatica, sta agendo per trasformare questo presente storico e aprire la strada che porta all’obiettivo comune, al progetto futuro del socialismo.

Nell’acme appena illustrato, in quel proiettarsi vorticoso nel “presente presente”, nella situazione drammatica reale odierna, del conflitto storico (o mitico, se si vuole) narrato nel *plot*, va a confluire tutta la tensione drammatica accumulatasi nella parte precedente dell’*inscenirovka*. In quel punto si polarizzano e avviano a risoluzione tanto i conflitti drammatici del *plot* (oppressi contro oppressori, traditori degli oppressi e forze armate lealiste) quanto le contraddizioni, i

²⁷⁴ Lo stesso effetto viene raggiunto al momento dell’assalto al Palazzo d’Inverno ne *La presa del Palazzo d’Inverno*: quando il governo provvisorio fugge dal palco bianco e va a rifugiarsi nell’autentico Palazzo d’Inverno, e cioè abbandona il luogo scenografico convenzionale per andare ad occupare un luogo reale, al suo inseguimento si scagliano le guardie rosse, irrompendo sulla piazza da sotto l’Arco dello Stato Maggiore, sparando all’impazzata e correndo fra gli spettatori sul selciato della piazza. Gli spettatori si trovano ad essere testimoni e compartecipi di un secondo realissimo (assai più reale della realtà, che fu assai meno drammatica) assalto al Palazzo d’Inverno. Su questo spettacolo cfr. IV.1.

conflitti strutturali, formali presenti nell'*inscenirovka*: quelli, già più volte illustrati in questo studio, tra i singoli e la massa, tra la configurazione storica dei vari tiranni e la trans-storicità del proletariato, delle masse oppresse, tra luogo reale e articolazione scenografica di questo ruolo (solo per il *Mistero*, ovviamente), tra oggetti reali e oggetti da magazzino teatrale (in genere afferenti al proletariato i primi e agli oppressori i secondi), tra serietà, drammaticità del comportamento dei proletari e comportamento grottesco, buffonesco, macchiettistico dei potenti, e così via. Tutte contraddizioni che, ricalcando la linea del conflitto principale del soggetto drammatico (il conflitto di classe), contribuiscono alla autoproiezione degli spettatori-massa nei ruoli-massa e quindi nel dramma e al crescendo della tensione drammatica.

Le due *inscenirovki*, quindi, nel formarsi quasi spontaneo della loro struttura (che riprende molti modelli, che raccoglie molte suggestioni estetiche, che assembla sensibilità artistiche differenti, che è frutto del lavoro di un collettivo eterogeneo a tutti i livelli – dai registi, agli organizzatori, agli scenografi, agli attori -) sono in realtà performance che hanno una loro coerenza di genere e una loro sapienza funzionale. E che si inseriscono assai efficacemente all'interno di quel particolare evento storico, ma con pretesa trans-storica (di perennità, di rito di fondazione della nuova e finale società umana), che è la celebrazione festiva rivoluzionaria.

III. Epilogo: la scomparsa delle inscenirovki di massa

III.1 *Durante la Nep: altri spettacoli celebrativi, il ruolo dei teatri agit-prop e dei club operai. Il decennale della Rivoluzione d'Ottobre.*

Dopo la breve ma intensa fioritura vissuta verso la fine dell'epoca del comunismo di guerra, nel 1920 e agli inizi del 1921, il teatro delle masse perse la sua centralità, passò di moda, ma non scomparve del tutto. Infatti, sebbene con frequenza assai ridotta, si continuò ad organizzare spettacoli e cerimonie che prevedevano il concorso di una grandissima quantità di gente, come dimostrano i seguenti casi.

Il 7 novembre 1922, a Pietrogrado, in occasione del quinto anniversario della rivoluzione, fu organizzato un importante festeggiamento di massa, denominato *Festa della Costituzione*. Questa data coincideva con la chiusura del IV Congresso del Komintern. La festa fu così organizzata: il corteo di persone che aveva appena accompagnato alla stazione i delegati che tornavano a Mosca percorreva la prospettiva Nevskij fino ad entrare, dopo esser passato sotto l'arco dello Stato Maggiore, nella piazza del Palazzo d'Inverno, dove veniva illuminato da proiettori appositamente disposti per il suo arrivo, che disegnavano per il corteo una "strada" che tagliava il buio nel quale era stata immersa la piazza. Così una cronaca descrive quanto avvenne una volta che il corteo fu entrato nella piazza.:

«Si accesero dei fuochi sui cornicioni degli edifici della piazza. L'orchestra salutò il corteo. Poi una voce dall'altoparlante enunciò i principi di base della costituzione. Alcuni proiettori cinematografici proiettarono quelle stesse parole d'ordine su diversi grandi schermi. Venne esploso un colpo di cannone e di nuovo la voce dall'altoparlante proclamò: "Nel primo anno del nostro potere abbiamo liberato la terra dai proprietari e le fabbriche dal lavoro forzato. Evviva i nostri liberi figli". Un razzo prese il volo e cominciarono a sfilare lungo il palazzo i cortei del *vsevoluč* eseguendo esercizi sportivi. La voce dall'altoparlante proseguì: "Anno secondo. Abbiamo chiamato tutti i popoli del mondo all'insurrezione. Abbiamo detto loro: insieme appiccheremo il fuoco mondiale della rivoluzione." Partirono altri due razzi e dagli angoli della piazza iniziarono ad accendersi fuochi d'artificio. "Anno terzo. Allora i nemici hanno stretto d'assedio la nostra Repubblica. Noi abbiamo preso in mano le armi e abbiamo vinto. Evviva l'Armata

Rossa!” Tre razzi. Dall’oscurità la cavalleria, al galoppo, irruppe nella piazza e la attraversò. Seguirono i blindati e l’artiglieria. “Anno quarto. Abbiamo vinto la fame”. Volarono altri quattro razzi e sui tetti degli edifici si accesero delle enormi falci. Poi partirono cinque razzi, si illuminò l’emblema del quinto anniversario e la voce disse “Sta per sorgere il sole della Comune Mondiale!” e si accesero, mettendosi a ruotare, enormi soli splendenti e una moltitudine di fuochi d’artificio volò in cielo.»²⁷⁵

Nel 1923, dal 10 al 23 agosto, quasi tutta la città di Ivanovo-Voznesensk fu coinvolta nella celebrazione della ricorrenza dello sciopero generale del 1915 effettuato per chiedere l’interruzione della guerra. La città venne addobbata come lo era all’epoca dello sciopero generale, per le strade ricomparvero poliziotti in divisa zarista e sull’edificio dell’ex Giunta amministrativa venne ripristinata l’insegna dell’aquila a due teste. In quelle giornate gli organizzatori fecero sì che tutti gli avvenimenti riproducessero gli avvenimenti di otto anni prima. Il 23 agosto, alle quattro del pomeriggio in tutte le fabbriche iniziò lo sciopero. Gli operai uscirono in piazza e per tutta la città si tennero comizi. Dopo i comizi gli scioperanti si mossero verso la Giunta amministrativa cittadina, forzando blocchi della polizia zarista e dei cosacchi. Nella piazza centrale si svolse un altro comizio: un oratore della frazione bolscevica del partito socialdemocratico chiese che il capo locale della polizia fornisse spiegazioni sugli arresti di massa verificatisi “recentemente” in città. Dopo questo discorso gli stessi operai decisero di andare a liberare i loro compagni che erano stati rinchiusi nelle carceri. Sulla strada, però, vicino ad un ponte, vennero attaccati da reparti di cosacchi e poliziotti che non esitarono ad aprire il fuoco (evidentemente, questa volta, con proiettili a salve) sugli operai che tentavano di passare con la forza. Molti operai caddero e i loro corpi, tra le grida di indignazione e di dolore dei loro compagni, furono portati nella piazza centrale, dove si tenne un comizio a cui partecipò tutta la popolazione della città. Il coro cantò una marcia funebre in memoria dei combattenti caduti e poi, liberatorio e vittorioso esplose il canto dell’Internazionale.

A questa sorta di riviviscenza di massa (in senso certo non stanislavskiano) parteciparono all’incirca 20.000 persone.²⁷⁶

²⁷⁵ A.I Piotrovskij, *Chronika leningradskich prazdnestv 1919-1922 g.*, op. cit., p. 24.

²⁷⁶ E. Rjumin, *Massovye prazdnestva*, Leningrad-Moskva, Gos. Izdat., 1927, pp. 37-39 È interessante notare che Rjumin descrive l’avvenimento sulla base della visione di un filmato girato dal “Kul’tkino” che lo documentava. La presenza del mezzo cinematografico spinge a riflettere sulle affinità riscontrabili, evidentemente, tra questo documentario sull’azione di massa del 1921 di Ivanovo-Voznesensk e *La madre*, il film di Pudovkin del 1926, tratto dal celebre romanzo di M.Gor’kij e più in genere al corto circuito tra memoria storica e *inscenirovki* nelle quali quegli eventi storici si ricostruivano in base, però, alle leggi della

**

Questi due esempi di teatro delle masse del periodo della NEP, cioè degli anni 1921-1929, come diversi altri che potremmo ancora riportare, avevano in comune con gli spettacoli a cui è dedicato questo studio solo il numero elevatissimo di partecipanti, l'ampiezza dello spazio utilizzato per la rappresentazione e il carattere politico di questa.

In realtà, non si incontra più, nel corso della storia del teatro sovietico, quel modello spettacolare così definito nella sua struttura che aveva caratterizzato le *inscenirovki* di massa dell'anno venti.

Con l'inizio della NEP l'*inscenirovka* di massa si smembra e i suoi elementi costitutivi vengono utilizzati in due tipi di spettacoli assai diversi fra di loro: le manifestazioni politiche teatralizzate e gli spettacoli agit-prop.

Nelle prime vengono utilizzate le proporzioni gigantesche e il connubio tra spettacolarità e funzione celebrativa. Nei secondi vengono utilizzati alcuni particolari procedimenti stilistici tipici delle *inscenirovki* ma le dimensioni tornano ad essere in linea con la norma degli spettacoli teatrali.

Anche se piuttosto rapida, la scomparsa delle *inscenirovki* di massa dal panorama delle festività rivoluzionarie, naturalmente, fu graduale. Ben presto, comunque, il ruolo di protagonista nell'animazione teatrale di quelle festività fu assunto da gruppi teatrali di entità e potenza organizzativa incommensurabilmente minore rispetto a quelli che avevano prodotto gli spettacoli dell'anno venti: piccoli gruppi di teatri agit-prop, circoli teatrali operai, circoli teatrali del Komsomol.

Emblematica di questa fase di passaggio fu l'evoluzione vissuta dallo "Studio centrale del comitato provinciale di istruzione politica di Pietrogrado" (*Central'naja studija gubpolitprosvieta*) diretto da V.V.Šimanovskij (1890-1954) che ebbe un ruolo di primo piano tra i teatri politici

rappresentazione teatrale e alle necessità della propaganda (o, come si autodefiniva allora, della "istruzione politica"). Questo corto circuito, che costituisce il tema centrale del fondamentale studio sulle celebrazioni rivoluzionarie di J. Von Geldern, *Boshevik festivals... op. cit.*, raggiunse il suo effetto massimo con la *inscenirovka* del 1920 *La presa del Palazzo d'Inverno* e con il successivo film di Ejzenštejn *Ottobre* (se ne accennerà più dettagliatamente nel prossimo paragrafo di questo capitolo, dedicato al grande regista cinematografico e ai suoi rapporti con le *inscenirovki* di massa dell'anno Venti).

dell'epoca e che, anche nel suo essere formato da attori dilettanti provenienti soprattutto dall'ambiente operaio, era erede diretto dell'esperienza del "Laboratorio drammaturgico-teatrale dell'Armata Rossa" (come si ricorderà, peraltro – cfr. I.2. -, lo stesso Šimanovskij, già allievo di Gajdeburov, era stato collaboratore di N.G.Vinogradov-Mamont a quel "Laboratorio").

Lo "Studio", inoltre, assunse un ruolo centrale nell'organizzazione dei festeggiamenti previsti dal calendario rivoluzionario a partire dal 1921. A Pietrogrado, infatti, fin dalla celebrazione del cinquantennale della Comune di Parigi (18 marzo 1921), l'organizzazione dell'animazione teatrale delle festività rivoluzionarie cominciò ad essere caratterizzata dallo svolgersi di una moltitudine di spettacoli realizzati dai club operai, che non prevedevano mai, però, più di un centinaio di partecipanti. Il modello stilistico adottato si basava sulle esibizioni dello "Studio", a cui, peraltro, veniva solitamente assegnato uno spazio centrale nel panorama di simili festeggiamenti.

La "nascita" della Comune di Parigi, ad esempio, fu festeggiata con sei esibizioni in sei quartieri ad opera di sei club diversi, fra cui lo "Studio", di una stessa *inscenirovka* in cui, come al solito, il ruolo centrale fu affidato alla massa operaia, mentre Thiers e i borghesi furono rappresentati da maschere. La caduta della Comune di Parigi, invece, fu ricordata con uno spettacolo a piazza Vosstaniija, che prevedeva la partecipazione contemporanea dei sei club che si erano esibiti separatamente poco più di un mese prima. Lo spettacolo ricalcava, sia pure in proporzioni ridotte, la prima parte di *Verso la comune mondiale* con tanto di cortine fumogene e fucilazione dei comunardi.

Per la celebrazioni dell'Ottobre del '21 lo "Studio" mise in scena *La nostra opinione sull'Ottobre*. L'anno dopo partecipò alla celebrazione delle "Giornate di luglio",²⁷⁷ in occasione della quale, sullo stesso canovaccio, furono organizzate decine di esibizioni nei vari quartieri di Pietrogrado. La trama era sempre la stessa: il popolo si riunisce, marcia verso il palazzo e viene infine accolto da scariche di fucile.

Col passare del tempo lo "Studio" finì per fare produzioni più articolate e raffinate come lo spettacolo *Tre giorni* dedicato al diciassettesimo anniversario della "Domenica di sangue". Lo spettacolo era simile a *Il rovesciamento dell'autocrazia*; ecco come descrivono *Tre giorni* A.A.Gvozdev e A.I.Piotrovskij nella loro *Storia del teatro sovietico* del 1933.

²⁷⁷ Si tratta delle giornate del luglio 1917, quando gli operai di Pietrogrado che si riconoscevano nell'area bolscevica insorsero e furono violentemente repressi dal governo provvisorio.

«Semioscurità. La folla siede per terra, qualcuno è steso, le persone sono strette l'una all'altra. Coro. "Continuerà a lungo, Signore, il popolo russo ad essere come ciarpame; continueranno a commerciare in uomini come commerciassero in bestiame?..."(dai versi di Ryleev). È l'insurrezione decabrista del 1825. Declamazione polivocale. "Perché popolo e armate della Russia sono infelici? - Perché la libertà è stata loro tolta dalla violenza del despotismo. Ma ecco che l'esercito russo renderà la libertà alla Russia". Oscurità. Spari. Suoni di trombe. Nel raggio del proiettore - la figura di Ryleev. - "La libertà affascina e io brucio per lei. Ha infervorato anche altri e se io ho contribuito a far sì che questo accadesse, di questo non mi pento". Di nuovo oscurità. Grido generale del coro. Una voce: "Dai la pace, o Signore, ai tuoi servi estinti Kondratij, Sergej e Michail". Di nuovo buio. Anno 1905. Verso il Palazzo al canto di *Salva, o Signore...*, avanza la manifestazione. Sul proscenio (dov'è convenzionalmente raffigurata la cancellata del giardino Aleksandrinskij) bambine e bambini. "Zar ci darai il pane? È vero che ce lo darai?..." Di nuovo le trombe e una scarica di fucileria. Cadono i bambini, cade la croce dalle mani dei dimostranti. Silenzio. Una voce: "Non ci dimenticheremo mai di questo giorno". Di nuovo oscurità. Dal silenzio cresce un canto, accompagnato dal rumore del calpestio della folla che marcia nel buio. "Turbini nemici soffiano su di noi"²⁷⁸ è il passaggio all'Ottobre. Tutti gli esecutori si dirigono direttamente verso il pubblico: "Pensate che sia la fine? - È solo l'inizio".»

279

Rispetto al "Laboratorio drammaturgico-teatrale" lo "Studio" produsse molti più spettacoli. Oltre a quello appena descritto, infatti, allestì: *Lungaggini*, sulla rivolta di Kronštadt e *La nostra opinione sull'Ottobre*, uno spettacolo con continui richiami al popolaresco *Zar Massimiliano*; con la partecipazione del coro operaio e delle figure buffonesche e caricaturali dei nemici della rivoluzione e un'infinità di "giornali viventi", di "agit-vaudevilles" e simili; cioè brevi *pièce* con uno scopo propagandistico e informativo chiaro e delimitato, spesso tagliato su una precisa occasione politica.

Nel 1924, però lo Studio si trasformò in un teatro professionale (il "Teatro statale di agitazione", - "*Gosagitteatr*" - di Leningrado), abbandonò tanto il modello drammaturgico dell'*inscenirovka* quanto il ruolo di animatore di festività rivoluzionarie che aveva assunto e cominciò a prediligere un'attività, un repertorio e un linguaggio teatrale più articolati, basati su

²⁷⁸ Si tratta dell'*incipit* della *Varšavjanka*, una delle più celebri canzoni della guerra civile.

²⁷⁹ A.A.Gvozdev, A.I.Piotrovskij, *op. cit.*, p. 252-253.

pièce più lunghe. In particolare cominciò a battere le zone rurali della provincia di Leningrado mettendo la sua attività alla disposizione di diverse istanze politiche (alcune cooperative e il *gubpolitprosvet*²⁸⁰). Nel 1927, in seguito alla resa dei conti interna al partito seguita all'ultimo tentativo di rivolta dell'opposizione trockista, tutta la direzione artistica del "Teatro Statale di Agitazione" fu licenziata. Il teatro fu chiuso nel 1930 e riorganizzato, sotto la direzione di Gajdeburov, nel 1933, con il nome di "Teatro ambulante 'Governo regionale di Leningrado' " ("*Peredvižnoj teatr im. Lenoblispolkoma*")²⁸¹.

**

Come precedentemente scritto, in molte produzioni dei più importanti gruppi teatrali di agit-prop che operarono negli anni della NEP (1921-1928) è possibile rintracciare gli stilemi del linguaggio teatrale usato nelle *inscenirovki*: l'assenza di sfumature psicologiche, la contrapposizione netta tra il bene e il male, la raffigurazione del nemico di classe come una maschera, l'assenza di eroi rivoluzionari identificabili con individui esistenti, l'assenza di scenografia, l'utilizzo di tecniche circensi e di personaggi da *balagan* (come Petruška, ad esempio), l'uso della declamazione collettiva, la prevalenza dell'azione sulla parola, i finali spesso trionfalistici e, ovviamente, la forte caratterizzazione politica²⁸².

Tuttavia, nonostante alcuni tratti in comune, il teatro di agit-prop fu nel complesso un teatro delle piccole forme, i cui spettacoli, per la maggior parte, ebbero come tema centrale la quotidianità, le abitudini socio-culturali.

Una spiegazione convincente del perché si determinò la scomparsa delle *inscenirovki* dal panorama del teatro russo degli anni venti viene fornita da Piotrovskij e Gvozdev, i quali sostengono che:

«... questi spettacoli militar-politici di massa erano strettamente legati ai metodi creativi e

²⁸⁰ Dipartimento di istruzione politica della provincia.

²⁸¹ Sul Gosagitteatr, cfr Bulgakov A.S., Danilov S.S., *Gosudarstvennyj Agitacionnyj teatr v Leningrade. 1918-1930*. Moskva-Leningrad, Academia, 1931;

²⁸² AA. V.V., *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, 4 voll., Lausanne, La cité-L'age d'homme, 1977, vol. I, pp. 86-127.

organizzativi dell'epoca del Comunismo di guerra. (...) Erano caratterizzati da un'inusuale centralizzazione, da un grande impegno organizzativo e da grande entusiasmo. I quartieri generali che si occupavano delle *inscenirovki* di massa alla Borsa o sulla piazza del Palazzo d'Inverno lavoravano come organi militari (...) I metodi artistici degli spettacoli dell'anno venti erano determinati da quell'entusiasmo politico e militare, pieno di disciplina, che caratterizzava l'epoca del Comunismo di guerra. (...) Ma, proprio perché legati a doppio filo con tutto l'ordine di cose su cui essa si fondava, non sopravvissero all'anno venti; con il passaggio alla Nuova Politica Economica mancò loro il terreno sotto i piedi.»²⁸³

La vecchia forma spettacolare che riuniva tutto il popolo a celebrare il proprio entusiasmo rivoluzionario, quindi, non rispecchiava più la società della NEP con i suoi nuovi ricchi, con i dubbi e le amarezze crescenti di chi aveva sopportato di tutto per far sopravvivere la rivoluzione²⁸⁴.

Era certo più coerente con questa precisa fase storica puntare ad un pubblico più ristretto, piuttosto che immaginarsi un popolo univocamente ed entusiasticamente rivoluzionario che nella realtà non esisteva più.

Fu così che, per tutto il periodo della NEP, a garantire l'animazione spettacolare delle festività rivoluzionarie furono i piccoli club teatrali operai e i piccoli teatri di agit-prop che sostituirono con i loro spettacoli le grandiose *inscenirovki* di massa.

**

Verso la fine della NEP, comunque, in occasione del decennale dell'Ottobre, ci fu un tentativo di riportare in vita le rappresentazioni di massa del 1920. In questo spirito si promosse anche l'edizione di qualche opuscolo che, riassumendo la storia del teatro delle masse (spesso addirittura

²⁸³ A. A. Gvozdev, A. I. Piotrovskij, *Istorija sovetskogo teatra...* cit., pp. 285-286.

²⁸⁴ «Avviata in un paese dove si moriva di fame, la NEP fu una svolta radicale e un grande atto di coraggio. Ma la transizione tenne per più di un anno il nuovo regime sull'orlo di un abisso in cui poteva sparire da un momento all'altro. La delusione, dopo la vittoria, serpeggiava fra le masse che nella guerra avevano seguito i bolscevichi. Per il partito di Lenin era una "ritirata", la "fine delle illusioni". Per gli avversari era il segno che esso ammetteva il proprio fallimento e rinunciava ai suoi progetti. (...) Una capitolazione bolscevica continuò a lungo ad essere considerata (...) nell'ordine probabile delle cose (...) L'emergere alla luce del sole di speculatori, in grado di arricchirsi col traffico di beni che la gran massa della popolazione non poteva nemmeno sognare, creava la sensazione che si fosse tanto combattuto per niente». G Boffa, *Storia dell'Unione Sovietica*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1976 (1990, Roma, ed. L'Unità, 4 voll.), vol. I, pp 197-198.

a partire dagli antichi greci), raccontava delle esperienze fatte in questo senso negli anni del comunismo di guerra e forniva consigli su come organizzare questo tipo di festeggiamenti di massa.

Tra le tante pubblicazioni di questo genere vanno citate: *Festeggiamenti di massa* di E.Rjumin e *Dimostrazione e carnevale* di O.Cechnovicer. Ad essi si può aggiungere ancora l'opuscolo scritto dal celebre studioso sovietico B. Al'pers in vista del *M.Ju.D.* (acronimo di *Meždunarodnyj Junošeskij Den'* - Giornata Internazionale della Gioventù) del 1928.

Secondo tutti e tre i testi la buona riuscita dei festeggiamenti era garantita da un'armoniosa fusione tra una struttura organizzativa centrale e la pluralità di circoli e club teatrali, operai e agit-prop, che si erano diffusi negli ultimi anni.

Cechnovicer, oltre a sostenere la necessità di una centralizzazione e di una direzione dall'alto dei festeggiamenti dello spettacolo di massa ("lo spettacolo cittadino richiede l'impegno del soviet locale che esprimerà uno stato maggiore, al capo del quale sarà posta una *troika* che dirigerà e coordinerà i vari settori"²⁸⁵), suggeriva anche l'istituzione di diversi reparti: uno per la regia, uno per la sceneggiatura, uno contabile, uno tecnico, uno per il montaggio, uno per i trasporti ecc.

Forniva quindi una lista di requisiti indispensabili alla corretta realizzazione di uno spettacolo di massa: l'introduzione all'interno dello spettacolo di ogni tipo di arte (parole, gesti, movimenti, danze, cori, orchestre), il concatenamento logico degli avvenimenti rappresentati, l'esistenza di conflitti di massa, la presenza di una determinata dinamica emotiva e, infine, il coinvolgimento dello spettatore per ottenere il quale proponeva l'utilizzazione della figura dell'"animatore-provocatore" (*zatejščik-pobuditel'*) che, inserito tra la folla, aveva il ruolo di cantare insieme al coro sulla scena, di lanciarsi all'attacco dietro alle colonne dell'Armata Rossa che recitavano un assalto e di trascinare in questo modo il pubblico.

Un'ultima raccomandazione riguardava l'uso, che doveva essere il più completo possibile, delle caratteristiche morfologiche del luogo dove si sarebbe svolto lo spettacolo, ma invitava a non esagerare e a rimanere dentro il campo visivo dello spettatore, cosa che, secondo lui, non era avvenuta in *Verso la comune mondiale*.

Quanto al ruolo del regista in simili spettacoli, Cechnovicer sosteneva una tesi assai simile a quella esposta da Radlov nel suo articolo *Elettrificazione del teatro* (cfr. paragrafo 4 del IV capitolo) in cui si affermava che, così come un direttore d'orchestra usava la bacchetta, il regista qui avrebbe

²⁸⁵ O. Cechnovicer, *Demonstracija i karnaval*, Leningrad, izdat. Doloi negramotnost', 1927, p. 44.

dovuto usare una serie di segnali elettrici per indicare l'inizio/svolgimento e fine azione. In questo modo il regista avrebbe garantito una direzione "severamente centralizzata"²⁸⁶.

L'organizzazione del tutto avrebbe portato al successo solo nel caso che ci si fosse attenuti alla più severa disciplina. Cechnovicer consigliava, perciò, l'uso di reparti militari, come figuranti, e dei gruppi della *fizkul'tura* (gruppi piuttosto nutriti di ginnasti che facevano esercizi d'insieme) per la scena finale dell'apoteosi.

Differenti erano le opinioni espresse in questi tre libri sul ruolo che avrebbero dovuto assumere in spettacoli simili i circoli teatrali operai e agit-prop. Secondo Cechnovicer i circoli teatrali dovevano essere la base e il materiale vivo su cui poggiava la realizzazione del festeggiamento di massa, sia da un punto di vista organizzativo che esecutivo. Rjumin e Al'pers, invece, attribuivano ai circoli teatrali anche un ruolo ideativo.

Rjumin scrisse nel suo *Festeggiamenti di massa* che l'obiettivo doveva essere:

«la realizzazione di una festa generale e di massa, la cui organizzazione deve coinvolgere nell'azione collettiva tutte le masse dei partecipanti ai festeggiamenti per dar loro la possibilità di esprimere compattamente la propria volontà collettiva e di trasformare in realtà i propri confusi, indefiniti desideri e scaricare in tal modo la loro tensione creativa.»²⁸⁷

A questo scopo, assai prima della festa, era necessario creare:

«una commissione di iniziativa allargata, composta dalle varie organizzazioni dirigenti interessate e dai rappresentanti dei circoli artistici di fabbrica, di quartiere e operai. (...) che organizzi discussioni, relazioni ai comitati di fabbrica e riunioni, nel corso delle quali le stesse masse dovranno decidere che temi porre alla base della festa imminente.»²⁸⁸

Infatti un principio importante di lavoro, secondo Rjumin, era quello di garantire la più ampia "autosufficienza attiva" delle masse, un'autosufficienza, però, che avrebbe dovuto essere:

«accuratamente preparata, organizzata e guidata (in modo possibilmente poco evidente per la

²⁸⁶ O. Cechnovicer, *op. cit.*, p. 52.

²⁸⁷ E. Rjumin, *op. cit.*, p.43.

²⁸⁸ *Ibidem*.

massa stessa) dal nucleo direttivo dello spettacolo e dai gruppi di coloro che avrebbe stimolato la massa ad entrare nel processo creativo.»²⁸⁹

In altri termini, era la 'libera' espressione della creatività delle masse che avrebbe dovuto definire, opportunamente sollecitata e diretta, il contenuto dello spettacolo.

Un secondo principio riguardava, invece, la caratteristica peculiare di questi spettacoli, o meglio di queste "azioni di massa"; in esse, secondo Rjumin, non dovevano agire né

«individualità separate, né eroi, ma solo la multiforme e variegata massa. Perché la massa ne era l'unico eroe.»²⁹⁰

Seguiva la solita lista di raccomandazioni su come organizzare uno spettacolo di massa: la sceneggiatura doveva prevedere molto movimento, effetti sonori e di luce, avere una sua coerenza interna ed essere legata al momento politico in corso. Doveva inoltre utilizzare tutte le possibilità tecniche e scenografiche offerte dalla città in cui si sarebbe svolto lo spettacolo (come avvenne in occasione della festa per il decennale della rivoluzione a Leningrado), doveva evitare in tutti i modi di deprimere l'umore delle masse ma anzi doveva finire con l'incitamento ad ottenere nuovi successi.

Rjumin forniva anche uno schema per la sceneggiatura ideale di un'azione di massa: ci doveva essere un prologo, un intreccio, uno sviluppo del conflitto di massa, un momento di massima tensione (che fosse sottolineato da qualche effetto particolarmente spettacolare) e uno scioglimento vittorioso che comprendesse un'apoteosi, "un maestoso carnevale".²⁹¹

Questo sforzo di armonizzare in un'unica struttura organizzativa centralizzata gli apparati politici dirigenti da una parte e i circoli spontanei dall'altra, rende evidente quanto la situazione fosse cambiata e quanto improponibile risultasse, ormai, la messa in scena di *inscenirovki* di massa. Le strutture che ne avevano garantito la realizzazione nell'anno venti non esistevano più o per lo meno erano talmente cambiate da risultare irriconoscibili. Era cambiato probabilmente anche chi di queste strutture aveva fatto parte, come certamente anche il suo modo di lavorare, il suo

²⁸⁹ E. Rjumin, *op. cit.*, p.46-47.

²⁹⁰ *Ibidem.*

²⁹¹ *Ibidem.*

ambiente di lavoro e l'atmosfera che vi respirava.

Basti pensare a quanto radicalmente fosse cambiata, anche nella composizione dei suoi quadri, l'Armata Rossa che nel 1927 stava uscendo da un periodo di mutamenti profondi. A cominciare dal suo comandante in capo, Trockij, che all'epoca era stato ormai definitivamente emarginato dalla dirigenza del partito ed era prossimo all'esilio.

Ci si trovava, inoltre, a dover fare i conti con numerosi circoli teatrali, diversificati tra loro per stile e per linguaggio, che avevano elaborato forme teatrali per pubblici assai meno numerosi e che da tempo avevano abbandonato il modello schematico dell'*inscenirovka*. D'altronde, dal momento che allora tutti gli operatori teatrali non professionisti organizzavano il proprio lavoro nei circoli e nei club, chi era intenzionato ad organizzare uno spettacolo di massa doveva per forza ricorrere a quest'ultimi.

Colpisce, in queste pubblicazioni, anche l'assillo con cui si parlava del risultato della festa, che doveva essere a tutti i costi entusiasmante e coinvolgente, tanto che non si esitava a consigliare l'uso di "animatori" mescolati alla folla pur di raggiungere l'obiettivo. Infine, rileggendo tutto questo in prospettiva storica e pensando a quanto successe in Urss sotto il regime di Stalin, sono particolarmente inquietanti le insistenze sulla necessità di "dirigere il processo creativo delle masse" e il suggerimento – contenuto in una frase messa tra parentesi da Rjumin – di svolgere quest'operazione in maniera tale che le masse non se ne accorgano.

Nel complesso, dal fatto che diversi volumi come questi uscissero contemporaneamente nel 1927 e dal fatto che, obiettivamente, a quell'epoca, non fossero più all'ordine del giorno del dibattito estetico e programmatico del mondo teatrale le questioni che avevano animato il dibattito negli anni della guerra civile (come la celebrazione festiva, la fusione di pubblico e attori in un'azione assembleare, l'urgenza di un protagonismo nell'arte delle classi che fino alla rivoluzione erano state escluse dalla sua produzione e dal suo godimento), si evince che queste pubblicazioni non nascono da una necessità viva nella società e/o nella comunità artistica, non nascono insomma "dal basso", bensì siano effetto di una commissione impartita "dall'alto". Altrimenti detto, quelle pubblicazioni fanno parte di un progetto con finalità propagandistiche "corroboranti" l'amor patrio, elaborato autonomamente nelle stanze del potere e teso a riportare in vita, a quei fini, le feste rivoluzionarie di massa del Comunismo di guerra, e quelle del 1920 segnatamente. Ovviamente non si trattava di pubblicare solo opuscoli orientativi e di far finta così

che il problema fosse d'interesse diffuso e all'ordine del giorno del dibattito culturale ed artistico, si trattava soprattutto di operare nella pratica. Cosa che regolarmente successe, e su ampia scala.

Il 7 novembre del 1927 a Leningrado, mentre l'opposizione interna al partito di Trockij e Zinov'ev cercava sulle piazze la prova di forza contro la dirigenza staliniana, fallendo miseramente, si svolse lo spettacolo di massa *10 anni di Ottobre*, ancora una volta con la regia congiunta di Radlov, Petrov e Solov'ëv. L'azione abbracciava lo spazio amplissimo che si estende tra gli attuali ponti Trojckij e Dvorcovyj ed aveva, come suo centro, la Fortezza di Pietro e Paolo e la vasta distesa d'acqua della Nevà che le scorre davanti.

Lo spettacolo, come tutte le celebrazioni più importanti organizzate per questa data, venne prodotto con il patrocinio e la direzione del "Comitato per i festeggiamenti dell'Ottobre" insediatosi a Mosca, presso il presidium del Comitato Centrale, con un decreto apposito emanato dallo stesso Comitato Centrale.²⁹²

Esiste la descrizione dettagliata solo della prima parte di questo spettacolo, quella diretta da Petrov, riportata da lui stesso in un articolo scritto trent'anni dopo. È una testimonianza utile per avere un'idea complessiva della rappresentazione:

«Il *carillon* dell'orologio della Fortezza di Pietro e Paolo iniziò a suonare *Kol' slaven*²⁹³ e tutti i proiettori diressero i loro raggi verso il campanile della cattedrale [*sita all'interno della fortezza*] e da lì incominciarono a salire lentamente fino a che non si concentrarono sull'angelo che sta sulla punta del campanile. L'angelo brillava nella notte oscura nel fuoco dei proiettori, mentre il *carillon* cantava la sua gloria²⁹⁴. Su una determinata nota demmo l'ordine con i segnali di luce a dieci orchestre di strumenti a fiato di rinforzare la melodia di *Kol' slaven*. Le orchestre suonarono abbastanza bene, considerato che il direttore le dirigeva con i segnali di luce dal nostro ponticello di comando.²⁹⁵

- Comandante della Fortezza! Illuminazione interna! - ordinai io, e subito tutta la cattedrale si

²⁹² *Bjulleten' kommissii pri prezidiume Cik Sojuza SSR po organizacii i provedeniju 10-letija oktjabr'skoj revoljucij*, 4 nn., Moskva, 1927

²⁹³ È l'incipit di un inno sacro scritto dal compositore D. S. Bortnjanskij che nei primi trent'anni del XIX secolo era una sorta di inno nazionale ufficioso della Russia zarista e che in seguito venne spesso adottato per accompagnare cerimonie militari (funerali, alzabandiera, messe da campo, cerimonie di investitura, e così via). Durante la guerra civile veniva spesso cantato dalle truppe bianche.

²⁹⁴ Nel testo di *Kol' slaven* si dice, tra l'altro, "Il Tuo angelo dalle piume d'oro, in sé Ti rappresenta a noi...".

²⁹⁵ Questo "ponticello di comando" si trovava su un balcone del Palazzo d'Inverno, dal lato opposto del corso d'acqua della Nevà, che in quel punto si biforca ed è veramente vasto.

accese di luce bianca sullo sfondo del cielo scuro.

- Illuminazione! - ordinai. Un'infinita quantità di lampadine disegnò la linea dei bastioni.

- Corona e stemma! - Sul bastione principale si accese un'enorme corona illuminata e un'altrettanto grande aquila a due teste. - Fuoco d'artificio! - Sul cielo sopra i bastioni volarono razzi che poi caddero formando strisce di luce e, sopra le mura, vennero accesi bengala bianchi e azzurrognoli.

Poi, al comando successivo, la fortezza, al suono solenne delle campane, sprofondò nell'oscurità e gli spettatori poterono vedere la Zecca illuminata di rosso, dalla quale urlavano le sirene come per un allarme. Poi di nuovo si illuminò la Fortezza con gli emblemi del potere, mentre le sirene continuavano a fischiare nell'oscurità. Più volte si alternarono alla vista degli spettatori la Zecca e la Fortezza, ma alla fine vinse quest'ultima. Sullo sfondo della sua brillante, imperiosa grandezza, dall'insenatura della Zecca scivolò fuori una chiatte con delle forche. Con i segnali di luce ordinammo all'orchestra di attaccare: *Vy žertvoju pali*²⁹⁶ e le chiatte compirono il loro tragico cammino al suono della marcia funebre. Il colore bianco sulla fortezza si affievolì leggermente e mentre il coro cantava la marcia funebre, si aggiunse un suono di catene. Le chiatte lentamente passarono oltre la Fortezza illuminate dai proiettori da terra e dalle torpediniere.

L'andamento della pantomima qui subiva una svolta: - Comandante della Fortezza, levate la luce! - Zecca, luce! - Di nuovo si accese il profilo da fabbrica della Zecca. - Nemcov!²⁹⁷ Attaccate! - comandai io nel megafono, visto che Nemcov si trovava proprio sotto di noi.

*Smelo tovarišči, v nogu, duchom okrepnem v bor'be...*²⁹⁸ risuonò dal coro di quattrocento voci.

Immediatamente da sotto le campate del ponte Troickij a gran velocità si avvicinarono alla Fortezza le scialuppe dei marinai della Flotta Rossa, cantando anche loro *Smelo tovarišči v nogu* e agitando delle fiaccole. Mille e duecento punti luminosi si accostarono impetuosamente alla fortezza.

- Comandante della Fortezza! Fuoco! - Tuonarono i cannoni. Subito dopo la deflagrazione tutta la rada piombò in un assoluto e improvviso silenzio, solo le fiaccole si muovevano lungo le mura della Fortezza. *Vichri vrazdebnye vejut nad nami*²⁹⁹ attaccarono l'orchestra e il coro,

²⁹⁶ *Voi cadeste vittime nella lotta fatale*, e la canzone-marcia funebre che più volte è stata citata in questo scritto e che solitamente accompagnava il momento di compianto durante le *inscenirovki*.

²⁹⁷ Era il direttore del coro.

²⁹⁸ *Coraggio compagni segnate il passo, ci rinforzeremo nella lotta*, anche questa canzone rivoluzionaria, a ritmo di marcia più vivace, come già scritto, accompagnava spesso i momenti di riscossa dei lavoratori, nelle *inscenirovki*.

²⁹⁹ *Vortici ostili di vento soffiano su di noi...* Anche questo *incipit* appartiene ad una marcia rivoluzionaria, la cosiddetta *Varšavjanka*.

contagiando il pubblico: i marinai presenti tra il pubblico si unirono al canto. - Comandante della Fortezza! Lasciate uscire i combattenti con le fiaccole. - Altri duemila punti di luce comparvero sulle mura. Come avevamo predisposto, i soldati dentro la fortezza e quelli che li assaltavano iniziarono a correre per i bastioni; le fiaccole si fondevano in strisce di luce che rigavano le mura. Lo spettacolo era veramente d'effetto e tutta la "platea", dal ponte Nikolaevskij (*oggi Blagoveščenskij*) al ponte Troickij, scoppiò in un applauso. - Comandante della Fortezza! Rovesciate la corona e l'aquila! - Subito i simboli del potere zarista incominciarono ad oscillare e all'improvviso, inaspettatamente si capovolsero, tanto che gli spettatori si misero a ridere. Gli emblemi si accesero e spensero ancora per poco sino a spegnersi del tutto, a morire.

- Comandante della Fortezza! Luce rossa! - La cattedrale illuminata da sotto dalla luce rossa, i bengala rossi accesi in più punti sopra i bastioni e il movimento di tremila duecento fiaccole davanti a quegli stessi bastioni provocarono rinnovati applausi. (...) La melodia della *Varšavjanka* si avvicinava alla fine. Il fuoco di bengala rosso si estingueva e l'illuminazione della cattedrale si affievoliva. Il movimento veloce delle fiaccole accese si arrestò inaspettatamente come se tutta quella gente avesse visto qualcosa. Tutti guardavano verso la Zecca. - Comandante della Zecca! Luce rossa!

Sullo sfondo del cielo notturno apparve di nuovo l'immagine della fabbrica. Dalle ciminiere usciva del fumo bianco che era illuminato dalla luce rossa e faceva un bellissimo effetto. Le orchestre tuonarono *l'Internazionale*, altrettanto fece il coro e dall'insenatura della Zecca impetuosamente uscì una barca a motore con sopra uno stendardo rosso, sullo sfondo del quale era disegnato il profilo di Lenin in bianco, ritratto in un gesto come ad indicare avanti. Tutti i proiettori si concentrarono sulla sua figura. La barca si accostò al ponte Dvorcovj, corse accanto al lungofiume e vicino al ponte Trojckij, voltò bruscamente e si diresse verso la Fortezza di Pietro e Paolo. Il suo cammino fu accompagnato dagli applausi degli spettatori che insieme al coro cantavano *l'Internazionale*. La barca arrivò fino alla Fortezza. - Comandante della fortezza! Fuoco d'artificio rosso! - ordinai.»³⁰⁰

Petrov, che appare nostalgicamente soddisfatto dello spettacolo, alla fine dell'articolo scrive:

«Sono passati trent'anni dal giorno di quest'ultima rappresentazione di massa e, ricordandola adesso, ricordando la forza dell'effetto di questo spettacolo su decine di migliaia di spettatori, è

³⁰⁰ N.V.Petrov, *Massovyje revoljucionnye prazdnestva*, in "Teatr", 8, 1957, pp.93-94

mortificante pensare che non si sia proseguito questo interessante lavoro.»³⁰¹

La regia della seconda parte era stata affidata a Radlov, mentre a Solov'ëv toccò la regia della terza parte.

Lo spettacolo doveva illustrare altre vittorie e altre peripezie vissute dal paese dei soviet nei dieci anni passati dalla rivoluzione. L'assedio della Russia e l'intervento dell'Intesa, ad esempio, era rappresentato ricorrendo a sei enormi figure di nemici, fantocci alti cinque metri e mezzo circa, su sei barche che arrivavano fino al centro della Nevà; lì, a significare la sconfitta degli invasori i fantocci esplodevano e mesti, ridotti a brandelli, se ne tornavano indietro.

Era previsto anche l'incendio di una finta corazzata e, nell'episodio della morte di Lenin, un aerostato sorvolava la "scena" con la scritta luminosa: "Lenin è morto".

Lo spettacolo ovviamente, si concludeva con l'apoteosi: sulla Nevà passavano delle navi illuminate con raffigurazioni allegoriche delle ricchezze dell' U.R.S.S. e dei suoi successi nei settori industriale e agricolo.

In un articolo scritto per presentare questo spettacolo Radlov scrive:

«c'è una logica chiara nel fatto che la NEP abbia fermato lo sviluppo delle feste di massa, così come è chiara la ragione per cui esse oggi sono di nuovo attuali. Per il decennale dell'Ottobre noi siamo posti davanti al compito di riprendere le fila di tutto ciò che è stato fatto finora in questo campo.»³⁰²

Quest'ultima frase desta sospetto: da chi "siamo posti davanti al compito"? Perché si sente una simile urgenza di riportare in auge le feste di massa? Perché si sollecitano pubblicazioni di opuscoli su questo argomento, quando le feste di massa sono ormai desuete e non c'è più, nel paese, un autentico dibattito sulla loro opportunità, come invece avveniva all'epoca del comunismo di guerra?

10 anni di Ottobre fu, dunque, un tentativo, della durata di uno spettacolo, di far rinascere le *inscenirovki* di massa.

L'articolo di Radlov prosegue così:

³⁰¹ N.V.Petrov, *Massovye revoljucionnye prazdnestva..cit.*, pp.96

³⁰² S.E.Radlov, *Desjat' let v teatre*, Leningrad, Academia, 1929, pp. 239-240

«Durante questi sette anni la nostra maniera di vivere è cambiata in modo colossale; ci siamo a tal punto trasformati (addirittura “americanizzati”!) che l’organizzazione di uno spettacolo fatto in quella maniera ci sarebbe sostanzialmente estranea da un punto di vista psicologico e risulterebbe assolutamente non attuale. Le feste di quell’epoca si svolgevano in giorni di mobilitazione di massa, di grandiosi *subbotniki*, di un generale tentativo di sostituire con il lavoro manuale di migliaia di persone le vecchie, malridotte e scricchiolanti macchine. La massa umana finiva così per essere anche la materia prima con cui si modellavano i nostri spettacoli. Le stesse misure della “platea” e della “scena” dello spettacolo del prossimo Ottobre, invece, saranno tali che le figure umane quasi non si potranno utilizzare.»³⁰³

Seguiva un lungo elenco di macchine e dispositivi che sarebbero poi stati utilizzati nel corso dello spettacolo (la descrizione dei quali in parte il lettore ha già potuto leggere nel brano di Petrov riportato sopra).

Il parere di chi scrive è che questo spettacolo, così isolato nel panorama teatrale del momento, date le sue dimensioni colossali e data la ricchezza di mezzi e di possibilità tecniche che esibiva, fosse più simile alle trionfali, o meglio, trionfalistiche, sfilate sulla Piazza Rossa³⁰⁴ che si sarebbero susseguite nei 60 anni a venire, che a un’*inscenirovka* di massa come quelle che si erano svolte nei primi anni successivi alla rivoluzione. Questo spettacolo potrebbe piuttosto essere considerato un emblema di questo passaggio, un ibrido tra questi due diversi fenomeni spettacolari e celebrativi.

Il tentativo di far rinascere la forma dell’*inscenirovka* è confermato anche dal fatto che sulla piazza del palazzo d’Inverno “nei giorni delle celebrazioni dell’Ottobre” avrebbe dovuto essere “mostrato il film *Ottobre*”³⁰⁵ e cioè un altro *remake*, su pellicola, di uno spettacolo di massa dell’anno venti.

In conclusione, come per gli opuscoli di cui si è scritto sopra, anche per questo spettacolo a differenza delle *inscenirovki* dell’anno Venti, la cui fenomenologia spettacolare aveva una sua organicità e necessità storica, una ragion d’essere, si ha la sensazione di trovarsi davanti a qualcosa

³⁰³ S.E.Radlov, *Desjat’ let v teatre...cit.*, pp. 239-240

³⁰⁴ Ad organizzare queste sfilate, per un certo periodo, vennero chiamati artisti famosi: Mejerchol’d, ad esempio, organizzò la sfilata del primo maggio 1932.

³⁰⁵ *Leningrad nakanune oktjabr’skoj godovščiny*, in “Izvestija C.I.K.”, n. 351, 1/VII/1927, citato in *Agitacionnoe-massovoe iskusstvo. Ofromlenie prazdnestv, op. cit.*, p. 120

di artificioso e di non omogeneo al quadro teatrale del momento.

IV. Dopo l'epilogo la storia non finisce

IV.1 *Ejzenštejn e il teatro delle inscenirovki*

Una delle caratteristiche più straordinarie di Sergej Michailovič Ejzenštejn è stata l'estensione di quella che si potrebbe definire la sua 'area di ispirazione': la moltitudine e varietà, cioè, dei campi da cui traeva materiale per la sua creazione artistica e per le sue riflessioni teoriche. Egli stesso, analizzando a posteriori i suoi film, ha indicato una quantità di stimoli culturali fra loro assai diversi che lo hanno ispirato in questa o quella situazione drammatica, inquadratura, sequenza, composizione.

Uno di questi è sicuramente rappresentato dal teatro delle *inscenirovki* e dagli spettacoli di massa dell'anno Venti.

Ejzenštejn attinse all'esperienza del teatro delle *inscenirovki* sia per ciò che riguardava la loro struttura dinamica drammatica, che per l'atmosfera particolare tipica di quegli eventi spettacolari. E lo fece per ragioni storiche sia generali che personali e artistiche.

La grande popolarità raggiunta dal modello *inscenirovki* nel periodo di più intenso *furor* rivoluzionario (cioè durante la guerra civile, 1917-1920) dava a questi spettacoli 'impegnati' una caratterizzazione particolare: quella dello spirito entusiasta, duro, vitale e militante del periodo in cui erano nati. Il fatto che Ejzenštejn attinga a questo modello anche in opere di un periodo più tardo (anche di molto, come nel caso dell'*Aleksandr Nevskij*) può essere spiegato da una parte con l'aspirazione a recuperare quello spirito, dall'altra con la necessità di ricorrere ad una cifra, ad un linguaggio particolarmente radicato, capace di garantire una maggiore e più sicura ricezione del contenuto da parte del pubblico, nonostante la grande complessità e ricchezza segnica delle sue opere.

