

Dal “Pipistrello” all’“Uccello azzurro”: come il Cabaret artistico diventa Teatro delle miniature

Michaela Böhmig

Molto spesso le forme teatrali ‘minori’, i Cabaret artistici (da non confondere con quelli di satira politica) e i Teatri delle miniature, grazie a una maggiore agilità e a forze giovani, animate da spirito ribelle e voglia di sperimentazione, adottano modi e metodi che sono in contrasto con quelli dei teatri tradizionali. In un periodo in cui la Russia si dibatte nelle convulsioni di gravi squilibri politici, sociali, economici e, certamente, anche spirituali, si assiste a un’autentica proliferazione di forme teatrali ‘minori’ che fa parlare un critico dell’epoca di “epidemia delle miniature” (Efros 1918: 24; cit. da Tichvinskaja 1995: 295). Sono queste le manifestazioni d’arte – eclettiche, ibride, sofisticate – che riflettono forse meglio di altre la crisi del vecchio ordine, il crollo delle certezze e le mille contraddizioni di una visione del mondo frammentatasi sotto l’incalzare della rivalutazione dei valori e la pressione di avvenimenti che fanno presagire una imminente apocalisse.

Una delle risposte a questo clima di incertezza sono gli innumerevoli Cabaret artistici ed i Teatri delle miniature, che si moltiplicano in Russia all’inizio del ’900 e, fin dal nome, ma anche nell’atteggiamento dissacrante, si distanziano dalle istituzioni

teatrali consolidate e ‘autorevoli’.

A Mosca, il primo tra i cabaret è la celebre “Letučaja myš” (Il Pipistrello), mentre tra i Teatri delle miniature si annoverano “Buff-miniatjur” (Il buffo delle miniature), “Mamonovskij teatr” (Teatro Mamonovskij), “Teatr M.I. Rtiščevoj” (Teatro di M.I. Rtiščeva).

A Pietroburgo, il panorama è ancora più variegato con i cabaret “Lukomor’e” (L’insenatura), “Krivoe zerkalo” (Lo specchio curvo), “Veselyj teatr dlja požilych detej” (Teatro allegro per bambini anziani), “Dom intermedii Doktora Dapertutto” (La casa degli intermezzi del Dottor Dappertutto), “Brodjačaja sobaka” (Il cane randagio), “Prival komediantov” (La sosta dei commedianti), ai quali si aggiungono i Teatri delle miniature “Litejnyj teatr” (Teatro sul Litejnyj), “Teatr miniatjur na Troickoj” (Teatro delle miniature sulla Troickaja), “Litejnyj Intimnyj teatr” (Teatro Intimo sul Litejnyj), “Intimnyj teatr B.S. Nevolina” (Teatro Intimo di B.S. Nevolin) e tanti altri, che sorgeranno negli anni della guerra (Tichvinskaja 1995: 182-185, 322-339).

“Letučaja myš”: il primo periodo parodistico, carnevalesco, dissacratorio

Non è forse un caso che “Letučaja myš”,



prototipo di molti altri cabaret, nasce per iniziativa degli artisti del MChT, desiderosi di crearsi un circolo privato, un ritrovo esclusivo, un luogo di svago, lontano non solo dall'impegnativo mestiere di attore nel teatro di appartenenza, ma anche – e forse soprattutto – dalla prosaica volgarità della vita quotidiana. In un primo momento, la frequenza è riservata agli 'iniziati', quasi esclusivamente attori del MChT e un ristrettissimo numero di musicisti, pittori, letterati e qualche 'intimo', mentre eventuali 'estranei' sono ammessi solo a seguito di una procedura piuttosto complessa, che si allenterà con gli anni.

