

Prolegomeni alle origini del Secolo russo: un dodecalogo a mo' di vademecum

Massimo Lenzi

Per quali ragioni (storiche, politiche, culturali, sociali, spirituali, in una parola: *fenomenologiche*) una cultura teatrale come quella russa, che sino allo scorcio finale del XIX secolo era ritenuta “arretrata” dai contemporanei (anche russi), nel volgere di poco più di un decennio venne a essere universalmente riconosciuta come l’unico terreno su cui potevano fiorire rigogliosi i semi teorici sparsi a piene mani fra il 1880 e il 1896 in Occidente dai critici radicali dello spettacolo drammatico contemporaneo d’ispirazione sia naturalista (da Zola a Jullien passando per Brahm) che simbolista (da Mallarmé a Jarry via Maeterlinck), posto che i germogli ne erano stati coltivati con dedizione e passione da alcuni tra i personaggi (Antoine, Lugné-Poe, lo stesso Brahm) che a buon diritto continuiamo a onorare nella patristica della regia, e ciononostante cangiavano puntualmente in vizzi arboscelli sotto gli occhi, foss’anche perspicaci e ben disposti (com’erano senz’altro quelli di “seminatori” come il Jullien di *Le théâtre vivant* e il Jarry di *Questions de théâtre*), dei contemporanei che li vedevano crescere nei propri, ben altrimenti lussureggianti giardini occidentali? (Sempre, beninteso, che non si ritenga più comodo e ‘saggio’ sottacere, aggirare o trascurare questa domanda, o peggio ancora ridurne la risposta a un generico rimando «alla famigerata natura russa, al carattere russo»¹).

1. Innanzi tutto, rispetto alle altre famiglie di popoli europei, le comunità slave (e in particolare gli slavi orientali) hanno vissuto con ragguardevole ritardo e gradualità quel passaggio dal nomadismo alla stanzialità che è il contesto in cui rito e rappresentazione vengono a fondersi in un fenomeno, convenzionalmente denominabile *rappresentazione rituale*, ove la necessità di elaborare nuove strategie di relazione con un’esperienza sociale dello *spazio* dà vita a fenomenologie di scambio identitario che presentano evidenti somiglianze (e meno evidenti, ma forse più radicali difformità e sinanche significative opposizioni) con quelle caratterizzanti la tipologia di performer che in Occidente si è convenuto di ascrivere all’*attore drammatico*. Ne deriva una contiguità a tale contesto, una sorta di

¹ Cfr. Sergej Isaev, *Teatral'noe obrazovanie: remeslennaja škola ili universitet?*, in *Dlinnye veščii žizni [Le cose lunghe della vita]*, GITIS, Moskva 2001, pp. 253-263 (trad. it.: *La formazione teatrale: una scuola professionale o un'università?*, in Aa.Vv., *Frammenti di un discorso sullo spettacolo*, Edizioni del Dams di Torino, Torino 2003, pp. 249-259).

“radioattività rituale”, sensibilmente maggiore di quella – separata da millenni di dilagamento *culturale* dell’esperienza antropologica della rappresentazione – delle culture che, diversamente da quelle slave e in special modo da quella russa, conobbero ed eventualmente assimilarono la forma teatrale occidentale dell’esperienza drammatica per il tramite ellenistico o romano.

2. Peraltro, i tempi e le modalità stesse dell’evento decisivo per l’accostamento all’Occidente della neonata Rus’, ovvero la *cristianizzazione*, furono affatto diverse da quelle degli altri popoli europei e anche di gran parte degli slavi occidentali, risultando estranee al connesso processo di eversione dei valori di quella civiltà classica che era sostanzialmente ignota e comunque estranea ai russi. Tra questi, almeno due sono gli aspetti decisivi sotto il riguardo della rappresentazione teatrale: la questione dell’*immagine* (e “somiglianza”) connessa alla natura divina dell’uomo, e il tabù del *corpo*.

