

**SLAVIA**  
**rivista trimestrale di cultura**



**luglio**  
**settembre 1994**

**spedizione trimestrale**  
**in abbonamento postale**  
**50% - Roma**  
**prezzo L. 25.000**

---

**slavia**

*Consiglio di redazione:* Mauro Aglietto, Ignazio Ambrogio, Agostino Bagnato, Eridano Bazzarelli, Bernardino Bernardini (direttore responsabile), Sergio Bertolissi, Jolanda Bufalini, Piero Cazzola, Silvana Fabiano, Pier Paolo Farné, Paola Ferretti, Carlo Fredduzzi, Ljudmila Grieco Krasnokuckaja, Adriano Guerra, Claudia Lasorsa, Flavia Lattanzi, Aniuta Maver Lo Gatto, Pietro Montani, Leonardo Paleari, Giancarlo Pasquali, Rossana Platone, Vieri Quilici, Carlo Riccio, Nicola Siciliani de Cumis.

*Redazione e Amministrazione:* Via Valentino Mazzola, 66 - 00142 Roma  
Telefono: (06) 51955112

*Abbonamenti:* Annuo L. 50.000 - Estero il doppio - Una copia L. 25.000 -  
Numeri arretrati il doppio - L'abbonamento decorre da qualsiasi numero  
ed è valido per un anno solare (4 numeri) - Conto corrente bancario n.  
585831 intestato a: Associazione Culturale "Slavia", presso la Banca di  
Roma, Agenzia 33, Via di Grotta Perfetta, 376 - 00142 Roma - Conto  
Corrente Postale n° 13762000 intestato a Slavia.

Edita dall'Associazione Culturale "Slavia"  
Associata all'USPI - Unione Stampa Periodica Italiana  
Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 55 del 14 Febbraio 1994

Fotocomposizione e stampa "System Graphic" s.r.l. - Via Torre S. Anastasia,  
61 - Roma - Tel. 71353185/71356027  
Stampato a Settembre 1994

# SLAVIA

Rivista trimestrale di cultura

Anno III Luglio-Settembre 1994

## Indice

### PASSATO E PRESENTE

František Janouch, <i>La "normalizzazione" della Cecoslovacchia</i> (Seconda parte) .....	p.	3
Claudia Gioia, <i>Socrate, tra Garin e Bachtin</i> .....	p.	56
Daniela Liberti, <i>Materiali per una ricostruzione storica della battaglia di Borodino</i> .....	p.	61
<i>Documenti sulla battaglia di Borodino</i> .....	p.	65
Agostino Bagnato, <i>Arte e cultura nell'Europa che cambia</i> .....	p.	71
<i>Intervista al pittore Ennio Calabria</i> .....	p.	72

### TEATRO

Alessio Bergamo, <i>Dall'eccentrismo al costruttivismo teatrale</i> .....	p.	85
---	----	----

### LETTERATURA E LINGUISTICA

Piero Cazzola, <i>Impressioni "tauro-liguri" di poeti russi</i> .....	p.	106
Janka Kupala, <i>Il tumulo</i> (poema) .....	p.	113
Paolo Galvagni, <i>Janka Kupala e la letteratura bielorusa</i> .....	p.	121
Eugenia Bolchakova Bulgarelli, <i>La funzione stilistica del nome collettivo in "ë"</i> .....	p.	126

### ARTE

Manuela Favoino, <i>Malevič a Milano</i> .....	p.	132
--	----	-----

### DOCUMENTAZIONE

Luigi Verdi, <i>Bibliografia skrbabiniana</i> .....	p.	136
<i>L'Unione Europea e la Slovenia</i> .....	p.	193

### RUBRICHE

<i>Schede</i> .....	p.	223
<i>Rassegna delle riviste letterarie russe</i> .....	p.	230
<i>Nella stampa italiana</i> .....	p.	233

Alessio Bergamo

**DALL'ECCENTRISMO AL COSTRUTTIVISMO TEATRALE**  
(I percorsi paralleli di S.E. Radlov e Ju. P. Annenkov)

Nella letteratura sulle avanguardie teatrali russe degli anni venti i nomi di Jurij Pavlovič Annenkov (1890-1974) e di Sergej Ernestovič Radlov (1892-1958) vengono spesso citati assieme o vengono collegati in qualche maniera. Infatti fino al 1924, anno in cui Annenkov emigrò, la loro attività in campo teatrale seguì un tracciato quasi del tutto parallelo.

Qui ci occuperemo proprio di questa prima parte del loro percorso artistico. Se da un lato, infatti, l'attività teatrale di Annenkov successiva al '24 è oscura e, per ciò che se ne sa, non particolarmente rilevante per la storia del teatro, dall'altro quella di Radlov fu troppo estesa e troppo discussa perché la si possa affrontare in questa sede<sup>1</sup>.

Nel loro cammino parallelo Annenkov precedeva sempre di qualche passo Radlov, 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 le puntate polemiche erano più frequenti in Annenkov).

Ambedue erano definiti all'epoca artisti di *sinistra* (*levye*). In questa aggettivazione il riferimento implicito non era tanto ad una tendenza politica quanto al LEF (abbreviazione di «Fronte di sinistra delle arti» - *Levyi Front Iskusstv*), la rivista diretta da Majakovskij attorno alla quale si raggruppavano gli esponenti dell'avanguardia, nel senso occidentale del termine. Vale a dire che venivano definiti così, per estensione, tutti quegli artisti che prestavano una particolare attenzione al rinnovamento anche linguistico e formale dell'opera d'arte.

Annenkov e Radlov facevano certamente parte di quella schiera, lo confermava non solo la loro pratica artistica e il loro conclamato odio per il teatro psicologico à la Stanislavskij, ma anche i loro riferimenti e modelli culturali e persino le loro frequentazioni sociali.