Inoltre Ejzenštejn fece i primi passi della sua carriera artistica in un ambiente (il teatro al fronte e il teatro del *Proletkul't* di Mosca) in cui l'*inscenirovka* e la particolare atmosfera che accompagnava lo svolgimento di questo tipo di spettacolo erano molto diffusi. Si tratta di passi che furono decisivi per la formazione estetica, politica e umana di Ejzenštejn che ad alcuni tratti delle esperienze di quegli anni rimase profondamente legato.

In questo paragrafo si cercherà di individuare le tracce lasciate dai modelli teatrali oggetto di questo saggio nell'opera dell'artista (a partire dal suo debutto teatrale al fronte -1919- e dai suoi

primi spettacoli e film, sino a *Ottobre* - del 1927 -, contemplando anche una breve incursione sull'*Aleksandr Nevskij* - del 1938 -).

Le prime regie teatrali

L'attività teatrale e artistica di Ejzenštejn ebbe inizio nell'inverno del 1919-1920, vicino a Velikie Luki, sul fronte occidentale: al circolo della guarnigione "La torcia rossa", con attori- soldati dilettanti, mise in scena quelle stesse *pièce* sulla rivoluzione francese e su quella in atto che venivano allora messe in scena in Russia in quasi tutti i teatri operai, teatri al fronte e teatri del *Proletkul't*. *Pièces* come il *Marat* di A.Amnel', come il dramma di massa a contenuto storico-rivoluzionario *La presa della Bastiglia* di Romain Rolland (benché di quest'ultimo spettacolo fosse solo scenografo), o come *Il crollo della Speranza* di G.Heiermans. A Minsk, poi, collaborò col teatro organizzato dalla Direzione Politica del Fronte Occidentale. Vi lavorò come scenografo per gli spettacoli *Bassifondi* di Gor'kij e *La verità rossa* di Vermišev.

Non fu certo un caso, quindi, se Ejzenštejn, tornato a Mosca nell'autunno del '20, cominciò a lavorare da subito nel teatro del *Proletkul't*.

Il suo primo lavoro importante lo fece proprio in stretta collaborazione col fautore e teorico delle feste di massa Valentin Smyšljaev. Lo spettacolo, intitolato *Il messicano*, tratto da un racconto di Jack London, fece epoca.

All'inizio era previsto che Ejzenštejn fosse solo scenografo dello spettacolo, ma poi affiancò Smyšljaev nella regia e il suo apporto fu determinante. Si deve infatti alla personalità artistica così incisiva e ricca di Ejzenštejn se, in quell'esperienza, i rigidi parametri dell'*inscenirovka* vennero superati. Lo spettacolo andava sicuramente oltre la schematicità tipica del genere, pur conservandone alcuni tratti. Gli stessi che ci sembra di poter ravvisare in diverse altre opere dell'artista. L'analisi della messa in scena dello spettacolo ci può aiutare ad individuarli.

L'eroe della *pièce* si chiamava Felipe Rivera: nel finale, vincendo un combattimento di boxe contro il campione Danny Word, garantiva ai rivoluzionari i soldi necessari a comprare le armi per l'insurrezione. Escluso Rivera tutti gli altri 'buoni', i rivoluzionari costretti alla clandestinità, non avevano un nome. Questo era un tratto tipico della *inscenirovki* dove solo i personaggi negativi erano riconoscibili, emergevano in quanto individui. Ne *Il messicano* i 'cattivi', e cioè il manager di

Danny Word, qualche speculatore, loschi figure del mondo della boxe ecc. erano caratterizzati dalla regia in maniera molto forte e grottesca. I rivoluzionari, invece, avevano un aspetto normale, comune: li si sarebbe potuti incontrare per strada.

Anche lo spazio scenico era stato diviso in due per evidenziare, nella migliore tradizione delle *inscenirovki*, la contrapposizione dei campi.

«Sulla scena erano disposti gli uffici dei due contendenti. Uno era caratterizzato da un sistema di cubi e quadrati, l'altro da combinazioni di cerchi e sfere. Corrispondente era anche l'aspetto dei personaggi a seconda dell'ufficio a cui appartenevano. Rivera veniva contrapposto al grottesco, all'“americanismo” delle forme delle cose e dei volti dei suoi avversari. Egli, infatti, appariva dalla platea, praticamente senza trucco, semplice, naturale, “uno come noi”.»³⁰⁶

E Jutkevič ricorda:

«era un ragazzo magrolino, bruno, vivo, naturale; il solo in mezzo a questo gruppo di personaggi che sembravano manichini.»³⁰⁷

Negli intermezzi, come ne *Il rovesciamento dell'autocrazia* del Laboratorio, i personaggi uscivano dal ruolo e arringavano gli spettatori sul movimento rivoluzionario internazionale, chiamavano alla solidarietà internazionalista verso i lavoratori messicani, ecc.

Nel terzo atto si svolgeva il combattimento e Felipe Rivera otteneva la sua inaspettata vittoria. Keržencev, l'esponente più in vista della sezione teatrale del *Proletkul't*, voleva a tutti i costi che un'apoteosi chiudesse lo spettacolo. Ma dopo ripetuti tentativi in sede di prove i registi vi rinunciarono avvertendo che l'apoteosi sarebbe stata una forzatura.

Sempre nel terzo atto, mischiati tra il pubblico, attorno al ring, erano stati collocati diversi personaggi bizzarri che intervenivano recitando scenette, facendo un tifo scatenato per Danny Word, creando situazioni inattese. Le diverse interpretazioni che si diedero di questa 'trovata' di regia sono significative perché illuminano i controversi contatti di Ejzenštejn con le teorie e i teorici del *Proletkul't*. Zolotnickij descriveva la scena in questa maniera:

³⁰⁶ D.I. Zolotnickij, *Zori teatral'nogo oktjabrja...*, cit., p. 346.

³⁰⁷ S. Jutkevič, *Kontrapunkt režissera*, Moskva, 1960, p. 233.

«Era un baluginare di tipi e maschere del paese del *business*, della precipitazione e dei colpi clamorosi e sensazionali. Erano figure senza alcuna profondità psicologica, ma molti attori si comportavano in maniera naturale all'interno dei compiti che gli erano stati assegnati e che poi, nel teatro agit-prop, sarebbero divenuti uno stereotipo.»³⁰⁸

Il pastore protestante, il marinaio giapponese, il protettore, la prostituta, le ballerine, il soldato dell'esercito della salvezza, il cow boy e tutti gli altri che assistevano al match seduti tra il pubblico moscovita erano, più che altro, da considerare "attrazioni" (come più tardi le definì lo stesso Ejzenštejn). O se vogliamo prototipi di quel teatro dell'"urbanesimo"³⁰⁹ e dell'"americanismo" che ebbe tanta fortuna negli anni della NEP.

Smyšljaev invece, fedele alle sue teorie, di questa trovata colse solo l'aspetto relativo all'obiettivo di coinvolgere il pubblico nell'azione.

«Ho avuto la fortuna di veder manifestarsi, ne *Il messicano*, l'anelito dello spettatore alla creazione della parola scenica. Durante la scena dell'incontro tra Word e Rivera, che decide non solo il destino dei due ma anche quello della rivoluzione, la tensione dell'attenzione del pubblico arrivava a limiti massimi; insieme alle battute del "pubblico" già scritte, dalla sala venivano giù sulla scena battute improvvisate. Il pubblico voleva sostenere e rinfrancare il solitario Rivera, contro il quale tifava tutta la parte borghese del pubblico messicano. Lo spettatore dimenticava quasi di trovarsi in teatro e dalla platea incitava Rivera facendogli sentire la sua approvazione e la sua simpatia. Per gran parte questo era merito della composizione del nuovo pubblico in stragrande maggioranza costituito da operai.»³¹⁰

Ma non era solo merito del pubblico operaio. Il combattimento si svolgeva davvero, era il momento più realistico (anzi iperrealistico) della rappresentazione: gli spettatori vedevano i colpi e sentivano il rumore dei guantoni da *boxe* che impattavano sulla pelle dei due contendenti. Che il momento *clou* dello spettacolo fosse un combattimento, una battaglia, e che questo momento fosse reso con il massimo realismo possibile, testimonia ancora una volta il debito de *Il messicano*

³⁰⁸ D.I. Zolotnickij, *Zori teatral'nogo oktjabrja...*, cit., p. 348.

³⁰⁹ M. Ripelino, *Il trucco e l'anima*, Einaudi, Torino 1965, rist. 1974. pp. 308-317.

³¹⁰ V. Smyšljaev, *Technika obrabotki sceničeskogo zrelišča*, Moskva, Proletkul't, 1922, p. 198.

nei confronti del teatro delle *inscenirovki*.³¹¹

Dopo *Il messicano* Ejzenštejn continuò a lavorare per il *Proletkul't*. Curò la scenografia dell'opera *Lena*, di Pletnëv,³¹² uno dei massimi dirigenti del *Proletkul't* e cominciò a mettere in scena, insieme a Smyšljaev *Sull'orlo dell'abisso*, altra *pièce* di Pletnëv. Ma la diversità di vedute fra i due si fece troppo evidente, si aprì un conflitto che portò alla rinuncia a mettere in scena la *pièces*.

Elementi di teatro delle *inscenirovki* si trovano anche in un'altro spettacolo di Ejzenštejn vale a dire in *Mosca, ci ascolti?*. Lo spettacolo che nel sottotitolo veniva definito "*agitguignol in quattro atti*", fu rappresentato il 7 novembre del 1923 al Teatro del *Proletkul't* di Mosca. Fevralskij ne riassume così la trama:

«Il conte-governatore di una provincia tedesca intende organizzare una cerimonia in occasione dell'inaugurazione di un monumento ad un suo avo, conquistatore della regione, soprannominato "il conte di ferro". In tal modo intende sabotare una dimostrazione di operai, organizzata per celebrare la rivoluzione d'ottobre. Ma gli operai comunisti, conosciute le intenzioni del conte, riescono a portare dalla loro parte un gruppo di attori, invitati dal conte per rappresentare una pantomima in onore di quel tal avo; la pantomima viene trasformata e in primo piano ora balza l'oppressione dei lavoratori da parte delle classi dominanti. Questo suscita molta agitazione tra gli spettatori proletari. Quando il monumento viene inaugurato e cade il telo che lo ricopriva, al posto del "conte di ferro" appare un enorme ritratto di Lenin. Gli operai presenti allo spettacolo si lanciano con le armi in pugno all'assalto delle tribune dove si trovano i "potenti". La sommossa rivoluzionaria dei lavoratori è il saluto che essi porgono alla

³¹¹ "Ejzenštejn aveva ottenuto che gli affidassero la regia del terzo atto de *Il messicano*, nella quale si svolge l'incontro di *boxe*. (...) Voleva che invece di un incontro finto, frutto di una recitazione illusionistica, sulla scena ci fosse un incontro vero, vivo, pieno di azzardo, coraggioso. Voleva sfidare il Sistema Stanislavskij. Per una buona decina di anni, prima nelle messe in scena teatrali, poi nei film, avrebbe ancora continuato a contrapporre alla recitazione psicologica, costruita sul sistema della reviviscenza, un fare reale, frutto di processi fisici reali. Di qui l'aspirazione di Ejzenštejn a sostituire nelle sue opere gli attori professionali con i "tipi" trovati nella vita, con la "autenticità totale" dell'azione. (...) Mi capitò, ogni tanto, in quegli anni, di recitare nel ruolo del giornalista americano de *Il messicano*. Qualche volta andai in scena anche nel ruolo del campione americano. Felipe, in quelle situazioni, lo faceva Pyr'ev. In base alle indicazioni di Ejzenštejn nella scena di *boxe* io e Pyr'ev ci prendevamo a cazzotti sul serio, ammaccandoci i nasi sino a farne uscire il sangue." Aleksandrov G.V., *Epocha i kino*, Moskva, Izdatel'stvo političeskij literatury, 1983, p. 15.

³¹² Valerian Fëdorovič Pletnëv (1886-1942) fu scrittore di prosa e drammi e critico letterario e teatrale. Di origini proletarie, lavorava come falegname, si iscrisse al Partito bolscevico nel 1904 e per due volte fu mandato al confino in Siberia. Era un membro di spicco del *Proletkul't* i cui teatri spesso misero in scena le sue *pièces*, in particolare *Lena*. Acceso seguace di Bogdanov, sosteneva l'autonomia del *Proletkul't* dal Partito e l'idea che la costruzione della cultura proletaria avrebbe potuto essere portata a termine solo se a farlo fossero stati esclusivamente artisti proletari. La sua predilezione per la classe operaia lo portava a fare affermazioni che lo stesso Lenin, segnando a matita degli appunti sull'articolo di Pletnëv "Sul fronte ideologico" (in "Pravda", 1922, n. 217), definì "idiozie". Tra queste affermazioni, il fatto che gli interessi del proletariato cittadino fossero contrapposti a quelli dei contadini, e l'idea che professionalizzarsi fosse esiziale per un artista proletario che avrebbe potuto rimanere tale solo se fosse sempre stato allo stesso tempo e artista e lavoratore.

Russia sovietica in occasione dell'anniversario della rivoluzione. "Mosca, ci ascolti?" si grida dalla scena. "Vi ascolto" risponde il pubblico.»³¹³

Lo spettacolo veniva concluso dal canto dell'Internazionale intonato insieme da spettatori e attori.

In *Mosca ci ascolti?* i tratti tipici dell'*inscenirovka* erano molti, proprio a cominciare dal canto finale dell'*Internazionale*. Inoltre lo spettacolo era organizzato in occasione della celebrazione dell'anniversario dell'Ottobre (il 7 novembre, appunto), celebrazione che costituiva anche il suo perno tematico. Anche qui la contrapposizione tra i due schieramenti antagonisti era fortemente sottolineata. I personaggi negativi, e cioè il governatore, il prefetto fascista della polizia, il dirigente dei socialisti crumiri, il vescovo, il rappresentante delle banche americane, erano tutti caratterizzati in maniera grottesca.

«I costumi di questi personaggi erano volutamente esagerati. Il poeta e l'artista, "parassiti del conte", apparivano straordinariamente grassi. Il primo atto dedicato ai "detentori del potere" abbondava di episodi umoristici, ma talvolta l'esagerazione oltrepassava i limiti del buongusto, cosa del tutto insolita nelle opere di Ejzenštejn.»³¹⁴

Gli operai al contrario erano vestiti nei loro abiti di lavoro consueti e le scene in cui comparivano erano caratterizzate da un tono drammatico eroico. E' presumibile che la stessa pantomima sull'oppressione dei lavoratori che veniva recitata nell'ultimo atto fosse nello stesso stile di tante pantomime, simili anche per contenuto, che venivano recitate nei teatri dei soldati del *Proletkul't*. Il tema dell'erezione di un monumento allo sfruttamento, al Capitale (in *Mosca ci ascolti?* ad un suo rappresentante) era stato il motivo centrale di tutta la prima parte di *Verso la comune mondiale*. Così come, d'altronde, la celebrazione e la manifestazione in occasione dell'inaugurazione di un monumento ad un *leader* rivoluzionario era un *topos* delle feste della rivoluzione, sin dal 1918. Come ne *La terza internazionale*, messo in scena dal Laboratorio drammaturgico-teatrale dell'Armata Rossa, a scatenare l'assalto dei rivoluzionari era l'immagine di Lenin. Davanti al pubblico si svolgeva, come in tutte le *inscenirovki*, la battaglia tra rossi e bianchi con

³¹³ A Fevral'skij, *S.M.Ejzenštejn e il teatro*, in «Rassegna sovietica», 3, 1969.

³¹⁴ *Ibidem*.

l'inevitabile vittoria dei primi. Il pubblico veniva invitato a partecipare e raccoglieva l'invito: prima rispondendo alla domanda che gli veniva rivolta dalla scena e poi cantando *l'Internazionale* insieme agli insorti vittoriosi, come accadeva praticamente sempre nelle *inscenirovki*.

Sin qui alcune note sull'opera teatrale di Ejzenštejn e sulla influenza, abbastanza naturale d'altronde, che vi ebbe il modello delle *inscenirovki*. A prima vista quell'influenza potrebbe sembrare meno plausibile sulla sua opera cinematografica. Ma non è così.

Sciopero

Ejzenštejn realizzò il suo primo lungometraggio, *Sciopero (Stačka, 1924)*, quando era ancora membro del *Proletkul't*. Nei titoli, tra l'altro, appare il cartello: "Sceneggiatura del *Proletkul't*, redatta da V.F.Pletnëv",³¹⁵ il che fa pensare ad un lavoro collettivo. In un articolo del '25 sul film Ejzenštejn sosteneva che l'opera inaugurava "l'Ottobre cinematografico" (chiaro riferimento allo slogan dello "Ottobre teatrale" lanciato quattro anni prima dal suo maestro Mejerchol'd³¹⁶), apriva cioè un nuovo capitolo dell'arte, fondava il cinema rivoluzionario. Secondo Ejzenštejn ciò avveniva perché *Sciopero* era stato realizzato in base ad un'analisi rigorosamente materialistica e marxista del procedimento di produzione dell'opera d'arte cinematografica. Quest'analisi evidenziava lo stretto legame esistente tra processo creativo artistico e processo produttivo di tipo "industriale". Ejzenštejn rivendicava la necessità, la centralità e la positività di questo legame, se considerato sulla base dei nuovi postulati teorici materialistici. Egli sosteneva che la coscienza di questo legame avrebbe garantito, da parte dell'artista, un approccio ideologicamente corretto alle problematiche formali dell'opera d'arte. Scriveva infatti:

«Le nuove forme dell'arte rivoluzionaria saranno il prodotto della conoscenza completa di tutte le fasi della produzione tecnica dell'opera d'arte; conoscenza acquisita in forza della nuova energia, e cioè della ideologia oggi al potere.»³¹⁷

³¹⁵ La copia del film alla quale si fa riferimento e quella conservata a Roma presso l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico.

³¹⁶ Era lo slogan lanciato da Mejerchol'd quando fu nominato direttore del Teo Narkompros di Mosca e propose una serie di iniziative decise per rendere impegnato il teatro e metterlo a servizio delle necessità culturali e politiche del nuovo stato sovietico: l'Ottobre, la rivoluzione, anche nel teatro.

³¹⁷ S.M. Ejzenštejn, *K voprosu o materialističeskom podchode k forme* in *Izbrannye proizvedenija*, 6 voll, Iskusstvo, Moskva, 1964,

In quello stesso articolo Ejzenštejn aggiungeva:

«Alle masse, come materiale artistico, viene attribuito un ruolo di primo piano perché si tratta del materiale più adatto a sanzionare, con tutto il rilievo necessario, quell'approccio alla questione della forma che abbiamo esposto (...) Inoltre è un materiale che completa la contrapposizione dialettica di quel principio al materiale individualistico, organizzato secondo una fabula, che è tratto tipico del cinema borghese. (...) Inoltre l'utilizzo delle masse garantisce la massima intensificazione del coinvolgimento emotivo della sala; il che per l'arte in genere, e per quella rivoluzionaria ancor di più, è decisivo.»³¹⁸

E in effetti in *Sciopero*, come sottolinea anche Fevralskij, “il protagonista collettivo era la massa operaia”³¹⁹. Il nemico di classe, invece, assumeva rilievo in quanto individuo, anche se caratterizzato in maniera grottesca o ridotto a maschera. I proprietari della fabbrica in sciopero erano grassissimi, tipici borghesi da finestre della ROSTA o da *inscenirovka*. Gli informatori della polizia zarista venivano paragonati con una serie di dissolvenze incrociate agli animali da cui prendevano il loro ‘nome di battaglia’. (Ma in quest’ultimo caso si è già nell’ambito della famosa teoria Ejzenštejniana del “montaggio delle attrazioni”³²⁰). Gli scioperanti, soprattutto nell’ultima parte del film, diventano indistinguibili; nel fuggi fuggi determinato dalla violenta repressione, e nelle manifestazioni che la scatenano non si riesce più a riconoscere i singoli attivisti rispetto agli altri operai (tranne che in alcuni casi e per brevissime inquadrature). Le didascalie riportano battute pronunciate da un “qualcuno” non identificabile tra gli scioperanti. In questi casi è il popolo che parla e non un personaggio. Anche tra i poliziotti che eseguono la repressione, così come tra i soldati di Versailles in *Verso la comune mondiale* o tra i guardiani che frustavano gli schiavi nel *Mistero del lavoro liberato*, non emergono personaggi ben individuabili. Le sequenze della repressione degli operai, rappresentano una battaglia tra due schieramenti di classe, uno scontro di masse. Si tratta di un episodio obbligatorio nel teatro delle *inscenirovki*. Solo che qui l’articolazione dello spazio ‘scenico’ data la varietà delle inquadrature è, come ovvio,

vol. 1, p. 112.

³¹⁸ *Ivi*, p. 112

³¹⁹ A. Fevralskij, *S.M.Ejzenštejn e il teatro...*, cit, p. 219.

³²⁰ Il celebre articolo di Ejzenštejn, *Montaž attrakcionov (Il montaggio delle attrazioni)*, fu pubblicato per la prima volta in “LEF”, 3,1923, pp.70-75.

incomparabilmente maggiore di quanto non potesse essere in una rappresentazione teatrale. Manca inoltre la trionfale apoteosi con cui tradizionalmente si concludevano le *inscenirovki*.

La corazzata Potëmkin

Anche ne *La corazzata Potëmkin* si possono rilevare diversi tratti in comune col teatro delle *inscenirovki*. A partire dal fatto che il film venne girato con l'intento di celebrare una ricorrenza rivoluzionaria: i venti anni dalla rivoluzione del 1905, che tante volte era già stata oggetto di *inscenirovki* nei teatri del *Proletkul't*, dei circoli operai, nei teatri agit-prop e così via. Infatti l'idea di fare un film che trattasse esclusivamente dell'ammutinamento del Potëmkin fu, in realtà, un ripiego di Ejzenštejn rispetto ad un'impresa più ampia che si era rivelata impossibile. In origine l'episodio del Potëmkin doveva essere solo una parte di un film assai più ampio che aveva per oggetto l'intera storia della rivoluzione del 1905. Questo film, a sua volta, come anche *Sciopero* e *Ottobre* doveva rientrare in un piano, presentato da Ejzenštejn all'azienda cinematografica di stato (il *Goskino*) nell'aprile del 1924, che prevedeva la realizzazione di un ciclo di sette lungometraggi sulla storia di 25 anni di movimento operaio russo. I sette "capitoli" previsti erano:

«1 Tempo - GINEVRA-RUSSIA (la tecnica di lavoro dell'*ochranka*³²¹ - lo studio nero³²², il contrabbando rivoluzionario, opuscoli di propaganda).

2 Tempo -LA CLANDESTINITA' (tecnica di lavoro delle organizzazioni clandestine, la tipografia clandestina)

3 Tempo- IL 1°MAGGIO (la tecnica dell'organizzazione della festa del 1° maggio)

4 Tempo - L'ANNO 1905 (il manifestarsi dei suoi tratti caratteristici come compimento della prima tappa della rivoluzione russa).

5 tempo- SCIOPERO (tecnica e metodo delle risposte rivoluzionarie del proletariato alla reazione).

6 Tempo - PRIGIONI, RIVOLTE, EVASIONI (tecnica dell'organizzazione delle evasioni delle rivolte

³²¹ Era la polizia politica zarista (un distaccamento speciale della polizia, alle dirette dipendenze del Ministro degli Interni). Fu fondata nel 1886 dopo l'attentato allo zar Alessandro II.

³²² Gli "studi neri" (*černye kabinety*) erano uffici di spionaggio specializzati nell'intercettare la corrispondenza postale sospetta e decifrare i messaggi in codice che si mandavano i sospettati.

carcerarie, ecc.)

7 tempo - OTTOBRE (tecnica di conquista del potere e affermazione della dittatura del proletariato).»³²³

Questo progetto nel suo insieme sembra costituire un canovaccio del tutto simile a quelli su cui erano costruite le *inscenirovki*. Vi si narra il processo di liberazione del popolo russo dall'asservimento al potere oligarchico e al capitalismo sino alla sua ultima e trionfale tappa: l'Ottobre e la vittoria della guerra civile. E la somiglianza non riguarda solo i contenuti ma anche la sequenza nella quale questi vengono esposti, organizzati. L'inizio in 'minore', l'apertura su una situazione di sofferenza (l'esilio, le perfidie della polizia segreta zarista). L'attività di propaganda rivoluzionaria e i primi sintomi di agitazione tra le masse proletarie. Il primo tentativo insurrezionale, il fallimento della rivoluzione e la perdita del potere e della libertà appena conquistati. La reazione, la repressione, il ritorno ad uno stato di sofferenza. La resa dei conti finale. La Rivoluzione vittoriosa, l'accordo maggiore, il canto dell'Internazionale. Proprio in base al fatto che *La corazzata Potëmkin* era parte integrante di questo progetto, risulta pienamente giustificato il suo inserimento nel raffronto tra il film di Ejzenštejn e il teatro delle *inscenirovki*, anche se nel risultato finale del prodotto cinematografico le affinità strutturali sono di minore rilievo rispetto ad altre opere.

Uno dei tratti di somiglianza è certamente il fatto che a recitare nei ruoli dei marinai ribelli e dei proletari di Odessa fu chiamata gente qualunque e non professionisti.

Solo in alcuni episodi Ejzenštejn preferì usare degli attori e comunque lo fece soprattutto in base al loro aspetto fisico: è il caso della vecchia col *pince-nez* o della madre col bambino in braccio che appaiono durante la scena della scalinata e che erano due attrici.

Sadoul scrive che con *La corazzata Potëmkin* "per la prima volta nella storia del cinema le masse rivoluzionarie diventano l'eroe collettivo".³²⁴

Nei progetti elaborati per la realizzazione del film, inoltre, era avvertibile il gusto tipico del teatro delle *inscenirovki* per l'introduzione di elementi reali (eserciti veri, armi vere, spazi veri ecc.)

³²³ Lo schema del ciclo cinematografico *K diktature* (e cioè *Verso la dittatura* sottinteso «del proletariato») è conservato nello RGALI, e riportata in: S.M Ejzenštejn, *Izbrannye proizvedenija...cit.*, vol. 6, p. 517.

³²⁴ G. Sadoul, *Storia generale del cinema, l'arte muta (1919-1929)*, Einaudi, Torino 1978, p.279.

in una rappresentazione spettacolare. Di questa natura, ci sembra fosse l'intenzione del Maestro di coinvolgere la vera flotta del Mar Nero, senza dover ricorrere ad espedienti di montaggio; ma, per una serie di inconvenienti tecnici, Ejzenštejn, alla fine, dovette utilizzare spezzoni di documentari su flotte straniere per montare la scena della fraternizzazione con cui si conclude il film.³²⁵

C'è infine da fare un'annotazione, su cui si ritornerà più avanti. Alcuni episodi inventati da Ejzenštejn in questo film furono poi assunti come verità storiche. E' il caso della scena della scalinata di Odessa e dell'episodio nel quale gli ammutinati, che stanno per essere fucilati, vengono coperti da un telone (visivamente ci ricorda l'episodio del reparto della milizia femminile coperto da un telone e portato davanti a Judenič nello spettacolo del Laboratorio drammaturgico-teatrale dell'Armata Rossa *La terza Internazionale*).

Ottobre

Ottobre è senz'altro il film di Ejzenštejn più direttamente ricollegabile alle *inscenirovki* di massa.

Il film era stato commissionato dal "Comitato per i festeggiamenti dell'Ottobre insediato presso il presidium del Comitato Centrale del partito e diretto da N.I.Podvojskij"³²⁶ in vista del decennale della rivoluzione; come si ricorderà il film avrebbe dovuto essere proiettato sulla piazza del Palazzo d'Inverno nei giorni della ricorrenza.³²⁷

Si è già scritto che nel 1927 per il decennale dell'Ottobre ci fu un vero e proprio tentativo pianificato a tavolino dalle autorità di riportare in vita le grandiose *inscenirovki* di massa che, dopo l'inizio della NEP, erano sparite dal panorama teatrale sovietico. Questo tentativo verosimilmente aveva un carattere propagandistico. Nei due anni precedenti il partito aveva vissuto una crisi

³²⁵ L'episodio è narrato in G. Sadoul, *Storia generale...*, cit., p. 288.

³²⁶ La copia del film alla quale si fa riferimento e quella conservata presso l'Asamo, Archivio Storico Audisivi del Movimento Operaio e Democratico. Podvojskij era stato uno dei coordinatori militari dell'assalto con cui era stato preso il Palazzo d'Inverno nel 1917 e dopo aver visto *La presa del Palazzo d'Inverno* di Evreinov era diventato un fautore entusiasta delle celebrazioni rivoluzionarie di massa. Negli anni Venti divenne uno dei promotori del movimento di diffusione della Cultura fisica e fu messo a capo del Vsevobuč, l'istituto dell'esercito per l'educazione militare permanente (su *fizkul'tura* e Vsevobuč, cfr. nota 14 all'introduzione).

³²⁷ *Leningrad nakanune oktjabr'skok godovščiny*, articolo anonimo in «Izvestija C.I.K.», 351, 1 luglio 1927, citato in *Agitacionnoe-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv. (1917 1932)*, a cura di V. Tolstoj, Iskusstvo, Moskva, 1984, p.120.

profondissima (il confronto finale fra Trockij, Kamenev e Zinov'ev da una parte e Stalin dall'altra) e ora si avvicinavano cambiamenti radicali nella vita del giovane stato sovietico (la fine della NEP e l'avvio dell'industrializzazione a tappe forzate e della collettivizzazione forzata delle campagne) sicché la nuova dirigenza aveva bisogno di dare un'immagine dinamica e combattiva della fase politica che stava aprendosi. Per farlo cercava di riprendere il filo dell'entusiasmo rivoluzionario spezzatosi con l'inizio della NEP. La produzione di *Ottobre* faceva probabilmente parte di questo disegno propagandistico.

Ottobre ricostruiva lo svolgimento degli avvenimenti succedutisi dalla rivoluzione di febbraio a quella di ottobre, concentrandosi sull'assalto e sulla battaglia che misero fine all'esistenza del governo provvisorio di Kerenskij. La scelta dell'arco di tempo abbracciato dall'azione del film, e del suo meccanismo narrativo che alterna scene che si svolgono sul "palco della rivoluzione" (lo Smol'ny, le postazioni dei rivoluzionari ecc.) e scene che si svolgono sul "palco della reazione" (Palazzo d'Inverno, le postazioni degli junker, ecc.) fino alla battaglia all'interno del Palazzo, ne fanno una sorta di grandioso *remake* della più famosa delle *inscenirovki* di massa dell'anno Venti: *La presa del Palazzo d'Inverno*.

Benché si tratti di uno spettacolo assai noto e molte volte descritto, l'importanza che *La presa del palazzo d'inverno* assume nell'analisi di *Ottobre* rende opportuno che se ne descriva di nuovo, in queste righe, la struttura e lo svolgimento.

L'*inscenirovka* si era svolta sull'omonima piazza il 9 novembre 1920, con due giorni di ritardo rispetto alla data prevista. Il Regista coordinatore ne era stato N.N.Evreinov³²⁸; il *pool* registico era

³²⁸ Nikolaj Nikolaevič Evreinov (1879-1953) è stata una figura di notevole rilevanza nel panorama teatrale russo del primo quarto del XX secolo e, emigrato nel 1925 e stabilitosi in Francia, ebbe una certa rinomanza e un certo ruolo anche nel panorama teatrale europeo occidentale. La rilevanza di Evreinov è dovuta da una parte alla sua opera di teorico e di drammaturgo e dall'altra all'originalità della sua iniziativa registica (fu, paradossalmente se si pensa alla *Presa del Palazzo d'Inverno*, un maestro delle piccole forme, delle cosiddette "miniature" teatrali e contribuì a fondare lo Starinnyj teatr [Teatro antico], uno dei primi teatri che in Russia, con la scusa di un lavoro di ricostruzione di una teatralità antica e ormai perduta cercava di superare lo stile realista in direzione di un aperto convenzionalismo – allo Starinnyj teatr si misero in scena misteri medievali, opere del *siglo de oro* spagnolo e si progettò un ciclo di spettacoli sulla Commedia dell'arte coordinato da Miklaševskij –). Nel valutare l'attività di Evreinov, questi tre settori (regia, teoria, drammaturgia) vanno considerati insieme, come parti di un percorso unico che sono tra loro in relazione dinamica (e a volte anche incidentalmente contraddittoria). *La presa del Palazzo d'Inverno* si inserisce bene, arricchendolo di molti stimoli, in questo percorso. Peraltro, se è vero che le istanze teatrali (teoriche e pratiche) che portarono a conformare l'*inscenirovka* nella maniera in cui si conformò nell'anno Venti prescindono per ampia parte dalle teorizzazioni e dall'attività di Evreinov precedenti il 1920, è anche vero che non le escludono del tutto. Anzi, tramite l'attività di alcuni suoi storici collaboratori (Annenkov e Kugel' in particolare) e, infine, tramite la sua stessa presenza come regista coordinatore della più importante delle *inscenirovki* di massa dell'anno Venti, si può dire che quest'influenza sia stata significativa. Comunque, l'apporto di Evreinov al teatro delle masse, anche per la centralità nel panorama storico teatrale della sua figura, in sede di ricostruzione storica è stato uno dei più studiati e sviscerati.

Dove e come il teatro delle *inscenirovki* incrocia il percorso teatrale di Evreinov? In tutto l'arco della sua attività Evreinov sviluppa, articolandola in molti e vari modi, una tematica particolare: quella della teatralità. Il concetto di teatralità viene esposto organicamente per la prima volta nel suo scritto del 1908 *Apologia della teatralità* e successivamente precisato e ampliato negli scritti seguenti, in particolare nel volume *Il teatro come tale*, uscito nel 1912. Ne *Il teatro come tale* Evreinov sostiene che la teatralità, la capacità di trasfigurare la realtà con l'immaginazione (o di contrapporre alle immagini che vengono dal di fuori immagini prodotte autonomamente dall'uomo, prodotte dal di dentro) e di proiettarsi in questa trasfigurazione, è un istinto, un dato costitutivo della psiche umana che è alla base di tantissimi sviluppi culturali, a partire dalla religione (dalla capacità di pensarsi dei, di immaginare l'operare degli dei, ecc.). Il teatro, a sua volta, si distingue dalla normale teatralità della vita per il fatto di essere gestito dalla volontà creativa personale. Tra la teatralità della vita, che è un dato spesso assunto passivamente, inconsciamente dall'uomo e il teatro professionale c'è un passaggio intermedio fondamentale: l'atto di teatralizzazione della vita. La teatralizzazione della vita è un passo che l'uomo fa coscientemente e che lo emancipa dalle maschere che nella vita assume di continuo e inconsciamente (in genere per forti condizionamenti) e che finiscono per alienarlo dal proprio autentico sé. La teatralizzazione della vita proietta l'uomo in un'attività creativa di riscatto che, grazie alla fantasia e al gioco, rende la vita più bella, leggera, immaginifica, degna di essere vissuta. Il teatro professionale non è che un'alta espressione di questa attitudine. Questa trasfigurazione, in teatro, ha bisogno dell'apporto attivo degli spettatori, della loro fantasia, della loro co-revivenza, della loro tensione a fondersi con l'attore nel suo gioco trasformista. Anzi sono gli spettatori, stimolati dagli artisti, che creano l'illusione nella quale gli artisti operano. (Interessante notare che, come sarebbe poi successo nelle *inscenirovki* di massa, anche durante il finale della prima rappresentazione della sua commedia *Ciò che è più importante*, il pubblico era salito sul palco e si era unito ai personaggi nei balli che costituivano l'apoteosi finale – *Ciò che è più importante*, *pièce* tutto sommato intimista, venne messa in scena per la prima volta nel 1921 da Petrov al Teatro della commedia libera [*Teatr vol'noj komedii*]: è la storia di una compagnia di teatranti, guidati da un certo Paracleto, che si installano in una casa di coabitazione dove tutti sono vicini alla disperazione e li trascinano fuori dal gorgo interagendo con loro in base ad un copione e portandoli a credere nei rapporti illusori che attuano con loro -. L'episodio dell'apoteosi congiunta di attori e spettatori è narrato in Ju. Annenkov, *Dnevnik moich vstreč...op. cit.*, vol 2 p. 133) Il teatrante, il *licedej* (che forse si potrebbe tradurre "personificatore"; è antica parola russa che sta per attore e che, alla lettera, significa: "colui che agisce impersonando", da *lico* – volto, ma anche immagine e maschera – e *dejtvo*, *dejanie* – atto, agire -) è colui che cambia di continuo i suoi volti, le sue esistenze, grazie al gioco, ai trucchi, agli inganni, anche alle truffe e sfugge, così, al disegno del fato. Da questa tesi (che in prima istanza, in *Apologia della teatralità* viene formulata solo a scopi estetici, per difendere e rivendicare la teatralità del teatro, negando la sensatezza del realismo) col tempo maturano nel pensiero di Evreinov una serie di importanti corollari teorici che, a loro volta, si intrecciano con la sua opera di drammaturgo e regista che spesso viene concepita da lui come strumento di ulteriore elaborazione e al tempo stesso come dimostrazione pratica delle sue tesi teoriche. Si hanno così le teorizzazioni sul monodramma (un tipo di opera in cui la realtà del rappresentato scenico deve conformarsi alla visione soggettiva, all'associatività fantastica e agli stati d'animo dell'eroe protagonista); sul *Teatro per se stessi*, come strumento di emancipazione dalla teatralità imposta dalla società per mezzo di un costante e autonomo gioco trasformistico guidato dalla volontà individuale, dalla gestione libera e personale dell'istinto teatrale che permette di vivere una vita libera e bella; sulla teatroterapia; su *Il teatro-patibolo* (*Teatr-ešafot*, 1918) e cioè sui cerimoniali sociali cruenti, considerati l'effetto di una funzione compensatoria dell'istinto teatrale che permette alle società di sublimare le pulsioni distruttive della folla (in questo scritto Evreinov individua in una serie di forme di ritualità sociale, unite dalla crudeltà e prive di aspetti convenzionali -rituali dionisiaci, esecuzioni di piazza, torture pubbliche dell'inquisizione, ecc - che non potendo essere ascritte esclusivamente né al rito, né al gioco, né allo spettacolo si dimostrano essere manifestazioni di puro teatro primario dove spettatori e attori raggiungono una perfetta equipollenza nella partecipazione).

A prescindere dalla radicalità di queste affermazioni, Evreinov è sempre stato alieno da eccessi e violenze. Era un tipico membro dell'*intelligencija* liberale prerivoluzionaria, radicalmente disimpegnato e apolitico, amante dell'eleganza, moderato, raffinato ed erudito nelle sue manifestazioni personali e nel suo teatro. Indicativo della sua temperie il fatto che volesse intitolare una sua raccolta di appunti e note autobiografiche *Scuola d'arguzia*. Visse la rivoluzione e il ribaltamento di valori che essa comportò nelle relazioni sociali, nel quotidiano, con quel fastidio intollerante che fu di Bulgakov e, con forzature caricaturali, di alcuni dei suoi personaggi (come il professor Preobraženskij di *Cuore di cane* o il professor Persikov di *Le uova fatali*). Era antibolscevico. La lettura di *Ciò che è più importante* se si pensa agli anni in cui è stata scritta la *pièce* (durante la guerra civile, benché a Tbilisi, cioè lontano dalla catastrofe e dai rivolgimenti vissuti dalla Russia di quegli anni) è sconcertante: in un'epoca in cui non c'era da mangiare né da scaldarsi, in cui tutto il vecchio mondo andava a gambe all'aria, le relazioni tra i pigionanti della casa dove approda Paracleto con i suoi attori, i drammi che vivono questi pigionanti (chi si sente brutta, chi vuole far il poeta), e la maniera, i termini in cui li vivono, sembrano uscire da un appartamento che non abbia aperto la porta d'entrata da almeno 17 anni, cioè da prima del 1905.

Cosa indusse quindi Evreinov ad assumere quel ruolo così centrale in *La presa del Palazzo d'Inverno*, cosa aveva a che fare lui con le *inscenirovki* dell'epoca del Comunismo di guerra? Ci sono probabilmente diverse risposte a questa domanda.

Alcune di storia "bassa": necessità personali che lo spingevano ad acquisire benemerienze nei confronti del nuovo potere. Dopo essere rimasto per tutta la guerra civile in una zona, Tbilisi, occupata da un governo antibolscevico, è probabile che al suo ritorno a Pietrogrado, nell'aprile del 1920, avvertisse come opportuno accreditarsi presso il nuovo potere come persona politicamente affidabile. In secondo luogo per le necessità primarie che avrebbe potuto avere nella Pietroburgo infreddolita e

composto, da N.V.Petrov e dai registi aiutanti L.S.Viv'en, N.I. Mišeev che si occupavano delle scene che si svolgevano sul palco rosso, da A.R.Kugel', K.N.Deržavin e Jurij Annenkov e dai registi aiutanti A.G. Movšenzon, A.F Klark che si occupavano delle scene che si svolgevano su palco bianco. La scenografia era di Annenkov.

Consisteva in due palchi, uno “rosso” (su cui si svolgevano le scene dedicate ai rivoluzionari) e uno “bianco” (su cui si svolgevano le scene dedicate alle forze della reazione). I due palcoscenici erano disposti ai piedi delle due ali, unite da un arco, dell'enorme edificio semicircolare dello Stato maggiore, che si trova sul lato opposto della piazza rispetto al Palazzo d'Inverno. I palchi erano decorati in stile futurista ed erano uniti da un ponte (che veniva così a doppiare, qualche metro più

affamata del Comunismo di guerra (anche se il pagamento per lo spettacolo non fu da capogiro: 100 sigarette, due chili di mele congelate e una pelliccia di volpe che, racconta Annenkov, Evreinov regalò ad un giovane aiuto regista che ne aveva bisogno) e in un momento in cui spesso gli capitava di rimanere senza “razione accademica”, cioè con un razionamento di cibo e beni inferiore a quello che avrebbe voluto ricevere (ci sono diverse lettere in cui si rivolge a Mejerchol'd e Lunačarskij per sollecitare un aiuto in tal senso); infine, probabilmente, Annenkov e Kugel', che già avevano partecipato a precedenti spettacoli di massa in quel 1920 lo avevano raccomandato al loro conoscente Dmitrij Tëmkin, il musicista rappresentante del PUR (direzione politica del Comitato militare rivoluzionario) che era stato incaricato dall'Armata rossa di curare la produzione di *La presa del Palazzo d'Inverno* (e che negli anni Venti sarebbe emigrato in occidente, come Annenkov ed Evreinov, per poi diventare un compositore rinomato di musica per film a Hollywood).

Poi, ovviamente, ci sono anche risposte meno “basse”. Le posizioni di Evreinov sul ruolo centrale del pubblico nell'operazione di teatralizzazione della vita, le sue ultime teorizzazioni sull'annullamento della prerogativa dell'iniziativa dell'artista, dell'attore rispetto al protagonismo del pubblico, e sulla loro fusione nelle ritualità sociali, incontravano di necessità quel coacervo di riflessioni post-simboliste e post nietzschiane che avevano trovato tanto spazio nel Proletkul't, nell'attività della Sezione rappresentazioni e spettacoli di massa e nelle riflessioni sulle nuove festività rivoluzionarie. Evreinov, peraltro, non poteva non sentire una vicinanza tra le sue teorie e le esternazioni di tutti quei giovani teorici, anch'essi vicini al Proletkult, (i futuri costruttivisti, i futuristi -con i quali, peraltro, in periodo prerivoluzionario aveva avuto frequenti e proficui incontri artistici e scambi intellettuali-) che vedevano l'essenza del teatro e, quindi, la sua funzione nel mondo come qualcosa che esulava radicalmente dal mettere in scena spettacoli e mostrarli al pubblico e che serviva, piuttosto, ad “organizzare in forma artistica alcuni fenomeni della vita sociale”, come avrebbe detto Piotrovskij. Infine, come scrive Von Geldern: “Per Evreinov era la rivoluzione a servire allo spettacolo e non lo spettacolo ad essere a servizio della rivoluzione. I fatti sarebbero stati riorganizzati in base ad un evidente disegno artistico. *La presa del Palazzo d'Inverno* sarebbe stato un passo verso la “teatralizzazione della vita”; era una teatralizzazione della storia, la storia come avrebbe dovuto essere” (J. Von Geldern, *Bolshevik festivals... op. cit.*, p. 201). In effetti per Evreinov, viste le sue posizioni teatrali, doveva essere un boccone particolarmente ghiotto quello fornito dalla possibilità di innescare (lo scenario dello spettacolo fu composto dal collettivo registico con a capo lo stesso Evreinov) quel complesso gioco tra finzione e realtà che segnava quell'*inscenirovka*. Perché se è vero che in *La presa del Palazzo d'Inverno* tutti agivano in base ad una partitura, sé è vero che gli avvenimenti erano semplificati (e qui e lì distorti) e organizzati in base a leggi artistiche, è anche vero però che gli attori del palco della rivoluzione non erano attori erano soldati dell'armata rossa, che erano vestiti con le stesse divise che avevano indossato tre anni prima, che erano gli stessi, in definitiva, che avevano preso il Palazzo d'Inverno; è vero che lo spazio, gli oggetti, le cose erano gli stessi ed erano reali: la Presa del Palazzo d'Inverno ri-avveniva nel Palazzo d'Inverno vero, i fucili, le macchine, i blindati, l'incrociatore Aurora erano veri –anche se sparavano a salve – e la battaglia era un momento di realismo estremo. Era un “boccone”, peraltro, che l'attenzione, l'entusiasmo, la compartecipazione del pubblico che, stando alle testimonianze raccolte dalla Amiard-Chevrel, addirittura tentò di immettersi nell'azione (Amiard-Chevrel C., *Les actions de masse a Petrograd en 1920*, in “Les voies de la création théâtrale”, VII, 1979, p. 266), devono avergli reso particolarmente gustoso.

Sulla biografia di Evreinov cfr: Evreinov N.N., *Original o portretistach*, Moskva, 2005; Evreinov N.N., *V škole ostromija. Vospominania o teatre Krivoje zerkalo*, Moskva, Iskusstvo, 1998; Babenko V.G., *Arlekin i P'ero: Nikolaj Evreinov i Aleksandr Vertinskij*, Ekatreinburg, 1992; Kamenskij V.V., *Kniga o Evreinove*, Petrograd, 1917. Sulle teorie di Evreinov cfr: Evreinov N., *Il teatro nella vita*, Milano, Alpes, 1929 (traduzione di *Teatr kak takovoj* –Il teatro come tale – 1913); Evreinov N.N., *Histoire du théâtre russe*, Paris, Editions du Chêne, 1947; Lo Gatto E., *Storia del teatro russo*, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1964; Evreinov N.N., *Demon teatral'nosti*, 2 voll., Moskva, 2002; Bruksjon Ja.B., *Problema teatral'nosti*, Petrograd 1923; Kazanskij B.V., *Metod teatra (analiz sistemy Evreinova)*, Petrograd, 1925; Utechin I.I., *Teatral'nost' kak instinkt. Semiotika povedenija v trudach Evreinova*, in “Teatr”, 2001, n. 2, pp. 80-84.

in basso l'arco dello Stato maggiore); su questo ponte avvenivano la maggior parte degli scontri tra le parti antagoniste. Nel finale l'azione si trasferiva, con una colonna di soldati che entravano da sotto l'arco nella piazza e la attraversavano lanciandosi all'assalto del palazzo, all'interno dello stesso Palazzo d'Inverno. Lì, grazie ad una geniale invenzione dello scenografo e regista Annenkov, l'azione veniva illuminata in controluce, dall'interno, e il pubblico vedeva muoversi solo le *silouhette* dei soldati degli opposti schieramenti che combattevano.

Lo spettacolo raccontava gli avvenimenti succedutisi in Russia dall'aprile all'ottobre del 1917 (più o meno lo stesso periodo di cui tratta *Ottobre*). Ecco come, telegraficamente, ne racconta lo svolgimento N.N. Evreinov in un foglio reperito in archivio:

«Al suono di una Marsigliese tramutata in polka, si accende la luce sul palcoscenico “bianco”. Scenografia - un 'enorme sala un po' in rovina e in stile impero. Su un rialzo c'è il governo provvisorio. Kerenskij³²⁹ ha una bandiera rosa in mano e accoglie cortigiani, dignitari, banchieri (...) Slogan “Guerra fino alla vittoria finale” (...).

Buio. Si sentono delle sirene e un rumore di martelli e incudini. Gradualmente si illumina (...) il palcoscenico “rosso”. (...) Scenografia - fabbriche, officine. Si muove una massa indifferenziata di uomini, lavoratori e contadini. (...) Dopo di che la massa incomincia a guardare nell'oscurità della piazza; di lì si sentono delle grida: “Lenin, Lenin”. La folla di spettatori si unisce a queste grida che arrivano fino al palcoscenico. Un gruppo di persone con bandiere rosse salgono sul palcoscenico (...) La folla dei lavoratori inizia ad avere un aspetto ordinato e organizzato. Si formano colonne di manifestanti piene di bandiere rosse. Comizi. Arrivano camion pieni di gente armata che al canto dell'Internazionale si lancia verso il ponte.