3. Chiunque sia avvertito di queste premesse non si stupisce di non riscontrare, nell’esperienza sociale della Russia cristianizzata, tracce cospicue dei conflitti che caratterizzarono nell’Occidente tardo- e post-romano il costituirsi di un’identità anti-pagana della cristianità istituzionalizzata ed egemone, e anzi di ravvisarvi puntualmente la persistenza non problematica di *modelli antropologici della rappresentazione autoctoni*, che le classi dirigenti ecclesiali e laiche russe pare non sentissero l’urgenza di sopprimere sovrapponendovi le strutture della nuova religione. Piuttosto, e viceversa, furono allora i nuovi contenuti spirituali a essere inglobati in fenomenologie pre-cristiane: basti pensare al carattere *immaginale* dell’icona, e alla sua conseguente funzione anti-rappresentativa, bensì *presenziale*, nell’iconostasi²; o alle caratteristiche sociologiche e performative di figure come gli *skomorochi* (in Occidente spesso anacronisticamente assimilate a quelle di una sorta di giulleria russa) e gli *jurodivy*.

4. Quando si presti poi attenzione alle modalità con cui si è venuta a costituire una *statualità* russa, nonché all’autocoscienza che di essa si è manifestata di volta in volta sul piano culturale, non si può non notare come, diversamente dalla linearità e sostanziale stabilità che hanno caratterizzato il formarsi dei primi Stati nazionali

² Da questo punto di vista, assai istruttivo è un confronto strutturale tra alcune modalità, per così dire, ‘teatrali’ – corpo, parola, spazio, testo, attore, autore, visione – del cerimoniale liturgico russo-ortodosso (peraltro ben distinto dal suo originario modello bizantino), e quelle corrispondenti, di segno sostanzialmente opposto, delle chiese cristiano-occidentali, cattolica o riformate, dal canto loro invece singolarmente convergenti con dinamiche e condizioni strutturali degli spettacoli calibrati sul futuro moderno teatro ‘all’italiana’, peraltro importato in Russia soltanto alla fine del XVII secolo secondo il neonato modello parigino del *théâtre-conservatoire* di Stato.

in Occidente, per il popolo russo i processi corrispondenti si siano svolti sotto il segno di una intrinseca *ciclicità* (periodi di stabilizzazione, dalla Rus' di Kiev sino all'attuale Federazione Russa, intermessi da radicali collassi istituzionali che a loro volta sfociano in nuove entità relativamente stabili, corrispondenti a territori dalle dimensioni variabili fra quelle di una media nazione europea e la sesta parte delle terre emerse); e di un' *oscillazione* rispetto ai rapporti con l'Occidente europeo nel suo insieme, ora concepito come "alterità" con cui relazionarsi solo ai fini della costruzione di una propria identità affatto distinta, ora considerato come modello assoluto a cui assimilarsi e integrarsi.

5. Proprio alla fase più filo-occidentale di questa dinamica storica, promossa dal regno tardosecentesco di Pietro il Grande, si dovette peraltro l'*importazione* (tarda) *del teatro* come edificio ancor prima che come luogo di un'attività intrinsecamente organica alla vita sociale delle città in cui i teatri sorgevano: non stupirà allora constatare come, caso unico nelle culture teatrali d'ogni epoca e latitudine, in Russia l'edificazione dei teatri precorse di quasi un secolo la comparsa di un'apprezzabile produzione drammaturgica autoctona a essi destinata. A questa indole letteralmente *esotica* del teatro per la cultura russa non si è mai guardato con sufficiente attenzione. Ma è proprio al modello di teatro che Pietro scelse di importare (quello statale parigino elaborato dalla monarchia francese in esito a una riflessione pluridecennale su modi e finalità della rappresentazione teatrale) che debbono essere fatte risalire le circostanze storiche uniche in cui il teatro russo nacque e sopravvisse sino alla fine del XIX secolo³: mentre infatti nella sua terra d'origine il modello veniva ben presto affiancato – e sotto più d'un riguardo superato – da un'offerta di spettacoli 'teatrali' improntata alla massima eterogeneità, permanendo come baluardo non meno insigne che minoritario di eccellenza e ufficialità, la "copia" russa, con tutte le caratteristiche strutturali (e non certo qualitative) dell'originale, rimase *l'unica forma entro cui fosse consentito realizzare spettacoli drammatici per un pubblico pagante* sino al 1882, anno in cui venne abolito il monopolio dei teatri statali, erariali o imperiali: se ne deduce così, per esempio, che fino al 1991 in Russia un teatro privato è esistito *in eventuale alternativa* a quello pubblico per soli trentacinque anni, ovvero fino al decreto di nazionalizzazione dei teatri attuato dal governo guidato da Lenin nei primissimi mesi dopo la Rivoluzione d'Ottobre.