\* \* \*

Annenkov era, innanzitutto, un pittore. Nei suoi primi anni di attività era stato membro del movimento pittorico «L'unione della gioventù» 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<sup>2</sup>. Fece le sue prime esperienze teatrali lavorando come scenografo, durante gli anni dieci, nel celebre teatro di parodia «Lo specchio ricurvo»<sup>3</sup>. I registi N.N. Evreinov e A.R. Kugel', che lo dirigevano, avevano apprezzato alcuni disegni di Annenkov pubblicati sulla rivista «Satirikon» e, ritenendo che vi fosse una «parentela con lo stile del loro teatro»<sup>4</sup>, avevano deciso di proporgli una collaborazione. Disegnò scene e costumi per alcuni spettacoli; tra gli altri, *Homo sapiens* di Benedict, *La quarta parete*, *Le arpe eolie* e *Scuola di étoiles* di Evreinov.

La formazione di Radlov fu invece direttamente teatrale. Il suo maestro fu V.E. Mejerchol'd. Radlov seguì regolarmente dal 1913 al 1917 i suoi corsi al celebre studio di pantomima di via Borodinskaja e scrisse alcuni articoli che vennero pubblicati sulla rivista «L'amore delle tre melarance» diretta dal Dottore Dappertutto (pseudonimo usato in quegli anni da Mejerchol'd). Dopo l'Ottobre, seguendo l'esempio del suo maestro, Radlov entrò nella sezione repertorio del TEO del Narkompros (il *Dipartimento teatro* del Ministero dell'istruzione) e cominciò a cimentarsi autonomamente nella regia teatrale. Dal giugno del 1918 Radlov cominciò ad insegnare nei Corsi di arte della regia (abbreviato *Kurmascep*) e dopo la partenza di Mejerchol'd per il sud lo sostituì nel ruolo di direttore dei corsi.

Sempre dal giugno del 1918 cominciò a dirigere la «Prima compagnia comunale» (*Pervaja Kommunal'naja Truppa*) formata da ex membri dello studio di via Borodinskaja. La compagnia si esibiva presso la Casa del popolo di Pietrogrado o nelle sale rionali e il suo fine era quello di reinstaurare, con il pubblico, quel rapporto che solo una teatralità popolare, da piazza poteva assicurare; il legame tra pubblico e scena, secondo i membri della compagnia, si era dissolto all'inizio del secolo per colpa di Stanislavskij e dell'influenza che le sue teorie e il modello del suo «Teatro d'Arte» avevano avuto sul mondo teatrale russo. Con la regia di Radlov la «Prima compagnia comunale» mise in scena *I gemelli* di Plauto (anche la traduzione dal latino era di Radlov), e *L'uomo dello sbiten*<sup>5</sup> di Ja. B. Knjažnin (1740-1791). Il proposito di creare un teatro popolare, però, non riuscì ad eliminare dagli spettacoli della compagnia 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. Nella realizzazione scenica delle due commedie

si cercò, infatti, di riprodurre lo stile teatrale dell'epoca in cui erano state scritte; *I gemelli*, ad esempio, fu recitato tutto con maschere di foggia antica. Ciò non facilitò il pure auspicato instaurarsi di nuovi canali di comunicazione tra la scena e la platea, riempita di un pubblico popolare impreparato a novità stilistiche di questa portata<sup>6</sup>.

Nel febbraio del 1919 allo «Studio» (Studija), un teatro organizzato dal PTO (il «Dipartimento-teatro» del soviet di Pietrogrado), Radlov curò la regia di una pièce per bambini, *La battaglia di Salamina*, scritta da lui stesso e da A.I. Piotrovskij rielaborando brani di Erodoto, Tucidide ed Eschilo. Lo stile della recitazione di questa pièce cercava di riprodurre quello dell'antico teatro greco<sup>7</sup>.

Radlov partecipò anche all'esperienza del «Teatro dell'Ermitaž», alla quale parteciparono anche V.N. Solov'ëv, S.E. Rappaport, L.D. Basargina-Blok e Annenkov. Per Annenkov e per lo sviluppo delle sue ricerche artistiche il «Teatro dell'Ermitaž» ebbe un'importanza notevolissima.

Intorno al giugno del 1919 a Mejerchol'd e L.I. Ževeržeev (cfr. nota 2) fu affidato dal Narkompros l'incarico di organizzare un teatro dedicato alla commedia che unisse in collaborazione tre delle sue sezioni artistiche: il TEO («Dipartimento teatro»), il MUZO («Dipartimento musica») e l'IZO («Dipartimento arti figurative»). Il teatro doveva sperimentare le nuove acquisizioni artistiche, sintetizzare in nuove forme i molti aspetti dell'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». Il teatro si aprì in luglio quando il suo leader era già partito da Pietrogrado e, privato della personalità di maggior prestigio, non resistette a lungo agli attacchi del PTO diretto da M.F. Andreeva<sup>8</sup>, che era tendenzialmente ostile all'arte «di sinistra» e a Mejerchol'd in particolare. Il teatro dovette chiudere nell'ottobre di quello stesso anno. In questo breve periodo di tempo Annenkov, però, riuscì a fare il suo debutto come regista, il 13 settembre del 1919, con uno spettacolo che fece epoca, sebbene avesse avuto, a dire dello stesso Annenkov, solo quattro repliche<sup>9</sup>.

Si trattava di *Il primo distillatore*, una breve pièce di Lev N. Tolstoj, divisa in sei atti e pubblicata nel 1887, che aveva l'obiettivo edificante di combattere l'uso di 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»<sup>10</sup>.

Ne risultò uno spettacolo sintetico in cui si fondevano il teatro drammatico, il varietà, il circo e il *balagan* (il tradizionale teatro da fiera russo)<sup>11</sup>.

Annenkov progettò una scenografia singolare:

«composta da funi e pertiche multicolori che si incrociavano, da trapezi parzialmente mimetizzati, da alcune piattaforme dondolanti appese sopra la scena e da vari apparati da circo sullo sfondo di macchie di colore dai toni infuocati, la scenografia non aveva propositi illustrativi»<sup>12</sup>.