Si illumina il palcoscenico bianco. I dignitari sono in riunione. Indicano il ponte all'esercito che si muove nella direzione indicata.

Buio sui palcoscenici bianco e rosso. Si illumina il ponte. Combattimento.

Buio. Luce sul palcoscenico rosso. I rossi si ritirano. Incursioni dei soldati del governo provvisorio sul palcoscenico rosso. Arrestati.

Palcoscenico bianco. I bianchi festeggiano. Un corteo di feriti porta lo striscione “guerra fino alla vittoria finale” e un altro con su scritto “Dardanelli”. la comparsa dei feriti provoca agitazione tra i soldati. La *Marsigliese* inizia a suonare in maniera stonata. La maggioranza delle truppe lascia il palcoscenico bianco e va sul rosso.

³²⁹ Da notare come Kerenskij, di tutti i personaggi reali che attraversarono quella vicenda, sia l'unico presente nello spettacolo.

Palcoscenico rosso. Le fila delle guardie rosse si ingrandiscono. Musica - *Smelo tovarišči v nogu*. Sirene. Gli agitatori fanno propaganda. Indicano il ponte. (...) La guardia rossa va all'attacco sul ponte.

Palcoscenico bianco. Panico. In massa soldati e gente comune scappa dai rossi. I dignitari si buttano sulle spalle un cappotto e, aperto l'ombrello, se ne scappano all'estero. Sul palco rimane solo il governo provvisorio. (...) che si disperde per le scale del palcoscenico; Kerenskij si infila in un'auto e si salva dandosi alla fuga. I ministri intanto si sono infilati in automobile e sono scappati nel Palazzo d'Inverno. Gli Junker e il battaglione femminile difendono la fuga del governo e poi gli corrono dietro; costruiscono delle barricate all'entrata del Palazzo, ci si nascondono dietro e incominciano a sparare.

I rossi indicano il Palazzo d'Inverno. Segnale convenuto. Strepitano le mitragliatrici. Da sotto l'Arco del Quartier Generale entra in piazza l'artiglieria, i camion con le guardie rosse e i blindati. La guarnigione di Pavlov attacca dal ponte sulla Nevà. L'incrociatore Aurora³³⁰ spara col cannone. Attacco.³³¹

Buio in tutta la piazza. Si accendono e si spengono le finestre del Palazzo. Dietro le finestre si vedono le *silouhette* dei combattenti.

Colpo di cannone. Sul Palazzo viene innalzata la bandiera rossa. Fuochi d'artificio. Canto dell'internazionale. Parata dell'esercito.»³³²

Questa la descrizione di *La presa del Palazzo d'Inverno*.

A questo punto si può tornare al film di Ejzenštejn. Gli elementi che spingono a considerare *Ottobre* una grandiosa *inscenirovka* di massa su pellicola sono molti. I più importanti senza dubbio, sono sia la totale assenza di individualità emergenti (fatta eccezione per Kerenskij e, per tre brevissime sequenze, di Lenin), che il protagonismo assoluto delle masse, peraltro enormi. Corrisponde a questa scelta la quasi totale assenza di didascalie di dialogo riferibili a questo o a quel personaggio. Infatti, nella loro schiacciante maggioranza le frasi riportate dalle didascalie o

³³⁰ Una curiosità: sembra che durante lo spettacolo, a causa di un guasto sulla linea telefonica che collegava i registi all' "Aurora", non si riuscisse in nessuna maniera a impartire l'ordine necessario a far smettere l'incrociatore di tuonare: cfr. Ju.P.Annenkov, *Dnevnik moich vstreč*, 2 voll., New York, Inter-Language Literary Associates, 1966, vol. II, pp. 123-124.

³³¹ Nel suo studio Claudine Amiard-Chevrel afferma che "les 'hourrà' de la Garde rouge à l'attaque étaient repris par la foule. Il s'en fallout de peu que les spectateurs ne s'engouffrent à la suite des soldats dans le Palais d'Hiver. Toute la Place chanta l'*Internationale* finale avec l'orchestre." C. Amiard-Chevrel, *Les actions de masse a Petrograd en 1920*, in "Les voies de la création théâtrale", VII, 1979, p. 266.

³³² Questa descrizione è stata stesa dallo stesso N N Evreinov. È conservata a Mosca presso lo RGALI (Archivio Statale Russo delle Arti e della Letteratura) fondo 982 (N.N.Evreinov), *OP.1, Ed. chr. 31, nn. 1.5-1.25*. Molti gli studi e le testimonianze dedicati a questo spettacolo. Il più famoso e diffuso, in occidente, è quello di Claudine Amiard-Chevrel, *Les actions de masse a Petrograd en 1920, op.cit.*, pp. 243-276.

sono dette da qualcuno che sta nella massa e non è riconoscibile o sono illustrazioni e commenti della situazione.

Il film si apre con la scena famosa dell'abbattimento della statua dello Zar Alessandro III. L'abbattimento dell'autocrazia, in *Verso la comune mondiale*, veniva simboleggiato dal rovesciamento di un'enorme marionetta raffigurante lo Zar. Se la marionetta di *Verso la comune mondiale* era ridicola, la statua di Alessandro III, nel film, è solo brutta. Pienamente ridicolo, invece, nel film, è Aleksandr Fëdorovic Kerenskij e, più in generale, ridicolizzati, resi grotteschi, ridotti a maschere, sono tutti i personaggi appartenenti al campo della reazione. Ridicoli sono i servitori che lavorano nel Palazzo d'Inverno; ridicolo il sindaco di Pietrogrado che, a capo di uno sparuto e grottesco gruppo di borghesi, si avvia ad incontrare gli insorti per salvare il governo provvisorio ma viene fermato da un solo, pur gigantesco, marinaio che gli sbarra il campo; ridicoli i menscevichi, che si affacciano timidamente dal loro ufficio sui corridoi in fermento dello Smol'nyj e che vengono fischiati al congresso dei soviet; ridicole le isteriche signore che linciano a colpi di ombrello un rivoluzionario nell'episodio delle giornate di luglio.

E proprio durante quest'ultimo episodio, prima e dopo la sequenza del comizio dell'esponente bolscevico che invita la folla a calmarsi perché ancora non è giunto il momento di insorgere, c'è nel film una vera e propria citazione degli spettacoli di massa del 1920. La folla, infatti, si raduna, prima di marciare per la Prospettiva Nevskij, proprio davanti al portale e sopra i gradini della scalinata della Borsa, benché ciò non appaia logicamente necessario, con richiamo evidente al *Mistero del lavoro liberato* e a *Verso la comune mondiale*.

Durante la scena dell'arrivo di Lenin alla stazione Finlandia, di nuovo senza una motivazione logica, fasci di luce prodotti da potenti proiettori militari si incrociano nel cielo, come accadeva sempre anche nelle *inscenirovki*.

Anche l'uso di striscioni per spiegare una situazione o dare voce ad un gruppo ricorda le *inscenirovki*. Quando, ad esempio, al congresso dei soviet un menscevico sostiene, tra i fischi, che al fronte la rivoluzione non sarà compresa, alcuni soldati salgono sul palco con uno striscione su cui è scritto: "L'esercito è per il potere dei soviet". E da notare che, visivamente, questa sequenza presenta molte analogie con le immagini fotografiche conservate dell'ultima scena de *Il rovesciamento dell'autocrazia*. In queste immagini davanti ad uno striscione, un soldato ed un operaio inginocchiati incrociano un fucile ed un martello e si danno la mano. In *Ottobre* la stessa

apertura del congresso è comunicata allo spettatore mediante lo svolgimento di uno striscione con la scritta: "Secondo congresso panrusso dei soviet".

Nella scena che precede la battaglia finale gli oratori bolscevichi si alternano in rapido montaggio alla tribuna del congresso dei soviet sostenendo che è l'ora di agire. Ci piace segnalare, ancora, il fatto che, tra un oratore bolscevico e un altro, in un montaggio rapidissimo, alcuni fotogrammi sono dedicati, a nostro parere in modo allusivo, ad un oratore vestito come un giacobino del XVIII secolo, e con una capigliatura che somiglia ad una parrucca dell'epoca della rivoluzione francese.

I camion, pieni di rivoluzionari armati che partono dallo Smol'nyj alla volta del Palazzo d'Inverno, sembrano appena usciti dal celebre bozzetto disegnato da Annenkov per *La presa del Palazzo d'Inverno* e, come nelle *inscenirovki*, durante la battaglia tuonano i cannoni della Fortezza di Pietro e Paolo e quelli dell'incrociatore Aurora appostato sulla Nevà.

Crediamo, inoltre, di poter ravvisare, nella breve scena di danze popolari che segue la fraternizzazione tra gli agitatori bolscevichi e i soldati della "divisione selvaggia" del generale Kornilov, un modello di quelle scene costituite da danze popolari che erano parte integrante di ogni apoteosi con la quale si concludeva una *inscenirovka*.

Per finire è forse il caso di mostrare uno accanto all'altro un brano della partitura registica di *Verso la comune mondiale* (quello sulla repressione della Comune di Parigi) e un prospetto per le riprese notturne della scena dell'attacco al Palazzo d'Inverno di *Ottobre*. Il raffronto appare eloquente per ciò che riguarda l'affinità fra le due opere.

OTTOBRE³³³

Dove	Presso l'Ammiragliato e il Nevskij	Sotto l'Arco del Quartier Generale	Sul Pevčeskij e sulla Milionnaja
Persone sul set	600 marinai 300 soldati 100 operai	300 marinai 100 soldati 700 operai	100 marinai 100 soldati 250 operai

VERSO LA COMUNE MONDIALE³³⁴

Cosa succede	Chi c'è in scena	Cosa serve	Da dove entrano e dove vanno
I "potenti", spaventati dall'accaduto, incominciano ad organizzarsi. Squadroni militari li affiancano	300 soldati di Versailles. 300 soldati prussiani	300 vestiti da soldati francesi 300 vestiti da prussiani (del 1870) 600 fucili 12 sciabole (6 francesi e 6 prussiane)	I soldati francesi dai piedi della scalinata a destra. I prussiani da sinistra
Nel gruppo centrale degli operai c'è allarme. Costruiscono le barricate	200 operai francesi		Al centro della scalinata

³³³ Pubblicato in: J. Leyda, Z. Voynov, *Eisenstein*. Pantheon books/Museum of modern art, New York 1982. p. 30.

³³⁴ L'estratto della partitura registica di *Verso la comune mondiale*, e conservato presso lo RGALI, Fondo 2358 (N .P. Petrov), OP. 2, Ed. chr 3.

La scena dell'assalto al Palazzo d'Inverno, che più di ogni altra richiama alla mente *La presa del Palazzo d'Inverno*, insieme alla scena dell'arrivo di Lenin e del suo comizio alla stazione, sono state innumerevoli volte inserite in documentari storici sulla rivoluzione d'ottobre e spacciate così, più o meno tacitamente, per documenti della realtà (e ciò è accaduto anche in U.R.S.S.). Qualcosa di simile, vi si accennava poc'anzi, è accaduto anche con alcuni episodi de *La corazzata Potëmkin* considerati autenticamente storici benché fossero stati inventati da Ejzenštejn.

Sembra opportuno qui sottolineare l'esemplarità di questo percorso in cui si avvicendano realtà e finzione, avviato dal direttore del *pool* registico di *La presa del Palazzo d'Inverno* Nikolaj Evreinov. Egli, infatti, sostenitore di una teoria sulla "teatralizzazione della vita", in *La presa del Palazzo d'Inverno* aveva fatto "ri-recitare" al proletariato di Pietrogrado un episodio che questo aveva vissuto solo tre anni prima (e cioè, appunto, l'assalto al palazzo dello zar). Un episodio di vita reale, dunque, che veniva recitato dalla gente, dal gruppo politico e sociale che lo aveva vissuto, in una rielaborazione artistica (*La presa del Palazzo d'Inverno*) che, rispondendo soprattutto ad istanze estetiche e teatrali, e obbedendo anche ad esigenze propagandistiche, mutava sostanzialmente i termini reali secondo i quali l'avvenimento storico originario si era svolto. Rielaborazione artistica che a sua volta ne subiva un'altra (*Ottobre*), la quale veniva in seguito riproposta come 'vita' ripresa dal vivo, come documento autentico di quel fatto reale che era stato all'origine di questo strano percorso. Fatto reale, infine, la cui memoria storica, da quel momento, si sarebbe configurata nella coscienza delle masse solo conformemente alla seconda rielaborazione finzionale.³³⁵

Aleksandr Nevskij

Anche nell'*Aleksandr Nevskij* (del 1938) sono ravvisabili dei procedimenti tipici della tradizione delle *inscenirovki*.

Quando il principe chiama a raccolta i contadini per condurli alla battaglia contro l'invasore,

³³⁵ L'idea della funzione di riscrittura della memoria storica svolta dal teatro celebrativo durante il Comunismo di guerra, funzione nella quale la committenza dei vertici bolscevichi incontra il desiderio di esprimersi e di influire su grande scala degli artisti, è al centro dell'interessantissimo e ricchissimo studio, qui già più volte citato, di James Von Geldern, *Boshevik festivals 1917-1921*, op. cit.

questi accorrono 'sbucando' fuori dalla terra (e cioè, più concretamente, da grotte e rifugi) e cantando una canzone che dice: “*Vstavajte ljudi russkie! Vstavajte ljudi vol'nye!*” e cioè “In piedi gente russa! In piedi gente libera!”. Qualcosa di molto simile, nel testo e nello spirito, a quel “Coraggio compagni, segnate il passo! Nella lotta rinforzeremo il nostro spirito” (*Smelo tovarisci v nogu ecc.*), *incipit* della marcia che, come si è già visto, nelle *inscenirovki* veniva solitamente cantata quando i rivoluzionari si avviavano alla battaglia.

Da come vengono descritti nel libro di Tiersot a cui si è accennato nel primo capitolo, i giuramenti dei generali e delle legioni nelle cerimonie della rivoluzione francese dovevano essere simili alla scena in cui Aleksandr Nevskij accetta il comando del popolo di Novgorod e giura di cacciare l'invasore fuori dal sacro suolo russo.

La stessa concezione del film, giocato fra due antitesi irreconciliabili che possono avere come punto di incontro solo lo scontro risolutivo, ci sembra affine a quella delle *inscenirovki* di massa.

Avvalendosi del bianco e nero, tra l'altro, il film ricorre ad un tratto comune e trasversale, nelle *inscenirovki* per sottolineare l'antitesi fra i due campi. Infatti la massa dei contadini di Novgorod è scura, nera, mentre i cavalieri teutonici sono ricoperti da mantelli e uniformi bianche (così come bianche, sgargianti, erano le casacche dei soldati che scendevano per la scalinata di Odessa, sparando sulla folla). La diffusione, la pregnanza, la trasversalità nell'arte rivoluzionaria russa di questo tratto del colore scuro, nero delle masse proletarie erano state già ravvisate nell'analisi in *Verso la comune mondiale*³³⁶.

Certo l'incombente conflitto mondiale, il clima degli anni '30, appesantisce e incupisce l'atmosfera del film rispetto alle gioiose feste del 1920. Le maschere dei “cattivi” non sono più oggetto di diletto e allegria, gli elmi dei cavalieri teutonici esprimono solo minaccia e ferocia. Se l'inizio della fuga degli invasori viene ridicolizzato dalla musica di S.S.Prokof'ev e dal fatto che il movimento della corsa viene accelerato dalla ripresa cinematografica in maniera innaturale e parodistica, la sua conclusione, invece, è molto drammatica; un estremo tentativo difensivo dell'esercito in rotta che si chiude in falange provoca la rottura del ghiaccio del lago su cui si è svolta la battaglia e i cavalieri teutonici affogano, nonostante i tentativi disperati di salvarsi, trascinati dalle pesanti armature.

Dopo la battaglia c'è la scena delle donne che cercano i corpi dei loro cari sui campi di

³³⁶ Cfr. II.2..

battaglia; la scena è accompagnata dalla cantata per mezzosoprano *Il campo dei morti* (composta da Prokof'ev). Viene quasi spontaneo il parallelo tra questa e le scene di compianto che, invariabilmente, nelle *inscenirovki*, seguivano le scene di battaglia ed erano accompagnate, di solito, dalla musica della marcia funebre di Chopin o da *Vy žertvoju pali*.

La scena finale del film prevede, nella migliore tradizione del teatro delle masse, una sfilata delle armate vittoriose e un'apoteosi, una festa di popolo.

L'arte della messa in scena

In un breve e celebre scritto autobiografico, parzialmente inserito, poi, nel saggio *La natura non indifferente*,³³⁷ Ejzenštejn racconta di una sua esperienza del 1917, fatta quando era "aspirante" (cioè dottorando) nella scuola per ingegneri dell'esercito. Un'esperienza, come sottolinea, che è stata decisiva per la sua formazione e per il suo futuro di regista. Proponiamo qui un estratto di quello scritto:

«Del tempo dell'addestramento ricordo (...) quanto trovassi una cosa splendida la gettata di un ponte di barche.

Io non ho mai suonato in nessun'orchestra.

Ma penso che sia attraente questo ora inserirsi ora escludersi dal fantasioso disegno dell'azione collettiva, azione composta da sempre diverse e cangianti configurazioni costituite da combinazioni di unità separate; si tratta esattamente delle stesse sensazioni di chi partecipa alla gettata di un ponte di barche.

Non sto dicendo che questa pratica militare è penetrata in me e vi ha lasciato una profonda traccia così, tanto per parlare, no! Essa ha determinato in me la passione per uno dei settori più delicati della nostra professione. (...) Nella fulminea gettata di un ponte di barche, ciò che appassiona il partecipante è il collettivismo del lavoro, quasi una misurata danza collettiva che unisce in una sinfonia di movimenti decine di uomini. Appassiona la punta ottusa del ponte che costantemente avanza fendendo il fiume; il calcolato andare e venire avanti e indietro dei pontoni; il sole che inonda dei suoi raggi tutto questo quadro mobile fatto di uomini e di pezzi del ponte che si sta costruendo e che si fondono in un'unica fiamma grigioverde che ne

³³⁷ S.M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia, 1981, p. 303.

attraversa un'altra bluastro-nera, di acqua, che gli scorre di traverso!.

In questo quadro la cosa più importante è la misura, il calcolo (portato fino al secondo) del tempo e quello dello spazio. E' importante la regolazione delle ondate di gente che si muovono a flussi e risacche, ora fondendosi nel meccanismo da orologio della gigantesca impresa comune, ora uscendone, per poi rientrare nel movimento, seguendo i cicli severamente fissati del processo di costruzione. E' importante la misura del tempo e dello spazio, l'avvicendamento dei movimenti delle diverse ondate di masse.

Già, che diavolo! Non è forse questo che sta alla base (...) di quella particolare ingegneria spazio-temporale che permette la realizzazione delle più complicate scene di massa (*massovki*), intrecciando le azioni di diversi collettivi, intrecciando le azioni di un'unità col complesso dell'azione (quanti secondi guadagnare quanti passi fare, quanto tempo stare fermi), armonizzando l'azione col tempo calcolato, la foga dell'azione con lo spazio ricavato?(...)

La prima scuola che mi ha insegnato l'arte della messa in scena è stata la scuola di aspirante ingegnere di Furštdt.

Questa scuola mi inoculò il gusto per quel campo assai speciale, assai appassionante e assai universale il cui stadio più primitivo e semplice consiste nell'arte della messa in scena.»³³⁸

E' opportuno confrontare questo brano con alcune frasi scritte, a proposito delle *inscenirovki* di massa, da due personaggi che vi avevano preso parte attivamente.

Nel suo articolo *Cronaca dei festeggiamenti a Leningrado tra il 1919 e il 1922*, lo studioso di teatro e regista di diverse *inscenirovki* A.I. Piotrovskij scrive: le *inscenirovki* di massa "avevano un carattere pienamente militare"; ed era così anche nei casi in cui erano organizzate da istituzioni civili, poiché "la base dei partecipanti era costituita da marinai e soldati dell'Armata Rossa e il principio organizzativo conservava quello stesso 'carattere militare' severamente centralizzato". E poco più avanti aggiunge: "il processo stesso dello svolgimento dell'*inscenirovka* avrebbe potuto essere paragonato ad una complessa manovra militare"; l'ordine di dimensioni e la complicazione degli spettacoli, d'altronde, "esigevano in primo luogo la più severa ed esatta disciplina alla partitura fissata (...) Le migliaia di partecipanti realizzavano gli spettacoli con quell'unità di intenti e quell'entusiasmo regolato dalla disciplina militare che erano tipici dell'anno '20."³³⁹

³³⁸ S.M. Ejzenštejn, *Izbrannye proizvedenija...*, cit., vol I, pp. 280 285.

³³⁹ A.I. Piotrovskij, *Chronika leningradskich prazdnestv 1919-1922 g.*, in *Massovye prazdnestva*, Academia, Leningrad 1926, pp. 64-

Il secondo brano è di Valentina Michajlovna Chodasevič che lavorò moltissimo insieme a Radlov. Valentina Chodasevič partecipò sia a *L'assedio della Russia* che a *10 anni di Ottobre*. Nella sua autobiografia, a proposito delle *inscenirovki* di massa, scrive: “il successo dipende dall’armonia dell’azione di un enorme collettivo di persone che hanno tra loro diverse specializzazioni”. Se l’azione è “calcolata esattamente ed è eseguita con successo (...) si prova una felicità irripetibile. Simile probabilmente a quella che deve provare un generale che ha appena vinto una battaglia”.³⁴⁰

Dunque l’amore per il lavoro organizzato, per l’azione armonizzata e indirizzata ad uno scopo comune di un vasto collettivo di persone, per quel “campo”, insomma, “di cui lo stadio primitivo” era “l’arte della messa in scena”, creava un terreno d’incontro tra Ejzenštejn e le *inscenirovki* di massa.

Era un “campo assai universale”, più ampio, appunto, dell’arte della messa in scena, addirittura più ampio dell’attività estetica, anche quando era in stretto rapporto con essa.

Crediamo non sia un caso che *Sciopero* si apra con un cartello, un epigrafe tratta da un brano scritto da Lenin, che invita il proletariato ad organizzarsi perché e nell’organizzazione che sta la sua forza.

Pensiamo, infatti, che questo amore per un’“orchestra” formata di unità separate che si fondono grazie all’osservazione rigorosa della disciplina, quest’entusiasmo di farne parte, questo piacere nel vederla ‘suonare’ armoniosamente fossero qualcosa che rifletteva il sogno sociale, l’etica (e la politica auspicata) del Comunismo di guerra. Era la caratteristica principale di quella rivoluzione, scoppiata nel bel mezzo di una guerra e seguita da una lunga guerra civile. E fu proprio nelle condizioni storiche del Comunismo di guerra, mentre durante la guerra civile metteva in scena *pièce* rivoluzionarie nei teatri del fronte occidentale, che Ejzenštejn decise di abbandonare gli studi di ingegneria e di seguire una strada che lo avrebbe portato a dedicarsi all’arte³⁴¹. Quei

66.

³⁴⁰ V.M. Chodasevič, *Portrety slovami*, Sovetskij pisatel', Moskva 1987, p. 217.

³⁴¹ In un suo appunto autobiografico sul tempo del comunismo di guerra Ejzenštejn scrive:

“Ricordo una notte a Minsk. I...]

Insonne.

Mi rivolto febbrilmente nel letto

Sul tavolo, accanto, un foglio.

Decreto del Governo sovietico - gli studenti sono smobilitati.

Significa che sono di nuovo convocato all'istituto di ingegneria di Pietrogrado.

Quello stesso giorno ho ricevuto dal comando anche il permesso di andare ... a Mosca I...I

All'istituto di lingue orientali. I...] Andare o non andare all'istituto di ingegneria?

Condurre o no una vita stabile?

Peccato [...I ho già dato tutti gli esami di matematica superiore.

ponti di barche, quelle “scene di massa” e le riflessioni che suscitarono in lui, quindi, segnarono Ejzenštejn in un momento critico della sua storia personale (che poi coincideva con un momento critico della storia *tout court*). Lo segnarono molto profondamente, tanto da far sentire i loro echi, nell’opera del maestro, per circa venti anni; vale a dire fino alla vigilia di nuovi, terribili “giorni che sconvolsero il mondo.

Ma avrei così voglia, col tempo, di riuscire a vedere il teatro giapponese. Sono pronto a sgobbare ancora, a ficcarmi nella testa parole e frasi meravigliose che riflettono concezioni così diverse dalle nostre.

E prima ancora voglio vedere i teatri di Mosca.

Entro la mattina riesco a decidermi.

La strada che la mano paterna aveva accuratamente predisposto per me è abbandonata.

Spezzato il giogo.

Tratto il dado.

Abbandonato l'istituto».

Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Izbrannye proizvedenija...*, cit., voi. 1, pp. 301-302

IV.2 Adrian Ivanovič Piotrovskij e la teoria del teatro autoattivo

Adrian Ivanovič Piotrovskij, nato nel 1898, fu uno degli attivisti teatrali più in vista nella Pietrogrado-Leningrado degli anni venti. Sebbene si sia distinto soprattutto come critico e teorico di acume particolare, Piotrovskij si cimentò anche nella drammaturgia e nella regia di spettacoli sempre molto impegnati sia dal punto di vista della ricerca formale che da quello del contenuto politico.

Nel 1919 collaborò all'attività del teatro «Lo Studio» per il quale, insieme al regista S.E. Radiov, scrisse e diresse una pièce per bambini intitolata *La battaglia di Salamina (Salaminskij boj)*; allo «Studio» collaborarono, tra gli altri, personaggi del calibro di Remizov, Miklaševskij, Kustodiev e Mardžanov.³⁴²

Nel 1920 succedette a N.G. Vinogradov-Mamont nella direzione del «Laboratorio drammaturgico teatrale dell'Armata Rossa» per il quale scrisse e mise in scena, il 23 febbraio di quello stesso anno, *La spada della pace (Meč mira)*, una pièce dedicata all'Armata Rossa in occasione del secondo anniversario della sua fondazione. Lo spettacolo, che si svolse sull'arena del «Circo Ciniselli» di Pietrogrado, era un curioso tentativo di sintesi tra generi radicalmente diversi tra loro quali la tragedia greca, la *clownérie* circense e i numeri acrobatici. Tra i personaggi appariva L.D. Trockij.

Piotrovskij, inoltre, svolse una funzione dirigente all'interno del movimento dei circoli teatrali operai di Pietrogrado e fondò insieme all'ex operaio Sokolovskij (già membro dello «Studio centrale del comitato provinciale di istruzione politica di Pietrogrado» di V.V. Šimanovskij³⁴³ e autore per quello stesso studio di *La nostra opinione sull'Ottobre*) il «Teatro della Gioventù Operaia» (T.R.A.M.) di Leningrado, uno dei più importanti gruppi di teatro agit-prop.

Fu anche tra i principali animatori dell'attività del prestigioso «Istituto Statale per la Ricerca sull'Art» (il «*Gosudarstvennyj Institut Istorii Iskusstv*» che di solito nella letteratura si trova nominato sotto forma del suo acronimo G.I.I.I.) attorno al quale si raccoglieva la parte migliore dell'intellettualità³⁴⁴ della città, compreso il gruppo dei formalisti.

³⁴² A proposito dello «Studio» cfr.: D.I. Zolotnickij, *Zori teatral'nogo Oktjabrja*, Leningrad, izdat. Iskusstvo, 1975, pp. 229-232.

³⁴³ Cfr. I.2.

³⁴⁴ Un artista, o un intellettuale, veniva definito *di sinistra (levyj)* non tanto in base alle sue tendenze politiche, quanto in base a quelle artistiche. L'aggettivazione *levyj*, infatti, derivava dal nome della rivista diretta da Majakovskij (il «LEF»; abbreviazione di *Levyj Front iskusstv* — Fronte di Sinistra delle Arti) e per estensione era attribuito a tutta quell'*intelligencija* artistica particolarmente attenta all'analisi formale e al rinnovamento stilistico dell'opera d'arte, che si interessava alle vicende delle avanguardie d'arte e che seguiva l'attività delle avanguardie artistiche occidentali. All'attività dell'Istituto Statale per la Ricerca

Fu una personalità poliedrica. Una delle sue principali attività era la traduzione di testi classici latini e, soprattutto, greci; buona parte della drammaturgia greca fu tradotta in russo per la prima volta proprio da Adrian Piotrovskij.

Infine diresse per molti anni la «Lenfil'm», la casa di produzione cinematografica di Leningrado. Sotto la sua dirigenza vennero prodotte opere quali *Čapaev* di S. e G. Vasil'ev e *Nuova Babilonia* e *La giovinezza di Maksim* di G. Kozincev e L. Trauberg.

Scomparve durante le purghe del 1937-38.

**

Si analizzeranno qui le formulazioni teoriche che Piotrovskij elaborò in relazione ai vari aspetti dell'attività dei circoli teatrali operai e agit-prop. La vita di questo universo teatrale, definito “teatro autoattivo” (*samodejatelnyj teatr*), pur essendo in gran parte rimasta in ombra rispetto all'attività dei grandi maestri di quell'epoca, era ad essa strettamente intrecciata³⁴⁵. Secondo Piotrovskij la nascita e lo sviluppo del teatro autoattivo erano stati gli eventi più importanti del periodo immediatamente successivo la rivoluzione nel campo teatrale; nella sua visione *Il mistero del lavoro liberato*, *Verso la comune mondiale* e le altre *inscenirovki* di massa dell'anno venti erano parte integrante di quel movimento.

«Definiamo la creatività di massa, le “*inscenirovki*” dei club, i “giornali viventi”, le feste di piazza, con il termine un po' confuso e incompleto, ma già abituale nella pratica dei club, di “teatro autoattivo”. Qual è il segno distintivo del teatro autoattivo?

Il fatto che, per chi lo pratica, l'attività creativa teatrale non è un lavoro stabile non serve a garantire la sussistenza, non è una professione, non è sul mercato, non è produttiva. Il “teatro autoattivo” è amatoriale.»³⁴⁶

sull'arte collaborarono persone come V. Šklovskij e O. Brik, o come i «mejerchol'diani» N.V. Solov'ev e S.E. Radiov, o come K.M. Miklaševskij.

³⁴⁵ A proposito del movimento del teatro autoattivo, dell'agit-prop e dei loro rapporti col grande teatro professionale, cfr.: M. Di Giulio, *Teatro spontaneo e rivoluzione, Le vicende del Samodejatel'nyj teatr*, Firenze, Sansoni, 1985; AA.VV., *Le théâtre d'agit-prop. De 1917 a 1932*, 4 voll., Lausanne, ed. La cité-L'age d'homme, 1977, vol. 1 e vol. II; N. Gourfinkel, *Teatro russo contemporaneo*. Roma Bulzoni, 1976.

³⁴⁶ A.I. Piotrovskij, *K teorii samodejatel'nogo teatro*, in AA.VV., *Problemy sociologii iskusstva*, a cura del Comitato per lo studio sociologico delle arti, Leningrad, izdat. Academia, 1926, p. 120.

«I circoli autoattivi sono formati dagli elementi migliori e più forti della società. Qui sono attivi gli operai, la gioventù comunista, i responsabili politici dell'Armata Rossa, i marinai della Flotta del Baltico. Attorno a quest'attività si raccoglie la parte della popolazione più attiva e più radicata nella realtà sociale.»³⁴⁷

Certo spesso, stando alle parole dello stesso Piotrovskij, le *inscenirovki* dei club erano primitive o in stile propagandistico, da cartellone, ma:

«(...) in questi originarie e non rifinite composizioni sceniche sono racchiusi i semi di un nuovo sistema drammatico che si differenzierà radicalmente dal sistema tradizionale del dramma e del teatro.

L'*inscenirovka*, invece della rappresentazione di una realtà, propria del dramma tradizionale, ha una finalità propagandistica e non aspira a "mostrare", bensì a "dimostrare", a "convincere", a far cambiare la vita.

L'*inscenirovka* a differenza del dramma tradizionale, non contempla il dialogo parlato come unico o anche preferito mezzo di espressione. Al contrario, utilizza, a seconda della sua ampiezza e delle possibilità che le circostanze le consentono, i più svariati mezzi espressivi: la parola, le canzoni, la marcia, gli esercizi ginnici, gli striscioni, la parata militare, la cortina fumogena, i colpi di cannone, i fuochi d'artificio, i giochi dei fasci di luce dei proiettori militari.

L'*inscenirovka* è assolutamente libera da qualsiasi regola del naturalismo nell'utilizzo del "tempo" e dello "spazio" teatrale. (...)

Succede così che trame unitarie non solo vengano spezzate apposta, ma che, sostanzialmente, risultino del tutto inutili all'*inscenirovka*. La sua essenza, invece che nel tradizionale conflitto drammatico tra personaggi, è in una sorta di lotta emotivamente animata di parole d'ordine politiche, una sorta di discussione drammatizzata su un tema politico.

L'*inscenirovka* muta anche il significato dell'uomo-attore nello spettacolo teatrale. La sua individualità, la sua figura psicologica risultano secondarie nella rumorosa *inscenirovka*, dove i borghesi con i sacchetti di monete, i socialisti traditori in tubino e i proletari in tuta blu passano da una storia all'altra, da un'epoca all'altra (...).

Chi ne ha formulato la teoria, chi ha inventato l'*inscenirovka*? Nessuno o meglio, tutti coloro che hanno partecipato a questo movimento di massa, perché il teatro autoattivo è

³⁴⁷ A.I. Piotrovskij, *Ne k teatru, a k prazdnestvu*, in «Žizn' iskusstva», n. 697-698-699, del 19-20-21/3/1921, p. 1.

effettivamente tale e coinvolge migliaia e decine di migliaia di uomini.»³⁴⁸

Riassumendo le affermazioni di Piotrovskij, l'*inscenirovka* risultava essere una nuova forma teatrale, nata spontaneamente dalle esperienze dei gruppi del teatro autoattivo, che trasformava le leggi del linguaggio drammatico e mutava la sostanza stessa dell'arte teatrale che da "contemplativa" e "raffigurativa" diventava politicamente attiva e finalizzata.

L'origine stessa dell'*inscenirovka*, secondo Piotrovskij, era radicalmente nuova e rivoluzionaria: l'*inscenirovka* era un "modo di organizzare in forma artistica [alcuni] fenomeni della vita sociale"³⁴⁹, prendeva il suo materiale scenico dalle espressioni ordinarie della vita sociale della classe operaia, era, insomma, una via di mezzo tra il teatro e la manifestazione, tra il teatro e il comizio: non ancora teatro, ma non più comizio, né corteo.

«L'espressività spettacolare dell'*inscenirovka* si rinforza grazie all'influenza di fattori extrateatrali, grazie alla solennità dei fenomeni circostanti della vita sociale, grazie all'importanza del posto e del tempo: l'*inscenirovka* è un fenomeno attinente alla vita reale della società e la sua forma drammatica non può essere scissa da questo contesto.»³⁵⁰

Secondo Piotrovskij proprio in questa ambivalenza stava l'enorme potenziale dell'*inscenirovka* e del teatro autoattivo in genere, un potenziale che racchiudeva in sé "i semi di un nuovo sistema drammatico"³⁵¹.

Dopo l'apice toccato dall'*inscenirovka* nel 1920 con gli enormi spettacoli davanti alla Borsa e sulla piazza del Palazzo d'Inverno, però, ci era stato un arretramento del teatro autoattivo dalle posizioni conquistate:

«Dopo l'impetuosa fioritura degli anni della guerra civile il teatro autoattivo sembrò avesse perso la sua ampiezza, la sua energia. Nel teatro e nella drammaturgia professionali, dopo un

³⁴⁸ A.I. Piotrovskij, *Tram. Nemnogo istorii*, in *Piotrovskij. Teatr, kino, žizn'*, a cura dello LGITMiK, Leningrad, izdat. Iskusstvo, 1969, pp. 93-94.

³⁴⁹ Si traduce con questo giro di parole l'espressione *oformlenie byta*. E' un'espressione che si trova spesso in Piotrovskij, soprattutto nei suoi scritti riguardanti il teatro autoattivo. Cfr., ad esempio, A.I. Piotrovskij, *K teorii...*, *op. cit.*, p. 128.

³⁵⁰ A.I. Piotrovskij, *Za sovetskij teatr*, Leningrad, izdat. Academia, 1925, p.57. Questo volume raccoglie diversi articoli scritti da Adrian Piotrovskij tra il 1921 e il 1925. Quello da cui è tratta questa citazione, ad esempio, è del 1924 ed è intitolato: *Melodrama ili tragedija? (Melodramma o tragedia?)*.

³⁵¹ *Ibidem*

periodo di influenza e di indiscutibili vittorie dei principi del teatro propagandistico di piazza, si notava una rinascita delle tendenze realistiche e psicologiche.»³⁵²

La spiegazione di questo arretramento era, secondo Piotrovskij, nell'ovvio effetto che la NEP aveva avuto da una parte sul morale rivoluzionario e dall'altra sulla politica di repertorio dei teatri che di nuovo si erano trovati a dover fare i conti con gli incassi³⁵³. Piotrovskij tuttavia era molto critico nei confronti di quasi tutte le *inscenirovki* di massa dell'anno Venti, le quali a parer suo avevano ecceduto in gigantismo.

Ricerare la grandiosità, disperdere l'attenzione dello spettatore in troppi movimenti, tra spazi troppo grandi, occuparsi troppo dei dettagli, secondo Piotrovskij, aveva fatto perdere il valore dei simboli (che, invece, avevano garantito la riuscita del *Mistero del lavoro liberato*) e aveva avuto un effetto negativo. Le *inscenirovki*, insomma, secondo lui, erano morte anche per ipertrofia. Inoltre bisognava considerare che:

«Le masse mobilitate nelle feste del 1920 non erano ancora pronte, da un punto di vista artistico, per assumere il loro ruolo di protagoniste sulla "scena"; anzi, a dire il vero, non erano neanche troppo coscienti di avere questo ruolo. La militarizzazione di queste masse aveva comportato una meccanizzazione dell'azione; questa, a sua volta, aveva eliminato dalla loro esibizione l'atmosfera della festa. Feste simili avrebbero avuto bisogno, prima del loro svolgimento, di una più lunga preparazione, anche spirituale, delle cellule e dei club operai [dai quali venivano gli 'attori'].»³⁵⁴

Dopo un periodo di "breve decadenza nei mesi del passaggio alla nuova politica economica"³⁵⁵ durante i quali "arretrò acquisendo forme imitative del teatro professionale e mutuando da questo il linguaggio teatrale"³⁵⁶, il teatro autoattivo visse una "sua particolare sorta di clandestinità artistica"³⁵⁷. Infatti, poiché "ciò che nasce organicamente ed è intrinsecamente indispensabile non può essere rimosso a lungo, qui e lì, questo stile da *inscenirovka*, lo stile delle

³⁵² A.I. Piotrovskij, *TRAM. Nemnogo...*, op. cit., p. 94.

³⁵³ A.I. Piotrovskij, *Perelom (Rottura)*, 1922, in Piotrovskij, *Za sovetskij...*, op. cit., pp. 34-36.

³⁵⁴ A.I. Piotrovskij, *Za sovetskij...*, op. cit., p. 19.

³⁵⁵ A.I. Piotrovskij, *Osnovy samodejatel'nogo teatra (Le fondamenta del teatro autoattivo)*, 1924, in Piotrovskij, *Za sovetskij...*, op. cit., pp. 70-71.

³⁵⁶ A.I. Piotrovskij, *TRAM. Nemnogo...*, op. cit., p. 95.

³⁵⁷ *Ibidem*

classi inferiori non riconosciute dal mondo teatrale, ma in continua evoluzione, riappariva in maniera inattesa, in una festa o nell'esibizione di un qualche circolo teatrale operaio³⁵⁸.

Piotrovskij, anche in piena NEP, riconosceva che il lavoro dello "Studio centrale del comitato provinciale di istruzione politica" diretto da Šimanovskij, di cui si è già scritto sopra, era comunque una tappa evolutiva delle esperienze del teatro autoattivo³⁵⁹. Nel suo articolo *Le nostre catacombe*, dopo aver descritto lo spettacolo di quello "Studio" *Il 9 gennaio* (già illustrato al lettore con il titolo di *Tre giorni* (cfr. III.1), Piotrovskij scriveva:

«Ecco tutto! Molto semplice! Non è affatto teatro; non c'è alcun movimento. Volendo è una sinfonia di parole, solo molto primitiva. Eppure crea un'impressione fortissima.

Penso che un coro reale, fondato sulle parole e sulle canzoni più semplici e familiari, che modelli su di sé una nuova unità della creazione scenica che ammetta deliberate infrazioni delle forme temporali e spaziali della normalità, sia la via più breve verso il teatro tragico della contemporaneità.

Penso anche che la formula drammaturgica di questo teatro abbia chiari tratti di somiglianza col dramma antico e con quello scolastico del Medio Evo e che questa somiglianza non sia casuale e sia altamente significativa.(...)

Lo "Studio" di Šimanovskij è tanto una scuola d'arte quanto una forma di organizzazione della quotidianità³⁶⁰ che potrebbe diventare una cellula foriera di un originale modo di vita trasfigurato dal lavoro artistico. (...) C'è il pericolo di una deviazione verso il monastero (...).

Ma per ora, contenuto del lavoro artistico dello "Studio" rimane il cambiamento che è avvenuto e che sta avvenendo, il calendario rosso³⁶¹ e temi simili; per adesso ci resta la speranza di trovarci non davanti a un monastero, ma davanti a delle catacombe ancora rare, ancora nascoste, che preparano pur lentamente lo scoppio della crosta della quotidianità ora regnante.»³⁶²

Lo "Studio centrale del comitato provinciale di istruzione politica" di Šimanovskij era destinato di lì a qualche anno a diventare, con il nome di "Teatro statale di agitazione", uno dei più

³⁵⁸ *Ibidem*

³⁵⁹ Cfr. nota 15 a I.2.

³⁶⁰ I membri dello studio di Šimanovskij vivevano in una comune.

³⁶¹ Era il calendario delle feste rivoluzionarie che comprendeva il 7 novembre, il 1° maggio, l'anniversario della nascita dell'Armata Rossa - il 22 febbraio -, la «Domenica di sangue» - il 9 gennaio - ecc

³⁶² A.I. Piotrovskij, *Naši katakomby (Le nostre catacombe)*, 1922, in Piotrovskij, *Za sovetskij...*, op. cit., p. 37.

importanti teatri agit-prop della Russia degli anni Venti.

A un anno di distanza da questo articolo Piotrovskij identificava nel “Teatro del Komsomol” (Teatr Komsomola), un'altra catacomba teatrale che, nelle migliori tradizioni del teatro autoattivo, si proponeva di cambiare la vita e non di rappresentarla. Analizzando uno spettacolo di questo gruppo lo studioso individuava tre tratti stilistici caratteristici: la piena libertà di rapporto nello spettacolo tra tempo e spazio, la presenza di personaggi destinati a sopravvivere oltre lo spettacolo (le maschere del borghese, dell'intellettuale, del generale, degli operai ecc.) e, infine, il coro, il collettivo che si muoveva, parlava e cantava all'unisono e che formava il “centro drammaturgico dello spettacolo”.³⁶³ Tre tratti che, come ormai ampiamente scritto, erano tipici della forma *inscenirovka*.

Piotrovskij, pur sostenendo che lo spettacolo del “Teatro del Komsomol” era ancora molto schematico, non escludeva l'ipotesi che rappresentasse solo lo stadio iniziale di uno sviluppo che in futuro avrebbe potuto essere assai fruttifero.

«Il “teatro da *inscenirovka*” è anonimo, è teatro popolare; meglio, di classe. Ma è suscettibile questo suo stile schematico di sviluppi ulteriori? Può fornire una risposta particolare a questa domanda l'odierna Germania dove guerra e rivoluzione hanno fatto nascere un nuovo stile drammaturgico, l'espressionismo; uno stile che è altrettanto schematico e teso e che, con tutte le differenze possibili (soprattutto politiche), ricorda l'*inscenirovka*. (...) Sono diverse facce di un solo stile teatrale, lo stile del rivolgimento sociale. Per adesso il “Teatro del Komsomol” è un teatro prevalentemente “amatoriale”. Ma conquisterà il teatro professionale e lo farà appena anche in Russia, come è già successo in Germania, sorgerà una drammaturgia professionale. E questo perché la futura drammaturgia russa nascerà sotto il segno dell'*inscenirovka*.»³⁶⁴

Piotrovskij, dunque, identificava nei teatri agit-prop che iniziavano a formarsi (presto anche il “Teatro del Komsomol” avrebbe cambiato nome e sarebbe diventato il famoso “Teatro della gioventù operaia” di Leningrado, Teatr Rabočej Moloděži, abbreviato in “TRAM”) gli eredi di quel movimento che nella sua fase iniziale aveva portato a spettacoli come le *inscenirovki* dell'anno venti. Piotrovskij accreditava questi gruppi di enormi potenziali rivoluzionari nel campo del teatro, e non solo del teatro dilettante.

³⁶³ A.I. Piotrovskij, *Teatr komsomola (Il teatro del komsomol)*, 1923, in Piotrovskij, *Za sovetskij...*, op. cit., pp. 47-49.

³⁶⁴ *Ibidem*

Tra il 1925 e il 1926 Piotrovskij sentì l'esigenza di esporre in maniera organica una teoria nella quale raccoglieva i frutti delle riflessioni e delle osservazioni sul teatro autoattivo sopra riportate.

Difficile dire con esattezza cosa abbia fatto nascere quest'esigenza, ma si possono azzardare due ipotesi.

La prima è che quelle riflessioni avessero raggiunto una maturazione interna che le rendeva ormai pronte per un'esposizione unitaria.

La seconda è che Piotrovskij desiderasse fornire una base teorica solida e coerente al nascente movimento dei teatri autoattivi che proprio in quegli anni, grazie anche alla sua opera di animazione, si andava organizzando a Leningrado nel "Circolo artistico unificato". A fondamento della sua nuova teoria c'era innanzitutto il postulato secondo il quale il teatro professionale autonomamente non avrebbe potuto essere, né diventare, capace di riflettere tutta la profondità del cambiamento avvenuto con la rivoluzione e, secondariamente, che questa capacità fosse prerogativa solo delle elaborazioni della nuova classe egemone.

«La rivoluzione di ottobre in Russia ha posto le basi per un cambiamento sociale che nell'intera storia umana non ha conosciuto eguali. E' legittimo, quindi, aspettarsi che a ciò segua un altrettanto profondo cambiamento nell'arte. E' chiaro che tutti i cambiamenti interni all'arte professionale, anche quelli che a prima vista sembrerebbero i più radicali, non potranno abbracciare l'ampiezza di questa evoluzione. La rottura delle forme teatrali che si sono affermate storicamente, quindi, non verrà da lì; verrà invece dai fenomeni della vita sociale. La classe operaia, organizzandoli in ambito festivo, con le sue recite «amatoriali», «autoattive», porrà le basi della più radicale delle revisioni delle forme teatrali e indicherà la via verso il futuro.»³⁶⁵

Ora, se si tiene presente che la classe operaia raccoglieva i suoi elementi creativi nei circoli operai o del Komsomol e nei circoli autoattivi, è possibile immaginare quante e quali fossero le speranze riposte da Piotrovskij e da chi la pensava come lui sui risultati del lavoro di un'associazione come il "Circolo artistico unificato" e quanto questa avesse bisogno di una base teorica.

La teoria del teatro autoattivo si basava su comparazioni di periodi storici e affondava le sue radici in tutta quella serie di elaborazioni teoriche di origine simbolista sul rapporto tra masse

³⁶⁵ A.I. Piotrovskij, *Osnovy samodejatel'nogo teatra (Le fondamenta del teatro autoattivo)*, 1924, in Piotrovskij, *Za sovetskij...*, op. cit., p. 73.

popolari e cultura (e segnatamente tra festa popolare e teatro) che profetizzavano l'erompere sulla scena della storia dell'enorme, incontrollabile e fino allora carsico fiume della cultura popolare che con il suo fluire avrebbe spazzato via i valori dell'umanesimo e creato un nuovo mondo, una nuova cultura³⁶⁶.

Piotrovskij sosteneva che ogni peculiare concezione teatrale era sempre frutto di un particolare sviluppo subito dalle forme in cui una determinata classe, diventando egemone, organizzava le sue feste sociali (o religiose). Di conseguenza il succedersi delle forme e degli stili teatrali era legato all'avvicinarsi delle classi al potere. In quest'ottica, ad esempio:

«... dal ballo in costume, nel quale i signori della Firenze mercantile e della Parigi reale si divertivano con recite (*giochi*)³⁶⁷ dilettantesche di pantomime, al teatro di balletto contemporaneo c'è un gran salto. Ma entrambi sono disposti su un'unica linea e sono direttamente legati in una evidente continuità.