6. Così, allorché nel resto del mondo occidentale e occidentalizzato stava entrando in crisi quel sistema divistico-imprenditoriale che per tutto l'Ottocento aveva

³ Un contributo sulle circostanze e i primi esiti di questa tarda importazione è recato da Barnaba Maj, *Teatro e politica in Russia dalle origini alla fine del '700*, in: Aa.Vv., *La scena contestata. Antologia da un campo di battaglia transnazionale*, a cura di Romana Zacchi, Liguori, Napoli 2006, pp. 251-262.

egemonizzato la produzione e l'offerta di teatro drammatico, la Russia di fatto *non aveva ancora iniziato a praticarlo*, il che non toglie che aveva potuto conoscerne e valutarne (spesso con la lucidità dei suoi migliori intellettuali, che avvezzi a tutt'altro non mancavano di segnalare, accanto alle eccellenze artistiche, i limiti intrinseci a quel sistema "estraneo") caratteristiche ed esiti solo tramite le – peraltro assai capillari e seguite – *tournées* dei principali attori e *troupes* stranieri.

Ipotizzando che così possano essere riassunti i principali contesti storici entro cui situare l'insorgenza di quelle *specificità identitarie* che «da sempre»⁴ contraddistinguono il paradigma del teatro russo, ne può discendere – in via non meno ipotetica, e tutta da verificare in appositi protocolli di ricerca – un tentativo di articolazione delle stesse specificità che individui e comprenda i temi seguenti:

7. *Organicità tra sistema di formazione e sistema di produzione dello spettacolo teatrale*, dovuta all'anomala e sinanche "atavistica" persistenza del modello monopolistico importato, in virtù del quale ogni soggetto della produzione teatrale da sempre implica e include – a vari livelli – istituzioni formative, in palese difformità dalla natura episodica e al limite (come in Italia) affatto volontaristica dei contesti e dei criteri secondo cui altrove sorgono le "scuole teatrali", e in non meno manifesta conseguenza dell'inclusione a pieno titolo nell'organismo statale dei teatri, agguagliabili – con tutte le implicazioni negative e positive – a uffici *sui generis*;

8. *Dignità intellettuale del teatro*, precocemente integrato nel sistema dell'istruzione superiore, universitaria e post-universitaria, né gravato da pregiudizi istituzionalizzati di implicita subalternità rispetto ad altre sfere dell'attività culturale, artistica e sinanche scientifica, anzi: come queste incluso senza scandali né riserve nella sfera sociologica entro cui opera l'*intelligent* – termine che, assai più estensivamente (e meno ambiguamente) del nostro "intellettuale", sta a designare chiunque eserciti un lavoro non prevalentemente manuale. Proprio per questo, particolare prestigio riveste la figura dell'attore, che in Russia da sempre è percepito non come ambiguo abitante di una terra di nessuno tra 'realtà' e 'finzione', bensì come *intelligent* necessariamente provvisto di un valore aggiunto, valore a un dipresso traducibile nell'obbligo-virtù di mettere in gioco tutta la propria natura psicofisica nella connessione e comunicazione dei nessi tra percezione fisica ed esperienza intellettuale (emotiva, spirituale, ecc.);

9. *Precoce e pressoché totalitaria egemonia del teatro di regia*⁵, non tanto scaturita

⁴ «Ovviamente, a noi è stato il Signore che ci ha protetto da molti errori: da noi è successo così sin dall'inizio» (S. Isaev, *La formazione teatrale* cit., p. 255).