Inoltre utilizzò artisti presi direttamente dal «Circo Ciniselli» (si trattava di Delvari, Carloni e altri) che per lo più interpretavano i ruoli dei diavoli. K.E. Gibšman, già attore de «Lo Specchio ricurvo» ma anche acrobata e clown provetto, interpretava il *kulak* ubriacone, irsuto e non curato che si grattava continuamente la nuca fissando lo sguardo intontito sulle evoluzioni del diavolo primo distillatore. 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 e che vivevano solo in ragione della loro funzionalità spettacolare.

Il personaggio del clown Anjuta, 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, alla lettera, si rotolava dalle risate, rideva fino all'esaurimento»<sup>13</sup>.

Una scena, nella tradizione del *balagan*, si svolgeva all'inferno e lì «i diavoli volavano e volteggiavano nell'aria»<sup>14</sup>, saltavano di trapezio in trapezio, passavano dalle piattaforme alle pertiche e durante tutto questo contavano e ricontavano i peccatori. I diavoli partecipavano anche alla scena della sbronza collettiva del paese e fornivano l'occasione al regista per fare esibire i suoi artisti in trasformazioni, acrobazie e trucchi di ogni genere. 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. L'utilizzazione di artisti e di tecniche del circo fu un denominatore comune dello stile degli esponenti «di sinistra» dell'avanguardia teatrale sovietica. Esempi importanti di questa pratica furono gli spettacoli *Il messicano* (1921) e *Il saggio* (1923) messi in scena da Ejzenštejn all'«Arena del proletkul't» di Mosca, *Giroflè-Giroflà* (1922) messo in scena da Tairov al «Kamernyj Teatr» e *Le cocu magnifique* (1922) di Crommelynck con la regia di Mejerchol'd;

tutti successivi a *Il primo distillatore*.

Anche Radlov, prima di altri, si avviò su questa strada.

A pochi mesi dal debutto de *Il primo distillatore* l'8 maggio del 1920 si aprì, nella Sala di ferro della Casa del popolo, il «Teatro della commedia popolare»; regista principale di questo teatro era S.E. Radlov. Nella compagnia del teatro entrarono Gibšman, Delvari (il clown Anjuta), l'uomo caucciù Carloni, il ginnasta aereo e saltatore Serž, il trasformista Ernani, il giocoliere giapponese Takoshimo e il canzonettista Nefedov; insieme a loro gli attori drammatici B.P. Annenkov, Glinskaja, Elagin. Anche questo teatro si proponeva di costruire un saldo rapporto con il pubblico che abitualmente frequentava la Casa del popolo 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, era permesso improvvisare. Con Radlov, c'erano i registi V.N. Solov'ëv, già vice di Mejerchol'd allo Studio di pantomima di via Borodinskaja tra il 1914 e il 1917, e K.M. Miklaševskij, autore di un celebre trattato sulla commedia dell'arte scritto ai tempi in cui, insieme ad Evreinov, dirigeva il «Teatro Antico» (1910-1911). Il teatro riuscì nel suo intento: a vedere i 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 là 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 rivoluzionario ma, in forza di considerazioni economiche, veniva promessa sposa al dottor Bolvanus (*bolvan* in russo significa imbecille). Il marinaio allora architettava una beffa e, con la 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; 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 di varietà o da circo di cui lo spettacolo era pieno. L'entrata di Morgan avveniva al ritmo di una canzonetta, mezzo cantata e mezzo parlata da P.I. Aleksandrov (che inter-

pretava 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

«Adess'è ora di andare in Borsa

Tempo da perdere io non ne ho

Ed in pietre preziose, di corsa,

A cambiar qualche negro io vò»<sup>15</sup>.

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»<sup>16</sup>. Durante la scena dello scherzo notturno al dottore, il marinaio-Delvari, il servo-Kozjuko e soprattutto i due barellieri Takoshimo e Taureg si esibivano in un numero da giocolieri facendo volare fiaccole e bisturi. Poi, come spesso accadeva per gli spettacoli dei balagany la scena si trasferiva dall'«inferno» in «paradiso» e cominciava l'apoteosi: alla rinuncia del dottore si 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, erano tutte chiaramente riconoscibili; aggiungiamo che le battute di satira politica erano assai frequenti nello spettacolo, e ciò probabilmente spinse Gvozdev e Piotrovskij (autori di un'importante storia del teatro sovietico) 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, la sorella minore di Elizaveta, 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 convolarono a giuste nozze.

Seguirono, sempre con discreto successo, *La scimmia delatrice, Il sultano e il diavolo, Il gran lavoratore Slovočëkov*, su un canovaccio scritto appositamente da Gor'kij; *Il figlio adottivo* e *L'amore e l'oro* (del 1921). Vorremmo scrivere più diffusamente su queste opere ma ci dilungheremmo troppo: accenneremo solo a *L'amore e l'oro* definito dallo

Zolotnickij melodramma d'avventura<sup>17</sup>, anch'esso scritto dallo stesso Radlov.

Probabilmente non fu lo spettacolo più riuscito del teatro, ma ci pare interessante il fatto che rappresenti uno dei primi esempi di «urbanismo» del teatro degli anni venti. L'«urbanismo» era una moda teatrale che consisteva nel mostrare la corruzione e l'opulenza dell'ovest, contrapposte alla severità e alla rettitudine dei rivoluzionari e alla 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. Secondo Ripellino in questi spettacoli era assai più facile leggere «la nostalgia per» piuttosto che «la condanna de» l'occidente<sup>18</sup>. *L'amore e l'oro* si svolgeva in Francia. Era la storia di un tranquillo borghese (il Clown Delvari) 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 prefetti di polizia mentre l'azione si spostava velocissima dai quartiere nebbiosi della Parigi notturna ad uno scompartimento di lusso di un treno espresso o a una cittadina della provincia, e già inseguimenti si susseguivano agli inseguimenti con un ritmo a volte parossistico. Gvozdev e Piotrovskij scorsero in spettacoli come questo e come *Il figlio adottivo* (che aveva un impianto simile), una tendenza di Radlov a simpatizzare con il futurismo italiano (il che, allora, era un'accusa) e a condividere con i seguaci di Marinetti la ricerca di «velocità cinematografiche» nel teatro<sup>19</sup>.