Al contrario tra il teatro del feudalesimo e il teatro professionale dei nostri giorni non c'è questa continuità. Tra loro c'è la rivoluzione prodotta nella recitazione (*gioco*) dai dilettanti provenienti dalla borghesia.»³⁶⁸

In questo avvicinarsi di diverse concezioni teatrali non necessariamente i nuovi modelli scalzano o sostituiscono del tutto le vecchie forme, i vecchi modelli teatrali, tuttavia questi ultimi, in genere, senza l'apporto dei primi risultano incapaci di interpretare ed esprimere le nuove società. Ecco quindi perché

«Sin dai tempi dell'Atene classica il teatro di tutto il popolo è sempre sorto dall'incrocio della spontaneità teatrale del popolo stesso con le forme del teatro professionale. Ad Atene la riuscita di uno spettacolo poteva ritenersi tale solo in un'unità di cuore e di spirito con le enormi moltitudini del pubblico. L'ispirazione trasmessa da queste moltitudini traduceva lo spettacolo professionale in festa popolare e i suoi attori in araldi della felicità popolare.

Il teatro prerivoluzionario era impotente perché rifletteva l'impotenza sociale dei suoi

³⁶⁶ In questo senso, in particolare, cfr lo splendido saggio di Blok *Il crollo dell'umanesimo* (in. Aleksandr Blok, *L'intelligencija e la rivoluzione .. op. cit.*).

³⁶⁷ E' da segnalare che in russo, come in francese o in inglese, per esprimere il concetto di «gioco» e quello di «recitazione» si usa lo stesso termine.

³⁶⁸ A.I. Piotrovskij, *Ibidem*, p. 72.

spettatori.

La rivoluzione ha aperto al teatro nuove classi sociali e queste hanno ricominciato a praticare il tipo di teatro che i loro predecessori greci avevano inventato.

Le nuove forme teatrali del proletariato e dei contadini sono il punto d'inizio della rinascita del teatro di tutto il popolo.»³⁶⁹

Il brano citato è tratto da un articolo pubblicato nel maggio 1920, cioè pochi giorni dopo il *Mistero del lavoro liberato*. Questo non solo dimostra che, prima della formulazione della “Teoria del teatro autoattivo”, molte riflessioni in essa poi sistematizzate erano già state formulate da Piotrovskij, ma induce anche a pensare che Piotrovskij considerasse il *Mistero del lavoro liberato* e la teatralità insita nella popolazione di Pietrogrado in festa, una sorta di prefigurazione della rinascita del mitico teatro dell'antica Grecia³⁷⁰,

Piotrovskij, sin da questo primo articolo, prevedeva un'interazione tra il nuovo teatro autoattivo e il vecchio teatro professionale, nonostante ancora non sapesse ben valutare la tipologia di questa interazione. A volte infatti ne negava la necessità³⁷¹, mentre altre volte, come si è visto, dopo averne sostenuto l'utilità ne rimandava la pratica in un futuro lontano³⁷² e a volte,

³⁶⁹ A.I. Piotrovskij, *Teatr vsego naroda*, in «Žizn' iskusstva», n. 456-457, 20-21/V/1920, p. 1.

³⁷⁰ Piotrovskij era figlio di un importante filologo classico, F.F. Zelinskij e lui stesso aveva una vera passione per l'antichità. Della sua generazione, all'interno della Pietrogrado teatrale, non era l'unico ad aver ricevuto un'educazione classica e a conoscere bene il greco ed il latino; gli facevano compagnia in questo senso il regista Radiov e Konstantin Deržavin, uno dei principali redattori del giornale del TEO (il «dipartimento» teatro) del soviet di Pietrogrado, «Žizn' iskusstva» e regista ne *La presa del Palazzo d'Inverno*. Era una generazione ancora molto giovane al tempo della rivoluzione ma che prese subito parte attiva alla vita politica e, in questo caso, artistica del comunismo di guerra. S.L. Cimal, autore dell'introduzione al volume curato dalla LGITMiK Piotrovskij. *Teatr, kino, žizn'*, in cui sono raccolti vari scritti di Piotrovskij e ricordi su di lui, descrive così il rapporto di Adrian Ivanovič con l'antichità: «L'antichità come fonte miracolosa del “salutare”, del “semplice”, del “chiaro” e per questo sempre capace di proporre il nuovo; un'idea come questa poteva apparire estremamente seducente al momento di costruire un'arte rivoluzionaria chiamata a rovesciare la dottrina artistica borghese. E proprio questa fu l'idea di partenza, per l'ancora giovane Piotrovskij, che riuscì a fondere insieme lo studioso ellenista e il diretto partecipante alla costruzione della nuova arte rivoluzionaria». E ancora: «L'uomo della tragedia antica e quello del dramma contemporaneo erano per lui soprattutto uomini e i millenni che li dividevano nient'altro che una convenzione. (...) Misura della grandezza dell'uomo contemporaneo risultava essere l'eroe antico con la sua divina onnipotenza e col suo titanico potere su se stesso». Cfr. S.L. Cimal, *Vvedenie*, in *Piotrovskij. Teatr...*, op. cit., p. 120.

Il richiamo all'epoca classica, alla sua storia, ai suoi eroi era frequentissimo all'epoca della rivoluzione. Blok definiva Catilina un precursore del bolscevismo; Pasternak, nel *Dottor Živago*, avrebbe in seguito notato che i capi rivoluzionari si rifacevano, nella loro condotta, ad eroi greci; tutte le teorie del poeta, filosofo e filologo classico Ivanov sulla rinascita del teatro fondano questa rinascita nella mitizzazione del rito orgiastico del popolo greco; il protagonista poeta innamorato del suo popolo, sognante e ingenuo che viene raggrito da una popolana nel romanzo *Il colombo d'argento* del poeta simbolista Andrej Belyj viene descritto così dall'autore: “Sognava che nell'imo del suo popolo pulsasse una remota antichità, a questo popolo affine e cara, ma non ancora intimamente vissuta – la Grecia antica. Egli vedeva una nuova luce, ancora in via di compimento, nella vita e nei riti della Chiesa greco-russa. Nell'ortodossia e precisamente nei concetti arretrati dell'umile contadino ortodosso (e perciò, secondo lui, paganeggiante) egli vedeva la nuova fiaccola nel Mondo del veniente Greco” (Belyj A. *Il colombo d'argento*, Milano, Bur, 1994, p. 111).

³⁷¹ Cfr. A.I. Piotrovskij, *Ne k teatru...*, op. cit., p. 1.

³⁷² A.I. Piotrovskij, *Teatr vsego naroda*, op. cit., p. 1.

infine, scriveva che questo rapporto non solo era già stretto, ma già era possibile riscontrare reciproche influenze.³⁷³

Piotrovskij, in realtà, amava il buon teatro professionale e chi scrive crede di poter affermare che alcune sue affermazioni in senso decisamente antiprofessionale, fossero dettate dalla necessità di mediare tra le correnti del “Circolo artistico unificato”, buona parte dei membri del quale provenivano ed erano legati al *Proletkul't*.

In ogni caso, secondo Piotrovskij, il nuovo teatro sarebbe nato da uno sviluppo, da un'organizzazione estetica delle forme di espressione collettiva che il proletariato russo aveva spontaneamente elaborato per celebrare le sue ricorrenze festive, come dimostravano, appunto i teatri agit-prop, per metà ormai già professionali, che si erano formati durante il periodo della NEP.

Piotrovskij collaborò attivamente con uno dei più importanti fra questi teatri, il “TRAM”, che seguendo una sua linea artistica autonoma nel quadro del teatro sovietico dell'epoca, arrivò ad elaborazioni originali che vale la pena di segnalare, sia pur brevemente. Nell'articolo di presentazione dello spettacolo allestito nel 1929 dal “TRAM” *Klěš il pensoso*,³⁷⁴ Piotrovskij annunciava:

«Il “Teatro della gioventù operaia” deve dare inizio, con la sua esperienza, ad un nuovo sistema spettacolare teatrale radicalmente contrapposto al teatro tradizionale. (...) Il TRAM di Leningrado è effettivamente impegnato nell'opera di ricostruzione totale delle forme teatrali.

³⁷³ Cfr. A.I. Piotrovskij, *K teorii...*, op. cit., p. 128.

³⁷⁴ *Klěš il pensoso*, spettacolo del 1929 steso da N. L'vov sulla base delle discussioni avvenute tra i membri del collettivo del TRAM, aveva lo scopo di presentare nella sua contraddittorietà e complessità il nuovo fenomeno sociale della “competizione socialista”, generatosi in termini sistematici con l'avvio del primo piano quinquennale. La situazione narrata era paradossale: un gruppo di lavoro formato da giovani del komsomol (acronimo di “*Kommunističeskij Sojuz Molodeži*”, e cioè “Unione Comunista della Gioventù”) cercava di ottenere successi nella produzione, e quindi nella competizione socialista con le altre fabbriche, spinto da motivazioni meramente mercantili, pecuniarie. I due eroi principali, definiti da Piotrovskij e dal regista M.Sokolovskij “unità dialettiche di contraddizioni”, sono due giovani comunisti che hanno perso le motivazioni ideali (lui, Petr, è totalmente assorbito dalla lotta per aumentare la produzione ed ormai dimentico della famiglia e dell'obiettivo del bene comune; lei, Njura, è ormai lontana dalla condivisione di obiettivi comuni e si rifugia nel privato - frequenta scuole di ballo serali, amici ubriaconi e sette esoteriche -) e che ciò non di meno occupano attivamente il loro posto nella società socialista e nell'organizzazione di partito. Il linguaggio teatrale dello spettacolo era libero e utilizzava a piene mani tanto lo strumentario dell'*inscenirovka*, quanto tecniche stranianti, spesso mutuata dal cinematografo (attori che passavano di ruolo in ruolo, flash back realizzati grazie alla proiezione di diapositive del passato e al cambio in scena del vestito del personaggio, montaggio di scene/sequenze di lunghezza assai ineguale e ambientate in posti distanti fra loro, ecc.). Il vocabolo *Klěš* non è stato tradotto perché è il soprannome dell'eroe principale della pièce. Si tratta di una russificazione della parola francese *cloche* e ha un vasto campo semantico: viene usato per indicare i pantaloni a *cloche*, e “*klěšniki*” venivano definiti i marinai per i loro pantaloni; significa cimice – anche se il termine è un po' arcaico -; è infine un termine legato all'esoteria: nell'induismo vengono definite *klešà* le cinque cause di male e infelicità (ignoranza, egolatria, passione, disgusto, avidità). Sullo spettacolo cfr. anche Amiard-Chevrel C., *Le théâtre de la jeunesse ouvrière* in AA.VV., *Le théâtre d'agit-prop. De 1917 a 1932*, 4 voll., Lausanne, ed. La cité-L'age d'homme, 1977, vol. II, pp. 116-117 e Mironova V., *TRAM*, Moskva, Iskusstvo, 1977, p.48-49.

L'ultimo esempio che ci ha fornito in questo senso è *Klěš il pensoso* (...) che rappresenta il tentativo di ricostruire le forme esistenti di drammaturgia, regia e recitazione. L'operazione viene condotta facendo leva su quella concezione dialettica del mondo che il "Teatro della gioventù operaia" ha eletto a principio centrale di tutto il suo lavoro. *Klěš il pensoso* è uno spettacolo dialettico.»³⁷⁵

Questa concezione dialettica secondo Piotrovskij condizionava tutti gli aspetti dello spettacolo. Innanzi tutto la trama, perché:

«Alla base di *Klěš il pensoso* non c'è una fabula che si dipana in contrasti di psicologie, ma una contraddizione filosofica tra una visione produttivista e una egoistico-consumista della vita.»³⁷⁶

Di conseguenza

«In *Klěš il pensoso* non c'è e non vi può essere una progressione dell'azione drammatica, né tantomeno una 'fabula' che si svolge dal passato al futuro.»³⁷⁷

E quindi

«in questa maniera si distrugge completamente la composizione a fabula dell'azione. Davanti a noi non c'è più un dramma, bensì una nuova sorta di spettacolo teatrale.»³⁷⁸

Di conseguenza doveva cambiare anche il rapporto tra spettacolo e pubblico:

«Se l'effetto dell'abituale spettacolo drammatico sulla sala è quello di provocare la simpatia del pubblico nei confronti dei destini psicologici degli eroi, il processo creativo chiamato *Klěš il pensoso* invece innesca una reazione della volontà dello spettatore al tema intellettuale e dialettico che gli viene emozionalmente proposto sulla scena. (...) Il processo emozionale chiamato *Klěš il pensoso* non si svolge sulla scena ma in sala, fra il pubblico. In platea si

³⁷⁵ A.I. Piotrovskij, *Klěš zadumvyj iproblemy komsomoi'skogo teatra*, in *Piotrovskij. Teatr...*, op. cit., pp. 96-101.

³⁷⁶ *Ibidem*

³⁷⁷ *Ibidem*

³⁷⁸ *Ibidem*

verificano cambiamenti; tra la gioventù raccoltasi in teatro deve avvenire una rottura nel senso della visione produttivista, eroica della vita.»³⁷⁹

Come si può notare, Piotrovskij prendeva le difese di un teatro che come obiettivo si proponeva non tanto di raffigurare la società, il mondo circostante, quanto piuttosto di agire su di loro per cambiarli.

Il passaggio dal dramma tradizionale, basato sulla trama, sulla fabula ad una forma drammatica che prende a modello nuove “prassi dell’agire sociale, quali possono essere un dibattito o un comizio trasformati in forma spettacolare”³⁸⁰, come Piotrovskij considerava *Klěš il pensoso*, esigeva un’elaborazione originale delle forme spettacolari adatta al nuovo scopo.

Il primo elemento che doveva essere radicalmente cambiato era la recitazione, l’atteggiamento dell’attore rispetto al personaggio da lui interpretato.

«In *Klěš il pensoso* gli attori sono funzioni dello spettacolo nel suo complesso; si esibiscono a volte quali maschere di un’immagine scenica effimera e subito distrutta, a volte in qualità di oratori che si rivolgono direttamente agli spettatori, o nei ruoli di critici che insinuano dubbi sulla situazione venutasi a creare all’interno dello spettacolo, o ancora, assumono la funzione di provocatori capaci di alzare la tensione emozionale dello spettacolo all’estremo, o, infine, quali sostenitori di una verità classista, “di parte”. In quest’ultima qualità, ad esempio, gli attori possono rappresentare anche personaggi come i capi della setta³⁸¹ senza ricorrere alla parodia o al “grottesco”, proprio perché, fornendo la “verità di parte” dei nemici di classe, lo spettacolo può con la sua seguente svolta dialettica mostrare o chiarire la loro contraddittorietà.»³⁸²

Un’analoga elaborazione “dialettica” doveva caratterizzare anche altre componenti dello spettacolo, quali luci, musica e scenografia.

A conclusione dell’articolo Piotrovskij enunciava ancora una volta il suo progetto di riforma dell’arte teatrale:

«la ricostruzione del teatro realizzata dal “TRAM” consiste nel trasferimento del nucleo del

³⁷⁹ *Ibidem*

³⁸⁰ *Ibidem*

³⁸¹ Si riferisce alla setta religiosa che frequenta il personaggio di Njura, in *Klěš il pensoso*.

³⁸² *Ibidem*

processo creativo dello spettacolo dalla scena alla platea. Questo trasferimento comporta inevitabilmente la negazione della classificazione dei generi secondo le loro caratteristiche formali. La nuova classificazione dei generi sostenuta dal TRAM varia secondo le loro caratteristiche funzionali e secondo il loro scopo; *Klěš il pensoso* entra in questa classificazione come spettacolo intellettuale, propagandistico-concettuale.»³⁸³

**

Ultima (triste) tappa di questo excursus attraverso l'elaborazione teorica di Adrian Ivanovič Piotrovskij è la *Storia del teatro sovietico*, scritta a quattro mani con A.A.Gvozdev nel 1933, cioè quattro anni dopo l'articolo su *Klěš il pensoso*. In quest'opera, di cui uscirono solo i primi volumi (quelli riguardanti il comunismo di guerra) e che rimase incompleta, Piotrovskij, costretto dal clima politico dell'epoca, critica pesantemente quasi tutto il proprio operato degli anni precedenti, ad iniziare dal "Circolo artistico unificato"³⁸⁴. Dopo aver denunciato l'eccessiva, confusionaria vitalità del movimento autoattivo aggiunge:

«Questa situazione era complicata dalla forte influenza delle teorie borghesi dell'*intelligencija* artistica che a Pietrogrado avevano trovato una loro espressione nella piattaforma del cosiddetto "Circolo artistico unificato". La prima conferenza dei *politprosvety* (*strutture di istruzione politica e di propaganda*) accettò questo nuovo programma. "Compito del Circolo artistico unificato - c'era scritto - è l'unificazione dei programmi dei circoli drammatici, letterari ecc. che adesso conducono un'attività separata. Il Circolo artistico unificato indirizza la volontà di agire delle masse verso la creatività artistica autoattiva. Il Circolo artistico unificato collabora con i mezzi dell'arte al rinnovamento radicale dei costumi e del modo di vivere. Organizza le feste di massa del calendario rosso e pone alla base della propria attività il canto corale e

³⁸³ *Ibidem*. Si fa notare qui che la data della pubblicazione di questo articolo, il 1929, è la stessa della pubblicazione dei primi scritti sul teatro di B. Brecht. Sembra da escludere che le teorie di Piotrovskij siano state direttamente plagiate da quelle brechtiane sullo «straniamento», anche se il suo saggio sembra averle recepite in pieno. Va comunque detto che Piotrovskij era molto attento agli sviluppi della vita teatrale tedesca (era, fra l'altro, un fervente ammiratore di E. Toller).

³⁸⁴ Probabile che, oltre alle passate simpatie trozkiste, sulla necessità per Piotrovskij di fare la radicale autocritica che qui si va a illustrare abbia pesato anche il panegirico di uno spettacolo in definitiva critico rispetto ad alcuni aspetti del primo piano quinquennale quale era *Klěš il pensoso*. Comunque fosse, l'autoumiliazione che si impose con la *Storia del teatro sovietico* del 1933 gli permise di sopravvivere solo pochi anni: come si è già scritto, scomparve durante le grandi purghe, nel 1938.

l'improvvisazione collettiva.”

L'influenza del “Circolo unificato artistico” che rifletteva ampiamente le concezioni del simbolismo borghese rinforzò ed estese i rapporti, contraddittori per loro natura, tra la gioventù operaia e del *Komsomol* che si raccoglieva nei circoli autoattivi e le teorie dell'*intelligencija* artistica aspirante alla direzione di quei circoli.»³⁸⁵

Piotrovskij, in sostanza, accusava se stesso di essere stato il cavallo di Troia della borghesia e di averla supportata nel suo disegno di assumere il controllo della gioventù operaia e comunista di Pietrogrado.

Adrian Ivanovič sconfessava inoltre anche la concezione secondo cui scopo del nuovo teatro non era quello di rappresentare la realtà circostante, ma piuttosto quello di svolgere un ruolo attivo nel cambiamento della società; concezione che, come si è visto, aveva attraversato tutta la sua elaborazione teorica dalla rivoluzione in poi.

«L'attività pratica dei circoli consisteva nell'organizzare continuamente spettacoli strettamente e complessamente legati ai fenomeni della vita sociale ordinaria, in particolare alle feste. Basandosi su questa pratica i teorici del Circolo artistico unificato - tra loro particolarmente A.I.Piotrovskij - promuovevano la teoria dell'extra-artisticità della realtà del teatro, teoria caratteristica del simbolismo. Come abbiamo già fatto notare, le radici di questo insegnamento affondano nelle teorie dell'epoca della reazione, 1907-1909, quando Lunačarskij parlava di “teatri-templi” o delle “meravigliose processioni e cerimonie del futuro”, e Vjač. Ivanov, sviluppando più pienamente questa tendenza, confermava che “il teatro è posto al di fuori dell'estetica”, che è direttamente costruzione della vita e ad esso appartiene una realtà superiore”. E proprio a quest'armamentario di classe cercavano di dare una funzione i teorici del Circolo artistico unificato (A.I.Piotrovskij). Questi teorici individuavano la possibilità di rendere concreta l'“azione assembleare” simbolista nella festa popolare, negli spettacoli di massa. “Gli operai e le guardie rosse nei circoli svolgono un'attività teatrale tesa non a trasformare le loro caratteristiche di classe, piuttosto a trasfigurarle. La loro ‘strada teatrale’, infatti, non porta all'arte ma riguarda il quotidiano, il modo di vivere; questa via li porta alla festa intesa come fenomeno che trasforma il modo di vivere”. (*Qui la nota riportava solo il nome il numero e la data del giornale che avevano pubblicato l'articolo, ma si trattava di un*

³⁸⁵ A.A. Gvozdev e A.I. Piotrovskij, *Istorija sovetskogo teatro*, Leningrad, izdat. Leningradskoe Otdelenie Gosudarstvennogo Izdatel'stva Chudozestvennoj Literatury, 1933, pp. 256-258.

articolo di Piotrovskij) Così il teatro proletario autoattivo si dichiarava una realtà extrartistica che si poneva come fine dei propri spettacoli la trasformazione della maniera di vivere, del quotidiano.»³⁸⁶

Per finire Piotrovskij sconfessava anche le sue analisi del fenomeno *inscenirovka*. In questa nuova ottica *l'inscenirovka* cessava di essere uno spiraglio sul futuro teatrale dell'epoca del proletariato trionfante, cessava di essere una spia di nuove, avanzate e avanzanti concezioni teatrali, cessava di essere un primo segno di organizzazione formale dei fenomeni attinenti alla sfera della vita sociale reale per diventare semplicemente una forma artistica particolarmente rozza, anche se importante e innovativa per l'epoca in cui era fiorita. Una forma temporanea legata indissolubilmente al periodo del comunismo di guerra.

I rappresentanti dell'intelligencija artistica che aspiravano a dirigere il movimento di massa e che, in effetti, ne aiutavano lo sviluppo con l'apporto della loro esperienza (...) di fatto estetizzavano e canonizzavano proprio questi deboli e limitati primi germogli del teatro proletario, fornendone così un'interpretazione formalistica e svuotandoli del loro contenuto ideologico. "Tre sono i tratti caratteristici del nuovo stile: la libertà del rapporto instaurato col tempo e lo spazio, l'uso di maschere e il coro" (*Di nuovo in nota seguiva solo l'indicazione del titolo e del numero del giornale da cui questa citazione era stata tratta e mancava il nome dell'autore. Si trattava di un articolo di Piotrovskij*). Ecco un esempio di valutazione formalistica del nuovo movimento nella critica contemporanea che, sulla base di questi dati stilistici esteriori, considerava possibile un'analogia tra *l'inscenirovka* proletaria e il teatro reazionario espressionista della Germania stretta nella morsa dell'inflazione.³⁸⁷

³⁸⁶ *Ibidem*. Il corsivo è di chi scrive

³⁸⁷ *Ibidem*. Il corsivo è di chi scrive.

IV.3 Konstantin Aleksandrovič Mardžanov e Aleksandr Rafailovič Kugel': due esponenti della vecchia generazione a contatto con le inscenirovki di massa

Di origine georgiana, il suo nome era in realtà Kote Mardžanišvili ed era nato a Kvareli (Georgia), Konstantin Aleksandrovič Mardžanov (1872-1933) cominciò a lavorare nei primi anni del secolo come regista nei teatri della provincia ucraina. Era un ardente sostenitore del “Teatro d’Arte” e provò ad introdurre nel grezzo ambiente provinciale le nuove teorie e la nuova etica teatrale di Stanislavskij. Il tentativo, però, non ebbe alcun successo e Mardžanov nel 1910 decise di trasferirsi direttamente al “Teatro d’Arte”; lì lavorò come regista (mise in scena *In balia della vita* di Knut Hamsun, nel 1911 e *Peer Gynt* di Ibsen, nel 1912), fu impegnato anche nella complessa vicenda dell’allestimento dell’*Amleto* diretto da Gordon Craig e assistette Nemirovič-Dančenko nella messa in scena de *I fratelli Karamazov*.

Nel 1913, però, si allontanò da Stanislavskij cominciando ad avvertire come soffocanti la teoria delle riviviscenze e il rigorosissimo realismo che caratterizzavano lo stile di quel teatro.

In quello stesso anno fondò il “Teatro libero” (*Svobodnyj teatr*), un teatro che prevedeva la compresenza all’interno della sua stessa struttura, di generi e stili diversi e che segnò una tappa importante nella storia del teatro russo³⁸⁸. Fu proprio in questo teatro che Tairov si rivelò mettendo in scena la pantomima di Schnitzler con la musica di von Dohnany *Il velo di Pierrette*. Al “Teatro libero” Mardžanov allestì l’operetta di Offenbach *La belle Hélène* ambientandone ogni atto in un’epoca diversa e ricostruì e mise in scena l’opera incompiuta di Musorgskij *La fiera di Soročincy*. Quell’esperienza tuttavia fu breve: dopo la prima stagione gli impresari, i fratelli Suchodol’skij chiusero il “Teatro libero”.

Nel gennaio 1917 a Pietrogrado, in un sotterraneo del grande magazzino Passaž, Mardžanov fondò il “Bi-Ba-Bo”, un teatro-cabaret chiaramente influenzato dal modello de “Il pipistrello” (*Letučaja myš*), (teatro-cabaret moscovita legato all’ambiente del “Teatro d’arte” e fondato nel 1910).

Dopo la rivoluzione d’ottobre, che accolse con entusiasmo, Mardžanov si trasferì con il suo

³⁸⁸ Parla di questa impresa, nelle sue memorie, anche il grande regista cinematografico Grigorij Kozincev, che a Kiev, sotto l’ala protettiva di Mardžanov, all’età di 14 anni cominciò la sua vita nell’arte. “Nel 1919 aveva 45 anni. Aveva alle spalle anni di lavoro nient’affatto semplice. Aveva vagato per la provincia senza riuscire a radicarsi da nessuna parte, aveva lavorato con Stanislavskij e Gordon Craig e aveva organizzato la fantastica impresa del ‘Teatro Libero’, nella cui compagnia avrebbero dovuto lavorare Šaljapin e la Duse. Lì curò l’allestimento de *La fiera di Soročincy* durante la quale buoi veri si aggiravano sulla scena; lì allestì *La belle Hélène* ambientando un atto intero su una giostra che girava. Il teatro non aveva mai visto simili trionfi e simili fiaschi, eppure ecco che di nuovo Mardžanov vagava per città e paesi, provando nuove imprese, nuovi generi e nuovi stili.” Kozincev G., *Glubokij ekran*, Moskva, Iskusstvo, 1971, p. 14.

teatro-cabaret a Kiev, dove, con il nome di “Jimmi ricurvo” (*Krivoj Džimmi*), fino alla metà del 1919 il teatrino continuò la sua attività nel caos politico e militare che segnò quel periodo³⁸⁹ mettendo in scena farse e miniature satiriche di Nikolaj Evreinov.

Mardžanov fu nominato dalle autorità bolsceviche commissario di tutti i teatri di Kiev e prese parte attiva alla vita teatrale di quella città promuovendo spettacoli di agitazione di massa, insegnando in uno studio teatrale ebraico e dirigendo il Teatro Lenin nel quale, oltre ad allestire la *pièce* rivoluzionaria *Sten'ka Razin* dello scrittore futurista Kamenskij, mise in scena il primo maggio del 1919 un *Fuenteovejuna* molto importante nel panorama teatrale russo del comunismo di guerra.

Nell'estate del 1919, in seguito all'avanzata di Denikin e all'evacuazione dei bolscevichi da Kiev, Mardžanov si trasferì a Pietrogrado dove gli venne affidato il ruolo di regista principale al “Teatro dell'opera comica”. Contrariamente alla consuetudine che voleva che in questo tipo di teatro si mettessero in scena quasi esclusivamente le operette, Mardžanov imperniò il repertorio del teatro su titoli meno banali, prediligendo, peraltro, le opere settecentesche come *Così fan tutte*, *Il matrimonio segreto*, *La serva padrona* e inaugurando il teatro il 5 giugno 1920 con il *Don Pasquale* di Donizetti (direttore d'orchestra quello stesso Ugo Varlich che compose le musiche e diresse le orchestre per tutte le *inscenirovki* di massa del 1920).

Nel '22 ritornò nella nuova Georgia sovietica dove ebbe un ruolo di primo piano nella riorganizzazione del sistema teatrale georgiano.³⁹⁰

**

Data l'importanza e l'originalità dello spettacolo, si focalizzerà l'attenzione di questo studio

³⁸⁹ Dal 1918 al 1919 Kiev cambiò molte volte governo: si trovò prima sotto il governo della Repubblica popolare Ucraina guidata dallo storico socialista Michajlo Gruševskij, poi sotto il governo dell'atamano filotedesco e filozarista Pavlo Skoropadskij, poi in preda alle bande nazionaliste di Petljura e al suo Direttorio e infine sotto i bolscevichi. Descrive suggestivamente lo stato di confusione della città, durante l'assalto di Petljura che pose fine al governo dell'atamano, lo splendido romanzo di Michail Bulgakov *La guardia bianca*.

³⁹⁰ Per questa breve e parziale ricostruzione dell'attività teatrale di K.A.Mardžanov sono stati utilizzati i seguenti testi: D.I.Zolotnickij, *Zori teatral'nogo oktjabr'ja*, op. cit.; A.M.Ripellino, *Il trucco e l'anima*, op. cit.; A.A.Gvozdev, A.I.Piotrovskij, *Istorija sovetskogo teatra*, op. cit.; AA.VV., *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra*, 6 voll., Moskva, Nauka, 1966, vol. I e vol. II; Mardžanišvili K., *Konstantin Aleksandrovič Mardžanišvili: tvorčeskoe nasledie*, 2 voll., Tbilisi, 1958.

sulla messinscena di *Fuenteovejuna* di Lope de Vega fatta da Mardžanov al Teatro Lenin di Kiev, con prima il primo maggio del 1919³⁹¹.

Mardžanov diede di questo “classico” una lettura nettamente rivoluzionaria, sia in termini politici che prettamente teatrali, cogliendo di sorpresa il pubblico e facendo di questo spettacolo un evento particolare.

Il dramma di Lope de Vega veniva letto come un esempio di lotta del popolo contro i suoi oppressori e per questo, visti gli anni, acquisiva una nuova attualità³⁹². La scenografia era deliberatamente ben lontana dalla precisione della ricostruzione storica. Il pavimento era ricoperto di un tessuto arancione chiaro che doveva richiamare alla mente la “sabbia di Spagna”³⁹³ e sul fondale era dipinto un cielo di un azzurro intensissimo. A destra e a sinistra, a metà del palcoscenico, si ergevano due torri e tra loro era teso un piccolo sipario che si apriva sulle scene che si svolgevano nel palazzo.

Lo stile della recitazione variava in base allo schieramento di classe dei personaggi:

«I personaggi principali e i popolani erano ritratti con realismo (erano raffigurati come contadini semplici e sanguigni). I potenti, invece, erano raffigurati come marionette, come burattini automatici dai movimenti solenni e meccanici.»³⁹⁴

Il popolo con la sua determinazione, semplicità e coraggio era l'effettivo protagonista dello spettacolo. I popolani mancavano totalmente di caratteristiche individuali, le scene di massa erano fortemente stilizzate e i movimenti erano corali.

All'ingresso del teatro prima dell'inizio dello spettacolo veniva distribuito un volantino su cui,

³⁹¹ Importanza colta anche da Massimo Lenzi che apre con una bella descrizione di questo spettacolo la parte curata da lui, e intitolata *Il Novecento russo: stili e sistemi*, del terzo volume di AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge, 4 voll., Torino, Einaudi, 2000-2003.

³⁹² “Non si trattava di una “attualizzazione” della pièce, di un utilizzo furbo di questo ‘classico’ di Lope, ripescato nel momento giusto e messo in scena per l'occasione giusta. No. Mardžanov non adattava un bel niente alla rivoluzione. Viveva della rivoluzione. Tutto ciò che succedeva sulla scena veniva recepito in sala come alta verità. Questa verità finiva per fondere, mediante il fuoco della poesia, la rivolta dei villani del XV secolo con il giorno d'oggi. Fondeva, non adattava l'una all'altro. Era l'eccitazione spirituale di quel tempo, il coraggio di questa nuova arte, la sincerità degli artisti che vi si erano impegnati, era tutto questo insieme (ché era impossibile separare una cosa dall'altra) a creare il romanticismo dello spettacolo. Le parole di Lope de Vega assumevano un valore propagandistico nel senso pieno della parola. Reagendo a quanto succedeva sulla scena, il pubblico cantava l'Internazionale. Qui tutto era tendenzioso, tutto era agitazione politica, appello. E al tempo stesso tutto era poesia. Nulla era calcolo, nulla era fatto a mente fredda. L'arte aveva trovato una forza motrice tale da togliere il respiro. Era la piena fioritura del teatro, impossibile solo pochi anni prima, in epoca prerivoluzionaria. In questo entusiasmo artistico si rifletteva l'entusiasmo vitale della nuova epoca” Kozincev G., *Glubokij ekran*, op. cit., p. 15.

³⁹³ *Ibidem*, p. 16.

³⁹⁴ *Istorija sovjetskogo dramatičeskogo teatra*, op. cit., vol. I, p 162; A.M.Ripellino, *Il trucco e l'anima*, op. cit., pp. 261-262.

tra l'altro, era scritto:

«Nella *pièce* non ci sono eroi separati. Qua i capi della rivolta lottano non per i proprii interessi ma per gli interessi di tutti i loro concittadini. È felice e soffre, viene sconfitto e vince tutto il popolo e non questa o quella separata individualità.»³⁹⁵

Vertice drammatico dello spettacolo erano il monologo di Laurencia e la scena della danza del popolo dopo la vittoria. Una testimonianza descrive così la conclusione dello spettacolo:

«Quando nella scena finale la massa degli interpreti si muoveva dal fondo della scena in avanti verso il proscenio in sala si accendevano tutte le luci (erano intense, luci elettriche) e dalla sala, spontaneamente, gli spettatori cominciavano a muoversi incontro agli interpreti. I severi soldati dell'Armata Rossa, i commissari politici, gli operai e le operaie delle fabbriche di Kiev si alzavano dai loro posti. Ancora non aveva fatto in tempo a tacersi la musica dell'orchestra che già la sostituivano le note vigorose dell'*Internazionale*.»³⁹⁶

Vi sono alcuni punti di contatto tra questo spettacolo e il teatro delle *inscenirovki* che è opportuno sottolineare.

La prima dello spettacolo si svolgeva in coincidenza con una festività rivoluzionaria (il primo maggio) e la scelta di distribuire volantini all'entrata (invece di vendere i programmi di sala, come si usava anche all'epoca) probabilmente faceva parte di una strategia tesa a far sentire al pubblico l'affinità tra questo spettacolo e un evento politico.

La lettura della *pièce*, che interpreta il conflitto che divide i personaggi come lotta di classe, si rifletteva immediatamente su alcuni aspetti, da *inscenirovka*, della struttura formale: lo stile

³⁹⁵ Il testo del volantino è riportato in: *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra, op. cit.*, vol. I, p. 160.

³⁹⁶ È una testimonianza di Aleksandr I. Dejč (1893-1972), scrittore, critico letterario e teatrale e traduttore, che all'epoca era studente a Kiev ed è riportata in: *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra, op. cit.*, vol. I, p. 162. Sempre a questo proposito Kozincev racconta: "L'arte crea miti, ma a volte è sull'arte stessa che si creano leggende. In quella primavera kieviana lungo la strada in salita, passando accanto ai castani che si erano appena ricoperti di foglie nuove, sfilava, cantando, un plotone in armi. Gente armata male, con uniformi malmesse e rappezzate, con i segni delle ferite – teste e braccia fasciate – se ne entrava in un edificio basso con sopra la facciata bassorilievi di maschere. I soldati si sedevano sulle poltrone di velluto tenendo i fucili in mano. Si alzava il sipario: la Spagna si rivolgeva all'Ucraina. Cosa vedevano queste persone, cosa si ricordano di quello spettacolo?" E a seguire cita delle memorie di un commissario politico dell'Armata rossa di Kiev che finiscono con queste parole "...Entrammo in sala sapendo che appena usciti saremmo dovuti andare in battaglia, avevamo tutti i fucili in spalla. Gli attori recitavano meravigliosamente, con una forza sconvolgente. Tutta la platea era ammutolita, senza fiato... Gli attori sulla scena gridavano e in sala rispondeva con grida il reggimento, gli attori cantavano e tutto il reggimento si univa al canto, e nel frattempo i dirigenti politici erano sulle spine: 'veloci, veloci, facciamo tardi!'. Alla fine degli applausi, il tempo di uscire in strada, e già correavamo in battaglia" Kozincev G., *Glubokij ekran, op. cit.*, p. 16.

recitativo era determinato e differenziato in base alla classe di appartenenza dei personaggi rappresentati (eroico-realistico per i popolani, marionettistico per i nobili) e lo spazio scenico era diviso in due, dietro -il palazzo e davanti -il villaggio.

I personaggi dei popolani con un ruolo emergente non venivano eliminati (per farlo si sarebbe dovuta stravolgere la *pièce*) ma, attraverso la continua compresenza sulla scena e il coinvolgimento nell'azione degli altri popolani, le vicende in cui essi erano coinvolti erano considerate e venivano trasformate in eventi della vita di tutto il popolo e non solo della loro personale; altrimenti detto, lo spettacolo era corale, il protagonista ne era la "massa", il villaggio nel suo complesso.

La conclusione vittoriosa era festeggiata con balli e canti sul palcoscenico, cioè con una scena di apoteosi.

Pur non essendo prescritta nello spettacolo, era stata considerata, e si realizzava nei fatti, la possibilità di far fondere pubblico e attori nel canto dell'*Internazionale*; la fusione finale di attori e pubblico era sollecitata dal movimento conclusivo degli interpreti che incedevano verso il proscenio, indicando così la volontà di ridurre la distanza col pubblico.

**

Mardžanov partecipò attivamente, dunque, agli spettacoli di massa non solo in quanto regista coordinatore di *Verso la comune mondiale*, ma anche come ispiratore e compartecipe dell'esperienza del teatro delle *inscenirovki* con il suo *Fuenteovejuna* e in seguito elaborò e pubblicò alcune riflessioni su queste sue esperienze, sui festeggiamenti rivoluzionari e sul teatro delle masse: si tratta, in tutto, di quattro scritti che, però, non possono assolutamente essere considerati un *corpus* teorico, ché non contengono alcuna visione sistematica del problema trattato. Dalla loro lettura, al massimo, si possono enucleare alcune attitudini di poetica generale del teatro sulla formazione delle quali l'esperienza delle feste di massa ha sicuramente giocato un ruolo importante³⁹⁷.

³⁹⁷ Kozincev afferma che il tipo di atteggiamento mentale di Mardžanov rispetto alla creatività non era tale da favorire, in lui, una

Innanzitutto, da quanto vi si legge, Mardžanov riteneva che il rivolgimento del '17, e tutto ciò che ne era seguito, aveva avuto come frutto immediato un aperto e collettivo desiderio di gioia e di felicità da parte dell'umanità, del popolo lavoratore, un desiderio che si era espresso nei festeggiamenti di piazza e nella continua necessità di organizzare celebrazioni.

Partendo, quindi, dalla considerazione, ampiamente soggettiva e tendenziosa, che anche il teatro, come più in generale tutta l'arte, aveva lo scopo di procurare la felicità, affermava che feste e teatro erano fondamentalmente affini.

Secondo lui i festeggiamenti di massa della rivoluzione avevano espresso lo stadio primario del teatro, erano stati un ritorno all'"azione assembleare"³⁹⁸ dei greci (o meglio di un'antichità non definita, assai simile all'"età dell'oro"), quando attori e spettatori non erano ancora separati. Nell'antichità era stata la nascita dell'Autorità, di un potere detenuto da persone singole e separato dalle masse, ad aver determinato la separazione tra attori e spettatori e a far sì che il teatro e gli attori venissero chiusi nelle "gabbie d'oro" degli edifici teatrali e venissero asserviti all'Autorità. Ora che con la rivoluzione "l'umanità si era liberata", Mardžanov era convinto che al teatro fosse stata data finalmente la possibilità di rispondere alla ricerca di felicità del popolo e che il teatro dovesse assumersi questa responsabilità e creare qualcosa di nuovo che integrasse teatro e festa.

Come si potesse fare per realizzare tutto ciò Mardžanov non lo sapeva, né aveva pronto un percorso da seguire; avvertiva comunque l'urgenza di "incamminarsi" su quella strada.

Nel primo dei quattro scritti a cui si accennava sopra, probabilmente un appunto scritto nel 1920 (vi si parla al presente della partecipazione di centinaia di migliaia di spettatori alle *inscenirovki*), Mardžanov tra l'altro giustificava quest'urgenza con la paura che, in mancanza di una organizzazione artistica seria, la "sete teatrale" dell'uomo avrebbe finito per accontentarsi di ciò che gli sarebbe stato offerto rischiando, così, un'involuzione pesante del gusto teatrale e il ritorno

sistematizzazione teorica delle sue esperienze: "Recentemente sono stati pubblicati gli scritti di Mardžanov. Però, leggendo i suoi articoli, gli stenogrammi dei suoi interventi, l'ho riconosciuto a stento. Ovviamente di per sé queste pagine sono interessanti, tuttavia non conservano il calore, la vitalità di Mardžanov. Era meno di tutto un teorico, un critico. Era un regista particolare. Aveva un pensiero di tipo poetico; la sua arte non poteva esistere se non in forza del suo entusiasmo, del suo coinvolgimento emotivo. La coerenza dei suoi spettacoli non era garantita dalla logicità della sua analisi, ma dall'intensità, dal calore che ci metteva. Era un'arte romantica nel senso più alto della parola. Non concertava, non 'metteva in scena' gli attori, ma faceva alzare in volo i loro sentimenti e i loro sensi, concentrava i colori della loro recitazione; plasmava la forma della loro presenza scenica con nettezza, sottolineando i contrasti, rinforzando l'espressività. Il che ovviamente non significa affatto che Mardžanov – uno dei pochi registi della sua epoca che il Teatro d'Arte avesse invitato da fuori invece di allevare nelle sue fila – non fosse in grado di fare un'analisi psicologica coerente della pièce e del comportamento dei personaggi; sapeva molte cose, ma la sua arte si distingueva soprattutto per il ruolo che vi giocava la forza poetica della sua immaginazione." *Ibidem*, Pag. 14.

³⁹⁸ Si traduce così, come in altri punti di questo studio, l'espressione *sobornoe dejstvo*. Formula inventata da Vjačeslav Ivanov all'inizio del XX secolo, nella quale lui individuava lo stadio primario del teatro (stadio dal quale, con il distaccarsi dell'eroe tragico dalla massa orgiastica e festante, era nata la tragedia).

in posizione predominante della bassa qualità artistica.³⁹⁹

Nel secondo scritto - una bozza per un intervento in occasione dell'apertura di un teatro di lavoratori a Pietrogrado - Mardžanov affermava che, finalmente, il teatro stava tornando ad essere "festa" e che era quindi in condizione di risorgere. Incontrando in qualche maniera le teorizzazioni di Piotrovskij, prevedeva che la nuova festa proletaria, sviluppandosi in forme proprie, autonome e originali, avrebbe generato una teatralità totalmente nuova e felice⁴⁰⁰.

Il terzo scritto, era uno schema per un'*inscenirovka* di massa. Purtroppo i curatori di questa raccolta di scritti non forniscono indicazioni sufficienti per sapere se lo schema fosse da mettere in rapporto con almeno uno dei due spettacoli dell'anno Venti ai quali è dedicato questo studio. La datazione (1920) e la somiglianza di questo schema con quelli che si potrebbero desumere facendo la "scaletta" del *Mistero del lavoro liberato* o di *Verso la comune mondiale* farebbero propendere per una risposta affermativa.

Si riporta in traduzione integrale questo soggetto di *inscenirovka* di massa sottolineandone alcune caratteristiche particolarmente originali: innanzitutto è insolita, per l'epoca, la contrapposizione tra spirito e materia, come insoliti sono il misticismo che pervade il soggetto e la distinzione tra fede e organizzazione del pensiero religioso, ed infine è insolita anche la celebrazione della vittoria della scienza sulla morte (tema, peraltro, così caro ai futuristi e a Majakovskij in particolare)⁴⁰¹. Nel complesso, però, vi traspare quella visione palingenetica della rivoluzione e della funzione dell'arte rivoluzionaria che era estremamente diffusa nel clima teatrale del Comunismo di guerra, che colorava di tinte e simboli di origine religiosa gli spettacoli dell'epoca e spingeva gli uomini di teatro ad attingere a piene mani alle forme e al pensiero teatrali medievali.

«Basi per il copione

Il copione deve essere costituito di tre parti:

- 1) Il passato dell'umanità - suo asservimento.
- 2) Il presente - lotta e vittoria.
- 3) Il futuro - la vita luminosa.

³⁹⁹ Konstantin Aleksandrovič Mardžanišvili: *tvorčeskoe nasledie*, 2 voll., Tbilisi, 1958, vol. I, p. 102.

⁴⁰⁰ Konstantin Aleksandrovič Mardžanišvili: *tvorčeskoe nasledie*, op. cit., vol. I, pp. 103-106. Il discorso era stato preparato per l'apertura del "Teatro nuovo" ("Novyj teatr"), nel 1919.

⁴⁰¹ A.M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, op. cit., p. 111.

Parte I

Quadri di vita libera.

Apparizione di sacerdoti.

Asservimento dello spirito dell'umanità e, di qui, del suo corpo.

Apparizione dello zar, inizialmente come rappresentante di dio e quindi sottomissione di dio allo zar. Tappe: idolo, tavole della legge, la croce ai piedi dello zar.

Lavoro forzato in nome della religione: Bisanzio, Sacro Romano Impero (i primi liberi pensatori e alcuni libri vengono bruciati sui roghi dell'Inquisizione). Francia. Luigi [XVI].

La rivoluzione francese. Il trono è occupato dal capitale.

Il manifesto comunista. La Comune di Parigi e il suo naufragio.

Parte II

Sopra il capitale, a servirlo lo zar e la religione.

Guerra a vantaggio del capitale.

Rivoluzione russa

Il potere dei conciliatori⁴⁰².

Rivoluzione d'Ottobre.

La Russia isolata - blocco, fame, lotta, sfacelo.

La Russia cresce. La Repubblica Sovietica.

Il movimento in Europa. La Terza Internazionale.

Parte III

I membri della Terza Internazionale sollevano gli operai in Europa.

Vittoria degli operai in Europa.

Distruzione degli strumenti di guerra, dell'ineguaglianza fra gli uomini, di tutte le forme di

⁴⁰² Si ricorda qui che venivano definiti spregiativamente "conciliatori" i socialisti o i progressisti che con la loro politica cercavano una conciliazione tra umori (ancor più che tra interessi) della classe operaia e della borghesia.

capitalismo... Celebrazione della scienza, dell'arte.

La scienza annienta la morte.

L'arte vince dio.

Spirito e materia si fondono in un'unica festa.»⁴⁰³

Nel quarto scritto, infine - la trascrizione di una relazione tenuta da Mardžanov nel '22 al conservatorio di Tbilisi – il regista definisce il ritorno del teatro alle forme precedenti il Comunismo di guerra un arretramento inadeguato ad esprimere la grandiosa contemporaneità rivoluzionaria. Il tono di fondo di questa relazione sembra esprimere perplessità e disorientamento rispetto alle ultime evoluzioni in campo teatrale in Russia e, più in generale, rispetto all'attualità storico-politica.⁴⁰⁴

Gli interventi postrivoluzionari (teorici e sul campo) di Mardžanov, e cioè i suoi spettacoli, la sua partecipazione alle *inscenirovki* di massa, le sue riflessioni, i suoi voli poetici, i suoi appelli messianici alla comunità teatrale che mettono insieme teatro, festa, rivoluzione e felicità, connessi alla sua storia prerivoluzionaria, testimoniano di un percorso originale nel panorama storico oggetto di questo studio e che, pure, riflette in sé molte suggestioni della sua epoca. Un percorso in cui suggestioni tipiche del convenzionalismo teatrale⁴⁰⁵, si mescolano con l'amore per la verità sulla scena di origine stanislavskiana (amore che fonde insieme posizioni etiche ed estetiche), con il sentimento apocalittico e palingenetico della rivoluzione e dell'epoca che si vive, caratteristico del mondo simbolista ed entrano in un contatto fattivo, e sicuramente sconvolgente per Mardžanov, con la nuova realtà del potere del proletariato nel teatro, potere che comporta un rivolgimento radicale in termini di gusti, di mentalità e di prassi organizzativa e artistica. In questo percorso la festa di massa, il mistero, lo spettacolo teatrale inteso come celebrazione quasi liturgica di una nuova spiritualità umanista rivoluzionaria, segna un punto di svolta, un momento in cui la sensibilità dell'artista alle questioni del futuro politico del mondo e della società russa (sensibilità che prima della rivoluzione si esprimeva in uno sguardo capace di problematizzare dal punto di

⁴⁰³ Konstantin Aleksandrovič Mardžanišvili: *tvorčeskoe nasledie*, op. cit., vol. I, pp. 107-108.