⁵ Già nel 1902 Aleksandr Kugel', uno dei massimi critici teatrali russi, da sempre propugnatore di una "occidentalizzazione" del teatro russo e di una sua assimilazione al modello del "teatro d'atto-

da un'affermazione particolarmente vigorosa di quella reazione al "teatro d'attore" ottocentesco (sostanzialmente estraneo, come abbiamo visto, alla cultura teatrale russa coeva) che altrove condusse a processi conflittuali, ondinvaghi e di lungo (in Italia letteralmente interminabile) periodo, quanto invece da una organica evoluzione della figura del *regisseur*, da sempre necessariamente associata ai teatri in virtù del modello importato; ne consegue, tra l'altro e soprattutto, la radicale difformità della figura del *regista-pedagogo* russo da quella così denominata in altre culture teatrali sotto almeno due riguardi: la sua natura istituzionale (in sostanza, la mansione del *regisseur* = *režissër* in Russia ha sempre incluso anche compiti pedagogici), né dunque necessariamente legata a una particolare, personale idea innovativa di teatro da coltivare e promuovere in un ambito selezionato; il fatto che il regista, essendo necessariamente pedagogo, è anche necessariamente *pedagogo di registi*;⁶

10. Principio dell'*ensemble attoriale* come modello da sempre vigente nella formazione delle *troupe* drammatiche dei teatri per definizione "stabili" in radicale contrapposizione al sistema gerarchico dei ruoli organico alle compagnie di giro (così, a esempio, le *troupe* dei Teatri imperiali erano agguagliabili a una sorta di *all-stars*, e la corrente produzione drammaturgica straniera ottocentesca doveva di norma subire sostanziali rifacimenti strutturali nelle traduzioni per la scena russa);

11. *Autonomia e preminenza dell'azione scenica* rispetto alla pagina scritta (ovvero implicita assunzione che se a teatro v'è un testo, questo è il *testo scenico*), secondo il principio originario dell'*obraz*, termine che, come altrove indicato⁷, si

re" altrove vigente, dovette riconoscere che «da noi *ormai* esiste soltanto un teatro di regia» (cit. da Irina Petrovskaja, *Teatr i zritel' rossijskich stolic. 1895-1917* [Teatro e pubblico delle capitali russe], Iskusstvo, Leningrad 1990, p. 25 [corsivo nostro]).

⁶ «Beninteso, la principale differenza della struttura stessa della formazione teatrale è pienamente evidente a chiunque: soltanto nel nostro paese esiste la concezione di un insegnamento sistematico e coerente della regia [teatrale] [...] Dato che la regia là [in Occidente] non s'insegna, è pienamente naturale che ad allestire uno spettacolo sia o un ex-attore, che sia giunto in modo spontaneo e intuitivo a un certo livello di comprensione di un testo drammaturgico, oppure un laureato, che in precedenza si è specializzato in ricerche filologiche, letterarie, e adesso decide di provare ad applicare queste conoscenze a una prassi [professionale]» (S. Isaev, *La formazione teatrale* cit., pp. 250, 254).

⁷ «Basti qui accennare alla circostanza che per qualsiasi attore-studente del primo anno di un istituto teatrale superiore una cosa è una *rol'* (ovvero una "parte") e tutt'altra un *obraz*, parola che stando comunemente a designare "immagine", "figura", quando si parla di teatro corrisponde a un concetto grosso modo intermedio fra quello di "personaggio" (che comunque l'*obraz* comprende), in quanto struttura letterario-drammaturgica fissata nel "testo" una volta per tutte, e il suo virtuale *ispolnenie*, ovvero "esecuzione" (letteralmente "integrazione", termine comunque certo scervo dal rigido e/o arbitrario soggettivismo implicato dal nostro "interpretazione"), momento meramente scenico, e dunque di per sé fissabile solo in forme relative e instabili. Semplificando molto, si può dire che l'uso descrittivo, normativo, corrente e precoce, del termine *obraz* mostra come, sin dal costituirsi di una critica teatrale russa (e molti decenni prima che tale termine divenisse cardine della *Fachsprache*

trovò sin dall'inizio opportuno utilizzare in luogo dei disponibili *aktër e personaž* per designare – in sede, ancor prima che critica, descrittiva – il risultato visibile (ricordiamo infatti che primo significato di *obraz* è quello di “figura”, “immagine”) della singola performance attoriale, indicando così una intrinseca vis “preventivamente” sintetica nella percezione e valutazione della peculiarità che contraddistingue qualsiasi azione dram(m)atica, ovvero la reciproca e vincolante referenzialità fenomenologica tra una *facies* fisica e una, per così dire, virtuale – tanto che nel corso del xx secolo questa parola d'uso comune è venuta ad assumere il rango di concetto-chiave di ogni teoria della prassi teatrológica russa, sin dalla sua propeudei pedagogica;⁸