Un'altra esperienza condivisa da Radlov e Annenkov fu la partecipazione alla direzione delle grandi *inscenirovki* di massa dell'anno 1920. Si trattava di rappresentazioni a forte contenuto politico organizzate in occasione di determinate festività civili della giovane repubblica sovietica (il 1° maggio, il 7 novembre, ecc.). La peculiarità di questi spettacoli era costituita dalle loro dimensioni. Si svolgevano all'aperto su grandi piazze o nei parchi e coinvolgevano migliaia di partecipanti, diretti da interi collettivi registici, e decine di migliaia di spettatori<sup>20</sup>.

Annenkov fu uno dei registi del *Mistero del lavoro liberato* (si svolse davanti all'edificio della ex Borsa di Pietrogrado il 1° maggio 1920) e di *La presa del Palazzo d'Inverno* di cui fu anche scenografo (e che si svolse sulla piazza del Palazzo d'Inverno il 9 novembre 1920); Radlov, invece, partecipò alla regia di *Verso la comune mondiale* (davanti all'ex Borsa di Pietrogrado il 19 luglio 1920) e di *L'assedio della Russia*

(parco Kamennyj Ostrov di Pietrogrado, 21 giugno 1920). Accenneremo ora brevemente a *La presa del Palazzo d'Inverno* e a *L'assedio della Russia*, soprattutto in relazione alla parte che vi ebbero i due registi.

Lo spazio scenico progettato da Annenkov per *La presa del Palazzo d'Inverno* era diviso in tre parti: una parte era costituita dal Palazzo d'Inverno vero e proprio, dove si svolgeva la battaglia finale, e le altre da due palcoscenici; uno bianco (che rappresentava il «Palazzo», dove si svolgevano le scene che riguardavano la borghesia o il governo provvisorio) e uno rosso (che rappresentava la città proletaria con fabbriche e ciminiere, dove si svolgevano le scene che riguardavano il proletariato e i soldati). L'azione narrava gli eventi succedutisi tra il febbraio e l'ottobre del 1917. Finiva con un nuovo assalto al Palazzo d'Inverno con tanto di cannonate dell'incrociatore «Aurora»<sup>21</sup> e apoteosi finale con fuochi d'artificio e canto dell'Internazionale. Oltre ad Annenkov, regista della scena del Palazzo d'Inverno, il collegio registico comprendeva: A.R. Kugel' e K.N. Deržavin - registi delle scene che si svolgevano sul palcoscenico bianco -, N.V. Petrov - regista delle scene che si svolgevano sul palcoscenico rosso - e N.N. Evreinov - regista coordinatore -. Per descrivere l'apparato scenico costruito da Annenkov dobbiamo descrivere anche la piazza del Palazzo d'Inverno per la quale era stato progettato. La piazza ha la pianta di un teatro all'italiana. Sul lato corrispondente alla scena c'è l'enorme Palazzo d'Inverno. La parte ellittica, invece, è costituita dall'altrettanto enorme palazzo del Quartier Generale, diviso in due corpi simmetrici dall'Arco posto al vertice dell'ellisse. I due palcoscenici, costruiti immediatamente alla destra e alla sinistra dell'Arco, erano decorati in modo convenzionale, con disegni stilizzati; l'altezza a cui si svolgeva l'azione teatrale era, grosso modo, quella di un terzo del palazzo del Quartier Generale, anche se le *silhouettes* delle decorazioni arrivavano assai più in alto. I due palcoscenici erano uniti da un ponte che veniva così a raddoppiare, considerevolmente più in basso, l'Arco del Quartier Generale. Sopra questo ponte avvenivano i primi scontri armati tra Rossi e governativi; sotto il ponte passavano invece, irrompendo nella piazza, i reparti rivoluzionari all'assalto del Palazzo d'Inverno. La soluzione trovata da Annenkov per la scena della battaglia finale fu geniale. I reparti rossi, dopo aver scavalcato le barricate costruite davanti all'ingresso del Palazzo d'Inverno, riuscivano ad entrare. Poco dopo tutte le finestre del palazzo si illuminavano dall'interno e, attraverso le tende, si vedevano le ombre di figure che combattevano. La vittoria era segnalata dallo spegnersi delle luci e dall'accendersi di un'enorme stella a cinque punte in cima alla facciata del palazzo.

*L'assedio della Russia*, diretto da Radloy, si svolgeva in un anfitea-

tro costruito attorno ad un laghetto nel parco dell'isola Kamennyj, alla periferia di Pietrogrado; al centro del laghetto c'era l'isolotto su cui si svolgeva l'azione e che rappresentava la Russia, isolata dal resto del mondo. I posti a sedere erano 4.000.

«La scena si trovava sull'isolotto ed era collegata al continente da un ponte che aveva una campata molto acuta. Lo spettacolo *L'assedio della Russia* seguiva quasi unicamente 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 che, mandata nel paese assediato e smascherata, si nascondeva dietro ai cespugli e si arrampicava sugli alberi (si trattava dell'acrobata Serž, a.b.); e infine la campagna militare dei Pan polacchi che si avviavano verso l'isolotto attraverso il ponte: la campagna finiva in una comica rissa con salti acrobatici dal vertice del ponte in acqua. Tutti questi eroi erano delle tipiche "maschere" della tradizione festiva. Ne *L'assedio della Russia* riusciva loro assai più facile spingere in secondo piano il momento eroico di massa visto che gli interpreti erano i popolari attori dell'allora attivo "Teatro della commedia popolare" che soffocavano, con la loro maestria da circo, l'azione dei soldati rossi che componevano la massa "coro". Comunque ci fu abbastanza spazio anche per il momento eroico che venne, tra l'altro, proposto in maniera oltremodo spettacolare. Infatti venne fatta svolgere una battaglia, questa volta sull'acqua, seguita da una parata militare intelligentemente trasformata in una processione di leggere barche alate di vele multicolori che venivano fuori sul laghetto come fossero uno sciame di farfalle. Intanto 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 di partecipanti che caratterizzavano gli spettacoli davanti alla Borsa, qui erano impiegati non più di 750 uomini»<sup>22</sup>.