⁴⁰⁴ Konstantin Aleksandrovič Mardžanišvili: *tvorčeskoe nasledie*, op. cit., vol. I, pp. 109-114

⁴⁰⁵ Che sarebbe poi quel tipo di attitudine che fa nascere lo *Starinnyj teatr*, che mette ali alle ricerche sulla Commedia dell'arte fatte nella cerchia di Mejerchol'd o che ispira i quadri a soggetto "italiano" e settecentista di pittori del gruppo *Il mondo dell'arte* (*Mir iskusstva*) come Somov, Golovin o Benois – autore, quest'ultimo, del libretto del balletto *Petruška*, come si sa, dedicato alla teatralità di piazza del XIX secolo in Russia-.

vista sociale sia le vicende rappresentate dalle *pièce* che la prassi artistica) finisce come a trovarsi in una centrifuga che la fa interagire con sensibilità ed elementi artistici, sociali, culturali e, in definitiva, antropologici che prima della rivoluzione le erano estranei ed esce da quest'esperienza di centrifugazione mutata per sempre e enormemente potenziata.

Questo succede anche a diversi altri artisti progressisti russi di quella generazione. Basti pensare al percorso di Stanislavskij e a quanto, in questo percorso, come testimoniato dalle ultime pagine di *La mia vita nell'arte*, pesino i mutamenti avvenuti dal momento della rivoluzione nella composizione del pubblico, nella sua sensibilità, nei rapporti del teatro con il potere, nei rapporti con i colleghi, nell'amministrazione. Basti pensare a quanto, da quel punto in poi, più ancora che prima, gli spettacoli di quel teatro non possano più non pensarsi come politici; o a quanto il clima celebrativo, liturgico (quello de *Le albe* mejerchol'diane, per capirci), il modello teatrale del mistero medievale, il senso della monumentalità, tutti elementi che segnano le *inscenirovki* dell'anno Venti e il progetto di Mardžanov riprodotto più sopra, influiscano sulla messinscena di *Caino* di Byron. Ma basti pensare anche al percorso compiuto in quegli anni dall'attore tragico Jurij Michajlovič Jur'ev, o da Vjačeslav Ivanov o, in altre arti, a Aleksandr Blok, al pittore Kustod'ev...

E infine succede anche ad un altro protagonista di questo studio: Aleksandr Rafailovič Kugel' (1864-1928), personalità di rilievo nel panorama teatrale russo dei primi anni del secolo, meglio conosciuto con il suo pseudonimo di "Homo novus".

Direttore della rivista "Teatro e arte" (*Teatr i iskusstvo*) dal 1897 al 1918, fu un critico influentissimo e promosse anche diverse esperienze teatrali, la più importante delle quali fu il teatro-cabaret "Lo specchio ricurvo" (*Krivoje zerkalo*).

Lunačarskij, in un breve articolo-ricordo a lui dedicato, lo definiva "individualista convinto", nel senso che era una persona ben consapevole delle possibilità di azione e di influenza di singoli individui. E aggiungeva che lo stesso Kugel' si definiva anarchico e intendeva il progresso come la "continua liberazione della personalità".⁴⁰⁶

La battaglia più importante condotta da "Homo novus" sulle pagine di "Teatro e arte" fu quella contro il "teatro di regia" (*rezissërskij teatr*); oggetto prediletto dei suoi strali polemici era l'opera del suo coetaneo Stanislavskij, nel quale vedeva il corifeo di quella tendenza teatrale, contrapponendogli il "teatro d'attore" (*aktërskij teatr*).

⁴⁰⁶ A.V.Lunačarskij, *Vospominanija i vpečatlenija*, Moskva, izdat. Sovetskaja Rossija, 1968.

Kugel' non arrivava a negare il diritto di esistere dei registi, ma con tutte le sue forze puntava il dito contro le forzature che questi spesso facevano sui testi e, soprattutto, sugli attori e sulla loro libertà creativa. Sosteneva che la qualità artistica di una *pièce* in teatro non dipendeva dal suo valore drammaturgico, ma soltanto dall'arte dell'attore.

La sua difesa dell'attore arrivava a fargli preferire, anche come critico, il tradizionale "Teatro Malyj" al "Teatro d'arte" che pure, nonostante tutte le possibili esagerazioni di Stanislavskij, rappresentava senza ombra di dubbio un decisivo passo avanti storico in tutti i settori dell'arte teatrale.

Arrivava a paragonare l'attività del regista (di solito, secondo lui, un attore non riuscito) a quella di un Salieri che uccideva, privandolo del suo potenziale artistico, un Morzat-teatro, e sosteneva:

«Il regista è una catastrofe. Le odierne regie con quel naso del regista che si ficca dappertutto sono una catastrofe. Appena una *pièce* finisce nelle mani di un regista comincia una tragedia per l'attore che si ritrova incatenato all'idea tanto imperiosa quanto discutibile del regista.»⁴⁰⁷

Nel dicembre del 1908 fondò insieme a sua moglie, l'attrice Z.V.Cholmskaja, "Lo specchio ricurvo" "che si autodefiniva teatro di parodie artistiche e miniature, ma che sostanzialmente era un teatro di parodie sul teatro".⁴⁰⁸ A distanza di un anno dalla sua fondazione lo "Specchio ricurvo" si fuse, conservando il suo nome, con l'"Allegro teatro per persone attempate" (*Vesëlyj teatr dlja požilych ljudej*) fondato qualche tempo prima da Nikolaj Evreinov e Fëdor Kommissarževkij. Nel nuovo gruppo entrarono così forze nuove, tra le quali, significativa, il talento registico e drammaturgico di Evreinov.

Ovviamente tra i bersagli favoriti di questo teatrino c'era il "Teatro d'arte" (con opere, quali *La quarta parete* in cui un cantante costretto a creare il ruolo di Faust seguendo i dettami del "Teatro d'arte" impazziva e si suicidava) anche se, probabilmente, lo spettacolo più famoso del suo repertorio fu la parodia di un'opera: *Vampuka, principessa africana*.⁴⁰⁹

Notevole, quindi, nel percorso artistico di Kugel', che nel periodo prerivoluzionario la sua

⁴⁰⁷ *Istorija sovetskogo teatrovedenija*, Moskva, izdat. Nauka, 1981.

⁴⁰⁸ D.I.Zolotnickij, *op. cit.*, p. 156

⁴⁰⁹ Se ne è già accennato (cfr. nota 16 al paragrafo I.3. Su "Lo Specchio ricurvo" cfr. anche il breve saggio contenuto in A.M.Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Torino, Einaudi, 1965).

espressione principale sia stata un teatro che produceva solo spettacoli dedicati al teatro. Un teatro, insomma, così autoreferenziale da spingere il bolscevico Vaclav Vaclavovič Vorovskij nel 1909 ad affermare in una sua nota critica che il tratto distintivo di questo teatro era l'apoliticità.⁴¹⁰

Kugel' faceva parte del settore democratico e avanzato dell'*intelligencija* russa e negli anni seguenti il '17, dopo qualche incertezza, aderì al movimento rivoluzionario. Nel 1920 divenne direttore della sezione teatrale del Reparto di istruzione politica del Distretto militare di Pietrogrado dell'Armata Rossa. Fu in forza di questa carica e della sua esperienza di regista che entrò nel collegio registico che mise in scena il *Mistero del lavoro liberato*, organizzato proprio dal Reparto di istruzione politica del Distretto militare di Pietrogrado. Kugel' partecipò come regista, assieme ai suoi compagni di ventura ne l'impresa de "Lo specchio ricurvo" Evreinov e Annenkov, anche a *La presa del Palazzo d'Inverno*.

Il profilo che Lunačarskij tratteggia di questo regista e che è stato citato sopra, basato su una conoscenza che risale al periodo prerivoluzionario, restituisce un personaggio certamente assai diverso da quello che traspare dagli interventi postrivoluzionari dello stesso Kugel'. Interventi nei quali si indica nella "collettività" il carattere principale del nuovo eroe drammatico e nella grandiosità dell'azione scenica la caratteristica centrale che avrebbe dovuto segnare gli spettacoli della nuova epoca. Affermazioni che non farebbero mai sospettare nel loro autore lo stesso appassionato difensore dell'estro dell'attore nei confronti della pianificante e soffocante preponderanza del regista che aveva fondato e animato il teatrino di parodie teatrali "Lo specchio ricurvo".

Ecco che cosa sosteneva Kugel' nella disputa tenutasi nel 1921 su "Cos'è il teatro rivoluzionario", a cui si è già accennato nel primo capitolo⁴¹¹:

«"Rivoluzionario" è un aggettivo ormai troppo diffuso e il teatro rivoluzionario, in assoluto, è un nonsenso. Quello che veramente esige la nostra epoca grandiosa è un teatro totalmente nuovo. E non solo lo esige, ma lo crea anche. È maturata la necessità che si affermi un teatro dell'eroe collettivo, un teatro caratterizzato da messe in scena grandiose, da un lavoro scenico su grande scala.»⁴¹²

⁴¹⁰ D.I.Zolotnickij, *op.cit.*, p.157.

⁴¹¹ Di questa disputa si è già scritto (cfr. nota 41 al paragrafo I.3.).

⁴¹² *Revoljucionyj teatr*, in "Žizn' iskusstva", n. 724-725-726, 23-24-25/IV/1921, p.1.

Erano queste le nuove idee, le nuove prospettive che ora ispiravano la riflessione teorica di Kugel' e che egli espose in maniera più approfondita in un articolo pubblicato nel febbraio del 1924 e intitolato *Scene di massa (Massovki)*.

In *Scene di massa* Kugel' partiva dall'esortazione a riprendere l'organizzazione di "spettacoli di piazza (...) dove l'eroe non sia l'eroica individualità bensì il collettivo eroico".⁴¹³ E aggiungeva che quest'esortazione rispondeva a una necessità storica maturata con l'affermarsi della nuova struttura sociale:

«È indiscutibile che la rivoluzione abbia portato in prima linea, sull'arena della storia e della vita, larghe masse; la rivoluzione (...) ha recato un duro colpo all'individualismo. Cos'è il socialismo? - domandava Louis Blanc - e rispondeva: il diretto contrario dell'individualismo.»⁴¹⁴

L'articolo lamentava l'assenza di una approfondita e coerente ricerca sul teatro dell'eroe collettivo e di piazza e indicava, in un conciso "che fare", verso quali direzioni da ora in poi tale ricerca avrebbe dovuto orientarsi.

La prima cosa da fare era quella di eliminare, nello spettacolo, il verbalismo letterario perché assolutamente inadatto al teatro da piazza e, soprattutto, "perché porta il pensiero e l'immaginazione dell'autore ad occuparsi dell'azione individuale e lo svia dalle forme tipizzate, che sono necessarie all'azione spettacolare collettiva".⁴¹⁵

Kugel' suggeriva agli artisti di concentrare la loro attenzione creativa sul ritmo che avrebbe dovuto diventare l'elemento regolatore principale nel lavoro di organizzazione di ciascuno degli elementi che costituiscono lo spettacolo teatrale. Ad esempio: per quello che riguardava la declamazione collettiva il ritmo sonoro diventava più importante delle parole pronunciate; per quello che riguardava il movimento fisico il ritmo con cui veniva eseguito prevaleva sulla funzionalità realistica e logica del gesto del singolo; e così via.

«L'unico materiale con il quale si può plasmare la forma (o, se si vuole, l'essenza) delle pièce dell'eroe collettivo è il ritmo della vita. Il ritmo, l'oscillazione, il movimento ondulatorio, tutto ciò è la lingua dell'assemblearità.(...) Quanto poco è funzionale e quanto è incolore il discorso

⁴¹³ A.R.Kugel', *Massovki*, in "Iskusstvo trudjaščimsja", n.1, febbraio 1924, p.14-16.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

prodotto da un collettivo tanto è inusitatamente chiaro, convincente e colorito il suo ritmo. Il ritmo è scoperta del collettivo dal suo interno. Il ritmo, assolutamente non convincente o poco convincente, pallido ed esangue quando è di un solo personaggio, diventa qualcosa di spontaneo e di impetuoso nella rappresentazione del collettivo.»⁴¹⁶

Secondo Kugel' con il 'ritmo' del collettivo era possibile esprimere scenicamente non solo concetti complessi come, ad esempio, il carattere della vita di una determinata classe o gruppo sociale ma anche trasmettere atmosfere, creare associazioni mentali che nessun singolo eroe avrebbe mai avuto la capacità di trasmettere.

Un altro argomento di riflessione sviluppato da Kugel' era la nuova articolazione dello spazio scenico che doveva poter garantire l'udibilità delle parole e l'evidenza del movimento delle masse che agivano sulla scena. Sugeriva di rifarsi al modello del teatro greco soprattutto per la sistemazione del coro; questo doveva essere collocato su un palcoscenico diverso e più ravvicinato al pubblico rispetto alla posizione dell'attore singolo.

Infine, la musica avrebbe dovuto essere "espressivamente rumorosa, il che, ovviamente, non escludeva, ove necessario, l'uso di costruzioni musicali consuete"⁴¹⁷; una musica la cui funzione non fosse quella tradizionale di piacevole accompagnamento, bensì quella di ricreare il "ritmo dei suoni della vita".⁴¹⁸

Ci si può immaginare quindi, anche stando alle parole della citazione che segue, che quella voluta da Kugel' sarebbe stata una musica atonale ed evocativa di aspetti della realtà trattati nello spettacolo:

«Non riuscii in nessun modo, vista la novità che ciò rappresentava per gli stessi musicisti, a ottenere (*nel Mistero del lavoro liberato, a.b.*) il suono delle catene, lo schiacciare delle fruste, i lamenti degli schiavi. Tutto ciò, è chiaro, si poteva ottenere con sufficiente approssimazione con l'utilizzo di abituali oggetti scenici, ma questi sarebbero risultati seccamente realistici mentre invece una *pièce* simile si costruisce, come ho già fatto notare, su un piano generalizzato e utopistico. Mi servivano proprio dei suoni, un calpestio, un battere, non come sono in realtà, non autentici bensì astratti così come astratta dall'eterogeneità e dai colori

⁴¹⁶ *Ibidem.*

⁴¹⁷ *Ibidem.*

⁴¹⁸ *Ibidem.*

della vita, tratteggiata a linee schematiche, era la stessa *pièce*.»⁴¹⁹

Concludendo il suo articolo, Kugel' esortava soprattutto i costruttivisti e coloro che praticavano un teatro "eccentrico"⁴²⁰ a battere la strada del teatro dell'eroe collettivo e cercava di convincerli sostenendo l'argomento che solo adottando una scala dimensionale molto più grande i loro progetti avrebbero reso appieno e ne sarebbe risultata esaltata la loro corrente artistica.

Aggiungeva che, se mai fosse stato possibile realizzare i sogni di fusione, almeno parziale, tra spettatori e teatro, questo sarebbe avvenuto solo in un teatro come quello che lui caldeggiava.

Questo affermava, nel 1923, "Homo novus", un tempo difensore dell'incoercibile individualità artistica dell'attore dalla tirannia del regista.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ E cioè a quelle correnti teatrali che sostenevano e praticavano una forma di teatro in cui coesistevano vari generi, compresi il circo, il *music hall*, il varietà, ecc. A Pietrogrado, all'epoca in cui Kugel' scrisse l'articolo, questa tendenza era rappresentata dal gruppo "Feks" (sigla di *Fabrika Ekscentričesgogo Aktëra*- Fabbrica dell'attore eccentrico) di G.M.Kozincev, L.Z.Trauberg, S.I.Jutkevič e da Ju. P. Annenkov e S.E.Radlov, ai quali è dedicato il prossimo paragrafo (il secondo, a quell'epoca, aggiungeva all'eccentrismo anche esperimenti di costruttivismo e astrattismo teatrale).

IV.4 Jurij Pavlovič Annenkov e Sergej Ernestovič Radlov: le teorie di due artisti “di sinistra”

Nei libri riguardanti il teatro degli anni venti in Russia i nomi di Annenkov e di Radlov vengono spesso citati assieme o spesso vengono tra loro collegati. Infatti fino al 1924, anno in cui Annenkov emigrò, la loro attività in campo teatrale parve seguire un tracciato quasi del tutto parallelo. Ju.P. Annenkov (1890-1974) nel suo cammino precedeva sempre di qualche passo S.E. Radlov (1892-1958) ma questi approfondiva più seriamente e verificava con una maggiore e più accurata pratica sperimentale le nuove acquisizioni teoriche.

Probabilmente proprio a causa della loro affinità, tra i due era spesso polemica (a dire il vero gli strali polemici viaggiavano più frequentemente da Annenkov verso Radlov, che in direzione contraria).

Anche la loro analisi sul teatro delle masse aveva una caratteristica comune e al tempo stesso radicalmente differente da tutte le altre; era un'analisi delle *inscenirovki* di massa che si potrebbe definire laica, intenta a valutare sobriamente il loro esito spettacolare, il peso e il funzionamento effettivo delle diverse componenti nella loro realizzazione e che rifuggiva dalle teorizzazioni utopistiche, tipo quelle che vedevano in questi eventi un ritorno ad uno stadio primario del teatro, un passo avanti sulla via della fusione tra attore e massa o un prototipo valido di creazione collettiva. Quest'analisi metteva in luce la funzione demiurgica e autocratica, in questi eventi, del regista-creatore e portava a considerare i partecipanti come “massa da plasmare”, sostanzialmente inerte.

Ambedue erano definiti all'epoca artisti “di sinistra” (*levye*), artisti di avanguardia, perché cercavano di promuovere attivamente un rinnovamento radicale del linguaggio artistico (oltre che del concetto stesso di opera d'arte). Che Annenkov e Radlov facessero parte di quella schiera risulta evidente non solo dalla loro pratica artistica, ma anche dai loro riferimenti e modelli culturali e persino dalle loro frequentazioni sociali.

Annenkov era, innanzitutto, un pittore. Nei suoi primi anni di attività era stato membro del movimento pittorico “L'unione della gioventù” (*Sojuz molděži*) del quale, nel marzo del 1913, entrò a far parte anche l'intera sezione letteraria del gruppo futurista “Gileja”, e cioè V.V. Majakovskij, V.V. Chlebnikov, A.E. Kručënych, Elena Guro e altri.⁴²¹

⁴²¹ Vladimir Markov, nella sua *Storia del futurismo russo*, racconta che la “Unione della gioventù”, «patrocinata dal facoltoso mecenate delle arti Levkij Ivanovič Ževeržeev; aveva un profilo artistico meno pronunciato sia della “Coda dell'asino” sia del “Fante di quadri” (*altri due movimenti pittorici russi d' avanguardia degli inizi del secolo, a.b.*), né poteva vantare la medesima

I primi suoi contatti operativi col teatro li ebbe lavorando come scenografo allo “Specchio ricurvo”. Evreinov e Kugel', infatti, avevano apprezzato alcuni suoi disegni pubblicati sulla rivista “Satirikon” e, ritenendo che vi fosse una “parentela con lo stile del loro teatro”⁴²², avevano deciso di proporgli una collaborazione. Curò scene e costumi per diversi spettacoli di quel teatro, tra i quali *Homo sapiens* di Benedict, *La quarta parete*, *Le arpe eolie* e *Scuola di étoiles* di Evreinov.

La formazione di Radlov fu invece direttamente di tipo teatrale. Le sue prime conoscenze di regia le acquisì seguendo Mejerchol'd: tra il 1913 e il 1917 frequentò regolarmente i corsi dello studio su via Borodinskaja e alcuni suoi scritti furono pubblicati sulla rivista “L'amore per le tre melarance”⁴²³. Dopo l'Ottobre, seguendo l'esempio del suo maestro entrò nella sezione repertorio del TEO del Narkompros e cominciò a cimentarsi autonomamente nella regia teatrale. Dal giugno del 1918 Radlov prese anche ad insegnare nei Kursmascep⁴²⁴, e dopo la partenza di Mejerchol'd per il sud lo sostituì nel ruolo di direttore dei corsi.

Sempre dal giugno 1918 diresse la “Prima compagnia comunale” (*Pervaja Kommunal'naja truppa*), nata contemporaneamente ai Kurmascep e formata da ex membri dello studio di via Borodinskaja. La compagnia si esibiva presso la Casa del popolo o nelle sale rionali e il suo fine era quello di ritrovare quel rapporto col pubblico che poteva essere instaurato solo da una teatralità popolare, di piazza (*ploščadnaja teatral'nost'*). Un tipo di legame col pubblico che, secondo Radlov, era stato distrutto dal trionfo di quella visione, di quell'idea e di quella pratica del teatro che avevano trovato la loro espressione di punta nel “Teatro d'arte di Mosca”. La compagnia realizzò, con la regia di Radlov, *Menaechmi* di Plauto (anche la traduzione in questo caso era di Radlov), e *L'uomo dello sbiten'*⁴²⁵ di Ja.B.Knjažnin (1740-1791). Questi propositi però non furono sufficienti ad

consistenza di risultati. (...) Ciò nonostante i suoi componenti lottarono tutti per gli ideali della “nuova arte”, per quanto vagamente intesa. Resero popolari le ultime tendenze artistiche dell'Europa Occidentale e cercarono di oltrepassare i confini europei per scoprire nuove aree nell'arte orientale ed africana. David Burijuk fu in contatto con loro sin dall'inizio, partecipando alle loro mostre e conferenze. L'alleanza che egli procurò tra la “Unione della gioventù” e “Gileja” durò sino al dicembre 1913, poco dopo la “Unione della Gioventù” si dissolse. Nel 1912 la “Unione della gioventù” cominciò a pubblicare una sua rivista (intitolata anch'essa “Unione della gioventù” [“*Sojuz Molodeži*”]), che presentò non solo articoli sull'arte, ma anche traduzioni di poesie cinesi. Nel secondo numero, furono pubblicati due manifesti dei futuristi italiani. I ghileiani trovarono posto nel terzo numero della pubblicazione, e la loro menzione sul frontespizio segnò la prima apparizione pubblica del loro nome “Gileja”.» In: V. Markov, *Storia del futurismo russo*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 55-56. L’“Unione della gioventù”, inoltre, patrocinò la messa in scena, in un luna-park, dell'opera *Vittoria sul sole* con la musica di Matjušin, il libretto di A.Krucėnych e V.Chlebnikov e le scenografie di K. Malevič e I. Škol'nik. Della “Unione della gioventù”, nel periodo 1910-1913, e durante la sua ripresa tra il 1917 e il 1919, fecero parte artisti del calibro di P.Filonov, O.Rozanova, D.Burljuk, M.Matjušin, A.Ekster, V.Tatlin e K.Malevič.

⁴²² Ju.P.Annenkov, *Dnevnik moich vstreč*, 2 voll., New York, Inter-Language Literary Associates, vol. II, p. 113.

⁴²³ Era la rivista che fiancheggiava lo studio sulla via Borodinskaja ed era diretta da Mejerchol'd che vi firmava i suoi interventi con lo pseudonimo di Dottor Dappertutto.

⁴²⁴ Acronimo di “Corsi di arte della messa in scena”.

⁴²⁵ Lo *sbiten'* è una bevanda calda a base di acqua, miele e aromi. Il titolo russo dell'opera comica, per la quale Knjažnin scrisse il

eliminare le influenze del tradizionalismo colto che aveva caratterizzato la temperie culturale di Pietroburgo negli anni dieci e di cui Mejerchol'd era stato uno dei personaggi più rappresentativi. Con la realizzazione delle due commedie si cercò, infatti, di riprodurre lo stile dell'epoca in cui erano state scritte; *Menaechmi*, ad esempio, fu recitato tutto con maschere ispirate ai modelli romani. Ciò ovviamente non facilitò l'instaurarsi di nuovi canali di comunicazione tra la scena e la platea riempita di un pubblico popolare assolutamente impreparato a raffinatezze stilistiche di questa portata.⁴²⁶

Esiti non differenti, probabilmente, ebbe il lavoro del febbraio del 1919 allo "Studio" (*Studija*), un teatro organizzato dal PTO, in cui Radlov curò la regia di una *pièce* per bambini, *La battaglia di Salamina*, scritta da lui stesso e da Piotrovskij rielaborando brani di Erodoto, Tucidide ed Eschilo. Lo spettacolo, intendeva rifarsi allo stile teatrale dell'antica Grecia.⁴²⁷

Radlov partecipò anche all'esperienza del "Teatro dell'Ermitaž", alla quale parteciparono anche V.N.Solov'ëv, V.R.Rappoport, L.D.Basargina-Blok e Annenkov. Una tappa importante su cui è necessario soffermarsi, riportando l'attenzione su Jurij Pavlovič Annenkov. Infatti, per lo sviluppo delle ricerche artistiche di Annenkov, il "Teatro dell'Ermitaž" ebbe un'importanza notevolissima.⁴²⁸

libretto mutuandolo da *La scuola delle mogli* di Molière e dal *Barbiere di Siviglia* di Beaumarchais, è *Sbitenšik*.

⁴²⁶ D.I.Zolotnickij, *op. cit.*, pp. 228-229.

⁴²⁷ Lo "Studio" ebbe vita breve. Nacque nel giugno del 1919 con l'intenzione di essere la 'risposta' del PTO all'iniziativa del TEO del Narkompros di dar vita al Teatro dell'Ermitaž. Il PTO sperava di battere sul tempo il TEO centrale, rendendo lo "Studio" subito operativo, mentre il Teatro dell'Ermitaž, da un punto di vista formale già aperto da qualche tempo, non riusciva ancora a produrre nessuno spettacolo. Nello "Studio" furono messi in scena, fra gli altri spettacoli, *L'albero dei desideri* di A.M. Remizov con la regia di K.K.Tverskij e *Bova Korolevič*, tratto da alcune fiabe russe, con la regia di S.I.Antimonov, ambedue in stile fortemente convenzionalista. L'esperienza durò poco, nel luglio lo "Studio" diventò il "Piccolo teatro drammatico" (*Malyj dramatičeskij teatr*). A ricoprire l'incarico di regista principale fu chiamato N.V.Petrov ed a lui, qualche mese dopo, si affiancò K.A.Mardžanov che era appena tornato da Kiev. Venne fatto anche il tentativo, peraltro fallito, di rimettere in scena il *Fuenteovejuna*, nella versione che Mardžanov aveva curato nel maggio a Kiev.

⁴²⁸ La carriera di Radlov nel teatro sovietico sino agli anni quaranta fu lunga e di un certo peso (in particolare per i suoi conflitti con Mejerchol'd, che faceva il possibile per sconfessarlo in quanto ex allievo, e per il successo dei suoi spettacoli shakespeariani) poi ci fu una svolta che interruppe il suo cammino. Rimasto durante la guerra in zona di occupazione nazista, Sergej Ernestovič, di etnia tedesca, continuò la sua attività teatrale occupando posti di responsabilità nel teatro; questo fatto determinò la sua emarginazione definitiva, come cittadino e come intellettuale, sino, e anche dopo, la sua morte, nel 1958, nonostante nel 1956 fosse stato ufficialmente riabilitato dalle accuse di collaborazionismo che gli erano costati una condanna a 12 anni per tradimento e diversi anni di Gulag. Sino alla fine dell'Urss trovare notizie d'archivio su di lui era piuttosto difficile. La "macchia bianca" (così come si definivano all'epoca quel tipo di omissione che colpiva persone sgradite al potere e alla memoria sovietica) ha cominciato a dissolversi solo durante il periodo della *perestrojka*, grazie soprattutto al lavoro dello studioso David Zolotnickij, uno dei più importanti nomi della critica teatrale russa sin dagli anni '40. Su Radlov cfr. oltre al già molte volte citato *Zori teatral'nogo oktjabra* di Zolotnickij, cfr AA.VV., *V sporach o teatre*, S. Peterburg RIII, 1992 una miscellanea in cui si confrontano con due articoli contenenti valutazioni contrapposte del lavoro su Shakespeare condotto negli anni Trenta da Radlov, la studiosa Svetlana Bušueva (*Šekspir u Radlova – Lo Shakespeare di Radlov*) e David Zolotnickij (*S.E.Radlov: iz šekspiriani tridcatich – S.E.Radlov: tratto dalla shakespeariana degli anni trenta-*); l'unico studio approfondito su Radlov pubblicato in Italia è Furlan P., *Trucchi in tre atti: il regista Sergej Ernestovič Radlov nella Russia degli anni venti e trenta*, in AA.VV., *Il libro di teatro. Annali del Dipartimento musica e spettacolo dell'Università di Roma*, vol. 3, Roma, Bulzoni, 1996.

Attorno al giugno del 1919 a Mejerchol'd e Ževeržeev fu affidato, dal Narkompros, l'incarico di organizzare un teatro dedicato alla commedia che unisse in collaborazione tre delle sue sezioni artistiche, il TEO (settore teatrale), il MUZO (settore musicale), e l'IZO (settore arti figurative). Il teatro avrebbe dovuto permettere la sperimentazione delle nuove acquisizioni artistiche, trovare nuove forme di sintesi delle varie arti nell'arte teatrale e, infine, destinare la propria produzione ad un pubblico popolare.

La sala dello Stemma al Palazzo d'Inverno venne messa a disposizione del nuovo teatro che da allora fu chiamato "Teatro dell'Ermitaž" (*Ermitažnyj teatr*). Il teatro si aprì in luglio quando il suo fondatore era già partito da Pietrogrado e, privato della personalità di maggior prestigio, non resistette a lungo agli attacchi del PTO con a capo M.F.Andreeva, tendenzialmente ostile all'arte "di sinistra" e a Mejerchol'd in particolare: chiuse nell'ottobre di quello stesso anno.

In questo breve periodo di tempo, però, Annenkov riuscì a fare il suo debutto come regista, il 13 settembre del 1919, mettendo in scena uno spettacolo che fece epoca, sebbene, a quanto riferisce lui stesso, ebbe solo quattro repliche.⁴²⁹ Si trattava di *Il primo distillatore*, una breve *pièce* di Lev Tolstoj, divisa in sei atti e pubblicata nel 1887, che aveva l'obiettivo edificante di combattere l'uso eccessivo delle bevande alcoliche.

«La predica di Tolstoj contro il vizio di ubriacarsi, contro questa tentazione satanica, mandata al contadino direttamente dall'inferno, era stata trasformata in una *pièce* d'agitazione contemporanea, in parte anti-*kulak*, in parte antireligiosa e insieme deridente l'ubriachezza e gli sproloqui degli ubriachi.»⁴³⁰

Ne risultò uno spettacolo sintetico in cui si fondevano il teatro drammatico, il varietà, il circo e il *balagan* e per il quale Annenkov progettò una scenografia singolare.

«Composta da funi e pertiche multicolori che si incrociavano, da trapezi leggermente mimetizzati, da varie piattaforme dondolanti appese sopra la scena e da vari altri apparati da

⁴²⁹ Cfr. Ju.P. Annenkov, *Dnevnik...*, *op. cit.*, voi. II, p. 52.

⁴³⁰ D.I.Zolotnickij, *op. cit.*, p. 237.

circo sullo sfondo di macchie di colore dai toni infuocati, la scenografia non aveva propositi illustrativi.»⁴³¹

Inoltre utilizzò artisti presi direttamente dal “Circo Ciniselli” (si trattava di Del’vari, Karloni e altri) che per lo più interpretavano i ruoli dei diavoli. L’attore che faceva il *kulak* ubriaccone, irsuto e non curato, che si grattava continuamente la nuca affiggendo lo sguardo intontito sulle evoluzioni del diavolo-primo distillatore, era Konstantin Eduardovič Gibšman, già attore dello “Specchio ricurvo” ma anche acrobata e clown provetto.

L’abbandono del realismo e l’adozione di una forma di spettacolo simile al varietà permise ad Annenkov di introdurre episodi, numeri e anche personaggi che non avevano alcun nesso logico con la trama ma che vivevano solo in ragione della loro funzionalità spettacolare. Il personaggio del clown Anjuta (interpretato da Žorž Del’vari), per esempio,

«vagava per la scena in larghi pantaloni a quadretti , portava una parrucca rossa e si meravigliava di ciò che vedeva, come lo spettatore in sala. Esclamava, si rivolgeva al pubblico con sguardi di incomprendimento, gesti, gridolini e letteralmente si rotolava dalle risate, rideva fino all’esaurimento.»⁴³²

Una scena, nella tradizione degli spettacoli da *balagan*, si svolgeva all’inferno: lì “i diavoli volavano e volteggiavano nell’aria”⁴³³, saltavano di trapezio in trapezio, passavano dalle piattaforme alle pertiche e, nel frattempo, contavano e ricontavano i peccatori. I diavoli partecipavano anche alla scena della sbronza collettiva del paese, fornendo al regista un’ottima occasione per architettare trucchi, acrobazie e trasformazioni che coglievano di sorpresa il pubblico. La scena finale prevedeva una festa con girotondi e balli popolari.

Lo spettacolo fu non solo uno dei primi a proporre radicali rivisitazioni dei classici, pratica che costituì una caratteristica costante del teatro russo degli anni venti, ma fu senza dubbio il primo ad introdurre il genere circense nel teatro. In questa direzione, di lì a poco, avrebbero seguito Annenkov molti importanti registi russi dell’epoca. Ejzenštejn ne *Il messicano* e ne *Il saggio* messi in scena all’“Arena del Proletkul’t” di Mosca, Tairov nel *Jiroflé-Jiroflà* e Mejerchol’d ne *Le cocu*

⁴³¹ Ju.P.Annenkov, *Dnevnik...*, op. cit., voi. II, pp. 49-50.

⁴³² D.I.Zolotnickij, op. cit., p. 237.

⁴³³ Ju.P.Annenkov, *Dnevnik...*, op. cit., voi. II, P. 50.

magnifique di Crommelynk costituiscono alcuni altri rilevanti esempi, ma l'utilizzazione di artisti e di tecniche del circo fu quasi un *leitmotiv* negli spettacoli degli artisti "di sinistra", dell'avanguardia teatrale sovietica.

Anche Radlov, presto e prima di altri, si mise sulle tracce di Annenkov e cominciò a praticare sistematicamente questo tipo di sincretismo di generi spettacolari.

Lo spazio in cui questo avvenne fu quello del "Teatro della Commedia Popolare" con sede nella Sala di Ferro della Casa del popolo, apertosi a pochi mesi dal debutto de *Il primo distillatore*, e cioè l'8 gennaio del 1920. S.E.Radlov ne era il regista principale e della compagnia facevano parte Gibšman, Del'vari, l'uomo-caucciù Karloni, il ginnansta aereo e saltatore Serž, il trasformista Ernani, il giocoliere giapponese Takoshimo e il canzonettista Nefedov. Altri attori di punta della compagnia, provenienti dal teatro drammatico, erano B.P.Annenkov, Glinskaja, Elagin.

Il teatro si proponeva di costruire un saldo rapporto con il pubblico che abitualmente frequentava la Casa del popolo⁴³⁴ adottando un linguaggio teatrale sintetico che accomunasse le tecniche spettacolari del teatro popolare, del teatro politico, della commedia dell'arte italiana e del circo. Il repertorio era costituito da commedie scritte dallo stesso Radlov; i personaggi erano assolutamente e volutamente privi di qualsiasi sfumatura psicologica; ampio spazio era riservato all'azione ed ai numeri di circo e di varietà; agli attori, infine, si richiedeva di improvvisare. Con Radlov vi erano i registi V.N.Solov'ëv e K.M.Miklaševskij.

Il Teatro della Commedia Popolare riuscì nel suo intento: ai suoi spettacoli convenivano operai con le loro famiglie, marinai e soldati dell'Armata Rossa, abitanti del quartiere popolare in cui aveva sede il teatro (il quartiere Petrogradskij) e venditori e facchini del mercato Sitnyj che si trovava lì vicino.

Il primo spettacolo dato nel nuovo stile fu *La fidanzata del cadavere, ovvero la richiesta di matrimonio del chirurgo*. Il canovaccio era di Radlov: la figlia del banchiere Morgan, Elizaveta, amava riamata un marinaio ma, in forza di considerazioni economiche, veniva promessa sposa al dottor Bolvanus (*bolvan* in russo significa "fesso"). Il marinaio allora architettava una beffa e, con la

⁴³⁴ "Le rappresentazioni della Commedia Popolare hanno luogo nella 'Sala di Ferro' (...) definita così perché le armature metalliche sono visibili all'interno e il pavimento è ricoperto d'asfalto. Radlov ama l'aspetto sommario di questo luogo, ascetico e grezzo, dove la nudità fa risaltare i colori chiassosi dei costumi dei suoi attori. Nella sala la scenografia Valentina Chodasevič ha costruito una scena permanente, con una piattaforma nel fondo, un proscenio prominente, un'armatura leggera a tre piani, suddivisi in nove parti somiglianti a delle gabbie. Sei di queste sono munite di un sipario che permette al regista di trasferire la rappresentazione velocemente da una gabbia all'altra, o di condurla contemporaneamente su più livelli. Non ci sono luci della ribalta, né quinte laterali. Costumi e decorazioni sono sgargianti, piacevoli, ricchi di colori vivi e caldi." In Furlan P., *Trucchi in tre atti... op. cit.*

complicità di un servo di Bolvanus, fingeva di essere un cadavere pronto per la dissezione. Di notte quando il dottore si accingeva all'opera, il marinaio e quattro barellieri travestiti da fantasmi, alla luce delle fiaccole, terrorizzavano il malcapitato, e lo obbligavano a sottoscrivere una rinuncia al fidanzamento con Elizaveta; e subito dopo la scena si trasformava per l'apoteosi finale con matrimonio.

I dialoghi erano per la maggior parte improvvisati. Niente affatto improvvisati, invece, erano i numeri da varietà o da circo di cui lo spettacolo era pieno.

L'entrata da *vaudeville* di Morgan avveniva al ritmo di una canzonetta mezzo cantata e mezzo parlata da P.I.Aleksandrov (che interpretava quel ruolo), in cui, comicamente, il riccone si vantava della sua potenza, dei suoi schiavi-operai, delle sue fabbriche ecc.

«A Roma, a New York ed a Stoccolma
Si onora la tasca mia ricolma
Si onora il possente nome mio
Il famoso Morgan sono io»

e più avanti

«Adesso è ora di andare in Borsa
Tempo da perdere non ce ne ho
Ed in pietre preziose, di corsa,
A cambiar qualche negro io vò.»⁴³⁵

Altro personaggio comico era la nonna di Elizaveta: una vecchia decrepita che cercava di tenere lontano il marinaio dalla nipote e il cui ruolo, interpretato dal ginnasta Serž, consisteva in comiche cadute e si concludeva con un salto dalla finestra del piano superiore.

Durante la scena dello scherzo notturno al dottore, il marinaio-Del'vari, il servo-Kozjukov e soprattutto i due barellieri Takoshimo e Taureg si esibivano in un numero da giocolieri facendo volare fiaccole e bisturi. Poi, come era accaduto per quella *féerie* descritta da Benois⁴³⁶, la scena si trasferiva dall' "inferno" in "paradiso" e cominciava l'apoteosi: alla rinuncia del dottore si

⁴³⁵ A.A.Gvozdev e A.I.Piotrovskij, *Istorija sovetskogo teatra*, Leningrad, ed. G.I.Ch.L., 1933, p- 201.

⁴³⁶ La descrizione di cui si parla è già stata riportata in questo studio: cfr. nota 18 al paragrafo I.1..

illuminava la scena, volavano piatti, bottiglie, sgabelli, dal nulla sorgeva un tavolo e tutto era subito pronto per il matrimonio. Bolvanus provava ancora ad avvelenare il marinaio, ma non ci riusciva.

Le varie componenti stilistiche, nonostante questa sommaria descrizione, sono tutte chiaramente riconoscibili; aggiungiamo che le battute di satira politica erano assai frequenti nello spettacolo, e ciò probabilmente spinse Gvozdev e Piotrovskij ad accennare alle finestre della ROSTA, nella loro ricerca dei possibili modelli dello stile del “Teatro della commedia popolare”.

La fidanzata del cadavere fu un successo e Radlov ne scrisse immediatamente un seguito: *La seconda figlia del banchiere*. La trama era simile a quella della commedia precedente. Elena amava, riamata, Leonardo che però non era gradito a Morgan. Ovviamente, dopo qualche inganno (Leonardo si nascondeva nella pelle di un orso e spaventava tutti tranne la già edotta Elena) e qualche numero a sensazione i due convolavano a giuste nozze.

Seguirono, sempre con discreto successo, *La scimmia delatrice*, *Il sultano e il diavolo*, *Il gran lavoratore Slovotëkov*⁴³⁷, su un canovaccio scritto appositamente da Gorkij, *Il figlio adottivo* e *L'amore e l'oro*. Purtroppo non ci si può soffermare su questi spettacoli (su cui, per la gioia di vivere che esprimono, per quell'atmosfera di scoperta, di azzardo che da loro traspare, verrebbe pur voglia di soffermarsi): si accennerà solo a *L'amore e l'oro* definito da Zolotnickij “melodramma d'avventura”,⁴³⁸ anch'esso scritto dallo stesso Radlov.

Probabilmente non fu lo spettacolo più riuscito del Teatro della Commedia Popolare, ma merita di essere citato perché rappresenta uno dei primi esempi di “urbanismo” del teatro degli anni venti. L' “urbanismo” era una moda spettacolare che consisteva nel mostrare la corruzione e l'opulenza dell'ovest, contrapposte alla severità dei rivoluzionari e della Russia dei soviet. La descrizione della decadenza dell'ovest in questi spettacoli, si concretizzava in un gran sfavillare di insegne, in un frenetico correre di macchine e nella dinamicità del nuovo ballo occidentale: il foxtrot. Molte le opere dell'epoca di una certa rilevanza che potrebbero essere catalogate anche sotto questa etichetta (*Ozero Ljul'*, *D.E.* e *Učitel' Bubus* di Mejerchol'd, *Čertovoe koleso* dei FEKS, *L'elenco delle benemerienze* di Oleša messo in scena da Aleksej Popov e così via). Secondo Ripellino in questi spettacoli, segnati da ritmi e velocità di ispirazione futurista, era assai più facile leggere

⁴³⁷ Che si potrebbe tradurre *Il gran lavoratore Chiacchierone de Chiacchieroni* (il cognome Slovotëkov è composto da *slovo* = parola, *teč'* = scorrere). Era una “satira del burocrate, chiacchierone ed incapace, continuamente occupato ad evitare ogni piccola responsabilità personale con lunghe tirate sulla coordinazione, l'organizzazione, il collettivismo; evidente precursore del Pobedonosikov di Majakovskij nel *Bagno*” In Furlan P., *Trucchi in tre atti, op.cit.*, p. 16.

⁴³⁸ D.I.Zolotnickij, *op. cit.*, p. 257.

“la nostalgia per” piuttosto che “la condanna de” l’occidente.⁴³⁹

L’amore e l’oro si svolgeva in Francia. Era la storia di un tranquillo borghese (il *clown* Del’vari) che aveva assistito involontariamente ad un omicidio e che iniziava a scappare per la provincia incontrando dappertutto i criminali da cui fuggiva. L’azione si svolgeva alternativamente su cinque palcoscenici collocati sulla scena e disposti su cinque piani diversi (in certi momenti l’azione era articolata su tre piani contemporaneamente). In scena apparivano malfattori e poliziotti mentre l’azione si spostava velocissimamente dai quartieri nebbiosi della Parigi notturna ad uno scompartimento di lusso di un treno espresso o a una cittadina della provincia e gli inseguimenti si susseguivano agli inseguimenti con un ritmo a volte parossistico.

Nella loro Storia del Teatro Sovietico del 1933, che già risente del clima staliniano di caccia al nemico interno, Gvozdev e Piotrovskij individuarono in spettacoli come questo e come *Il figlio adottivo* (che aveva un impianto simile), una tendenza di Radlov a simpatizzare con il futurismo italiano e con la sua ricerca di “velocità cinematografiche” nel teatro il che, a dire dei due, dimostrava in maniera assolutamente chiara la “sostanza borghese” di quegli spettacoli.⁴⁴⁰

Un’altra esperienza condivisa da Radlov e Annenkov fu, come sappiamo, la partecipazione alla direzione delle grandi *inscenirovki* di massa del 1920. Annenkov fu uno dei registi del *Mistero del lavoro liberato* e scenografo de *La presa del Palazzo d’Inverno*; Radlov partecipò a *Verso la comune mondiale* e a *L’assedio della Russia*. Dei primi tre spettacoli e del ruolo che vi hanno avuto i due si è già scritto, qui, per completare il quadro, si fornisce qualche informazione su *L’assedio della Russia*.

Diretto interamente da Radlov, lo spettacolo fu un esempio abbastanza atipico di teatro delle masse. Non era propriamente costruito sui principi stilistici soliti dell’*inscenirovka*. Si svolgeva in un anfiteatro costruito attorno ad un laghetto nel parco dell’isola Kamennyj, alla periferia di Pietrogrado, al centro del quale c’era un isolotto. C’erano 4.000 posti a sedere.

«La scena si trovava sull’isolotto ed era collegata al continente da un ponte che aveva una

⁴³⁹ Cfr. A.M.Ripellino, *Il trucco e l’anima*, op. cit., pp. 308-317; il termine “urbanismo” è mutuato da quelle pagine.

⁴⁴⁰ A.A.Gvozdev e A.I.Piotrovskij, op. cit., p. 206.

campata molto acuta. Lo spettacolo seguiva quasi una sola linea dello stile teatrale festivo, la linea buffa. Gli episodi principali dello spettacolo erano: le disavventure di “Lord Curzon” che circumnavigava l’isolotto su una barchetta trasformata in una sorta di incrociatore giocattolo; le avventure di una spia polacca, interpretata dall’acrobata Serž, che, mandata nel paese assediato e smascherata, si nascondeva dietro ai cespugli e si arrampicava sugli alberi; e infine la campagna militare dei “pan” polacchi che per invadere la Russia cercavano di raggiungere l’isolotto attraversando il ponte (il loro tentativo sfociava in una rissa dall’esito comico: con salti acrobatici i “pan” finivano dal vertice del ponte in acqua). Tutti i protagonisti dello spettacolo, quindi, erano delle tipiche “maschere” della tradizione festiva che, grazie anche alla maestria e alla popolarità dei loro interpreti (gli attori dell’allora attivissimo e amato “Teatro della commedia popolare”), relegavano in secondo piano il momento eroico e corale, di massa, costituito dall’azione dei soldati rossi. Momento che, comunque, riuscì lo stesso a trovare un suo spazio, peraltro oltremodo spettacolare. Venne infatti inscenata una battaglia sull’acqua e, a seguire, una parata militare. Quest’ultima era stata trasformata in una processione di leggere barche, alate da vele multicolori, che venivano fuori sul laghetto come fossero uno sciame di farfalle, mentre la riva fioriva di più file di bandiere rosse, verdi e arancioni che mascheravano felicemente il numero relativamente ristretto di partecipanti. Infatti invece delle migliaia che partecipavano agli spettacoli davanti alla Borsa, in *L’assedio della Russia* non erano stati impiegati più di 750 uomini.»⁴⁴¹

Ancora un aspetto che accomuna l’esperienza di Annenkov e quella di Radlov fu l’approdo, anche se con tempi, modalità e sfumature diverse (e qui e lì polemicamente esposte e contrapposte), alla teorizzazione di un teatro astratto in cui l’uomo fosse presente solo in quanto “oggetto” dotato di alcune particolari proprietà di movimento, di suono e - Radlov aggiungeva - di emozione e smettesse di rappresentare un altro uomo; un teatro in cui l’attore avrebbe dovuto diventare solo uno degli elementi dello spettacolo, equipollente agli altri, alla totale dipendenza della volontà del creatore dello spettacolo, dell’Artista (regista, ideatore, ecc.); un’ipotesi di teatro che, per ambedue, aveva trovato dei tratti di conferma sperimentale proprio nelle *inscenirovki* di massa.

Annenkov espose per primo la sua visione teorica, nel 1921, in una relazione, tenuta alla Casa

⁴⁴¹ A.I.Piotrovskij, *Chronika leningradskich prazdnestv. 1919-1922 g.*, in AA.VV., *Massovyje prazdnestva*, Leningrad, izdat. Academia, 1926, pp. 63-64.

delle Arti intitolata *Teatro fino in fondo (Teatr do konca)*. Il postulato da cui Annenkov partiva era che il teatro era un'arte svilita perché di mera riproduzione della realtà invece che di creazione. Seguiva una rassegna di vari tentativi di rivoluzione teatrale, tutti bocciati da Annenkov che li definiva incompleti (dall'introduzione di elementi di realtà nella *pièce*, con la lettura di dispacci di guerra ne *Le albe* con la regia di Mejerchol'd, ai vari tentativi di riforma della scena di G. Craig, A. Appia e G.Fuchs; dalla teoria di Evreinov sull'istinto teatrale di trasformazione insito in ogni uomo, all'amore per il figurativo che aveva caratterizzato l'attività teatrale dei membri de "Il mondo dell'arte"). Quindi Annenkov si soffermava su Marinetti e sul futurismo italiano che, a suo dire, indicavano una giusta direzione verso il quale orientare lo sviluppo del teatro.

Dedicava largo spazio anche ad un'accurata e polemica analisi dell'attività di Radlov. Questi, secondo Annenkov, aveva cercato di introdurre nel teatro numeri da circo, da *music-hall* ed aveva anche tentato la riproduzione della "velocità cinematografica", tutti elementi positivi e che, peraltro, rientravano nel programma futurista, ma si era poi incagliato; sia perché aveva innestato questi elementi di novità su trame vecchio stile (alla cui base c'era il solito vieto triangolo moglie-marito-amante), sia perché non aveva avuto il coraggio di abbandonare Shakespeare, la Commedia dell'arte e il teatro antico.