12. *Assenza di un fondamento ideologico della dicotomia fra corpo e parola*, risultante in una sostanziale *inversione* del rapporto che fra questi due termini si è soliti riscontrare nelle altre culture teatrali: laddove cioè nelle più diverse epoche e latitudini il corpo dell'attore drammatico è stato ed è prevalentemente percepito come funzione della parola scritta, strumento quand'anche eccellente e sublime della sua attuazione, nel migliore dei casi complesso espressivo chiamato precipuamente o esclusivamente a darle dimensione e valore fisiche, “reali” – in sintesi: entità le cui modalità di presenza scenica sono rigorosamente vincolate al dettato di un “testo” (o al dettabile di un “sottotesto”) – l'attore russo, ancor prima di entrare in eventuale contatto con questo o quello stile registico è educato a una prassi ove la parola, quand'anche pedissequamente corrispondente a quanto prescritto dall'autore, è sempre e comunque quella *proferita in scena* da una parte invero ridotta del proprio corpo, il quale, silente o meno, è *sempre* integralmente chiamato a “parlare” allo spettatore.⁹ Altrimenti detto: la parola a teatro è sempre parola *dell'attore*, e il criterio decisivo per la sua efficacia è *esclusivamente* la propria

scientifico-pedagogica), l'oggetto della percezione dello spettatore non venga indicato come “attore” o “personaggio” (entità per le quali la lingua russa conosce peraltro i corrispettivi d'importazione francese *aktër e personaž*), ma con un *tertium* che elide, in una sorta di “sintesi preventiva”, organica e unitaria, quella dicotomia, connaturata alla prassi del teatro europeo occidentale sin dalle sue origini classiche. Ne discende, fra l'altro, che in Russia sia sempre stato implicito il concetto che la *creazione* del “personaggio” è compito in primo luogo dell'attore» (Massimo Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, testo&immagine, Torino 2004, pp. 6-7).

⁸ Cfr., a esempio, Aa.Vv., *Aktër. Personaž. Rol'. Obraz* [Attore. Personaggio. Parte. Obraz], a cura di V. V. Ivanov, LGITMIK, Leningrad 1986: a sottolineare l'acquisita normatività “di base” di questa scansione terminologica, si osservi che si tratta di un semplice manuale propeudeico all'esame d'ingresso all'Istituto Statale di teatro, musica e cinematografia N. K. Čerkasov.

⁹ «Proprio in virtù del [...] valore limitato delle pratiche strettamente professionali [...] nella nostra tradizione di formazione teatrale, nei nostri programmi di insegnamento per gli attori [...] nel primo anno è *semplicemente vietato utilizzare un testo letterario*», giacché «all'inizio gli studenti devono imparare a trattare correttamente l'energia della propria natura fisica, corporea» (S. Isaev, *La formazione teatrale* cit., p. 253 [corsivo nostro]).

relazione con la dinamica, intiera e *continua*, che la presenza di quell'attore intrattiene in ulteriore relazione con le presenze (e le eventuali parole) degli altri attori. O ancor più riduttivamente: la parola dell'attore è *una funzione del proprio corpo*, un suo mero momento (momento di una creazione *non altrui ma propria*), l'eventuale integrazione o compimento di una presenza performativa che non può non realizzarsi altrimenti ma solo secondo norme prevalentemente non riconducibili al "significato" della parola scritta.

Altri e in altra sede potranno sottoporre al vaglio di un'approfondita verifica storico-teorica ciascuna delle questioni qui accennate, basandosi su ricerche interdisciplinari puntigliose e provviste di un'ampiezza forse inusitata per gli usi teatralogici correnti.

Ma confido che al lettore di questo vademecum, se considerati sullo sfondo qui appena abbozzato, potranno apparire più nitidamente delineati, nonché evidenziati in tutta la loro portata di insuperata eccellenza, i livelli a cui, nel secolo scorso, quel bizzarro meccanismo occidentale che è il teatro fu condotto dall'incontro con la cultura russa nell'attività delle sue maggiori istituzioni drammatiche.