Un altro approdo comune ad Annenkov e Radlov fu quello della 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; l'attore doveva tramutarsi in un elemento dello spettacolo al pari degli altri, uno strumento nelle mani del creatore dello spettacolo e cioè del regista.

Annenkov espone la sua teoria in una relazione, tenuta alla Casa delle Arti nel 1921, intitolato *Teatro fino in fondo (Teatr do konca)*. In essa, Annenkov sosteneva che il teatro era un'arte svilita in quanto arte di mera riproduzione della realtà invece che di creazione. Passava poi in ras-

segna, bocciandoli tutti come incompleti, vari progetti di parziale rivoluzione del teatro; 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 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, agli spettacoli in cui i pittori affiliati al movimento «Il mondo dell'arte» cercavano di imporre una *dittatura* dello scenografo. Si fermava quindi su Marinetti e sul futurismo italiano poiché riteneva che quel movimento andasse nella direzione giusta. Dedicava anche largo spazio 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 che rientravano nel programma futurista, ma si era poi incagliato perché aveva innestato questi elementi di novità su trame vecchio stile (alla cui base c'era il triangolo moglie-marito-amante, tanto odiato dai futuristi italiani) e non aveva saputo abbandonare Shakespeare, la commedia dell'arte e il teatro antico.

Annenkov passava poi a delineare il suo concetto di «arte teatrale». 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; dato per acquisito che la parola «attore» proviene dalla parola «atto» e che un 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 una determinata arte: l'opera d'arte teatrale, la rappresentazione teatrale consiste in movimento organizzato artisticamente»<sup>23</sup>. In base a quest'assunto, sviluppando una sua intuizione del 1919<sup>24</sup>, Annenkov proseguiva in questa maniera:

«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 movimento è determinato dal ritmo, 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 fintanto che le scenografie non si sposteranno dal loro posto e non si metteranno a correre per la scena, noi non vedremo mai un unico spettacolo teatrale organicamente fuso»<sup>25</sup>.

(A proposito della mobilità della scenografia, Annenkov apprezza l'idea formulata da Evreinov nella sua teoria del monodramma secon-

do la quale la scenografia avrebbe dovuto cambiare in relazione ai cambiamenti della psiche del protagonista, che quindi sarebbero risultati essere una proiezione della sua visione del mondo. Ma al tempo stesso, nota-va Annenkov, questa intuizione era limitata dalle esigenze illustrative, a loro modo realistiche, a cui nonostante tutto sottostava un simile sistema scenografico).

Annenkov si dichiarava apertamente per un teatro astratto; un teatro 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, se necessario, allo stesso livello di una macchina, come un qualsiasi apparato mobile, diverso dalla macchina esclusivamente grazie a sfumature più lievi, così come un violino è diverso da un pianoforte (...) In questo modo - concludeva Annenkov - 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*<sup>26</sup> ma non è possibile creare un'opera d'arte. L'arte è sempre autocratica»<sup>27</sup>.

Egli affermava essere in possesso di un minimodello del suo teatro futuro. Si trattava di un caleidoscopio tascabile. Nel nuovo teatro, di fronte agli spettatori si sarebbe aperto un caleidoscopio gigantesco.

Nelle elaborazioni teoriche di Radlov non è difficile trovare molti punti di contatto con quelle di Annenkov che abbiano esposto qui sopra.

Si potrebbe cominciare, ad esempio, dagli articoli su «la volontà unica in teatro»<sup>28</sup> e cioè sulla concentrazione in una figura «mitica»<sup>29</sup> dei ruoli di regista, di drammaturgo e di protagonista. Il nuovo artefice del teatro non avrebbe dovuto essere come l'attuale drammaturgo, un semplice creatore di parole ma, presente sulla scena, avrebbe dovuto decidere il movimento degli attori e, insomma, essere arbitro di quanto sarebbe dovuto avvenire sulla scena<sup>30</sup>.

Un passo avanti nella ricerca teorica e nella elaborazione sistematica di queste idee Radlov lo fece con il saggio *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 1924. In questo saggio si propugnava la creazione di un teatro astratto incentrato sull'attore e venivano enunciati i capisaldi teorici su

cui si voleva fondare il nuovo tipo di recitazione. Radlov partiva dalla definizione dell'attore e delle sue proprietà di «materiale» artistico. 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'emozione. Per quanto riguarda l'ultima proprietà Radlov scriveva:

«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. E' per questo che io mi decido ad affermare che l'emozione è una delle funzioni autonome dell'attore<sup>31</sup>».

Fatta quest'analisi e osservato che l'arte teatrale era l'unica a dipanarsi contemporaneamente nel tempo e nello spazio, Radlov formulava la seguente equazione: «Arte dell'attore = (suono puro + movimento puro + emozione pura), correttamente disposti nel tempo e nello spazio»<sup>32</sup>. E spiegava:

«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 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<sup>33</sup>».