Infine Annenkov passava ad esporre la sua posizione, a descrivere la sua idea di 'arte teatrale'. Affermava che, "dato per acquisito che il teatro è qualcosa che si recepisce con gli organi della vista e che lo spettacolo è qualcosa che si vede e dato inoltre per acquisito che la parola "attore" proviene dalla parola 'atto' e che qualsiasi atto comporta 'movimento', ne consegue che la sostanza dell'arte teatrale è il movimento". E poiché "ogni opera d'arte consiste nell'organizzazione artistica degli elementi costituenti l'arte di cui essa è espressione: l'opera d'arte teatrale, la rappresentazione teatrale consiste in un movimento organizzato artisticamente".⁴⁴²

A conferma di questo assunto Annenkov sviluppava così alcune idee che aveva già esposto in un suo articolo del 1919.⁴⁴³:

«lo spettacolo si è ormai ridotto ad una dimostrazione di sontuosa magnificenza di colori nei quali affogano attori miseri e inutili (...) L'affresco e la decorazione naturale, in quanto statici, sono in contraddizione irrisolvibile con il teatro, arte alla cui base è il movimento. Visto che il

⁴⁴² Ju.P.Annenkov, *Teatr do konca*, in "Dom iskusstv", 2, 1921, p. 67.

⁴⁴³ Cfr. Ju.P.Annenkov, *Ritmičeskie dekoracii*, in "Žizn' Iskusstva", n° 295, 18/11/1919, p. 3.

movimento è determinato dal ritmo, che il movimento acquista significato solo nel ritmo, e visto che il ritmo organizza i movimenti in forma artistica, il movimento organizzato ritmicamente, in quanto tale, è la forma dell'opera d'arte teatrale. (...) Lo spettacolo teatrale deve vivere ininterrotti mutamenti visuali regolati da oscillazioni e schemi ritmici. E quindi fin tanto che le scenografie non si spostano dal loro posto e non si mettono a correre per la scena noi non vedremo mai un unico spettacolo teatrale organicamente fuso.»⁴⁴⁴

(Vale la pena di notare, per inciso, che risulta difficile non cogliere la consonanza tra queste affermazioni e le teorie elaborate da Kugel' relativamente alla centralità del ritmo nel nuovo teatro delle masse. Da ricordare, peraltro, che Kugel', ed Evreinov, oltre all'esperienza delle *inscenirovki* di massa dell'anno Venti, vantavano una lunga collaborazione artistica con Annenkov al teatrino "Lo specchio ricurvo").

Annenkov apprezzava come passo avanti, nel senso di una mobilitazione, di una vivificazione del quadro scenico, l'intuizione formulata da Evreinov nella sua teoria del monodramma secondo la quale la scenografia avrebbe dovuto cambiare in relazione ai cambiamenti della psiche e quindi della visione del mondo del protagonista. Ma al tempo stesso la criticava, perché portava a condizionare un simile sistema scenografico a esigenze illustrative, a loro modo realistiche.

Per finire si dichiarava apertamente per un teatro astratto in cui,

« ... avendo perso qualsiasi illustratività letteraria e valenza raffigurativa, attori e scenografie perdano con quelle anche la loro iniziale classificazione materiale (*pervonačal'naja predmetnost'*), si differenzino tra loro solo per la composizione determinata dai loro elementi costitutivi materiali e permettano così al maestro di creare un'opera d'arte integra e organica. L'attore sulla scena smette di essere uomo, esistenza viva, dotato di psiche umana e di capacità di esprimersi umanamente ed entra nella composizione dell'azione solo se è necessario e,

⁴⁴⁴ Ju. P. Annenkov, *Teatr do konca... op. cit.*, pp. 69-70. Annenkov realizzò un esperimento, in questa direzione, per il quinto anniversario della rivoluzione d'ottobre (autunno 1922), quando, con la sua scenografia, andò in scena la pièce di Georg Kaiser *Gas* al "BDT". Scrivendo a proposito di questo spettacolo A.I. Piotrovskij racconta: «Ad Annenkov è riuscito di trasformare un dramma social-filosofico in un'autentica tragedia della produzione. L'eroe nel senso vero, e non in quello traslato, è la fabbrica. All'inizio vive per tutta la profondità della scena, respira fumo e fuoco, si muove con le sue enormi ruote e i suoi ingranaggi, poi tace, morta, e, infine, si rianima di nuovo. Gli attori, gli operai non sono che una manifestazione di questo eroe gigantesco. Lo scenografo Annenkov, più di chiunque altro, era adatto per risolvere i problemi posti da un simile spettacolo. Il *pathos* particolare di questa pièce gli ha permesso di prodursi in un tentativo rischioso di vivificazione delle cose; e ciò non solo senza danno per la recitazione degli attori, ma anzi rinforzandone l'effetto. La seconda particolarità dell'artista, l'eccentrismo, l'americanismo, si è dimostrata altrettanto fruttuosa. La *pièce* ha trovato nelle forme tipiche dell'eccentrismo, una sua serietà e una sua pulizia filosofica. Ne è risultata una sorta di tragedia eccentrica, che ci sembra un genere artistico significativo e con un grande futuro.» In: A. I. Piotrovskij, *Za sovetskij teatr...op. cit.*, p. 33.

comunque, allo stesso livello di una macchina, come un qualsiasi apparato mobile, diverso dalla macchina esclusivamente perché produce sfumature più lievi, così come un violino è diverso da un pianoforte. (...)

Così il teatro si libera dal goffo peso della creazione collettiva, che costringe a continui compromessi e che distrugge la coerenza delle intenzioni. Grazie a sforzi collettivi si può erigere una torre di Babele, si può riempire di piante il Campo di Marte in un solo *subbotnik* ma non è possibile creare un'opera d'arte. L'arte è sempre autocratica.»⁴⁴⁵>

Annenkov affermava essere in possesso di un minimodello del suo teatro futuro. Si trattava del suo caleidoscopio tascabile. Nel nuovo teatro, di fronte agli spettatori, nella sala si sarebbe aperto un caleidoscopio gigantesco.

Non è difficile trovare molti punti di contatto tra queste teorie e quelle contenute nelle elaborazioni teoriche di Radlov, pubblicate poco tempo dopo.

Coincidono con le affermazioni di Annenkov le prese di posizione di Radlov sulla necessità dell'esistenza di una "volontà unica in teatro"⁴⁴⁶ e cioè, più concretamente, sulla necessità di concentrare in "una figura mitica"⁴⁴⁷ i ruoli di regista, drammaturgo e protagonista. Il nuovo artefice dell'opera teatrale non avrebbe dovuto essere, come l'attuale drammaturgo, un semplice creatore di parole ma, presente sulla scena, avrebbe dovuto essere arbitro di tutto ciò che lì sarebbe successo.⁴⁴⁸

Un passo avanti nella ricerca teorica e nella elaborazione sistematica di queste idee è segnato dal saggio di Radlov *Sulla pura natura dell'arte dell'attore*, scritto a consuntivo dell'esperienza del "Laboratorio di ricerca teatrale" diretto per un anno da lui e dall'attrice E.D.Golovinskaja tra il 1922 e il 1923.

In questo saggio si propugna la creazione di un teatro astratto incentrato sull'attore e vengono enunciati i capisaldi teorici su cui si vuole fondare il nuovo tipo di recitazione.

Radlov parte dalla definizione dell'attore e delle sue proprietà di 'materiale' artistico.

⁴⁴⁵ Ju. P. Annenkov, *Teatr do konca...op. cit.*, pp. 70-71.

⁴⁴⁶ S.E.Radlov, *O edinoj vole v teatre (A proposito della volontà unica in teatro)* in Radlov S.E., *Stat'i o teatre (1918-1922)*, Petrograd, 1923, pp. 7-11.

⁴⁴⁷ S.E.Radlov, *O čistoj stichii akterskogo iskusstva (A proposito della pura essenza dell'arte della recitazione)*, in AA.VV., *Arena*, Petrograd, izdat. Vremja, 1924, p. 94.

⁴⁴⁸ S. E. Radlov, *Stat'i o teatre ... op. cit.*, pp. 30-34.

«L'attore è un uomo e cioè un'unità psicofisica che agisce tenendo conto del fatto che degli spettatori lo osservano; le proprietà grazie alle quali l'attore organizza la manifestazione della sua essenza psicofisica sono tre: il suono, il movimento e l'emozione⁴⁴⁹».

Per quanto riguarda l'ultima proprietà scrive:

«Ogni attore sa che l'autentica tensione creativa si trasmette allo spettatore in misura non esattamente uguale al suono della sua voce e al movimento del suo corpo. C'è una qualche vibrazione, che non è possibile scomporre, che si riversa direttamente sullo spettatore dall'attore. È per questo che io mi decido ad affermare che l'emozione è una delle funzioni autonome dell'attore.»⁴⁵⁰

Fatta quest'analisi e osservato che l'arte teatrale è l'unica a dipanarsi contemporaneamente nel tempo e nello spazio, Radlov formula la seguente equazione: "Arte dell'attore = (suono puro + movimento puro + emozione pura), correttamente disposti nel tempo e nello spazio"⁴⁵¹.

E spiega:

«Trovo soprattutto importante evidenziare la seguente considerazione. L'attore è in possesso di un corpo che si muove, di una voce che risuona e di un qualcosa che palpita emozionalmente. Crea la sua arte con tutti questi strumenti di espressione. Ma da ciò non consegue, né è scritto da nessuna parte, che egli sia obbligato a rappresentare un uomo e sempre e solo un uomo.

Anticipo gli arguti: non nel senso che sia preferibile rappresentare un gorilla. Semplicemente la voce e il corpo dell'attore possono creare astrattamente forme sonore e spaziali bellissime di per sé, senza che in loro sia riposto un particolare contenuto letterario e senza che rappresentino un episodio più o meno significativo come personaggi.»⁴⁵²

Tuttavia, prudentemente, si afferma anche (e in questo le posizioni di Radlov si differenziano

⁴⁴⁹ S.E.Radlov. *O čistoj stichii...op. cit.*, p. 95.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ S.E.Radlov. *O čistoj stichii...op. cit.*, p. 96.

⁴⁵² *Ibidem*.

da quelle di Annenkov) che l'esistenza della nuova arte della recitazione astratta non comporta affatto la scomparsa di quella vecchia, legata alla letteratura, che ha comunque la sua dignità e il suo pieno diritto ad esistere.

Il saggio si conclude con una breve esposizione di come le proprietà dell'attore, intese in questi termini, potrebbero e dovrebbero manifestarsi e operare nel teatro astratto che Radlov propugna.

Afferma che l'attore, grazie alla maestria e alla competenza acquisita in questo tipo di pratica teatrale, può disegnare nello spazio, col movimento del proprio corpo, le più svariate figure così da farne percepire allo spettatore il senso della tridimensionalità. Velocizzando o rallentando il movimento, cambiando bruscamente o ripetendo un'azione, può far percepire al pubblico il tempo (il ritmo di cui parlava anche Annenkov).

Ovviamente, sostiene Radlov, anche col suono è possibile trasmettere una determinata sensazione del tempo; suono che non necessariamente deve essere prodotto dalla voce, e può essere anche il risultato di un calpestio di piedi o di un cozzare di oggetti ecc. Se però si decide di utilizzare la voce, questa deve essere portatrice di "forme pure di sonorità".⁴⁵³ Radlov nel suo articolo accoglie con entusiasmo le sperimentazioni dei futuristi russi nella direzione della elaborazione di un linguaggio che non usa vocaboli conosciuti, il linguaggio *zaùm'*⁴⁵⁴ (precisando che l'esempio da seguire è quello del poeta Aleksej Kručënych, da preferirsi a Velimir Chlebnikov che nei suoi versi si era sempre ostinato a introdurre radici di antiche parole slave); sperimentazioni nelle quali vede una possibilità di incontro e di scambio proficuo con il suo teatro.

Anche l'emozione, secondo Radlov, slegata da un soggetto drammatico, potrebbe finalmente manifestarsi allo spettatore nel suo aspetto più puro e genuino, e i più grandiosi e acuti contrasti sarebbero finalmente possibili grazie all'assenza di una trama che finisce inevitabilmente per regolarne la dinamica secondo le logiche consuete della gradualità.

Il saggio si conclude con l'affermazione che anche la scenografia nel nuovo teatro dovrebbe essere dotata della facoltà del movimento e di una capacità sonora; movimento e suono, però, che devono essere prodotti in risposta, in contrappunto, in connessione coi movimenti e coi suoni prodotti dall'attore.

⁴⁵³ S.E.Radlov. *O čistoj stichii...op. cit.*, p. 101.

⁴⁵⁴ *Za-um'* significa "oltre la mente"; di solito nei libri italiani dedicati ai futuristi russi quest'espressione viene tradotta con "linguaggio transmentale".

L'attenzione che Radlov dimostrava verso l'arte dell'attore potrebbe forse indurre a pensare che il suo punto di vista sul teatro astratto fosse piuttosto distante da quello "autocratico" di Annenkov, ma non è così. Infatti, se si prendono in considerazione alcuni saggi contenuti nella sua raccolta *Articoli sul teatro*, pubblicata solo un anno prima, ci si rende conto che, nonostante l'interesse che traspare per il "materiale" attore, il rapporto che sperava di instaurare con questo materiale era assai simile a quello che Annenkov poteva auspicarsi di avere con i vetrini del suo "caleidoscopio" teatrale.

Nell'articolo *Elettrificazione del teatro*, ad esempio, Radlov sosteneva che

«Il nuovo creatore dell'opera teatrale sarà tale, solo quando potrà creare lo spettacolo per intero e non si limiterà solo alla parte letteraria; quando suo materiale sarà non soltanto la parola ma anche l'attrezzatura, la scenografia, i macchinari, la luce e soprattutto l'attore.»⁴⁵⁵

e più avanti aggiungeva:

«Dal punto di vista dell'autore dello spettacolo (*postanovšik*) - portatore della volontà unica – l'attore sarà un suo materiale, come un pennello, come i colori, l'argilla ecc. Da autentico artista l'autore prenderà, però, spunto dall'essenza del suo materiale. Capirà che insieme ad unità fisiche, come l'attrezzatura, la scenografia e i costumi, davanti a lui si trova una monade psicofisica - un uomo. E così come non chiuderà in una bara il corpo dell'attore bensì lo farà muovere nello spazio, darà anche libertà di movimento creativo all'anima del suo sottoposto. Dal punto di vista dell'attore la questione sarà doppia e unica contemporaneamente come quella del determinismo e della libera volontà. (...) Tutto sarà predeterminato e tutto sarà libero, tutto sarà creato sul posto e tutto sarà preordinato. La scelta inevitabile, l'improvvisazione predeterminata: ecco la beata irripetibile condizione dell'attore che reciterà lo spettacolo.(...)»

Nella maniera più reazionaria possibile bisogna proclamare nel teatro l'indispensabilità di una monarchia assoluta.»⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ S.E.Radlov, *Elektrofikacija teatra (Elettrificazione del teatro)*, in Radlov, *Stat'i o teatre... op. cit.*, p. 17.

⁴⁵⁶ *Ibidem.*, p. 18.

Sia Annenkov che Radlov identificavano nel teatro delle masse, nelle *inscenirovki*, a cui avevano partecipato, il tipo di spettacolo che più di ogni altro si era avvicinato agli ideali formulati negli scritti appena illustrati.

L'attore collettivo, la massa, dal loro punto di vista, era solo qualcosa che permetteva al regista la più ampia libertà creativa e gli affidava, finalmente, il ruolo di direttore dell'azione, del movimento e del suo ritmo; un ruolo, insomma, effettivamente determinante su tutto ciò che accadeva sulla scena.

L'unica riflessione di Annenkov su questo tema è contenuta all'interno di un articolo intitolato *Direzione naturale* che, partendo da una critica (ovviamente laudativa) dell'articolo *Sulla pura natura dell'arte dell'attore* di Radlov, lo supera proponendo l'eliminazione totale dell'uomo dalla scena teatrale e la sua sostituzione con macchine.

Annenkov, in quell'articolo, riafferma che l'arte teatrale è l'arte del movimento e che, come i colori e le forme della natura erano stati riprodotti con disegni tracciati sulla roccia dall'uomo primitivo, così quello stesso uomo aveva dovuto rivolgersi "all'unico materiale capace di produrre movimenti, al proprio corpo" quando

«desiderò trasformare in opera d'arte il movimento delle forze naturali: i venti, le tempeste, la corrente dei fiumi, il volo degli uccelli, il movimento del sole...»⁴⁵⁷

Ma il problema, sostiene Annenkov, consiste proprio nel fatto che il corpo umano è parte costituente di una "unità psicofisica" che non alienerà mai completamente la propria volontà a favore di quella del regista-creatore:

«può forse una pienamente sana, pienamente contemporanea, funzionalmente creativa unità psicofisica che rispetti se stessa (...) permettere che la si trasformi in un materiale, in un qualcosa di totalmente controllabile, di passivo?»⁴⁵⁸

e d'altronde

⁴⁵⁷ Ju. P. Annenkov, *Estestvennoe napravlenie*, in AA. V.V., *Arena... op. cit.*, p. 103-104.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

«può forse una simile unità soddisfare, con i suoi miserevoli e artigianali conati, uno spettatore contemporaneo che abbia visto, sia pure una sola volta, gli esercizi ritmici di una fabbrica Krupp? Può forse l'arte artigianale del piccolo Šaljapin soddisfare un uomo contemporaneo che, almeno una volta nella sua vita, abbia sentito la sinfonia del porto di Newcastle?

(...)

La più naturale delle direzioni verso cui si può muovere l'uomo, quella che gli può offrire le soddisfazioni più ampie, consiste nella coscienza della propria indipendenza, nella tensione della sua volontà e del suo pensiero al superamento dei limiti posti sulla sua strada dalle condizioni naturali del circostante inanimato e caotico (...) In questa direzione i meriti dell'attore sono assai dubbi.»⁴⁵⁹

Questa considerazione porta Annenkov a scagliare una serie di frecciate sarcastiche contro gli esperimenti condotti dal laboratorio di Radlov e a formulare questo invito polemico:

«Se il direttore del laboratorio ha riconosciuto il ruolo del movimento come tale, allora perché non cercare un materiale più adatto e non liberare quella dozzina di ancora fresche unità psicofisiche di ambo i sessi per attività più produttive?»⁴⁶⁰

E' a questo punto dell'articolo che Annenkov torna con la memoria alla sua esperienza di regista di *inscenirovki* di massa e fa la seguente riflessione:

«L'annullamento della personalità umana in teatro raggiunse i suoi massimi limiti nel periodo delle cosiddette messe in scena di massa, quando migliaia di persone scorrazzavano in enormi gruppi e, al colpo di fischietto del regista, eseguivano tutti i possibili spostamenti e le possibili mosse. Pienamente comprensibile l'entusiasmo dei dirigenti e degli ispiratori di simili spettacoli vista la straordinaria possibilità che gli veniva data di realizzare i propri empiti creativi su una scala tanto inusuale. (...)

Capitò anche a me di essere del loro novero in due di questi spettacoli: il *Mistero del lavoro liberato* e *La presa del Palazzo d'Inverno*. Nel primo caso persi completamente la voce, nel

⁴⁵⁹ *Ibidem.*

⁴⁶⁰ *Ibidem.*

secondo solo una caloscia ma, nonostante le perdite subite, effettivamente, nel corso del lavoro, entrambe le volte vissi molti momenti degni di nota, coinvolgenti e quasi indimenticabili.

Non si deve però pensare che noi autori e ispiratori facessimo cosa buona mettendo in piedi simili 'sfarzose assurdità'. Anzi, parlando apertamente, non avevamo nessun diritto di incomodare tali masse di uomini per un esercizio così insensato che, per di più, definivamo, secondo la moda del tempo, "creazione collettiva". Definizione affatto ingiusta, tanto più che l'essenza del collettivo consiste proprio nel contrario di ciò che facevamo: consiste nello sviluppo armonico di ciascuna individualità singola.»⁴⁶¹

Le riflessioni di Radlov sul teatro delle masse avevano degli scopi sostanzialmente diversi da quelli di Annenkov, anche se vi si ritrovano punti di forte affinità. Radlov confutava le teorie dei molti che all'epoca, partendo dal successo di quelle celebrazioni teatralizzate, parlavano di teatralizzazione di ampie parti del costume sociale del proletariato come unica e radicale alternativa al teatro professionale, che veniva tutto stigmatizzato e definito borghese.

«"Azione di massa": e l'immaginazione di alcuni va agli spettacoli nella piazza del Palazzo d'Inverno o davanti alla Borsa; quella di altri va alle manifestazioni e ai cortei. Sono imparentate queste rappresentazioni tra loro? Certamente. Così come sono parenti l'argilla ed una parete in mattoni, un *roast-beaf* e un torello che ti guarda con indifferenza da dietro lo steccato. E nell'uno e nell'altro caso il materiale è lo stesso (la moltitudine di persone); solo che nel primo il materiale è organizzato artisticamente e le sue funzioni sono già predeterminate (e in ciò sta il suo pregio), nel secondo - no (e in ciò sta la sua attrattiva).

E' chiaro: riguardano l'arte del teatro solo quegli spettacoli preparati dapprima (prove!) e che contano su una contemplazione dal di fuori (pubblico!).

Si dice che questo tipo di spettacolo, le azioni di massa, annienteranno il vecchio teatro. Ma perché mai dovrebbe succedere? Il regista, l'autore, lo scenografo lavorano e nell'uno e nell'altro secondo le stesse regole generali. La differenza è solo nella qualità del materiale; perché tra cinque persone e qualche centinaio di persone c'è una differenza quantitativa che già si è trasformata in qualitativa. Ma da ciò in che maniera può conseguire che un materiale deve essere da oggi in avanti buttato via e interamente sostituito da un altro? (...) La minaccia

⁴⁶¹ *Ibidem.*

più seria per il vecchio teatro [non viene dalle “azioni di massa”,] viene da un'altra parte: dalla volontà degli organizzatori delle altre azioni di massa - delle manifestazioni, dei cortei ecc. – che in nome di queste esigono che sia annientato il vecchio, “marcio” teatro.»⁴⁶²

Radlov passava quindi a polemizzare direttamente con Aleksej Gan e i suoi programmi che disegnavano una vita futura “estetizzata”, in cui tutte le azioni del vivere collettivo si sarebbero trasformate in una sorta di maestoso spettacolo.

«Il pensiero che agita Gan e il suo gruppo (...) è la ritmicità della vita; una sorta di “teatro per se stessi”,⁴⁶³ se volete, ma non come capriccio di un uomo oppresso dalla propria fantasia, bensì come una sorta di magnifica veste gettata per le valli del mondo - ecco cosa dovrebbero diventare le azioni di massa come i cortei, le manifestazioni, ecc. Ogni momento di lavoro e di riposo dovrebbe venire sottoposto alle leggi dell'armonia e del ritmo, tutto bellissimo di per sé e fatto per se stessi.»⁴⁶⁴

E in risposta a questa visione del futuro dell'arte teatrale ne proponeva un'altra, in base alla

⁴⁶² S.E.Radlov, *O massovom dejstve i veščach bolee važnych (A proposito dell'azione di massa e di cose più importanti)*, in Radlov, *Stat'i o teatre... op. cit.*, p. 38.39. Probabilmente qui Radlov si riferiva al saggio di A.Gan, *Da zdravstvuet demonstracija byta (Evviva la dimostrazione del quotidiano)*, Mosca, 1922. Gan era un grafico e architetto costruttivista, specializzato in poster cinematografici, marito della regista documentarista Esfir' Šub, amico e strettissimo collaboratore di Rodčenko, amico di Dziga Vertov, Ezženštejn, Jutkevič e altri artisti “di sinistra”. Nei primi anni venti tra questi circoli (più o meno legati alla rivista diretta da Majakovskij “LEF”) e i sostenitori dell'arte proletaria (il Proletkul't) non c'era ancora la contrapposizione frontale che si sarebbe creata alla fine degli anni venti quando i secondi apostrofavano i primi chiamandoli soggettivisti e formalisti. Era l'epoca dei primi spettacoli di Ejzenštejn all'arena del Proletkul't, dove arte “di sinistra” e proletkul'tismo si intersecavano spesso e volentieri e le posizioni dei costruttivisti erano in armonia con i disegni di instaurazione della dittatura della cultura proletaria formulati da Keržencev e Bogdanov. Gan, tanto per fare un esempio, aveva partecipato all'avventura della “Sezione rappresentazioni e spettacoli di massa” diretta dall'ex allievo di Stanislavskij e in quel momento dirigente del Proletkul't Smyšljaev e creata dal TEO del Narkompros per organizzare le festività rivoluzionarie del 1 maggio 1920 a Mosca (se ne è scritto qualcosa al paragrafo 2 del cap I; sull'argomento cfr. Malcovati F., *Vjačeslav Ivanov i TEO Narkompros 1918-1920*, Moskva, ed IMLI, 2010). Quello di Gan era stato un ruolo centrale in quell'esperienza: aveva suggerito l'idea sulla quale articolare il piano festivo della giornata (la storia delle tre internazionali); aveva dettato le linee in base alle quali si sarebbero dovute addobbare le strade di Mosca (abbozzando un futuro piano di toponomastica e di arredo urbano permanente basato sulle acquisizioni scientifiche e artistiche che il proletariato avrebbe dovuto fare sue: una “Piazza della geografia con un enorme mappamondo con sopra i continenti disegnati col tono rosso della rivoluzione che lo sta incendiando, la piazza dell'astronomia, quella della politica economica, ecc.”). Nel documento della sezione dedicato a questo piano, si poteva tra l'altro leggere: “Elaborare il primo scenario di azione di massa, significa elaborare il gradioso dramma cerimoniale del primo maggio, palcoscenico del quale sarà tutta la città e i cui esecutori saranno le masse proletarie di Mosca.” (questa citazione e la precedente sono tratte da *Plan pervomajskich toržestv na ulicah Moskvy, razrabotannyj sekcej massovyh predstavlenij i zrelišč teatral'nogo otdela Narkomprosa*, in “Vestnik Teatra”, n. 51, 5-8 febbraio, 1920, p. 5-6.) Nel lavoro della sezione trovarono espressione un coacervo di spinte utopistiche che, in termini teatrali, indicavano nella festa proletaria il nucleo da cui far rinasce il nuovo teatro dell'epoca del socialismo, e nella confusione di ruoli, nella comunanza e nella vicinanza di chi recita e chi assiste (esaltazione del teatro autoattivo, cioè amatoriale) la condizione fondamentale per praticarlo. Insomma, gli strali che in questo articolo Radlov lanciava su Gan non erano indirizzati solo a lui, ma anche ai teorici del Proletkul't e, in parte, anche a Piotrovskij.

⁴⁶³ Il riferimento è alle teorie teatrali di N.N.Evreinov, cfr nota 27 al paragrafo 2 del presente capitolo.

⁴⁶⁴ S.E.Radlov, *O massovom dejstve i veščach bolee važnych (A proposito dell'azione di massa e di cose più importanti)*, in Radlov, *Stat'i o teatre... op. cit.*, p. 38.

quale il fatto che le future generazioni sarebbero vissute in un mondo bello e sarebbero state costituite da esseri umani belli, non comportava affatto che non avrebbero avuto bisogno di un teatro professionale:

«I nostri tenaci, ferrei, attenti e concentrati figli e nipoti, professionisti dalla testa ai piedi, innamorati dei miracoli della tecnica, innamorati delle loro professioni, non li si potrà rinchiudere in un girotondo, non li si potrà entusiasmare con delle processioni, non li si infervorerà con i discorsi degli oratori dalla tribuna: un professionista parla durante una riunione!⁴⁶⁵ In compenso con che rispettosa attenzione, con quale felicità da lavoratore che si riposa guarderanno il lavoro del loro fratello-professionista che dà mostra della sua alta e complessa professione e cioè dell'arte dell'attore.»⁴⁶⁶

Il teatro delle masse, o meglio, il ruolo che avrebbe ricoperto in questa prospettiva storica, veniva da Radlov seccamente ridimensionato (anche se non eguagliato a zero come in Annenkov).

«Le rappresentazioni di massa sono uno degli aspetti del teatro popolare; il posto d'onore che sono predestinate a occupare in futuro, non disturberà minimamente il fiorire del teatro d'attore.»⁴⁶⁷

Radlov ribadiva che, come ogni altro tipo di teatro, il teatro delle masse era sottoposto alle comuni leggi dello spettacolo...

«Simili sono i problemi posti dall'utilizzo di dinamismo e staticità del materiale umano, simili i metodi usati per formare determinati disegni geometrici e per spezzarli.»⁴⁶⁸

... e, in considerazione di ciò, riteneva che la fusione tra pubblico e attore che si pretendeva di poter ottenere negli spettacoli di massa non era che un luogo comune privo di fondamento.

⁴⁶⁵ Pare il caso di segnalare che questo sogno sulle superiori qualità fisiche e mentali delle generazioni future era condiviso da molti artisti e intellettuali "di sinistra", primo fra tutti Majakovskij (basti vedere le sue *pièce* *La cimice* e *Il bagno* e vedere quali attese nutrisse il poeta verso l'umanità futura).

⁴⁶⁶ S.E.Radlov, *O massivo dejstve i veščach bolee važnych (A proposito dell'azione di massa e di cose più importanti)*, in Radlov, *Stat'i o teatre... op. cit.*, p. 40.

⁴⁶⁷ S.E.Radlov, *Massovye postanovki (Messe in scena di massa)* in Radlov, *Stat'i o teatre... op. cit.*, p. 43.

⁴⁶⁸ *Ibidem.*, p. 44.

«Io sarei felice se una volta per tutte la si smettesse con le immaginarie reminescenze finto-antiche relative ad un teatro nel quale si aveva automaticamente una fusione dei ruoli di spettatore e attore (“succedeva che era impossibile distinguere l’uno dall’altro”), e diventasse chiaro che da sempre nel teatro lo spettatore è la parte passiva mentre l’attore (e assolutamente indipendentemente dal grado della sua professionalità) è la parte attiva.»⁴⁶⁹

Infine, nell’articolo *Elettrificazione del teatro*, dopo aver descritto le sofferenze riservate al regista-autore dello spettacolo che, mentre gli attori recitano davanti al pubblico, si sente come un compositore che ha affidato un suo pezzo ad un’orchestra a cui hanno tolto il direttore, e dopo aver condiviso con lettore il suo sogno di poter dirigere lui stesso, durante la recita, l’andamento dello spettacolo, decidendo la durata delle pause, il ritmo della recitazione e quello delle entrate, il sogno, insomma, di arrivare ad essere l’unico agente determinante dello spettacolo, il responsabile effettivo della propria opera, indicava una possibile soluzione al problema nella creazione di un sistema elettrificato di direzione teatrale e raccontava di quando gli era venuto per la prima volta in mente questo tipo di soluzione e della gioia che ne aveva provato:

«Non dimenticherò mai il giorno in cui io, regista, fui felice di una felicità quasi fisica, intensissima. Fu un momento molto inatteso e strano.

Nell’estate del 1920 diversi registi furono mobilitati per la messa in scena di un enorme spettacolo presso la Borsa dei fondi. Un “mistero” come allora lo definivano i reporter (e lo definivano in maniera molto stupida). Tra loro c’ero anche io.⁴⁷⁰

Incomincia lo spettacolo. Noi sul “ponte di comando” vicino alla Nevà, di fronte alla Borsa. Nelle nostre mani bandierine, telefoni e campanelli elettrici. Sui gradini della Borsa escono gli attori. Premo un campanello, e loro si siedono, docili. Tengo la pausa, quella pausa, proprio quella che serve a me, suono ancora una volta e loro si tolgono il cappello. Ancora, e aprono i libri.

Che favolosa beatitudine: sentire nelle proprie mani, tenere, sorvegliare il tempo scenico! Essere padrone del minuto teatrale! Agitare la bacchetta del direttore!»⁴⁷¹

⁴⁶⁹ *Ibidem.*

⁴⁷⁰ Lo spettacolo di cui si parla è *Verso la comune mondiale*.

⁴⁷¹ S.E.Radlov, *Elektrofikacija teatra*, in Radlov, *Stat'i o teatre... op. cit.*, p. 23.

Come per Annenkov, anche per Radlov, evidentemente, le *inscenirovki* di massa facevano procedere il teatro verso “l'autocrazia” del regista e, anche grazie a ciò, creavano solide premesse per l'affermarsi di un teatro astratto, libero dalle panie delle reviviscenze degli attori e delle storie personali degli eroi; un teatro in cui il movimento delle forme avrebbe trovato, nella volontà dell'autore⁴⁷², ragioni e cause originali e lontane dalla semplice replicazione della realtà extra artistica.

⁴⁷² Secondo Svetlana Bušueva è proprio questo atteggiamento estetico che permette a Radlov di raggiungere il massimo della sua popolarità negli anni trenta, nel periodo del trionfo del realismo socialista. La Bušueva, con senso di importanza e di protagonismo della funzione sociale dell'intellettuale e dell'artista puro, senso così tipico dell'epoca della *perestrojka* (e così catastroficamente dimostratosi erroneo, per gli intellettuali e gli artisti russi, negli anni a seguire), afferma: “Il potere centrale che voleva monopolizzare il diritto all'elaborazione intellettuale, semplicemente e necessariamente aspirava a rendere innocua l'arte, quale suo primo antagonista. Per questo cominciò ad imporre all'arte l'organizzazione della forma. (...) Se è possibile parlare di una forma svincolata dal contenuto, allora questo è l'unico caso al mondo di autentico formalismo, ossia quello che è passato alla storia sotto il nome di *realismo socialista*.” E aggiunge, dopo aver citato brani dal saggio di Radlov *Sulla pura essenza dell'arte dell'attore* (riportati anche nel presente studio), a spiegazione del perché egli prima e più facilmente di altri della sua generazione convenne alle posizioni ufficiali del regime negli anni trenta: “Il primato della forma permise a questo ex *formalista* di trasformarsi, senza alcuna costrizione, in *realista*. (...) Il naturale *isolamento* dell'arte di Radlov lo iscrisse automaticamente nella nuova situazione storica”. In Bušueva S., *Šekspir u Radlova*, in AA.VV., *V sporach o teatre*, S.Peterburg, RIII, 1992, 24 e 29-30. Quest'analisi, ben argomentata nel saggio della Bušueva, rende chiara la ragione dell'astio di Mejerchol'd, continuamente accusato di formalismo, negli anni trenta, nei confronti di Radlov, quale ad esempio si può riscontrare nella famosa conferenza *Mejerchol'd contro il mejerchol'dismo* Cfr. Mejerchol'd, *L'Ottobre teatrale*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 147.

Postfazione

Mega inscenirovki e teoria della performance.

Ragioni e apporti d'una collana on line

La Collana editoriale *Arti della performance: orizzonti e culture* corrisponde alla molteplice identità culturale dell'appena costituito Dipartimento delle Arti – visive · performative · mediali, che, per l'appunto, trova nella performance sia una specifica dimensione di studio che una pratica trasversale alle diverse discipline che lo costituiscono. Il performativo riguarda infatti le immagini riprese, gli spettacoli dal vivo, il “set” pittorico e il gesto raffigurato.

L'ampio e innovativo studio di Alessio Bergamo sugli spettacoli di massa, che, in Russia, celebrarono fra il 1917 e il 1921 l'avvento d'una nuova società, riflette esemplarmente le prospettive programmatiche della Collana, presentando documenti inediti e ricerche di prima mano, che interessano la storia del teatro, delle arti e anche del cinema. Ejzenštejn, come viene qui dimostrato, recepì infatti elementi narrativi e suggestioni visive dell'ultima delle tre grandiose *inscenirovki* allestite a Pietroburgo (allora Pietrogrado): *Il mistero del lavoro liberato*, *Verso la comune mondiale* e *La presa del Palazzo d'Inverno*. Quanto più la ricerca acquisisce e consolida conoscenze inedite, tanto più produce risultati che, a causa degli apparati, delle illustrazioni, delle dimensioni complessive, faticano a trovare editori disposti a investire e a rischiare. Così, si corre il rischio di conoscere solo attraverso riduzioni o estrapolazioni saggistiche opere di grande impegno. L'editoria on line riduce e quasi annulla questo inconveniente, aprendo, in prospettiva, l'esigenza di stabilire sinergie virtuose con il cartaceo, di individuare nuove strategie promozionali e di diffusione, di disciplinare con criteri selettivi e controlli alla fonte la messa in rete degli studi. Da questi assestamenti dipenderà in notevole misura, nel corso dei prossimi anni, la configurazione delle editorie specialistiche. Intanto, lo studio di Alessio Bergamo consente di cogliere i pregi delle pubblicazioni on line che, non solo restituiscono alle dinamiche disciplinari opere fondamentali e difficilmente reperibili – come, in questa stessa collana, i contributi di Claudio Meldolesi su Gustavo Modena, assemblati e integrati da Laura Mariani –, ma sottraggono gli esiti della ricerca scientifica ai tempi sempre più contratti del mercato editoriale.

La conoscenza degli spettacoli celebrativi e di massa prodotti negli anni immediatamente successivi alla Rivoluzione d'Ottobre, colma un vuoto degli studi che non riguarda soltanto alcuni eventi rappresentativi d'enorme impatto simbolico, ma anche le dinamiche culturali che ne hanno, dapprima, determinato l'effimera centralità sociale e, poi, la rimozione a favore di più controllabili quanto prevedibili rituali celebrativi ed extra-drammatici. Consultando sterminate documentazioni con intelligenza storica e vitale curiosità per i dettagli, Alessio Bergamo ricostruisce processi spettacolari, racconta vite dimenticate di teatranti e artisti, descrive l'identità antropologica dell'individuo in stato di rivoluzione sociale e osserva il nascente sistema di potere che avrebbe lungamente gestito tanto le sorti delle singole persone che quelle delle masse. Il suo studio mostra come la storia degli eventi storici (e cioè l'insieme delle loro trasformazioni in senso drammatico, performativo, rituale e mnemonico) evidenzia dinamiche di mutamento distinte dalle prospettive indicate da quegli stessi eventi. Mentre i fatti della rivoluzione russa individuano la massa popolare quale protagonista dei rivolgimenti sociali, le loro successive rievocazioni narrative e sceniche descrivono il progressivo assoggettamento del vissuto rivoluzionario alle esigenze d'un sistema di potere straordinariamente statico. Fra le concrete azioni della ribellione e gli asettici rituali celebrativi, che ne disciplinarono la memoria sotto Stalin, si situa un'animata fase di conflittualità dinamiche e progettualità utopiche, che si riflette nel teatro delle *inscenirovki*. La rievocazione dei valori rivoluzionari, venendo effettuata da una massa che condivideva quegli stessi valori, conservava, nell'involucro della performance, il senso del protagonismo popolare. E cioè la spinta dei nuovi cittadini sovietici a costituirsi "attore collettivo" della Storia. Per questo, la rapida rimozione di tali drammatizzazioni di massa è altrettanto significativa della loro attuazione.

Calando la parabola descritta da Bergamo nella teoria antropologica che definisce le dinamiche di relazione fra dramma sociale e dramma scenico, ricaviamo un'importante indicazione di metodo. Per coglierla conviene ricordare lo schema approntato da Richard Schechner. Coniugando antropologia e teatro, lo studioso asserisce, sulle tracce di Turner, che il dramma sociale esplicito – e cioè la successione di *infrazione, crisi, azione compensatoria e fase finale*, che si verifica nel vivere delle collettività¹ – influisce sul processo sociale implicito che determina la performance visibile ossia il dramma scenico, il quale influisce a sua volta sui modelli estetici e

¹ Cfr. Victor Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1999, e, in particolare, il cap. *Drammi sociali e narrazioni su di essi*, pp. 117-161.

retorici che sorreggono il dramma sociale². Così interpretate, le interazioni fra “dramma sociale” e “dramma scenico” suggeriscono una dinamica ciclica, in cui gli eventi espliciti del mondo reale e dello spettacolo influiscono gli uni sugli altri, agendo sui rispettivi substrati processuali e retorici nella dimensione della lunga durata. In un certo senso, la ricerca di Bergamo risponde allo stupore suscitato nello studioso dalla rapida sospensione delle relazioni culturali fra il grande dramma sociale della rivoluzione russa e la fenomenologia performativa delle *inscenirovki*, che, corrispondendo all'identità antropologica della massa in movimento, si prestava a influenzare generi espressivi e realtà sociale.

Vi è, in particolare, nel libro di Bergamo, un argomento che tocca le fondamenta retoriche e morali della “civiltà dei soviet”, che, fra rivoluzione russa e crollo del muro di Berlino, ha delimitato a propria somiglianza i confini del «secolo breve» (Eric J. Hobsbawn). Si tratta dello spettacolo sulla presa del Palazzo d'Inverno, regia di Nikolaj Evreinov. L'evento performativo riguarda uno degli episodi fondativi della coscienza del cittadino sovietico. Vale la pena ricordare, al proposito, come, nel giugno del 1992, il poeta Evtušenko, salutando la bandiera rossa ammainata dai pennoni della nuova Russia, abbia tracciato un ritratto del “comunista”, che comprendeva la presa del Palazzo d'Inverno: «Giace la nostra bandiera / nel gran bazar d'Ismajlovo. / La «smerciano» per dollari, / alla meglio. / Non ho preso il Palazzo d'Inverno. / Non ho assaltato il reichstag. / Non sono un «kommunjak». / Ma guardo la bandiera e piango»³.

Dopo il crollo del muro di Berlino e la dissoluzione dell'impero sovietico, la presa del Palazzo d'Inverno continuava ad essere un punto di riferimento. Bergamo mostra come il radicamento di tale episodio nella memoria collettiva sia frutto di un processo, che comprende

- l'evento in sé;
- la sua riattivazione drammatica basata sul coinvolgimento di masse popolari, che, identificando azione performativa e protagonismo storico, si pongono e sentono al centro dei mutamenti sociali;
- la sua rielaborazione formale nel linguaggio filmico di Ejzenštejn che, in *Ottobre* (1928), riprende numerosi elementi del corrispondente spettacolo di massa;

² Cfr. Richard Schechner, *Essays on Performance Theory (1970-1976)*, New York, Drama Book Specialist, 1977.

³ Evgenij Evtušenko, *Perdita*, in Id., *Arrivederci, bandiera rossa. Poesie degli anni Novanta*, cura e traduzione di Evelina Pascucci, Roma, Tascabili Economici Newton, 1995, p. 22.

- la sua decantazione a mito di fondazione, che compendia le spinte rivoluzionarie, cristallizzandole in forma di Storia.

La “civiltà dei soviet” convoglia la partecipazione popolare in progettualità distinte. Dapprima, il teatro di massa diffonde e conserva il senso della parabola rivoluzionaria, alimentando, fra riviviscenza della storia recente e attuazione dell'immaginario ideologico, il sentimento del protagonismo popolare. Poi, troncata l'esperienza delle *inscenirovki*, si passa dalla partecipazione attiva all'adesione celebrativa. Modalità che, come risulta dalle critiche rivolte al film di Ejzenštejn dagli organi di partito, non doveva indurre autonomi esercizi di pensiero, ma idealizzare la realtà storica in termini talmente illusori e oggettivi da far sì che lo spettatore equiparasse ricostruzione del passato e passato in sé. Se gli arditi montaggi registici vennero svalutati in quanto formalismi d'avanguardia, le parti più realistiche di *Ottobre* confluirono nella memoria collettiva della cittadinanza sovietica. Anche frammenti della celeberrima *La corazzata Potëmkin* (1925), rileva Bergamo, vennero utilizzati in modo affatto documentario come testimonianza e prova dell'accaduto storico.

Nei grandi spettacoli delle *inscenirovki*, gli eventi del passato si traducevano invece in esperienze collettive. Al loro centro pulsava infatti il forte coinvolgimento di quelle masse popolari di cui Kurt Tucholsky, negli stessi anni, lamentava la mancanza nel monumentale allestimento (più di 600 comparse) del *Danton* di Rolland ad opera del regista Max Reinhardt (Berlino, febbraio 1920): «Ascoltate quello che dicono i critici! / Tutta Berlino lo trova emozionante. / Ma nell'intero affare ci vedo, / Credetemi, una parabola. /... / L'intera cosa è finita alle nove. / Il giorno è grigio quando ritorno in me. / Dov'è quel popolo – ricordi? – / Che agitava dal basso le vette? / Che accadde al Novembre? / Silenzio. Tutto è passato. Proprio così. Infatti. / Un atto, un atto»⁴.

A Pietrogrado, non più San Pietroburgo e non ancora Leningrado, il popolo, finito lo spettacolo, viveva, a differenza delle comparse berlinesi, una giornata che continuava ad essere fiammeggiante, “rossa”, poiché il reale filtrato dal pensiero comunista dialogava con la realtà vissuta nel corso dell'esperienza performativa. Teatralmente, gli spettacoli di massa facevano risorgere un «valore profondo» del teatro e dimenticato dal teatro stesso⁵, mentre, dal punto di

⁴ Cit. in Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 57-58.

⁵ Cfr. *Ivi*, p. 57.

vista del potere politico, costituivano focolai di tensioni tanto più importune quanto più salda e capillare si faceva la capacità di controllo delle nuove gerarchie. Per questo, il regime cancellò dai suoi programmi l'apporto d'un *teatro della realtà*, che non si limitava a tradurre in pantomima valori ideologici ed eventi storici ma riattivava all'interno della performance le componenti popolari che li avevano sostenuti e realizzati.

In tale caso, la ciclicità teorizzata da Schechner venne dunque interrotta a causa d'un eccesso di vicinanza fra senso del dramma sociale e performance visibile. L'animazione degli episodi storici contagiava, insomma, la loro celebrazione performativa, impedendone l'irrigidimento propagandistico/rituale e, quindi, la gestione politica. D'altra parte, però, la dinamica circolare della formula schechneriana consente di spiegare con immediatezza il valore emblematico dell'evento storico "presa del Palazzo d'Inverno". Valore che non si fonda su atti d'eroismo e battaglie vinte, bensì sulla retorica rivoluzionaria, che mitizzando le idee di "popolo", "rivoluzione" e "dittatura del proletariato", aveva fatto della pura e semplice occupazione del palazzo dove s'erano asserragliati i tredici spauriti rappresentanti del Governo provvisorio di Kerenskij un evento rappresentativo del divenire storico. Attaccando fittiziamente il Palazzo d'Inverno, la massa della *inscenirovka* rappresentava una massa che, già al momento dell'evento reale, ricopriva un preciso ruolo storico. Di fronte ad essa non c'era una potenza nemica ma una fragile e pressoché indifesa apparenza di democrazia, nella quale la struttura retorica del marxismo-leninismo individuava un anacronistico residuo capitalistico e imperiale da abbattere assolutamente. Ejzenštejn, spiegando il montaggio di *Ottobre*, indica, fra gli elementi significativi del film, gli enormi spazi deserti dell'ex-palazzo imperiale e l'inadeguatezza dei suoi attuali occupanti:

Nel momento dello sparo dell'incrociatore «Aurora» il Governo provvisorio è in riunione nel Palazzo d'Inverno: una riunione interminabile, penosa e senza scopo. Il proiettile colpisce il Palazzo. Ma nel film i membri del governo non se ne accorgono subito. Il boato dello sparo «rotola» fino a loro attraverso le migliaia di stanze del Palazzo d'Inverno (è come se loro stessi fossero stati dimenticati nelle viscere del palazzo). [...] sono riuscito ad afferrare plasticamente il senso di un'eco che si va spegnendo, che rotola nel profondo del palazzo attraverso l'interminabile fuga delle sue sale⁶.

⁶ Sergej Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Saggi Marsilio, 1985, p.

Da un lato, lo spazio vuoto del Palazzo d'Inverno e le grottesche figurette del governo provvisorio, dall'altro, il popolo tumultuante e irresistibile, gigantesco sia in quanto collettività che considerato nei suoi singoli esponenti. Gli apparati di partito criticarono aspramente il linguaggio metaforico del film, che contrappuntava epica e ridicolo. Ejzenštejn, però, non aveva sovrapposto la sua tecnica narrativa per accostamenti alla realtà storica, piuttosto, aveva espresso in termini visivi e visionari le dinamiche dell'evento reale, che non si risolse in una battaglia, non fece vittime, e vide la massa compiere un gesto storico analogo alla firma di un trattato o a una dichiarazione di guerra. Un gesto, dunque, che presupponeva nella collettività una piena consapevolezza del suo senso e delle sue implicazioni.

Forse, come osserva Victor Turner, il modello di Schechner appare «un po' tirato per i capelli» allorché sostituisce alla progressività lineare degli eventi un meccanismo ciclico⁷, per cui si passa dalle strutture retoriche implicite al dramma sociale esplicito e da questo al processo implicito che si risolve nella performance visibile, la quale sua volta influisce sulle strutture retoriche implicite. E così via, indefinitamente. Ma se, di questa dinamica onnicomprensiva, ci si limita a riscontrare, indipendentemente da logiche sistemiche, le connessioni, che si sono effettivamente realizzate, e a riconoscere le varianti, che caratterizzano i singoli casi, lo studio delle traduzioni performative degli eventi storici si arricchisce di segmentazioni spesso trascurate.