Tuttavia l'esistenza della nuova arte della recitazione astratta non comportava affatto la scomparsa di quella vecchia, legata alla letteratura; in questo Radlov si differenziava dal più estremista Annenkov. Il saggio si concludeva con una breve esposizione di come le varie proprietà dell'attore avrebbero potuto agire nel teatro astratto. Dalla maestria dell'attore dipendeva disegnare nello spazio, col movimento del proprio corpo, le più svariate figure e trasmettere allo spettatore il senso della tridimensionalità. Col movimento, velocizzandolo o rallentandolo, cambiando bruscamente o ripetendo un'azione, si poteva anche trasmettere la sensazione del tempo (il ritmo di cui tanto parlava Annenkov). Ovviamente anche col suono si poteva trasmettere una determinata sensazione del tempo. Il suono, non necessariamente prodotto dalla voce, pote-

va anche essere frutto di un calpestio di piedi o di uno sbattere di oggetti ecc. La voce, però, nel teatro che sognava Radlov, doveva essere portatrice di «forme pure di sonorità»<sup>34</sup>. Radlov, perciò, salutava le sperimentazioni dei futuristi russi nella direzione della elaborazione di un linguaggio senza parole, il famoso *Zaùm'* («oltre la mente», di solito da noi tradotto con *linguaggio transmentale*). Precisava che l'esempio da seguire era quello del poeta Aleksej Kručënych da preferirsi a Velimir Chlebnikov che nei suoi scritti si era ostinato a introdurre radici di antiche parole slave. Anche l'emozione, slegata da un soggetto drammatico, sarebbe apparsa allo spettatore nel suo aspetto più puro e genuino, e i più grandiosi e acuti contrasti sarebbero stati possibili grazie all'assenza di una trama che ne regolasse la dinamica secondo le logiche consuete della gradualità. Concludeva affermando che anche la scenografia avrebbe dovuto essere dotata di movimento in relazione all'azione dell'attore e, sempre in quest'ottica, avrebbe dovuto essere in grado di dare risposte sonore all'attore.

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 l'attenzione di Radlov per l'attore era assai simile a quella che Annenkov aveva per i «vetrini» del suo «caleidoscopio» teatrale; solo che Radlov, vista la continuità del suo lavoro di regista teatrale, si trovava nella necessità di rapportarsi all'attore con assai più tatto di quanto non fosse indotto a fare lo scenografo Annenkov. Nell'articolo *Elettrificazione del teatro*, ad esempio, Radlov sosteneva che il nuovo creatore teatrale sarebbe diventato tale «solo quando creerà 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»<sup>35</sup>.

E più avanti aggiungeva:

«Dal punto di vista dell'autore dello spettacolo (*postanovšik*) - portatore della volontà unica - l'attore sarà un 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 con-

temporaneamente 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 quale sarà la beata, irripetibile condizione dell'attore (...).

Nella maniera più reazionaria possibile bisogna proclamare nel teatro l'indispensabilità di una monarchia assoluta<sup>36</sup>».

Pochi mesi più tardi, in occasione di una critica (ovviamente laudativa) all'articolo di Radlov *Sulla pura natura dell'arte dell'attore*, Annenkov superava quelle elaborazioni proponendo l'eliminazione totale dell'uomo dalla scena teatrale e la sua sostituzione con macchine. Nel suo articolo, intitolato *Direzione naturale*, Annenkov riaffermava che l'arte teatrale era 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 questo 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...»<sup>37</sup>.

Ma il problema consisteva proprio nel fatto che il corpo umano era parte costituente di un'«unità psicofisica»; e Annenkov si chiedeva:

«può forse una pienamente sana, pienamente contemporanea creativa unità psicofisica che rispetti se stessa (...) permettere che la si trasformi in materiale, in qualcosa di controllabile, di passivo?»<sup>38</sup>. E d'altronde «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?»<sup>39</sup>.

Seguivano una serie di frecciate piuttosto sarcastiche all'indirizzo degli esperimenti condotti dal laboratorio di Radlov e la conclusione:

«Se il direttore del laboratorio ha riconosciuto il ruolo del movimento come tale, allora perché non cercare un materiale più adatto e liberare quella dozzina di ancora fresche unità psicofisiche di ambo i sessi per attività più produttive?»<sup>40</sup>.

Su questa base Annenkov sviluppava anche la sua riflessione sulle rappresentazioni di massa dell'anno 1920. D'altronde sia Annenkov che Radlov affermavano che, per alcune sue caratteristiche, era proprio quello il genere spettacolare che più di altri si era avvicinato agli ideali teatrali di *reifificazione* dell'attore e di *autocrazia* del regista da loro formulati negli

scritti che abbiamo appena illustrato. In questi spettacoli, infatti, l'attore singolo si annullava nel collettivo, e la massa, dal loro punto di vista, era qualcosa che permetteva al regista la più ampia libertà creativa e gli affidava, finalmente, il ruolo di direttore dell'azione e del suo ritmo; insomma, un ruolo effettivamente determinante di tutto ciò che accadeva sulla scena.

In *Direzione naturale* Annenkov scriveva:

«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, si addestravano e, al colpo di fischietto del regista, eseguivano tutti i possibili spostamenti e mosse. In questi casi era pienamente comprensibile il pathos dei dirigenti e degli ispiratori di simili spettacoli visto che la possibilità di svolgere i propri propositi creativi in una scala tanto inusuale, ovviamente, li coinvolgeva del tutto»<sup>41</sup>.

Annenkov raccontava che anche a lui era capitato di essere nel numero dei «dirigenti e ispiratori» di due di questi spettacoli: il *Mistero del lavoro liberato* e *La presa del Palazzo d'Inverno*.

«Nel primo caso persi completamente la voce, nel secondo solo una caloscia ma, nonostante le perdite subite, effettivamente entrambe le volte, nel corso del lavoro, vissi diversi curiosi, coinvolgenti, quasi indimenticabili momenti.

Comunque non si deve pensare che noi autori e ispiratori avessimo ragione nel decidere di fare simili "sfarzose assurdità". Parlando apertamente non avevamo nessun diritto di incomodare masse di uomini per un allenamento così insensato chiamandolo alla moda: "creazione collettiva", tanto più che l'essenza dell'insegnamento collettivo consiste proprio nel contrario di ciò che facevamo: e cioè nello sviluppo armonico di ciascuna individualità singola»<sup>42</sup>.