L'articolata indagine di Bergamo sulle premesse, i contesti e le conseguenze delle *inscenirovki*, mostra, con modalità empiriche fondate sulla consultazione diretta delle fonti, come eventi storici e performance visibili dialoghino fra loro attraverso strutture retoriche e culturali, processi realizzativi e dinamiche politiche, includendo fra i fattori di relazione anche la presenza di masse culturalmente e socialmente omogenee e in gran parte composte dagli stessi individui.

Si tratta di esiti che confermano il circuito relazionale individuato da Schechner a partire dalla nozione antropologica di dramma sociale, e che si inquadrano dinamicamente nel campo della «Performing History» messo in luce da Freddie Roken⁸.

Più che contribuire alla cultura della performance con paradigmi e schemi, lo studio

292.

⁷ Cfr. Victor Turner, *Dal rito al teatro* cit., p. 136.

⁸ Cfr. Freddie Roken, *Performing History: Theatrical Representation of the Past in the Contemporary*, Iowa, The University of Iowa Press, 2000.

trasversale dei fatti storici e delle loro rappresentazioni suggerisce di coniugare, pur seguendone le distinte direttive di svolgimento, i livelli che riguardano *gli eventi della storia e la storia degli eventi*. Una volta compiute, le gesta positive o tragiche del passato – la presa del Palazzo d'Inverno oppure la Rivoluzione Francese e la Shoah di cui si occupa Roken –, accedono a una diversa possibilità d'esistenza, dove rinascono e si manifestano nella misura in cui vengono studiate, raccontate, rappresentate, raffigurate, tradotte cioè in eventi ulteriori, la cui storia interagisce con la storicità degli eventi originari in modi vari e contraddittori, fra riscoperta e falsificazione, restauro e mascheramento.

Bibliografia

Bibliografia in lingua russa

Libri

AA.VV., *1920-1930. Živopis'. Gossudarstvennyj russkij muzej*, catalogo della mostra omonima svoltasi al "Russkij muzej" di Leningrado nel 1989, a cura di Kozyrëv N.M. ed al., Moskva, izdat. Sovetskij chudožnik, 1989.

AA.VV., *Adrian Ivanovič Piotrovskij: teatr, kino, žizn'*, Leningrad, Iskusstvo, 1969.

AA.VV., *Agitacionno-massovoe iskusstvo pervych let Oktjabrja. Materialy i issledovanija.*, Moskva, Iskusstvo, 1971.

AA.VV., *Agitacionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv. (1917-1932)*, a cura di V. P. Tolstoj, Moskva, Iskusstvo, 1984.

AA.VV., *Arena*, Petrograd, Vremja, 1924.

AA.VV., *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra*, 6 voll., Moskva, Nauka, 1966.

AA.VV., *Istorija sovetskogo teatrovedenija. Očerki 1917-1941*, Moskva, izdat. Nauka, 1981.

AA.VV., *Massovye prazdnestva*, Leningrad, Academia, 1926;

AA.VV., *Massovye prazdniki i zrelišča*, Moskva, Iskusstvo, 1961;

AA.VV., *Organizacija massovyh narodnyh prazdenstv*, Gos. izdat., Moskva 1921.

AA.VV., *Piotrovskij. Teatr, kino, žizn'*, a cura dello LGITMiK, Leningrad, Iskusstvo, 1969

AA.VV., *Problemy sociologii iskusstva*, a cura del Comitato per lo studio sociologico delle arti, Leningrad, izdat. Academia, 1926.

AA.VV., *Sovetskij teatr Dokumenty i materialy. Russkij sovetskij teatr 1917-1921*, a cura di A.Z.Jufit, Leningrad, Iskusstvo, 1968.

AA.VV., *Ušedščaja Moskva. Vospominanija sovremennikov o Moskve vtoroj poloviny XIX veka*, Moskva, Moskovskij rabočij, 1927.

AA.VV., *V sporach o teatre*, S. Peterburg RIII, 1992.

AA.VV., *Vstreči s Mejerchol'dom*, Moskva, VTO, 1967.

AA.VV., *Zelenaja ptiča*, Petrograd, Petropolis, 1922.

- Ajzenštadt V.K., *Režissura i organizacija massovyh zrelišč*, Charkov, ChGIK, 1973, 1983 e
- Ajzenštadt V.K., *Sovetskij soamdejel'nyj teatr*, Charkov, ChGIK;
- Aksenov V.S., *Organizacija massovyh prazdnikov trudjaščichsja, 1918-1920*, Leningrad, LGIK, 1974;
- Al'pers B.V., *M.Ju.D. Podgotovka i prazdnovanie*, Leningrad-Moskva, Molodaja Gvardija, 1928.
- Al'pers B.V., *Pjatnadcat' let sovetskogo teatra, 5/XI/1932*, in Al'pers B.V., *Teatral'nye očerki*, Moskva, Iskusstvo, 1977.
- Aleksandrov G.V., *Epocha i kino*, Moskva, Izdatel'stvo političeskoj literatury, 1983.
- Alekseev-Jakovlev A.Ja., *Russkie narodnye guljan'ja po rasskazam A.Ja.Alekseeva-Jakovleva v zapisi i obrabotke Evg. Kuznecova*, Leningrad-Moskva, izdat Iskusstvo, 1948, p. 47.
- Andreeva M. F., *Perepiska, vospominanija. Stat'i, dokumenty, vospominanija o M.F.Andreevoj*, Moskva, Iskusstvo, 1961.
- Annenkov Ju. P., *Estestvennoe napravlenie*, in AA. V.V., AA.V.V., *Arena*, Petrograd, izdat. Vremja, 1924.
- Annenkov Ju.P., *Dnevnik moich vstreč, 2 voll.*, New York, Inter-Language Literary Associates, 1966.
- Annenskij I.F., *Izbrannoe*, Moskva, Pravda, 1987.
- Babenco V.G., *Arlekin i P'ero: Nikolaj Evreinov i Aleksandr Vertinskij*, Ekatreinburg, 1992.
- Belenson A., *Iskusstvennaja žizn'*, Petrograd, Strelec, 1921.
- Belyj A., *Revolucija i kul'tura*, Moskva, 1917.
- Benois A., *Predislovie*, in A.V.Lejfert, *Balagany*, Petrograd, Eženedel'niki Petrogradskich Gosudarstvennich Teatrov, 1922 (prima ed. in «Reč'», 10/2/1917).
- Beskin M.O., *Istorija russkogo teatra*, Moskva, Gosizdat, 1930.
- Bessa'ko P., Kalinin F., *Problemy proletar'skoj kul'tury*, Petrograd, Atenej, 1919.
- Bjulleten' kommissii pri prezidume Cik Sojuza SSR po organizacii i provedeniju 10-letija okrajbrskij revoljucij*, 4 nn., Moskva, 1927.
- Bogdanov A.A., *Iskusstvo i rabočij klass*, Moskva, Proletarskaja, 1918.
- Brudnyj V.I., *Obrjady včera i segodnja*, Moskva, Nauka, 1968.
- Brukson Ja.B., *Problema teatral'nosti*, Petrograd 1923;
- Bulgakov A.S., Danilov S.S., *Gosudarstvennyj Agitacionnyj teatr v Leningrade. 1918-1930*. Moskva-Leningrad, Academia, 1931.
- Bušueva S.A., *Šekspir u Radlova*, in AA.VV., *V sporach o teatre*, S. Peterburg RIII, 1992.

- Čečetin A.I., *Istorija massovyh narodnyh prazdnestv i predstavlenij*, Moskva, Gos. Inst. Kul'tury, 1976;
- Cechnovicer O., *Demostracija i karnaval. K desjatoj godovščine oktjabr'skoj revoljucii*, Leningrad, Doloj negramotnost', 1927.
- Cechnovicer O., *Prazdnestva revoljucii*, Leningrad, Priboj, 1933.
- Chodasevič V.M., *Portrety slovami*, Sovetskij pisatel', Moskva 1987
- Chrenov N.A., *Zrelišča v epochu vosstanija mass*, Moskva, 2006.
- Cimbal S.L., *Vvedenie*, in AA.VV., *Piotrovskij. Teatr, kino, žizn'*, a cura dello LGITMiK, Leningrad, Iskusstvo, 1969.
- Davydov N.V., *Moskva v pjatidesjatie i šestidesjatie godi prošlogo stoletija*, in AA.VV., *Ušedščaja Moskva. Vospominanija sovremennikov o Moskve vtoroj poloviny XIX veka*, Moskva, izdat. Moskovskij rabočij, 1927.
- Dejč A.I., *Golos pamjati*, Moskva, Iskusstvo, 1966.
- Ejzenštejn S.M., in *Izbrannye proizvedenija*, 6 voll., Iskusstvo, Moskva, 1964, vol. 1.
- Ejzenštejn S.M., *K voprosu o materialističeskom podchode k forme* in *Izbrannye proizvedenija*, 6 voll., Iskusstvo, Moskva, 1964, vol. 1.
- Evreinov N.N., *Demon teatral'nosti*, 2 voll., Moskva, 2002;
- Evreinov N.N., *Original o portretistach*, Moskva, 2005;
- Evreinov N.N., *V škole ostroumija. Vospominanija o teatre Krivoje zerkalo*, Moskva, Iskusstvo, 1998.
- Friče V.M., *Mirovoj krasnyj prazdnik*, Smolensk, Pervaja socialističeskaja tipografija, 1919.
- Gajdeburov P.P., *Pavel Pavlovič Gajdeburov. Literanturnoe nasledie*, Moskva, VTO, 1977.
- Gan A., *Bor'ba za massovoe dejstvo*, in AA.VV., *O teatre*, Tver', 1922.
- Gan A., *Konstruktivizm*, Tver', Tver'skoe izd., 1922
- Gan A., *Da zdravstvuet demonstracija byta*, Mosca, 1922.
- Genkin M., *Massovye prazdniki*, Moskva, Prosveščenie, 1975;
- Govzdev AA., Piotrovskij A.I., *Istoria sovetskogo teatra*, Leningrad, Academia, 1933.
- Guščin A.S., *Chudožestvennoe oformlenie massovyh prazdnestv v Leningrade, 1918-1931*, Leningrad, Izogiz, 1932.
- Gvozdev A.A., Piotrovskij A.I., *Istorija sovetskogo teatra*, Leningrad, Leningradskoe Otdelenie Gosudarstvennogo Izdatel'stva Chudožestvennoj Literatury, 1933.

- Gvozdev A.A., *Prazdnestva francuzskoj revoljucii*, in AA.VV., *Massovye prazdnestva*, Leningrad, Izdat Academia, 1926.
- Ivanov V., *Po zvezdam*, Sankt Peterburg, ORY, 1909.
- Jutkevič S., *Kontrapunkt režissera*, Moskva, 1960.
- Kamenskij V.V., *Kniga o Evreinove*, Petrograd, 1917.
- Kazanskij B.V., *Metod teatra (analiz sistemy Evreinova)*, Petrograd, 1925.
- Keržencev P.M., *Tvorčeskij teatr. Puti socialističeskogo teatra*, Petrograd, Kniga, 1918.
- Keržencev P.M., *Pervoe maja i mirovaja revoljucija*, Tver', Centrepečat', 1919.
- Keržencev P.M., *Revoljucija i teatr'*, Moskva, Dennica, 1918.
- Kozincev G., *Glubokij ekran*, Moskva, Iskusstvo, 1971.
- Kryžickij G.K., *Filosofskij balagan. Teatr naoborot*, Petrograd, Tret'ja straža, 1922.
- Kugel A.R., *Utverždenie teatra*, Petrograd, Teatr i iskusstvo, 1923.
- Kuznecova A., Maidson A.S., Ščukin Ju.P., *Oformlenie goroda v dni revoljucionnyh prazdnestv*, Moskva, Gosizdat, 1932.
- L'vov N.I., *Istorija pervogo socialističeskogo scenarija*, in AA.VV., *Organizacija massovyh narodnyh prazdnestv*, Moskva, Kos. Izdat., 1921, pp.10-16.
- Lejfert A.V., *Balagany*, Petrograd, Eženedel'niki Petrogradskih Gosudarstvennich Teatrov, 1922, p.7 (prima ed. in «Reč'», 10/2/1917).
- Literaturnaja enciklopedija*, 11 voll., Moskva, Kommunističeskaja Akademija, 1929-1939.
- Lunačarskij A.V., *Čemu služit teatr*, (relazione letta davanti a dei collaboratori del TEO nel 1920), Moskva, Moskovskoe teatral'noe izdatel'stvo, 1925.
- Lunacarskij A.V., *Teatr i revoljucija*, Moskva, Gos. Izdat, 1924.
- Lunačarskij A.V., *Vospominanija i vpečatlenija*, Moskva, izdat. Sovetskaja Rossija, 1968.
- Lunačarskij A.V., *O massovyh prazdnestvach, estrade i cirke*, Moskva, Chudožestvennaja literaura, 1981.
- Lunačarskij A.V., *Sobranie sočinenij*, Moskva, Chudožestvennaja literaura, 1963-67.
- Majakovskij V.V., *Sobranie sočinenij*, 12 voll. Moskva, izdat. Pravda, 1977.
- Malcovati F., *Vjačeslav Ivanov i TEO Narkompros 1918-1920*, Moskva, ed IMLI, 2010.
- Mardžanišvili K.A., *Konstantin Aleksandrovič Mardžanišvili: tvorčeskoe nasledie*, 2 voll., Tbilisi, 1958.
- Mazaev A.I., *Prazdnik kak social'no-chudožestvennoe javlenie*, Moskva, Nauka, 1978;

- Mgebrov A.A., *Žizn' v teatre*, 2 voll., Leningrad, Academia, 1932.
- Mironova V., *TRAM*, Moskva, Iskusstvo, 1977.
- Nekrylova A. F., *Russkie narodnye gorodskie prazdniki, uveselenija i zrelšča. Konec XVIII-načalo XX veka*, Leningrad, Iskusstvo, 1984.
- Nemiro O., *Prazdničnyj gorod*, Leningrad, izdat Chudožnik R.S.F.S.R., 1987.
- Nemiro O., *V gorode prišël prazdnik*, Leningrad, izdat Avrora, 1973.
- Peľše R., *Nravy i iskusstvo francuzskoj revoljucii*, Petrograd, Izdanie Proletkulta, 1919.
- Petrov N.V., *50 i 500*, Moskva, VTO, 1960;
- Petrov N.V., *Ja budu režissorom*, Moskva, VTO, 1969.
- Petrov N.V., *Massovye revoljucionnye prazdnestva*, in "Teatr", 8, 1957.
- Piotrovskij A.I., *Chronika leningradiskich prazdnestv 1919-1922 g.*, in AA.VV. *Massovye prazdnestva*, Leningrad, Academia, 1926.
- Piotrovskij A.I., *K teorii samodejatel'nogo teatro*, in AA.VV., *Problemy sociologii iskusstva*, a cura del Comitato per lo studio sociologico delle arti, Leningrad, izdat. Academia, 1926.
- Piotrovskij A.I., *Ključ zadumdvyj iproblemy komsomoi'skogo teatra*, in AA.VV., *Piotrovskij. Teatr, kino, žizn'*, a cura dello LGITMiK, Leningrad, Iskusstvo, 1969.
- Piotrovskij A.I., *Naši katakomby (Le nostre catacombe)*, 1922, in A.I. Piotrovskij, *Za sovetskij teatr*, Leningrad, izdat. Academia, 1925.
- Piotrovskij A.I., *Osnovy samodejatel'nogo teatra (Le fundamenta del teatro autoattivo)*, 1924, in A.I. Piotrovskij, *Za sovetskij teatr*, Leningrad, izdat. Academia, 1925..
- Piotrovskij A.I., *Osnovy samodejatel'nogo teatra (Le fundamenta del teatro autoattivo)*, 1924, in A.I. Piotrovskij, *Za sovetskij teatr*, Leningrad, izdat. Academia, 1925.
- Piotrovskij A.I., *Perelom (Rottura)*, 1922, in A.I. Piotrovskij, *Za sovetskij teatr*, Leningrad, izdat. Academia, 1925.
- Piotrovskij A.I., *Petereburgskie prazdnestva*, in AA.VV., *Zelenaja ptiča*, Petrograd, Petropolis, 1922.
- Piotrovskij A.I., *Teatr komsomola (Il teatro del komsomol)*, 1923, A.I. Piotrovskij, *Za sovetskij teatr*, Leningrad, izdat. Academia, 1925.
- Piotrovskij A.I., *Teatr vsego naroda*, in «Žizn' iskusstva», n. 456-457, 20-21/V/1920, p. 1.
- Piotrovskij A.I., *Tram. Nemnogo istorii*, in *Piotrovskij. Teatr, kino, žizn'*, a cura dello LGITMiK, Leningrad, izdat. Iskusstvo, 1969.

- Piotrovskij A.I., *Za sovetskij teatr*, Leningrad, izdat. Academia, 1925.
- Radlov S.E., *Stat'i o teatre (1918-1922)*, Petrograd, 1923.
- Radlov S.E., *Desjat' let v teatre*, Leningrad, Academia, 1929.
- Radlov S.E., *Elektrofikacija teatra (Elettrificazione del teatro)*, in Radlov S.E., *Stat'i o teatre (1918-1922)*, Petrograd, 1923.
- Radlov S.E., *Massovye postanovki*, Radlov S.E., *Stat'i o teatre (1918-1922)*, Petrograd, 1923.
- Radlov S.E., *O čistoj stichii akterskogo iskusstva*, in AA.VV., *Arena*, Petrograd, izdat. Vremja, 1924, p. 94.
- Radlov S.E., *O edinoj vole v teatre* in Radlov S.E., *Stat'i o teatre (1918-1922)*, Petrograd, 1923, pp. 7-11.
- Radlov S.E., *O massovom dejstve i veščach bolee važnych*, in Radlov S.E., *Stat'i o teatre (1918-1922)*, Petrograd, 1923
- Radlov S.E., *Stat'i o teatre (1918-1922)*, Petrograd, 1923.
- Rjumin E., *Massovye prazdnestva*, Leningrad-Moskva, Gos. Izdat., 1927
- Rudnev V.A., *Sovetskie prazdniki, obrjady, ritualy*, Leningrad, Lenizdat, 1979.
- Rykov A.V., *Narodnaja komedija*, in AA.VV., *Zelënaja ptička*, Petrograd, izdat. Petropolis, 1922, pp. 162-178.
- Sinicyn V.G., *Naši prazdniki*, Moskva, Politizdat, 1977;
- Smyšljaev V., *Massovyj teatr i iskusstvo*, in AA.VV., *Organizaciiia massovyh narodnyh prazdenstv*, Gos. izdat., Moskva 1921, p. 8.
- Smyšljaev V., *Technika obrabotki sceničeskogo zrelišča*, Moskva, Proletkul't, 1922.
- T'erso Ž., *Prazdnestva i pesni francuzskoj revoljucii*, Petrograd, Parus, 1918.
- Tichonovič V.V., *Narodnyj teatr*, Moskva, 1918.
- Titova G.B., *Estetičeskie koncepcii ruskoj revoljucionnoj sceny i teatral'nyj process (1917-1923)*, tesi di dottorato discussa presso lo LGINMiK im N.N.Čerkasova, Leningrado, 1989.
- Tolstoj V.P., *Materialy k istorii agitacionnogo iskusstva perioda graždanskoj vojny*, in "Soobščeniya Instituta istorii iskusstv Akademii nauk SSSR", n. 3, 1953.
- Vinogradov-Mamont N.G., *Krasnoarmejskoe čudo*, Leningrad, Iskusstvo, 1972;
- Vozroždenie cirka*, in "Vestnik teatra", n° 9, 1919, p. 2.
- Vsevolodskij-Gerngross V. N., *Istorija russkogo teatra*, Leningrad, Teakinopečat', 1929.

Zelencova N.S., *Narodnaja zrelisnaja kul'tura, eë rol' v iskanijach russjoj dramy načala XX-ogo veka i v stanovlenii sovetskoj dramaturgii*, tesi di dottorato discussa al GITIS im A.V.Lunačarskogo, Moskva, 1983.

Zemcovskij I.I., Il'in V.P., *Muzykal'naja samodejatel'nost'* in AA.VV., *Muzykal'naja kul'tura Leningrada za 50 let*, Leningrad, Muzyka, 1967, pp. 440-468.

Zemenkov B.S., *Oformlenie sovetskikh demonstracii i karnavalov*, Moskva, 1930.

Zolotnickij D. I., *Zori teatral'nogo oktjabrja*, Leningrad, Iskusstvo, 1976.

Zolotnickij D.I., *S.E.Radlov: iz šekspiriani tridcatich*, in AA.VV., *V sporach o teatre*, S. Peterburg RIII, 1992.

Periodici e quotidiani

- 1-oe maja, autore non indicato, in "Žizn' iskusstva", n. 125, 1-2/V/1919, p. 2
- Annenkov Ju.P., *Ritmičeskie dekoracii*, in "Žizn' Iskusstva", n. 295, 18/11/1919, p. 3.
- Annenkov Ju.P., *Teatr do konca*, in "Dom iskusstv", n. 2, 1921.
- Belenson A., *Birževye vpečatlenija*, in "Žizn' iskusstva", n. 442, 4/V/1920, p. 2.
- Bezpjatov Evg., *Teatr pod otkrytym nebom*, in "Narodnyj teatr", n. 3-4, 1918, pp. 3-4.
- Brik O.M., *Chudožnik i kommuna*, in "Izobrazitel'noe iskusstvo", n. 1, 1919, pp. 25-27.
- Brjusov V., *Narodnyj teatr R. Rollana*, in "Russkaja Mys'", n. 5, 1909.
- Chodasevič V.M., *Gorod-teatr, narod-aktër*, in "Dekorativnoe iskusstvo SSSR", n. 11, 1979
- Chodasevič V.M., *Massovye dejstva, zrelišča i prazdniki*, in "Teatr", n. 11, 1967.
- Chrisanf Ch., *Narodnye prazdnestva*, in „Vestnik teatra”, n. 34, 1919, pp. 3-4.
- Cirk na ulice*, autore non indicato, in "Vestnik teatra", n. 23, 3-4-5/V/1919, p. 8
- Deržavin K., *Massa kak takovaja*, in "Žizn' iskusstva", 12/11/1920.
- Deržavin K., *Moskovskie otkliki*, in "Žizn' iskusstva", 30/10/1920, p. 1.
- Deržavin K., *O massovich predstavlenijach*, in "Izvestija petrogradskogo sovieta", 27/10/1920, p. 2.
- Deržavin K., *Vzjatie zimnego dvorca v 1920-om godu*, in "Žizn' iskusstva", n. 45, 1924.
- Ejzenštejn S.M., *Montaž attrakcionov*, in "LEF", 3, 1923, pp. 70-75.
- Evreinov N.N., *Vzjatie zimnego dvorca*, in "Žizn' iskusstva", n. 45, 1924.
- Friče V., *Značenie narodnych prazdnestv*, in "Večernye izvestija", Moskva, 11/2/1919.
- Friče V.M., *Značenie narnych prazdestv*, in "Večernye izvestija moskovskogo soveta", 11/2/1919, p. 1.
- I.L-ič, *Pervomajskie vpečatlenija*, in "Petrogradskaja pravda" n. 95, 4/V/1920, p.4.
- Ivanov V., *K voprosu ob organizacii tvorčeskich sil narodnogo kollektiva v oblasti chudožestvennogo dejstva*, in "Vestnik teatra", n. 26, 1919, pp. 2-3.

- Ivanov V., *Množestvo i ličnost' v dejstve*, [Moltitudine e individualità nell'Azione] in "Vestnik teatra", n.62, 27/IV-2/V/1920, p. 2).
- Ivanov V., *Organizacija tvorčeskich sil narodnogo kollektiva v oblasti chudožestvennogo dejstva*, in "Vestnik teatra", n. 44, 1919, p. 3.
- K oktjabr'skim toržestvam*, autore non indicato, in "Žizn' iskusstva", n. 2, 30/X/1918.
- K prazdnovaniju pervogo maja*, autore non indicato, in "Petrogradskaja pravda", n. 87, 23/IV/1920, p.4.
- K prazdnovaniju pervogo maja*, autore non indicato, in "Petrogradskaja pravda", n. 90, 26/IV/1920, p. 1.
- K prazdnovaniju pervogo maja*, in "Vestnik teatra", n. 22, 29-30/IV-1/V/1919, pp. 3-4.
- K prazdnovaniju pervogo maja. Sobranie po organizacii prazdnestva*, autore non indicato, in "Petrogradskaja pravda", n. 91, 28/IV/1920, p. 1.
- Keržencev P.M., *Buržuaznoe nasledie*, in "Vestnik teatra", n.
- Keržencev P.M., *Kollektivnoe tvorčestvo v teatre*, in "Proletarskaja kul'tura", n. 7-8, 1919.
- Keržencev P.M., *Kollektivnoe tvorčestvo v teatre*, in "Proletarskaja kul'tura", n. 51, 1920, pp. 37-41.
- Keržencev P.M., *Možno li iskažat' pes'y postanovkoj?*, in "Vestnik teatra", n. 1, 1919, p. 2.
- Keržencev P.M., *Peredelyvajte pes'y*, in "Gorn", n. 4, 1919, pp. 69-71.
- Keržencev P.M., *Pis'mo v redakciju*, in "Vestnik teatra", n. 53, 1920, p. 5.
- Keržencev P.M., *Repertuar proletarskogo teatra*, in "Iskusstvo", n. 1 (5), 1918, pp. 5-7.
- Keržencev P.M., *Resolucija Proletkul'tov o proletarskom teatre (po dokladu P.M. Kerženceva)*, in «Vestnik teatra», 19, 9-10 11 aprile 1919, p 4.
- Keržencev P.M., *Rozn' iskusstva*, in "Vestnik teatra", n. 19, 1919, p. 2.
- Keržencev P.M., *Teatral'nyj muzej*, in "Vestnik teatra", n. 48, 1920, pp.4-5.
- Kudelli P., *Novoe zrelišče na portale fondovoj birži*, in "Petrogradskaja pravda", n. 159, 21/VII/1920, p. 2.
- Kudelli P., *Pervomajskaja misterija*, in "Petrogradskaja pravda", n. 95, 4/V/1920, p. 2.
- Kugel' A.R., *Massovki*, in "Iskusstvo trudjaščimsja", n.1, febbraio 1924, p.14-16.
- Kuznecov E., *Po povodu*, in "Žizn' iskusstva", n. 480, 17/VI/1920.
- Kuznecov E., *Pod otkryтым nebom*, in "Vestnik teatra", n. 71 e n. 73, 1920.

- L'vov N., *Voprosy narodnogo teatra na dorevoljucionnyh s'ezdach*, in "Vestnik teatra", n. 26, 14-15-16/V/1919.
- Leningrad nakanune oktjabr'skoj godovščiny, autore non indicato, in "Izvestija C.I.K.", n. 351, 1/VII/1927.
- Lunačarskij A.V., *Budem smejat'sja*, in "Vestnik teatra", n. 58, 1920, pp. 7-8.
- Lunačarskij A.V., *Imenem proletariata*, in "Vestnik teatra", n. 51, 1920, pp. 3-4.
- Lunačarskij A.V., *O narodnyh prazdnestvach*, in "Vestnik teatra", n. 62, 1920, pp. 4-5.
- L'vov N., *Narodnye igrišča v Vjatskoj gubernii*, in "Vestnik teatra". N. 38, 1919, p. 4.
- Mass V., *Postanovka "Marsel'ezy" v moskovskom poretku'te*, in "Vestnik teatra", n. 33, 14-21/IX/1919, pp. 10-11.
- Mejerchol'd V.E., *Beseda s V.E.Mejerchol'dom*, in "Vestnik teatra", n. 68, 1920, pp. 3-4.
- Moskovskij balagan*, autore non indicato, in "Vestnik teatra", n. 8, 1919 p. 2.
- Moskva v den' krasnogo podarka*, autore non indicato, in "Vestnik teatra", n. 9, 1919, p. 3.
- N.K., senza titolo, in "Petrogradskaja pravda", m. 89, 25/IV/1920, p. 2.
- Nik (pseud. Nikonov N.), *Vzjatie zimnego dvorca*, in "Žizn' iskusstva", 30-31/X/1920
- Nikonov N., *Teatr blizkij k prirode*, in "Žizn' iskusstva", n. 141, 20/V/1919, p. 3.
- N-ov, *Geroičeskij teatr*, in "Žizn' iskusstva", n. 394, 11/III/1920, p. 1.
- O proletku'tach. Pis'mo central'nogo komiteta R.K.P.(b)*, in "Pravda", 1/XII/1920.
- P.K.(Keržencev P.M.), *Iz vpečatlenij pervomajskogo prazdnika; po ulicam*, in "Vestnik teatra", n. 64, 10-17/V/1920, p. 5.
- Pervoe maja*, autore non indicato, in "Krasnaja gazeta", n. 79, 14/IV/1920, p. 2.
- Pervomajskie spektakli*, autore non indicato, in "Žizn' iskusstva", n. 439-440-441, 1-2-3/V/1920, p. 3.
- Pervomajskie spektakli*, autore non indicato, in "Žizn' iskusstva", n. 439-440-441, 1-2-3/V/1920, p. 3.
- Pervomajskie spektakly*, autore non indicato, in "Žizn' iskusstva", n. 435, 27/IV/1920, p. 2.
- Pervomajskie zrelišča*, autore non indicato, in "Krasnaja gazeta", n. 83, 18/IV/1920
- Piotrovskij A.I., *Ne k teatru, a k prazdnestvu*, in "Žizn' iskusstva", n. 697-698-699, del 19-20-21/3/1921, p. 1.

- Piotrovskij A.I., *Teatr vsego naroda. Teatral'nyj kružok*, in "Žizn' iskusstva", 210-21, maggio 1920, p.1.
- Plan pervomajskich toržestv na ulicach Moskvy, razrabotannyj sekcej massovyh predstavlenij i zrelišč teatral'nogo otdela Narkomprosa*, autore non indicato, in "Vestnik Teatra", n. 51, 5-8 febbraio, 1920, p. 5-6.
- Prazdnovanie pervogo maja*, autore non indicato, in "Izvestia petrogradskogo soveta" n. 95 (586), 3/V/1920, p. 2.
- Prazdnovanija v zakrytych pomeščenijach i klubach*, autore non indicato, in "Izvestija petrogradskogo soveta", n. 93 (586), 3/V/1920, p. 2.
- Proekt prazdnovanija pervogo maja*, autore non indicato, in "Vestnik teatra", n. 22, 29-30/IV/1919, p. 3.
- Programma dnja*, autore non indicato, in "Petrogradskaja pravda", n. 155, 15/VII/1920, p. 1.
- Programma tramvajnich ploščadok...*, autore non indicato e senza titolo, in "Izvestija petrogradskogo soveta", n. 93 (585), 30/IV/1920, p. 2.
- Provozvestniki socialistčeskogo teatra*, autore non indicato, in "Vestnik teatra", n. 62, 27/IV-2/V/1920, p. 3.
- Punin N., *Kak moglo byt' inače?*, in "Iskusstvo kommuny", 12/1/1919, p. 1.
- Pušin Ja., *Opyt teatralizacii voennogo manevra*, in "Žizn' iskusstva", n. 539, 26/VIII/1920.
- Radlov S.E., *Prazdniki Oktjabrja*, in "Žizn' iskusstva", n. 45, 1924.
- Radlov S.E., *Massovyje postanovki*, in "Žizn' iskusstva", 21-22/8/1920, p. 1.
- Revoljucionnyj teatr*, autore non indicato, in "Žizn' iskusstva", n. 721-722-723, 20-21-22/IV/1921, p. 1
- Revoljucionnyj teatr*, autore non indicato, in "Žizn' iskusstva", n. 724-725.726, 23-24-25/IV/1921, p.1
- Sformirovalas' u politprosvetupravlenia PVO...*, autore non indicato e senza titolo, in "Petrogradskaja pravda", n. 84, 20/IV/1920, p.3.
- Sformirovalas' u politprosvetupravlenia PVO...*, autore non indicato e senza titolo, in "Žizn' iskusstva", n. 429, 21/IV/1920, p. 2.
- Šklovskij B., *Soglašateli*, in "Žizn' iskusstva", n. 430, 22/IV/1920.
- Šklovskij V., *O gromkom golose*, in "Žizn' iskusstva", n. 446-447, 8-9/V/1920, p. 2.

- Šklovskij V., *Drama i massovye predstavlenija*, in "Žizn' iskusstva", 9/3/1921, p. 1.
- Smyšljaev V., *O massovom teatre*, in «Vestnik teatra», 54, 24-29 febbraio 1920. pp. 4-6.
- Smyšljaev V., *O raznych teatral' nych terminach*, in "Vestnik teatra", n. 51, 5-8 febbraio 1920, pp. 4-5.
- Smyšljaev V., *Massovyj teatr i iskusstvo*, in "Vestnik teatra", n. 62, 1920, pp. 5-6.
- So dnja opublikovanija etogo prikaza...*, autore non indicato e senza titolo, in "Izvestija petrogradskogo soveta, n. 92, (584), 29/IV/1920 p.2.
- Šubskij N., *R.S.F.S.R., na ploščadi Urickogo*, in «Vestnik teatra», n. 75, 30/XI/1920, pp.4-5.
- Teatr na ploščadi*, autore non indicato, in "Vestnik teatra", n. 8, 1919 p. 2.
- Tichonovič V.V., *Teatr i estetizacija žizni*, in "Vestnik teatra", n. 46-47, 1919,
- Utechin I.I., *Teatral'nost' kak instinkt. Semiotika povedenija v trudach Evreinova*, in "Teatr", 2001, n. 2, pp. 80-84.
- Uveselenija i zrelišča*, autore non indicato, in "Petrogradskaja pravda", n. 95, 4/V/1920, p. 2.
- Uveselitel'naja programma pervomajских toržestv*, autore non indicato, in "Petrogradskaja pravda", n. 92, 29/IV/1920.
- V. B., *Gimn osvoboždeniju truda*, in "Krasnaja gazeta", n. 95, 4/V/1920, p. 4.
- V.Kn., *19 Ijulja 1920 – Momenty*, in "Krasnaja gazeta", n. 159, 21/VII/1920, p. 4.
- Vse kollektivy...*, autore non indicato e senza titolo, in «Izvestija petrogradskogo soveta», n. 93 (585), 30/IV/1920, p. 2.
- Vsemirnyj kongress III internacionala*, autore non indicato, in "Krasnaja gazeta", n. 148, 7/VII/1920.
- Vsevolodskij-Gerngross V., *Dejstvennoe iskusstvo*, in "Žizn' iskusstva", 11/3/1920, p.2.
- Zinov'ev G., *Novoe v našem pervomajskom prazdnestve*, in "Petrogradskaja pravda", n. 95, 4/V/1920, p. 1.

Bibliografia in lingue occidentali

- AA. VV., *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, 4 voll., Lausanne, La cité-L'age d'homme, 1977.
- AA.VV., *Il libro di teatro. Annali del Dipartimento musica e spettacolo dell'Università di Roma*, vol. 3, Roma, Bulzoni, 1996.
- AA.VV., *La révolution française et la Russie*, Moscou, Editions du progres, 1989.
- AA.VV., *Le théâtre d'agit-prop. De 1917 a 1932*, 4 voll., Lausanne, ed. La cité-L'age d'homme, 1977, vol. 1 e vol. II;
- AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo.*, a cura di Roberto Alonge, 4 voll., Torino, Einaudi, 2000-2003.
- AA.VV., *Teatro-provocazione*, Padova, Biennale di Venezia, 1967
- Amengual B., *Que viva Eisenstein*, Lausanne. L'Âge d'Homme, 1980.
- Amiard-Chevrel C., *Le théâtre de la jeunesse ouvrière* in AA.VV., *Le théâtre d'agit-prop. De 1917 a 1932*, 4 voll., Lausanne, ed. La cité-L'age d'homme, 1977, vol. II.
- Amiard-Chevrel C., *Les actions de masse a Petrograd en 1920*, in "Les voies de la création théâtrale", VII, 1979.
- Arvatov B., *Arte, produzione e rivoluzione proletaria*, Rimini, Guaraldi, 1973.
- Arvatov B., *Il teatro proletario*, in "Rassegna sovietica", n. 4, 1965
- Blok A., *L'inteligencija e la rivoluzione*, Milano, Adelphi, 1978.
- Blok A., *Poesie*, Guanda, 2000
- Boffa G., *Storia dell'Unione Sovietica*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1976.
- Bulgakov M.A., *La guardia bianca*, Torino, Einaudi, 1974.
- Buonfino G., *Agitprop e controcultura operaia nella Repubblica di Weimar*, in "Primo magio", 3-4, 1974.
- Carr E.H., *La rivoluzione bolscevica 1917-1923*, Torino, Einaudi, 1964.
- Carr E.H., *La rivoluzione russa*, Torino, Einaudi, 1980.
- Carter H., *The new spirit in the Russia theatre (1917-1928)*, London, 1919.
- Carter H., *The new Teater and cinema of soviet Russia*, London, 1924.
- Chagall M., *My life*, New York, Orion press, 1960.
- Chodasevič V.F., *Necropoli*, Milano, Adelphi, 1985.

- De Michelis G., *Il tredicesimo apostolo*, Torino, Claudiana, 1975.
- Deutscher I., *Il profeta armato (1879-1921)*, Longanesi, 1956.
- Deutscher I., *Il profeta disarmato (1921-1929)*, Longanesi, 1961.
- Deutscher I., *Il profeta esiliato (1929-1940)*, Longanesi, 1965.
- Di Giulio M., *Teatro spontaneo e rivoluzione, Le vicende del Samodejatel'nyj teatr*, Firenze, Sansoni, 1985;
- Di Giulio M., *Teatro spontaneo e rivoluzione...*, op. cit.
- Ejzenštejn S.M., *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia, 1981.
- Evreinov N., *Il teatro nella vita*, Miano, Alpes, 1929 (traduzione di *Teatr kak takovoj – Il teatro come tale – 1913*);
- Evreinov N.N., *Histoire du théâtre russe*, Paris, Editions du Chêne, 1947;
- Fevralskij A., *S.M.Ejzenštejn e il teatro*, in «Rassegna sovietica», 3, 1969.
- Fevralskij A., «Anche il più saggio ci casca» al teatro del Proletkul't, *Rassegna sovietica*, n. 4, 1965.
- Fitzpatrick S., *Rivoluzione e cultura in Russia. Lunačarskij e il Commissariato del popolo per l'istruzione. 1917-1921*, Roma, Editori riuniti, 1976.
- Furlan P., *Trucchi in tre atti: il regista Sergej Ernestovič Radlov nella Russia degli anni venti e trenta*, in AA.VV., *Il libro di teatro. Annali del Dipartimento musica e spettacolo dell'Università di Roma*, vol. 3, Roma, Bulzoni, 1996.
- Gorchakov N.A., *The new theater in soviet Russia*, Columbia University press, 1957.
- Gourfinkel N., *Teatro russo contemporaneo*. Roma Bulzoni, 1976. Belyj A. *Il colombo d'argento*, Milano, Bur, 1994.
- Gourfinkel N., *Teatro russo contemporaneo. Teatri nella Russia sovietica, linee e fenomeni*, Roma, Bulzoni, 1976.
- Kraiski G., *Le poetiche russe del Novecento*, Bari, Laterza, 1968.
- Kropotkin, *La grande révolution. 1789-1793*, Genève, 1909;
- Lenzi M., *Il Novecento russo: stili e sistemi*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo.*, a cura di Roberto Alonge, 4 voll., Torino, Einaudi, 2000-2003, vol. 3.
- Lenzi M., *Lo Spettacolo Trasfigurato: scena simbolista e scena-simbolo. Appunti sulla teoria dell'arte scenica di Vjačeslav Ivanov*, in "Il castello di Elsinore" I n° 3, 1988.
- Leyda J., *Z. Voynov, Eisenstein*. Pantheon books/Museum of modern art, New York, 1982.

- Limonov Y., *Les manifestations populaires de 1789-1793 en France et les grandes fêtes de 1917-1920 en Russie Soviétique*, in AA.VV., *La révolution française et la Russie*, Moscou, Editions du progres, 1989.
- Livšić B., *L'arciere dall'occhio e mezzo*, Bari, Laterza, 1968.
- Lo Gatto E., *La letteratura russo-sovietica. Nuova edizione aggiornata*, Firenze, Sansoni, e Milano Accademia, 1968.
- Lo Gatto E., *Storia del teatro russo*, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1964;
- Malcovati F., *Vjačeslav Ivanov: estetica e filosofia*, Firenze, La nuova Italia, 1983
- Markov V., *Storia del futurismo russo*, Torino, Einaudi, 1973.
- Mejerchold'Vs., *L'Ottobre teatrale*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- Nedobrovo V., *I feks a teatro*, in "Rassegna sovietica", n. 4, 1965.
- Ottai A., *Scena e scenario. Frammenti teatrali della prima esposizione della Colonia degli Artisti di Darmstadt*, Roma, Kappa, 1987.
- Picon-Vallin B., *Le théâtre de rue dans les premières années de la révolution russe*, in "Travail théâtral", n° 1, autunno 1970.
- Picon-Vallin B., *Le théâtre de rue dans les premières années de la révolution russe*, in "Travail théâtral", n. 1, autunno 1970.
- Picon-Vallin B., *Mejerchol'd*, Perugia, MMTM edizioni, 2006.
- Ripellino A.M., *Il trucco e l'anima*, Torino, Einaudi, 1965.
- Ripellino A.M., *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1959 (5 ed, 1978).
- Ripellino A.M., *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi.
- Rolland R., *Le théâtre du peuple*, Paris, 1903.
- Ruffini F., *Teatro e boxe*, Bologna, Il mulino, 1994.
- Sadoul G., *Storia generale del cinema, l'arte muta (1919-1929)*, Einaudi, Torino 1978.
- Serge V., *Memorie di un rivoluzionario*, Roma, e e/o, 1999.
- Šklovskij V., *La mossa del cavallo*, Bari, De Donato, 1967.
- Šklovskij V., *Sua maestà Ejzenštejn*, Bari, De donato, 1974.
- Solivetti C., *Cronache dallo 'Studio' e L'amore delle tre melarance*, in "Carte Segrete", n. 32, 1976
- Struve G., *Storia della letteratura sovietica. Da Lenin a Stalin*, Milano, Graziati, 1977.
- Temkin D., Buranelli P., *Please don't hate me*, New York, 1959.

Tiersot J., *Les fêtes et les chants de la révolution française*, Paris, 1908.

Tolstoy V., Bibikova I., Cook C., *Street art of the revolution*, London Thames and Hudson ed., 1990.

Tret'jakov S., Šklovskij V., Šub E., *Il LEF e il cinema*, in "Rassegna sovietica", n. 3, 1964.

Tretjakov S., *Dal futurismo al realismo socialista*, Milano, Mazzotta, 1979.

Vitale S., *Per conoscere l'avanguardia russa*, Milano, Mondadori, 1979.

Von Geldern J., *Bolshevik festivals 1917-1920*, Berkley/Los Angeles/London, University of California press, 1993.

Wells H.G., *Russia in the shadows*, London, 1920

Zamjatin E.I., *Noi*, Milano, Feltrinelli, 1955.

Nota sul materiale documentario d'archivio

Il materiale documentario che si è riuscito a reperire durante la fase di ricerca è, all'incirca, classificabile in quattro gruppi:

1. Documenti scritti direttamente inerenti lo svolgimento degli spettacoli, utili a capire come si svolsero. Di questi fanno parte a) il libretto-volantino del *Mistero del lavoro liberato*, b) le partiture registiche, alcuni fogli con indicazioni riguardanti la disposizione di campanelli e segnali vari, la disposizione di gruppi di partecipanti sulla scena e dietro le "quinte", lo schema della successione dei fuochi d'artificio di *Verso la comune mondiale*; c) la descrizione autografa de *La presa del Palazzo d'Inverno* di Evreinov; d) alcuni frammenti della partitura registica di *Dieci anni d'Ottobre*. I documenti di questo tipo li ho reperiti nei fondi *V.N.Solov'ëv* e *Massovye predstavlenija* dell'Archivio del Museo statale di arte teatrale e musicale di San Pietroburgo e nei fondi *N.V.Petrov* e *N.N.Evreinov* dello RGALI.

2. Documenti iconografici (fotografici e cinematografici, quelli disegnati a mano, a quanto mi risulta, sono tutti pubblicati) che si sono rivelati altrettanto importanti per la ricostruzione dello svolgimento effettivo degli spettacoli. Si tratta in particolare del film *Nascita del teatro sovietico* (con uno spezzone di prove de *La presa del Palazzo d'Inverno*) prodotto incollando materiali cinematografici d'archivio nel 1989 dal Museo Statale Centrale di Arte Teatrale A.A.Bachrušin di Mosca, e delle foto trovate nei fondi sulle feste di massa presso l'Archivio Centrale Statale di Cine-Foto-Fono Documenti di S.Pietroburgo e presso l'Archivio del Museo di Storia Politica Russa di villa Kšešinskij a Pietrobugo.

3. Documenti che aiutano a ricostruire l'atmosfera s/o le condizioni i cui si svolsero gli spettacoli, e cioè: volantini con il programma di festeggiamenti per una determinata festività; volantini con le parole d'ordine proposti dalle autorità rivoluzionarie per una determinata festività; lasciapassare per la tribuna d'onore; ecc. Tutto il materiale del genere l'ho reperito nell'Archivio del Museo di Storia Politica Russa di villa Kšešinskij a Pietrobugo.

4. Documenti non direttamente inerenti uno dei due spettacoli che riportano qualche riflessione o qualche ricordo di un personaggio significativo nel panorama di questa ricerca, quali a) i documenti su (e di) V.N.Solov'ëv consegnatimi dal prof. A.Ja.Alt'suller (cfr. nota 8 a II.2.); b) alcuni appunti di Annenkov reperiti nel fondo intitolato a suo nome dello RGALI; c) una relazione tenuta da Mejerchol'd alla riunione della commissione per l'organizzazione dei festeggiamenti del primo maggio 1932 del Soviet di Mosca proposito dello svolgimento e dell'animazione del corteo, reperita nel fondo Vs.E.Mejechol'd dello RGALI.

Quattro sono sostanzialmente anche gli archivi nei quali sono stati reperiti i documenti e dei quali si forniscono qui i nomi: lo RGALI (acronimo di *Rossijskij Gosudrsvennyj Archiv Literatury i Iskusstv* – Archivio Statale Russo di Arti e letteratura -); il CGAKFFD-SPB (acronimo di *Central'nyj Gosudarstvennyj Archiv Kino-foto-fono dokumentov Sankt Peterburga* –Archivio Centrale Statale di Cine-Foto-Fono Documenti di S.Pietroburgo -); l'Archivio del Museo di Storia Politica Russa di villa Kšešinskij a Pietroburgo; l'Archivio del Museo statale di arte teatrale e musicale di San Pietroburgo.

I documenti citati direttamente o indirettamente nel corso del presente saggio sono:

a) *Mistero del lavoro liberato*

1. Volantino-libretto trovato presso l'Archivio del Museo statale di arte teatrale e musicale di San Pietroburgo: GIK 11410 ORU 11070
2. Fotografie
 - i. Archivio del Museo di Storia Politica Russa di villa Kšešinskij a Pietroburgo: F. III n° inv.28815/6; F. III n° inv.28816/2; F. IX P-7788.
 - ii. Archivio Centrale Statale di Cine-Foto-Fono Documenti di S.Pietroburgo: 2 P. 2727; 2 P. 2730; 2 P. 2750.

b) *Verso la comune mondiale*

1. Partiture registiche:
 - i. Rgali, F. 2358 (*N.V.Petrov*) op. 2 ed. chr. 3

- ii. Archivio del Museo statale di arte teatrale e musicale di San Pietroburgo: GIK 11697/3 ORU 11071; GIK 11287/11° ORU 11233; GIK 11287/11b ORU 10344b

2. Fotografie

- i. Archivio del Museo di Storia Politica Russa di villa Kšešinskij a Pietroburgo: F. III n° inv. 28816/1; F. III n° inv. 28816/3; F. III n° inv. 2881/6
- ii. Archivio Centrale Statale di Cine-Foto-Fono Documenti di S.Pietroburgo: 2 P. 2731

3. Fogli con indicazioni scritte di vario genere: Archivio del Museo statale di arte teatrale e musicale di San Pietroburgo GIK 11697/2 ORU 11070; GIK 11687/3 ORU 11071

c) *La presa del Palazzo d'Inverno*

- 1. Descrizione dattiloscritta dello spettacolo: Rgali F. 982 (*N.N.Evreinov*), OP.1, Ed. chr. 31, nn. 1.5-1.25.
- 2. Film *Nascita del teatro sovietico*, prodotto dal Museo Statale Centrale di Arte Teatrale A.A.Bachrušin di Mosca
- 3. Fotografie trovate nei fondi già citati dell'Archivio del Museo statale di arte teatrale e musicale di San Pietroburgo, dell' Archivio Centrale Statale di Cine-Foto-Fono Documenti di S.Pietroburgo e dell' Archivio del Museo di Storia Politica Russa di villa Kšešinskij a Pietroburgo.

d) *Dieci anni d'Ottobre*

- 1. Partitura registica di N.V.Petrov, Rgali F. 2358 (*N.V.Petrov*) op. 2 ed. chr. 3

Materiale iconografico



1. Il burattino Petruška (in alto a destra) durante una dimostrazione



2. Carro durante una dimostrazione



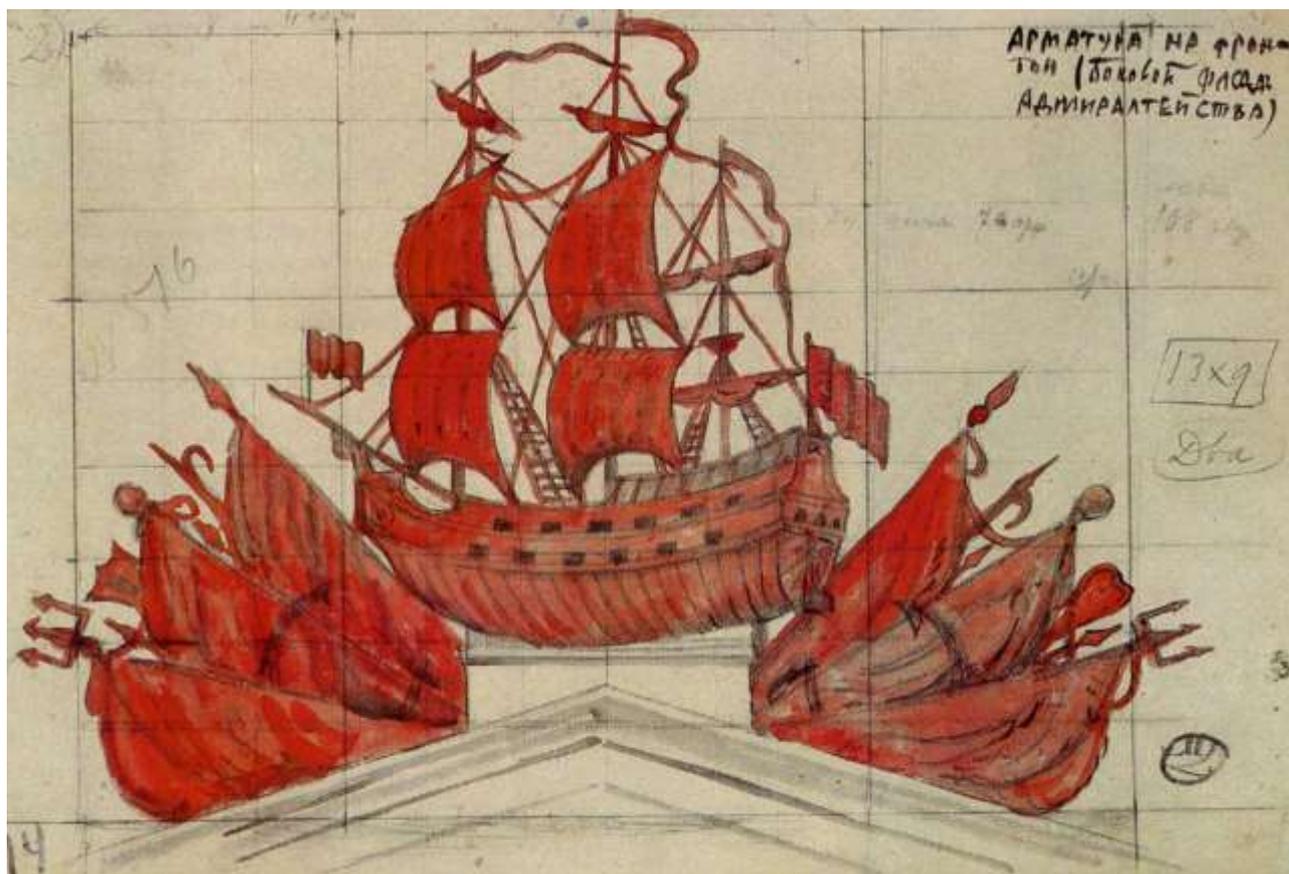
3. Carro durante una dimostrazione



4. Piano di Mstislav Dobužinskij per la decorazione festiva del Palazzo dell'Ammiragliato (1918)



5. Piano di Mstislav Dobužinskij per la decorazione festiva del Palazzo dell'Ammiragliato (1918)



6. Piano di Mstislav Dobužinskij per la decorazione festiva del Palazzo dell'Ammiragliato (1918)



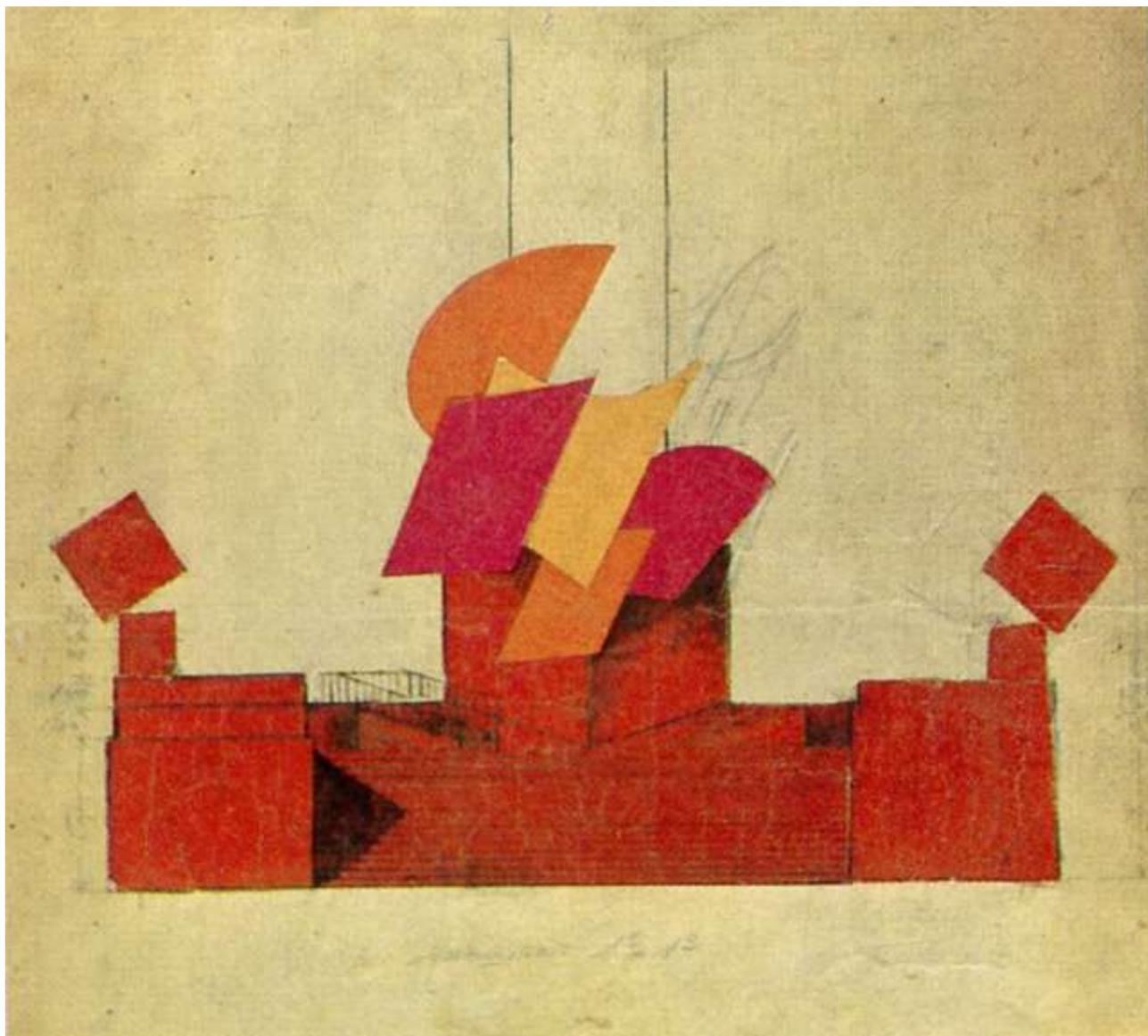
7. Decorazione festiva di un palazzo, primi anni della rivoluzione.



8. Bozzetto di Natan Al'tman per la decorazione festiva della Piazza del Palazzo d'Inverno (1918)



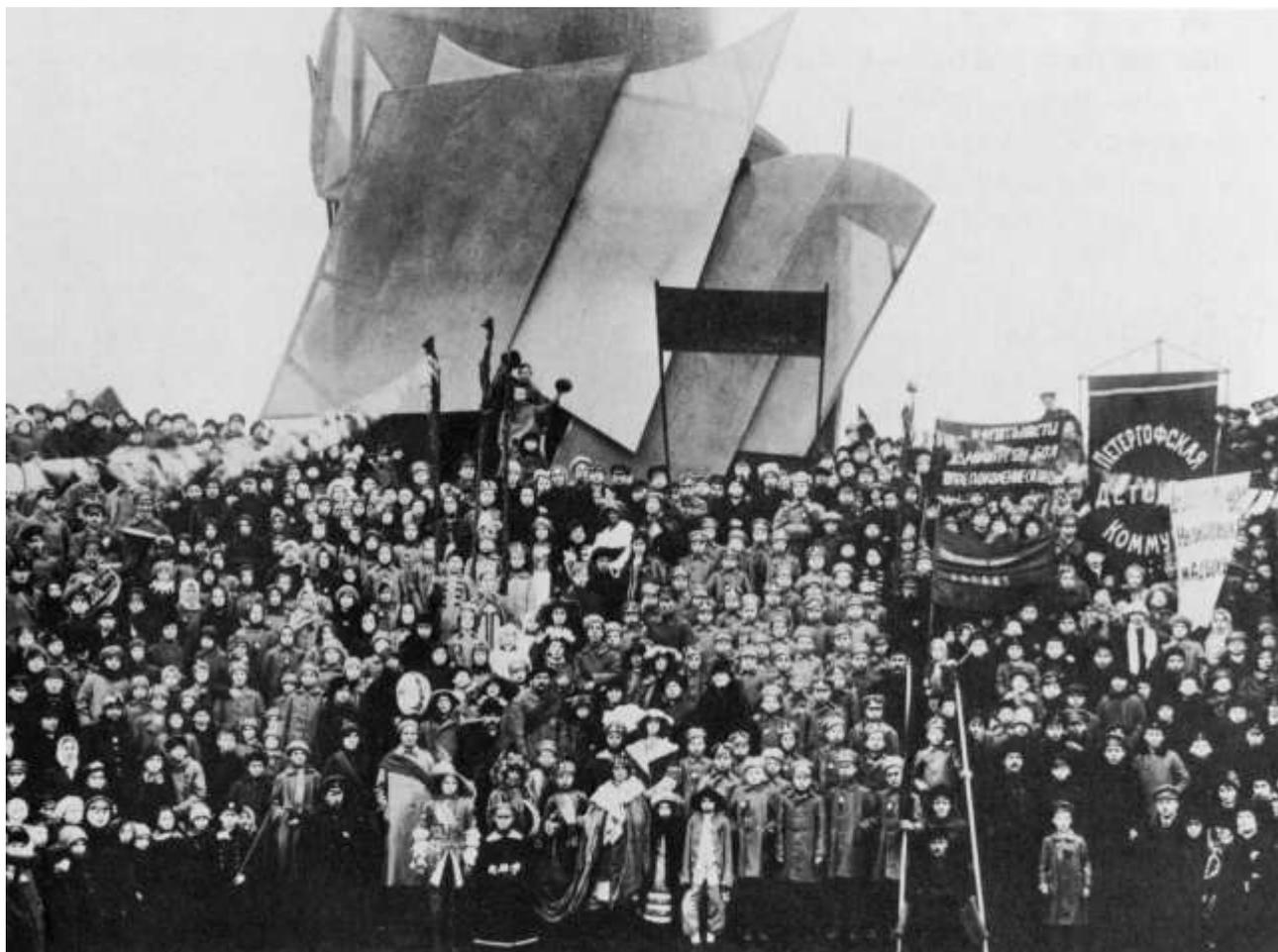
9. Bozzetto di Natan Al'tman per la decorazione festiva della Piazza del Palazzo d'Inverno (1918)



10. Bozzetto di Natan Al'tman per la decorazione festiva della Piazza del Palazzo d'Inverno (1918)



11. Natan Al'tman - decorazione festiva della Piazza del Palazzo d'Inverno (1918)



12 Manifestanti attorno ad un monumento decorato per le festività



ОКНО САТИРЫ РОСТА № 5.

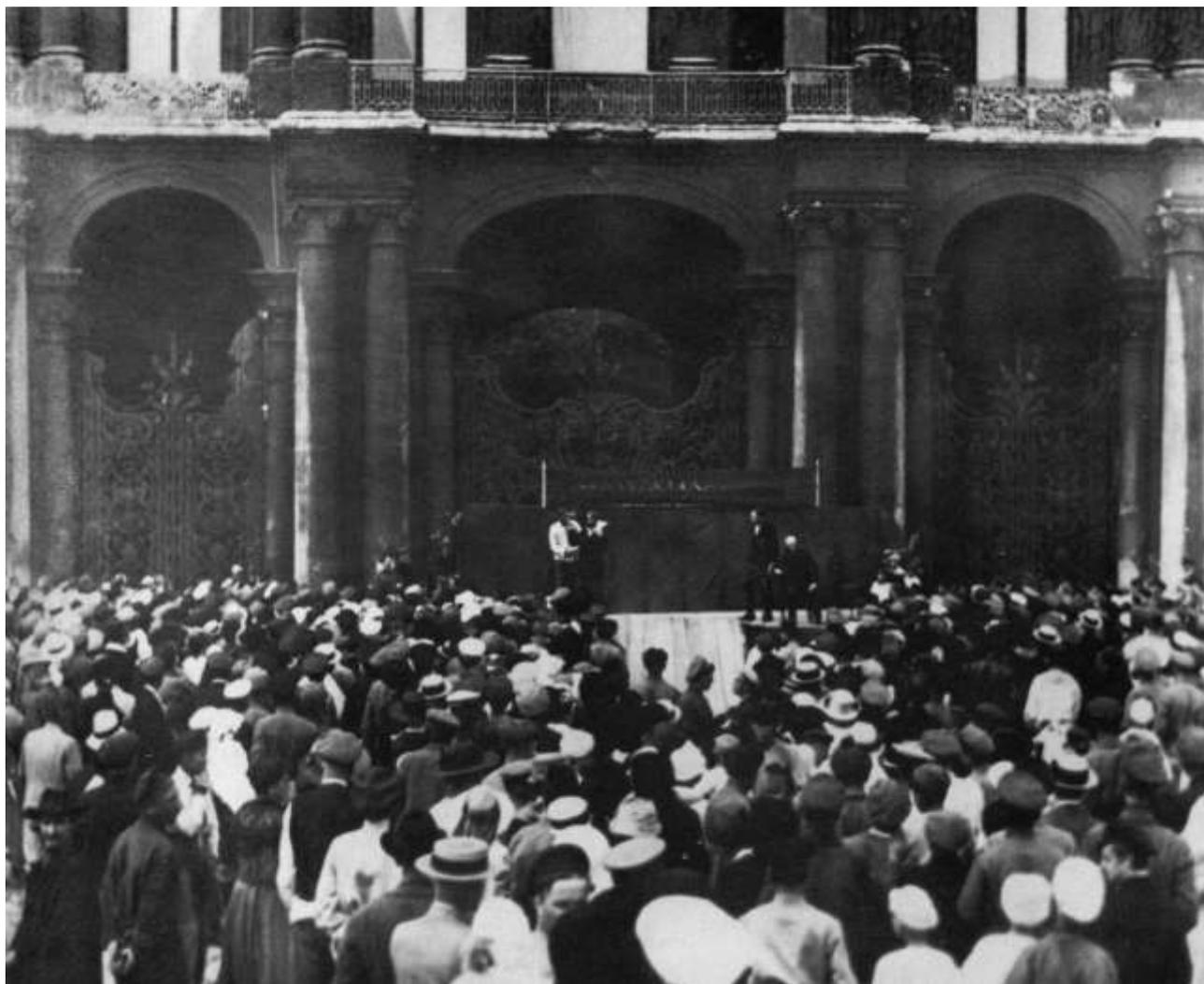


РАБОЧИЙ!
ГЛУПОСТЬ БЕСПАРТИЙНУЮ ВЫКИНИ!
ЕСЛИ ХОЧЕШЬ ЖИТЬ С ДРУГИМИ В РАЗБРОД -
ВСЕХ ПО ОЧЕРЕДИ СЛОВИТ ДЕНИКИН,
ВСЕХ СОЖРЕТ ГЕНЕРАЛЬСКИЙ РОТ.



ЕСЛИ Ж, НА ЗОВ ПАРТИЙНОЙ
НЕДЕЛИ
ПРИДУТ МИЛЛИОНЫ С ФАБРИК
И С ПАШЕН -
РАБОЧИЙ БЫСТРО ДОКАЖЕТ НА ДЕЛЕ,
ЧТО КОММУНИСТАМ НИКТО НЕ
СТРАШЕН.

13-14. Finestre della Rosta



15. *La caduta dell'autocrazia* (1919), palco della reazione, Laboratorio drammaturgico-teatrale dell'Armata Rossa



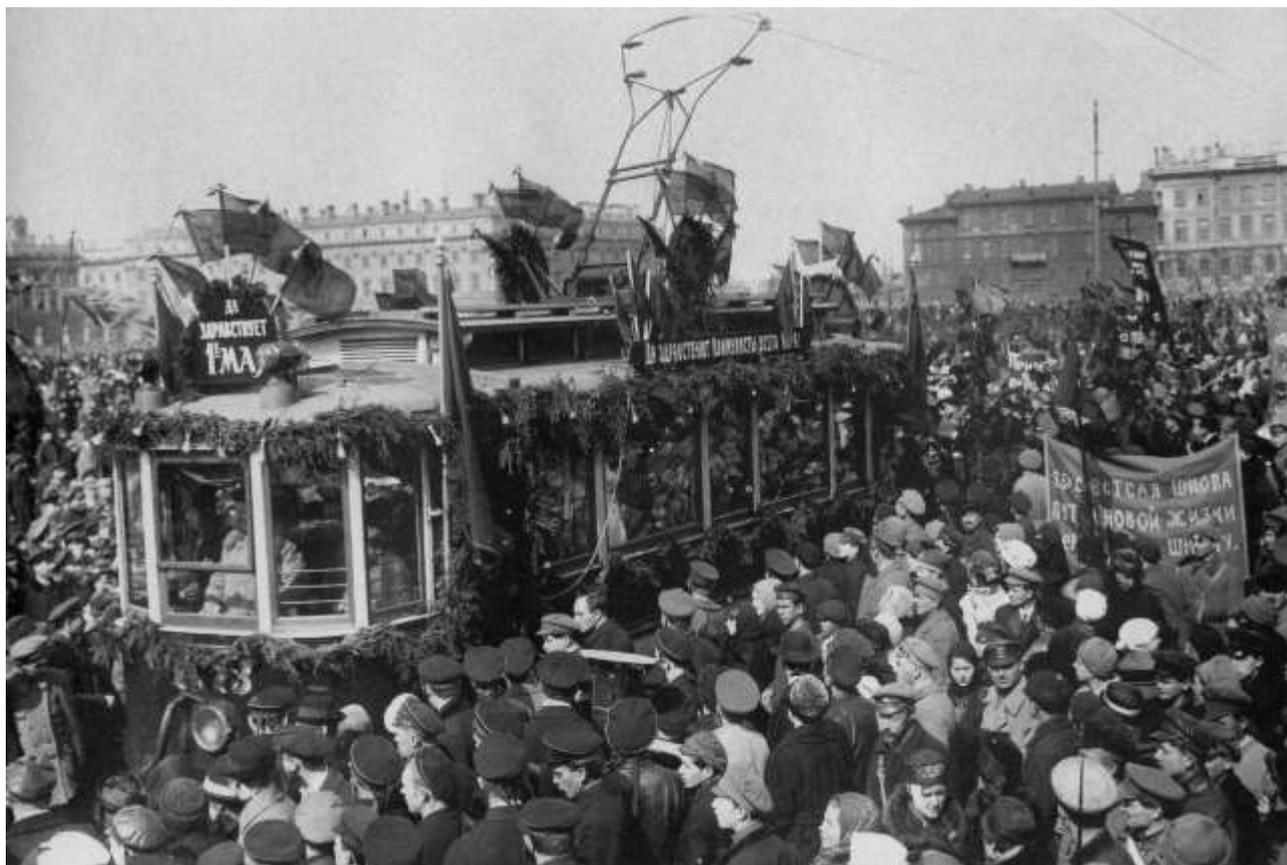
16. *La caduta dell'autocrazia* (1919), finale, Laboratorio drammaturgico-teatrale dell'Armata Rossa



17. *Fuenteovejuna* di Lope de Vega sulla Piazza del Palazzo d'Inverno, primi anni della rivoluzione.



18. *Fuenteovejuna* di Lope de Vega sulla Piazza del Palazzo d'Inverno, primi anni della rivoluzione



19. Teatro mobile montato su un tram per la festa del 1° maggio 1920



20 Konstantin Juon: *Il nuovo pianeta* (1921)



21. L'edificio dell'ex Borsa durante il montaggio delle decorazioni per il *Mistero del lavoro liberato* (1920)



22. Pubblico attorno ad una delle colonne rostrate, di fronte alla ex Borsa , 1920



23. *Mistero del lavoro liberato* (1920), parata degli Ulani, prove



24. *Mistero del lavoro liberato* (1920), gli schiavi vanno al lavoro sotto il controllo dei guardiani, prove



25. *Mistero del lavoro liberato* (1920), la sfilata dei potenti, prove



26. *Mistero del lavoro liberato* (1920), prove



27. *Mistero del lavoro liberato*(1920), l'assalto dell'Armata Rossa, prove



28. *Mistero del lavoro liberato* (1920), apoteosi finale, prove



29. *Mistero del lavoro liberato* (1920), apoteosi finale, prove



30. Bozzetto di Natan Al'tman per la scenografia di *Verso la comune mondiale* (1920)



31. Bozzetto di Natan Al'tman per *Verso la comune mondiale* (1920)



32. *Verso la comune mondiale* (1920) i socialisti “conciliatori” della Seconda Internazionale, prove



33. *Verso la comune mondiale* (1920), gli operai vanno in guerra sotto lo sguardo dello Zar-marionetta, prove



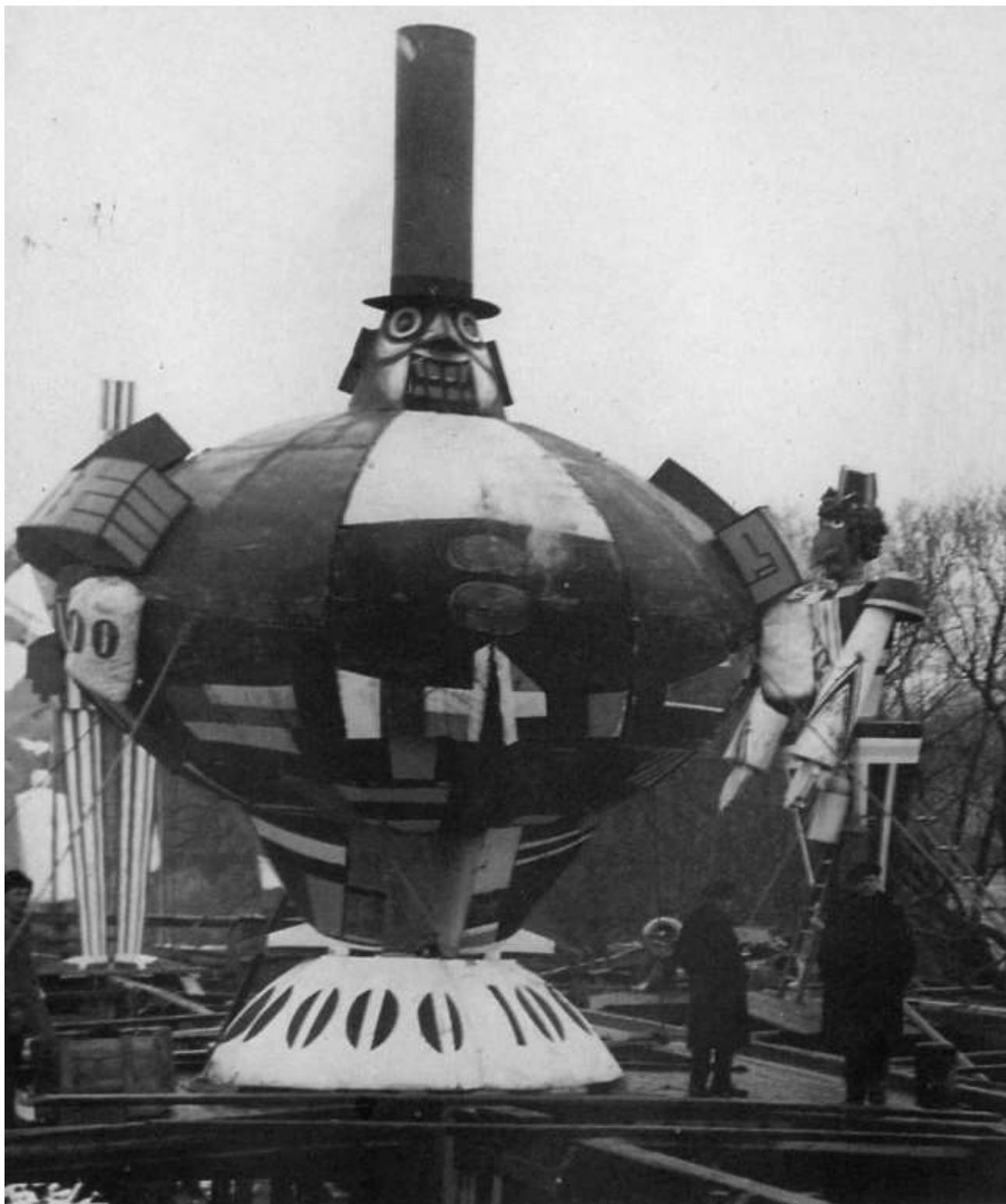
34. *Verso la comune mondiale (1920), apoteosi, prova*

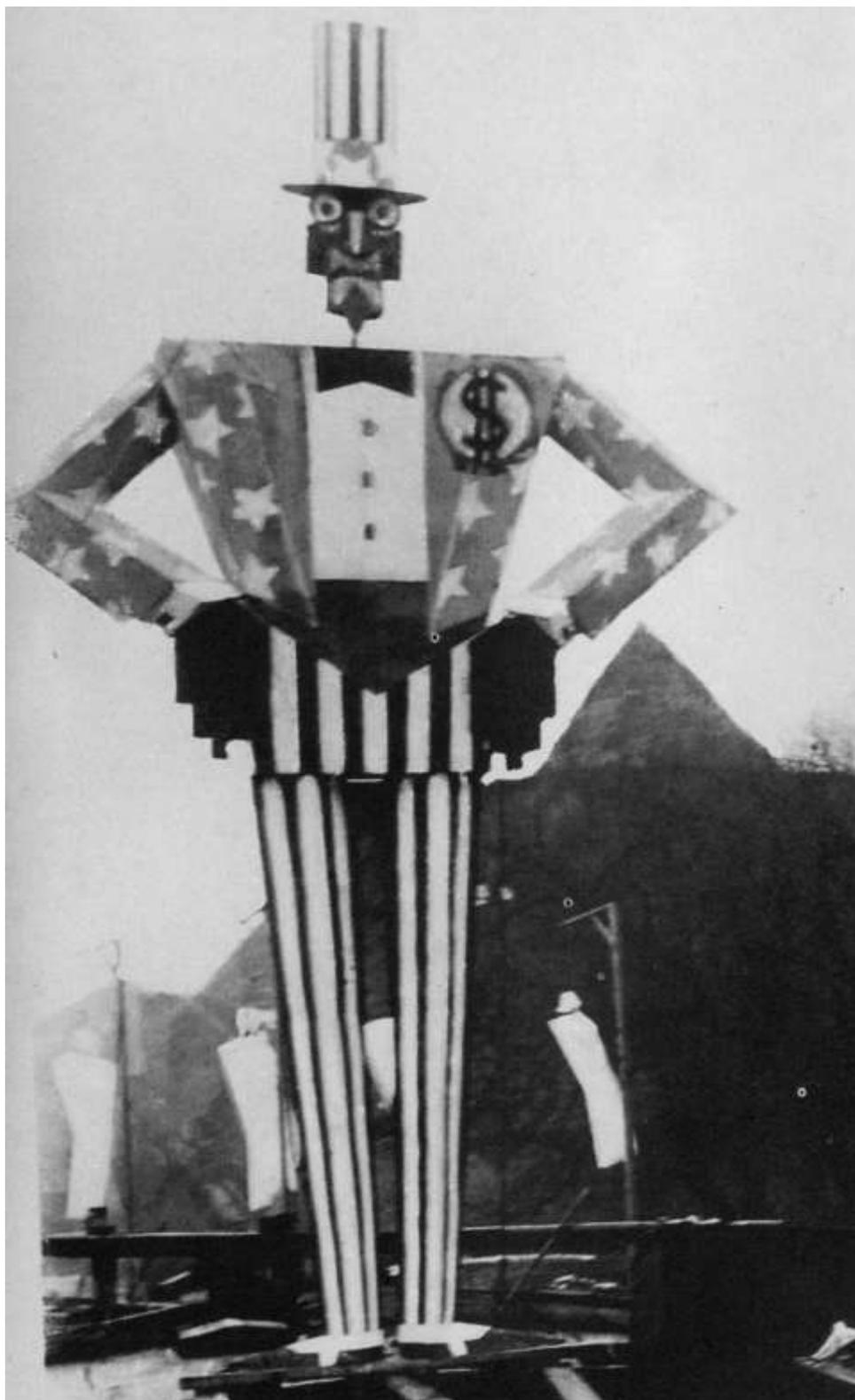


35. *Verso la comune mondiale* (1920), parata dei rappresentanti dei popoli stranieri, prova



36. *Verso la comune mondiale* (1920), apoteosi

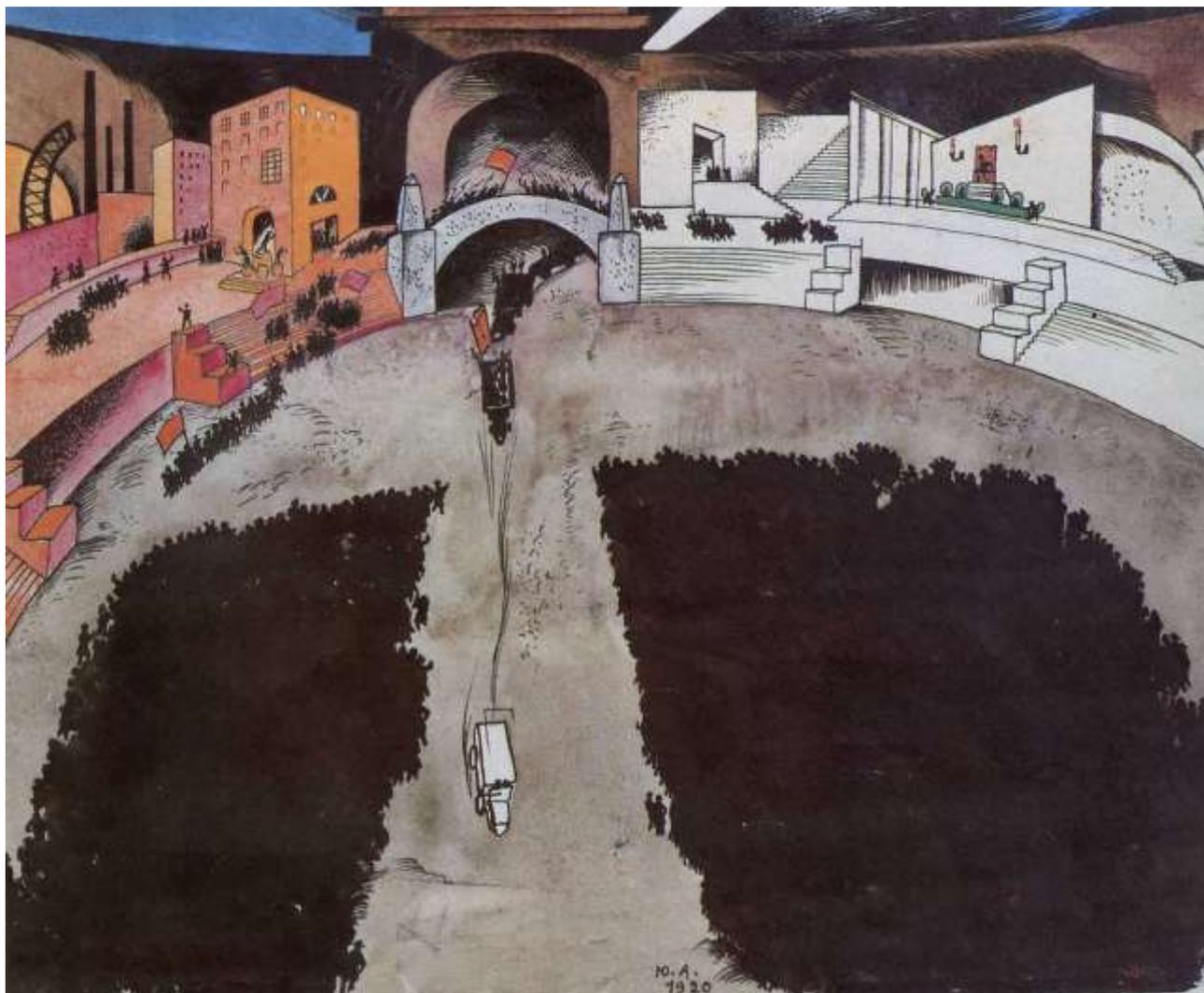




37-38 *Dieci anni di Ottobre* (1927), fantocci delle forze ostili alla rivoluzione.



39. Rudolf Frenc, *La presa del palazzo d'Inverno* (1927)



40. Jurij Annenkov, bozzetto per le scenografia di *La presa del Palazzo d'Inverno* (1920)



41. *La presa del Palazzo d'Inverno (1920), il palco bianco, prova*



42. *La presa del Palazzo d'Inverno* (1920), sul palco bianco la borghesia fa un "Credito di libertà" a Kerenskij, prova



43. *La presa del Palazzo d'Inverno* (1920), personaggi del palco bianco, prova



44. *La presa del Palazzo d'Inverno (1920), comandi militari sul palco bianco, prova*



45. *La presa del palazzo d'Inverno (1920), il palco rosso, prova*



46. *La presa del Palazzo d'Inverno (1920), l'arrivo dei capi del proletariato, prova*



47. *La presa del Palazzo d'Inverno* (1920), i proletari dal palco rosso indicano la via verso il palco bianco, prova



48. *La presa del Palazzo d'Inverno (1920), "le giornate di luglio" del 1917, l'assalto al palco bianco, prova*



49. *La presa del Palazzo d'Inverno (1920), Kerenskij si dà alla fuga, prova*



50. *La presa del Palazzo d'Inverno*, (1920), il momento dell'assalto al Palazzo d'Inverno, prova



51. *L'assedio della Russia* (1920)



52. *L'assedio della Russia* (1920)



53. *L'assedio della Russia* (1920)



54. *L'assedio della Russia* (1920)

Indice dei nomi

Achmatova A.A.	poetessa
Agrenev- Slavjanskij D.A.	impresario
Ajzenštadt V.K.	studioso
Aksenov V.S.	studioso
Al'tman N.I.	pittore e scenografo
Aleksandrov G.V.	attore, sceneggiatore, regista
Aleksandrov P.I.	attore
Alekseeva L.N.	regista
Alekseev-Jakovlev A.Ja.	regista
Alonge R.	studioso
Al'pers B.V.	studioso
Al'tsuller A.Ja.	studioso
Amiard-Chevrel C.	studiosa
Amnel' A.	drammaturgo
Andreeva M.F.	attrice e politica
Annenkov Ju.P.	scenografo e pittore
Annenskij I.F.	poeta
Antimonov S.I.	regista
Appia A.	regista, scenografo, teorico
Arbatov N.N.	regista
Asaf'ev V.B.	compositore e musicologo
Auber D.	compositore
Basargina-Blok L.D.	attrice
Beaumarchais P.A.C.	drammaturgo
Belenson A.E.	critico

Belyj A. (pseud. di Boris Nikolaevič Bugaev) poeta
Benedict drammaturgo
Benois A.N. pittore e scenografo
Berg impresario di teatro popolare
Bergamo S.,
Beskin M.O studioso.
Bessal'ko P.K. poeta
Bilibin I.Ja. pittore
Blanc L. politico
Blok A.A. poeta
Boffa G. studioso
Bogdanov A.A. politico bolscevico
Bortnjanskij D.S. compositore
Bova-Korolevič (eroe leggendario)
Brecht B. regista, drammaturgo, teorico
Brik O.M. Critico, letterato
Brjusov V.Ja. poeta
Brudny V.I. studioso
Bulgakov A.S. scrittore
Burijuk D. poeta
Bušueva S. studiosa
Byron G.G. poeta

Calderon de la Barca P. drammaturgo
Catilina Lucio Sergio politico romano
Cechovicer O. studioso
Chagall M. pittore
Chenier A. poeta
Cherubini L. compositore
Chlebnikov V.V. poeta

Chodasevič V.F.	poeta
Chodasevič V.M.	scenografa
Cholmskaja Z.V.	attrice
Chopin F.	compositore
Chrenov N.A.	studioso
Cimbal S.L.	studioso
Clementi M.	studioso
Craig E.G.	regista, scenografo, teorico
Crommelynck	drammaturgo
Čarov	attore
Čečetin A.I.	studioso
Čechov A.P.	scrittore
Čekan V.V.	attrice
Čerkasov N.K.	attore
Dalcroze E.J.	pedagogo
Danilov S.S.	studioso
Dargomižskij A.S.	compositore
David J.L.	pittore
Davydov V.N.	attore
De Michelis G.	studioso
de Thomon T.	architetto
de Vega y Carpio Lope	drammaturgo
De Vidovich S.	studiosa
Dejč A.I.	scrittore, critico
Del'vari Ž. (pseud. di Kučinskij G.I.)	artista circense, clown.
Denikin A.I.	generale, politico controrivoluzionario
Deržavin K.N.	critico
Di Giulio M.	studiosa

Dobužinskij M.V. pittore e scenografo
Donizzetti G. compositore
Drizen N.V. regista e impresario
Duse E. attrice
Dziga Vertov regista

Egarëv impresario teatro popolare
Ejzenštejn S.M. regista
Ekster A. pittrice, scenografa
Elagin N.D. attore
Ermolova M.N. attrice
Ernani (pseud. Di Beljanin V.F.) artista di circo
Erodoto storico
Eschilo tragediografo
Esenin S.A. poeta
Evreinov N.N. regista

Feuerbach L. filosofo
Fevralskij A. (pseud. Di Jakobi A.V.) studioso, critico
Filonov P.N. pittore
Foregger N.M. regista
Fuchs G. regista e teorico
Fuchs G. regista, teorico
Furlan P. studiosa

Gajdeburov P.P. regista
Gan A.M. grafico e teorico costruttivista
Gastev A.K. poeta
Genkin M. studioso
Gibšman K.E. attore

Glinskaja (Belenson) F.A.	attrice
Gluck Ch. W.	compositore
Gogol' N.V.	scrittore
Golovin A.Ja.	pittore, scenografo
Golovinskaja E.D	attrice e regista
Gorkij M. (pseud. di Peškov A.M.)	scrittore
Gourfinkel N.	studiosa
Gozzi C.	drammaturgo
Granovskij A.M.	regista
Grenčenev V.	regista d'opera
Gromov	impresario teatro popolare
Gruševskij M.S.	politico ucraino, storico
Gučkov A.I.	capitalista, deputato russo della IV дума
Guglielmo II	imperatore di Germania
Gumil'ëv N.S.	poeta
Guro E.G.	poetessa e pittrice
Guščin A.S,	studioso
Gvozdev A.A.	studioso
Hamsun K.	scrittore e drammaturgo
Hauptmann G.	scrittore e drammaturgo
Heijermans G.	scrittore e drammaturgo
Hoffmann E.T.A.	scrittore
Ibsen H.	drammaturgo
Ignatov V.V.	drammaturgo
Ilja Muromec	eroe leggendario
Ionov (pseud. Bernštejn) I.I.	poeta
Ivanov V.I.	filosofo e poeta

Jaurés J.	politico rivoluzionario francese
Judenič N.N.	generale, politico controrivoluzionario
Jufit A.Z.	studioso
Jur'ev Ju.M.	attore
Jutkevič S.I.	regista cinematografico
Kaiser G.	scrittore e drammaturgo
Kalinin F.N.	critico
Kamenev L.B.	politico bolscevico
Karlioni A.Ju.	artista di circo
Kautsky K.	politico socialdemocratico tedesco
Kerenskij A.F.	politico, capo del governo provvisorio russo prima della rivoluzione
Keržencev P.M.	teorico teatrale del Porletkul't
Kibal'čič V. L.	(Cfr. Serge V.)
Klark A.F.	regista
Kljuev N.A.	poeta
Knipper-Čechova O.L.	attrice
Knjažnin Ja.B.	scrittore
Kogan P.S.	teorico teatrale del proletkul't
Kolčak A.V.	ammiraglio, politico controrivoluzionario
Kommisarževskaja V.F.	attrice
Kommissarževkij F.F.	regista
Korovin A.A.	danzatrice
Kozincev G.M.	regista
Kozjukov B.D.	attore di circo e cantante
Kozlov P.S.	drammaturgo del protletkul't

Kraiskij	soldato-scrittore
Kropotkin P.A.	rivoluzionario anarchico
Kručënych A.E.	poeta futurista
Kudelli P.F.	giornalista
Kugel' A.R.	regista e critico
Kun B.	politico, rivoluzionario ungherese
Kustodiev B.M.	pittore
Kuzmin N.	giornalista
Kuznecov E.M.	critico
Kuznecova A.	studiosa
L'vov N. I.	critico
Lanséré E.E.	pittore
Lebedev N.A.	attore
Legat	impresario di teatro popolare
Lejfert A.V.	impresario di teatro popolare
Lenin V.I.	
Lenzi M.	studioso
Lermontov Ju.M.	poeta
Leyda, J.	studioso
Liebknecht K.	rivoluzionario tedesco
Limonov Ju.A.	studioso
Liszt F.	compositore
London J.	scrittore
Lope (v. de Vega y Carpio Lope)	scrittore e drammaturgo
Luigi XVI Borbone	re di Francia
Lunačarskij A.V.	politico bolscevico, ministro dell'istruzione
Lusignoli F.	
Luxembrug R.	rivoluzionaria tedesca

Maeterlinck M.	poeta
Maidson A.S.	studioso
Majakovskij V.V.	poeta
Malachov S.	studioso
Malafeev V.M.	Impresario e regista di teatro popolare
Malcovati F.	studioso
Malevič K.S.	pittore
Malinovskij (pseud. di Bogdanov A.A.)	
Mardžanov (Mardžanišvili) K.A.	regista
Marinetti F.T.	futurista
Markov V.	studioso
Marotti F.	studioso
Marx K.	
Maslovskaja S.D.	regista
Mass V. Z.	scrittore
Matjušin M.V.	compositore, pittore
Mazaev A.I.	studioso
Mazzini G.	
Mejerchold V.E.	regista
Mgebrov A.A.	attore
Michel L.	rivoluzionaria anarchica francese
Miklaševskij K.M.	studioso
Miljukov P.N.	politico cadetto, capo del I governo provvisorio del 1917
Mironova V.M.	studiosa
Mišeev N.I.	studioso
Molčanov I.E.	impresario e direttore di coro
Molière J.B.	scrittore
Morozov S.T	industriale e mecenate
Movšenzon A.G.	regista
Muromec	Cfr. Ilja Muromec, eroe leggendario

Musorgskij M.P.	compositore
N.K. (v. Kuzmin)	giornalista
Napoleone Bonaparte	
Nefedov S.V.	Attore, cantante
Nekrylova A.F.	studiosa
Nemiro O.V.	studioso
Nemirovič-Dančenko V.I.	drammaturgo, regista
Nicola I (Nikolaj Pavlovič Romanov, zar)	
Nicola II (Nikolaj Aleksandrovič Romanov, zar)	
Nikonov N.	critico teatrale, giornalista
Offenbach J.	compositore
Olbracht I.	Giornalista
Orlenev P.N.	capocomico
Orlov I.	regista
Ošerovič I.	politico bolscevico
Osipov	Operaio, attore
Pasternak B.L.	scrittore
Petljura S.V.	capo militare e politico nazionalista ucraino
Petrov N.V.	regista
Picon-Vallin B.	studiosa
Piotrovskij A.I.	teorico e regista
Pitoëff G.	regista
Plauto	commetiografo
Plechanov G.V.	politico socialdemocratico russo
Pletněv V.F.	drammaturgo
Pluček V.N.	regista
Podvojskij N.I.	politico bolscevico

Popov	operaio e attore
Popov A.D.	regista
Prokof'ev S.S.	compositore
Prosvetov E.P.	regista
Pudovkin V.I.	regista
Puškin A.S.	poeta
Radlov S.E.,	regista
Rappo Carlo,	artista circense
Rappoport V.R.	regista
Reinhardt M.	regista
Remizov A.M.	scrittore
Repin I.E.	pittore
Rerich N.K.,	pittore
Ripellino A.M.	studioso
Rjumin E.	studioso
Robespierre M.	
Rodčenko A.M.	artista figurativo
Roksanova M.L.	attrice
Rollan R.,	drammaturgo
Rousseau J.J.,	filosofo
Rozanova O.	artista
Rudnev V.A.	studioso
Rukavišnikov I.S.,	regista
Ryleev K.F.	poeta e rivoluzionario decabrista
Sac I.A.	compositore
Sacchini A.M.G.	compositore

Sadoul G.	studioso
Salieri A.	compositore
Sapunov N.N.	pittore
Schiller	scrittore
Schnitzler A.	scrittore e drammaturgo
Serežnikov V.K.	attore e pedagogo
Serge V.	scrittore, rivoluzionario bolscevico
Serž (peud. Di Aleksandrov A.C.)	acrobata
Shakespeare W	scrittore
Shelley P.B.	poeta
Sinicyn V.G.	studioso
Skarskaja N.F.	attrice
Skoropadskij P.P.	politico ucraino filo-tedesco
Smeral B.	cronista
Smyšljaev V.S.	regista
Sokolnikov G.I.	politico bolscevico
Sokolovskij M.	attore
Solov'ëv V.S.	filosofo
Solov'ëv V.N.	regista
Somov K.A.	pittore
Spartaco	
Stalin I.V.	
Stanislavskij K.S.	regista
Sten'ka Razin	ribelle russo del XVII sec.
Strauss J.	compositore
Stravinskij I.F.	compositore
Struve A.F.	teorico proletkul'r
Suchodol'skij E.P.	impresario
Suchodol'skij V.P.	impresario
Sudejkin S.Ju.	pittore

Šaliapin F.I. cantante
Šimanovskij V.V. attore e regista
Šklovskij V.B. studioso
Škol'nik.I.S. pittore e scenografo
Šub E.I. regista cinematografica
Šubskij N. giornalista
Šul'gin V.V. politico monarchico, deputato della IV дума

Ščerbakov S.S. regista e drammaturgo

Ščukin Ju.P. studioso
Ščuko V.A. pittore e scenografo
Ščepkin M.S. attore

T'erso Ž. cfr anche Tiersot J. Studioso

Tairov A.Ja. regista
Takoshimo T. artista di circo
Talleyrand Ch.M. politico e militare francese
Taršis N.A. studiosa
Tatlin V.E. architetto
Tëmkin D. musicista e organizzatore
Thiers A. politico francese
Tichonovič V.V. regista e teorico
Tiersot J. cfr anche T'erso Ž. studioso
Toller E. scrittore e drammaturgo
Tolstoj A.K. scrittore
Tolstoj L.N. scrittore
Tolstoj V.P. studioso
Trauberg L.Z. regista
Trockij L.D. politico bolscevico

Tucidide	storico
Tverskij K.K.	regista
Vachtangov E.B.	regista
Valentin K.	comico e scrittore
Valentini V.	studiosa
Varlich H.	compositore
Varlin E.	sindacalista francese
Vasil'eva N.	attrice e impresaria
Vasil'ev S. e G.	registi
Verdi G.	compositore
Verhaeren P.	scrittore
Vertov (v. Dziga Vertov)	regista
Vinogradov-Mamont N.G.	regista
Viv'en L.S.	attore e regista
Vojnov V.	regista
Vol'skij M.I.	attore
Von Dohnany E.	compositore
Von Geldern J.	studioso
Vorovskij V.V.	politico bolscevico
Voynov Z.	studioso
Vrangel P.N.	Generale e politico controrivoluzionario
Vsevolodskij-Gerngross V.N.	studioso
Whitman W.	poeta
Wilde O.	scrittore
Wagner R.	compositore
Zamjatin E.I.	scrittore
Zelinskij F.F.	studioso

Zinov'ev G.E. politico bolscevico

Zolotnickij D.I. studioso

Ževeržeev L.I. studioso, operatore culturale