Nell'articolo *Elettrificazione del teatro*, invece, Radlov descriveva le sofferenze riservate al regista-autore di uno spettacolo che, mentre gli attori recitano, si sente come un compositore che ha affidato la sua opera ad un'orchestra senza direttore. Confessava poi il sogno di poter un giorno 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 di arrivare ad essere l'unico agente determinante dello spettacolo, il responsabile effettivo della propria opera. Radlov sperava che questo problema si fosse potuto risolvere mediante la creazione di un sistema elettrificato di direzione teatrale e narrava 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 del tutto 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<sup>43</sup>.

Incomincia lo spettacolo. Noi sul "ponte di comando" vicino alla Nevà e 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!»<sup>44</sup>.

Anche per Radlov evidentemente, le rappresentazioni di massa facevano procedere il teatro verso l'*autocrazia* del regista.

#### NOTE

1) Dopo l'esperienza costruttivista del «Laboratorio di ricerca teatrale» (1922-1924), Radlov cominciò a lavorare molto su scene più difficili come, ad esempio, quelle del «Teatro accademico del dramma di Leningrado», del «Teatro accademico dell'opera e del balletto di Leningrado» (l'ex Marijnskij) e del «Teatro statale ebreo» del grande attore Michoels. Ma continuò anche a mettere in scena rappresentazioni celebrative di massa (*10 anni dell'Ottobre* a Leningrado il 7-11-1927), spettacoli d'agitazione con artisti da circo (*Mosca arde*, l'ultima opera di Majakovskij nel 1930 al «1° Circo statale di Mosca») e operette (al «*Malyj opernyj teatr*» di Leningrado. Dal '28 gli fu affidato anche un teatro, che tra il '32 e il '39 portò il suo nome («*Teatr-studija pod rukovodstvom S.E. Radlova*»).

Per avere ulteriori informazioni e una bibliografia più completa e aggiornata su Radlov e sulla sua opera cfr. Paola Furlan, *20 anni nel teatro. Le avanguardie, l'eccentricismo, i classici nel lavoro del regista sovietico S.E. Radlov*, tesi di laurea discussa nella sessione invernale dell'A.A. 1991/1992 presso la facoltà di Lettere dell'Università «La Sapienza» di Roma, relatore prof. Ferruccio Marotti.

Radlov, in qualità di regista, ma anche in quella di teorico e di critico fu uno dei personaggi più presenti e più di spicco del panorama teatrale degli anni '30 sovietici. Il repertorio delle sue regie fu vasto e multiforme. Analizzandolo, però si può comunque

notare che la diffidenza per il teatro psicologico e realistico di inizio secolo permane e che, invece, c'è uno sforzo sensibile per portare opere contemporanee e innovative sulle scene accademiche. Infatti, tra gli altri titoli, Radlov mise in scena opere come *Il cavaliere della Rosa* di Strauss, *Wozzeck* di Berg, *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev e drammi quali *Eugenio l'infelice* di Toller, *Oda Nabunaga* di Okamoto Kito. Grandissima attenzione fu riservata, dalla critica, ad alcune sue regie shakespeariane. In particolare al *Re Lear* del 1935 al «Teatro statale ebreo» con Michoels nel ruolo del protagonista e all'*Otello* del 1927 messo in scena al «Teatro-studio del teatro accademico del dramma di Leningrado».

Durante la guerra Radlov si trovò con il suo teatro nella zona di occupazione tedesca. Accusato ingiustamente di collaborazionismo, a guerra finita venne arrestato. Nel '56 fu riabilitato (un po' in sordina) e liberato. Morì nel '58 a Riga dove lavorava come regista al «Teatro del dramma russo».

2) 1920-1930. *Živopis'. Gosudarstvennyj russkij muzej*, catalogo di una mostra svoltasi al «Russkij muzej» di Leningrado nel 1989, Moskva, izdat. Sovetskij chudožnik, 1989, pp. 25-26 e 257.

Vladimir Markov, nella sua *Storia del futurismo russo*, racconta che l'«Unione della gioventù» era «patrocinata dal facoltoso mecenate delle arti L.I. Ževeržeev; il movimento 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 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 Burljuk fu in contatto con loro sin dall'inizio, partecipando alle loro mostre e conferenze. L'alleanza che egli provocò tra l'«Unione della gioventù» e «Gileja» durò sino al dicembre 1913 e poco dopo l'«Unione della Gioventù» si dissolse.

Nel 1912 l'«Unione della gioventù» cominciò a pubblicare una rivista, «Sojuz Moloděži» («L'unione della gioventù», appunto, a.b.), 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 lunapark, dell'opera *Vittoria sul sole* con la musica di Matjušin, il libretto di A. Kručnych e V. Chlebnikov e le scenografie di K. Malevič e I. Škol'nik.

Dell'«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.

3) Su «Lo Specchio ricurvo» cfr.: A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Torino,

Einaudi, 1965; D.I. Zolotnickij, *Zori teatral'nogo Oktjabrja*, Leningrad, izdat. Iskusstvo, 1976.

4) Ju. P. Annenkov, *Dnevnik moich vstreč*, 2 voll., New York, Inter-Language Literary Associates, 1966, vol. II, p. 113.

5) Lo *sbiten'* è una bevanda calda a base di acqua, miele ed aromi. Il titolo russo dell'opera comica, per la quale Knjažnin scrisse il libretto mutuandolo da *La scuola delle mogli* di Molière e dal *Barbiere di Siviglia* di Beaumarchais, è *Sbitenšik*.

6) D.I. Zolotnickij, *op. cit.*, pp. 228-229.

7) Cfr. D.I. Zolotnickij, *op. cit.*, p. 230. Lo «Studio» ebbe vita breve. Nacque nel giugno del 1919 con l'intenzione di essere la «risposta» del PTO al «Teatro dell'Ermitaž», fondato e gestito dal TEO del Narkompros.

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 convenzionale.

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.

8) Marija Fedorovna Andreeva (1868-1953), moglie di Gor'kij, era un'attrice di discreta fama che si era formata al «Teatro d'arte». Era una strenua fautrice del realismo in teatro.

9) Cfr. Ju. P. Annenkov, *Dnevnik...*, *op. cit.*, vol. II, p. 52.

10) D.I. Zolotnickij, *op. cit.*, p. 237.

11) A proposito dei *balagany* cfr.: A. Ja. Alekseev-Jakovlev, *Russkie narodnye guljan'ja po rasskazam A. Ja. Alekseeva-Jakovleva v zapisi i obrabotke Evgenija Kuznecova*, Leningrad-Moskva, izdat. Iskusstvo, 1948; A.F. Nekrylova, *Russkie narodnye gorodskie prazdniki, uveselenija i zrelišča: konec XVIII-načalo XX veka*, Leningrad, izdat. Iskusstvo, 1984; mi permetto inoltre di rimandare il lettore, per una più completa bibliografia, alla mia tesi di laurea (v. nota 20).

12) Ju. P. Annenkov, *Dnevnik...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 49-50.

13) D.I. Zolotnickij, *op. cit.*, p. 237.

14) Ju. P. Annenkov, *Dnevnik...*, *op. cit.*, vol. II, p. 50.

Una deliziosa descrizione di una scenografia dell'inferno da *balagan* è contenuta in A. Ja. Alekseev-Jakovlev, *op. cit.*, p. 162. Questa descrizione, e gli effetti che ebbe su Majakovskij che si preparava a scrivere il *Mistero buffo*, sono riportati anche in A.M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1959 (5ª ed., 1978), p. 82.

15) A.A. Gvozdev e A.I. Piotrovskij, *Istorija sovetskogo teatra*, Leningrad, ed. G.I. Ch. L., 1933, p. 201.

16) D.I. Zolotnickij, *op. cit.*, p. 248.

17) D.I. Zolotnickij, *op. cit.*, p. 257.

18) Cfr. A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, op. cit., pp. 308-317; il termine «urbanismo» lo abbiamo tratto da quelle pagine.

19) A.A. Gvozdev e A.I. Piotrovskij, op. cit., p. 206.

20) Su questi spettacoli cfr. il mio articolo *Celebrazioni teatrali della rivoluzione russa*, in *Il libro del teatro-annali del dipartimento Musica e Spettacolo, sezione teatro, dell'Università "La Sapienza"*, Roma, Bulzoni, 1993

21) 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...*, op. cit., vol. II, pp. 123-124.

22) A.I. Piotrovskij, *Chronika leningradskich prazdnestv. 1919-1922* gg., in AA.VV., *Massovyje prazdnestva*, Leningrad, izdat. Academia, 1926, pp. 63-64.

23) Ju. P. Annenkov, *Teatr do konca*, in «Dom iskusstv», 2, 1921, p. 67.

24) Cfr. Ju. P. Annenkov, *Ritmičeskie dekoracii*, in «Žizn' Iskusstva», n. 295, 18-11-1919, p. 3.

25) Ju. P. Annenkov, *Teatr do konca*, op. cit., pp. 69-70. Annenkov realizzò un esperimento, in questo senso, per il quinto anniversario della rivoluzione di ottobre, 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 socialfilosofico 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'eccentricismo, l'americanismo, si è dimostrata altrettanto fruttuosa. La pièce nelle forme tipiche dell'eccentricismo ha ritrovato 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.

26) Annenkov qui si riferisce ad un *subbotnik* (giornata di lavoro prestato gratuitamente nei giorni festivi dai sostenitori della rivoluzione) che si svolse sul Campo di Marte, a Pietrogrado, il 1° maggio 1920, poche ore prima della rappresentazione del *Mistero del lavoro liberato*. In un giorno nell'enorme piazza furono piantate migliaia di piante, la gran parte delle quali, però morì, vuoi per l'imperizia degli improvvisati giardinieri, vuoi perché non era il periodo più adatto per i travasi.

27) Ju. P. Annenkov, *Teatr do konca*, op. cit., pp. 70-71.

- 28) S.E. Radlov, *Stat'i o teatre*, (1918-1922), Petrograd, 1923, pp. 711.
- 29) Il riferimento è a Sofocle e ad Euripide. Cfr.: S.E. Radlov, *O čistoj stichii aktërskogo iskusstva*, in AA.VV., *Arena*, Petrograd, izdat. Vremja, 1924, p. 94.
- 30) S.E. Radlov, *Stat'i o teatre...*, *op. cit.*, pp. 30-34.
- 31) S.E. Radlov, *O čistoj stichii...*, *op. cit.*, p. 95.
- 32) S.E. Radlov, *O čistoj stichii...*, *op. cit.*, p. 96.
- 33) *Ibidem*.
- 34) S.E. Radlov, *O čistoj stichii...*, *op. cit.*, p. 101.
- 35) S.E. Radlov, *Stat'i o teatre...*, *op. cit.*, p. 17.
- 36) S.E. Radlov, *Stat'i o teatre...*, *op. cit.*, p. 18.
- 37) Ju. P. Annenkov, *Estestvennoe napravlenie*, in AA.VV., *Arena*, *op. cit.*, p. 103-104.
- 38) *Ibidem*.
- 39) *Ibidem*.
- 40) *Ibidem*.
- 41) *Ibidem*.
- 42) *Ibidem*.
- 43) Lo spettacolo di cui si parla è *Verso la comune mondiale*, svoltosi il 19 luglio 1920 a Pietrogrado. Vi parteciparono 4.000 persone e vi assistettero circa 40.000 spettatori.
- 44) S.E. Radlov, *Stat'i o teatre...*, *op. cit.*, p. 23.