Fin dalla sua costituzione "Letučaja myš'" sottolinea la sua alterità rispetto non solo al MChT, ma soprattutto al mondo reale, stilizzandosi come creatura 'notturna', che dimora in un mondo immaginario. Il cabaret è sistemato in uno scantinato, per accedere al quale si deve passare per una angusta porticina sul retro dell'edificio principale, il Dom Percovoj, costruito nel bizzarro stile neo-russo, e le 'serate' iniziano non prima della mezzanotte. L'inaugurazione si festeggia il 29 febbraio del 1908¹ come per rimarcare la collocazione irrealistica, fuori dal tempo e dallo spazio, di questo luogo di ritrovo per pochi eletti. Anche il nome e il logo, una replica volutamente grottesca del Gabbiano, simbolo del MChT, evocano ambientazioni notturne e voli erratici. Con uno sguardo alla poetica di "Letučaja myš'" non è da escludere un riferimento all'operetta *Die Fledermaus* (Il pipistrello) di Johann Strauss, in particolare all'atto centrale, che si svolge durante una festa, alla quale partecipano, travestiti e mascherati, nobili, borghesi e servi che si sbizzarriscono negli immancabili intrecci ed equivoci amorosi, addebitati all'eccesso di champagne.

Sul soffitto della piccola sala degli spettatori, adornata di dipinti parietali di due artisti di secondo piano, A. Klodt e K. Sapunov, fratello del più celebre Nikolaj, planavano, a mo' di uccelli del malaugurio, grandi pipistrelli. L'arredamento consisteva in un lungo tavolo grezzo e panche rozzamente assemblate, sulle quali gli ospiti si radunavano come per la seduta di una società segreta o – in considerazione della situazione politica in Russia – di un Festino in tempo di peste. Da un piccolo buffet, sistemato in un angolo, ognuno poteva rifornirsi per pochi soldi. Le decorazioni della sala, i berretti di carta di chi faceva gli onori di casa e di qualche ospite di riguardo, insieme agli sketch che mescolavano parola, musica e immagine, creavano, da una parte, una curiosa replica di una 'opera d'arte totale', mentre dall'altra restituivano l'atmosfera familiare di uno spensierato passatempo, scisso dal prosaico mondo 'diurno' e lontano dall'arte 'seria' o socialmente 'impegnata'. Le opinioni discordano sul periodo di permanenza di "Letučaja myš'" in questo primo rifugio. Nel suo libro su "Letučaja myš'", uscito in occasione del decimo anniversario, Nikolaj Efros, critico teatrale e storico del teatro, vicino al MChT e al suo cabaret, scrive che il cabaret è rimasto nel locale iniziale per un anno e mezzo (Efros 1918: 33), mentre secondo una fonte più recente il cabaret si è trasferito in un nuovo scantinato sul Miljutinskij pereulok già nel 1908, a seguito della inondazione primaverile che aveva distrutto il sotterraneo con mobili, decorazioni e palco (Tichvinskaja, 1995: 30).

Nei primi anni, i protagonisti di "Letučaja myš'" sono gli attori del MChT, incluso lo stesso Stanislavskij, che, liberi dal severo esercizio di prove e spettacoli nel teatro di

appartenenza, recitano scenette comiche e farsesche, si esibiscono in imitazioni beffarde, travestimenti bizzarri, mascherate più o meno caricaturali, in una parola, in tutto ciò che non è 'realistico' o 'autentico'. Eseguono in chiave umoristico-parodistica canzoncine popolari e danze folkloristiche, si scatenano nei balli da sala allora di moda. Grandi attori non disdegnano forme teatrali 'minori', artisti di prosa si improvvisano direttori di cori o orchestre, impersonano celebri cantanti d'opera come Šaljapin o Sobinov e, senza saper cantare, ne riproducono i tic della dizione. Il grande Stanislavskij assume il ruolo di prestigiatore o di direttore di un circo, parodia del teatro creato da lui insieme a Vladimir Nemirovič-Dančenko, e, munito di scudiscio e frusta, governa uno stallone ammaestrato, impersonato da un attore del MChT che in maniera più o meno goffa cerca di scavalcare i vari ostacoli costituiti dagli spettacoli andati in scena al MChT (Stanislavskij 1988: 447; Tichvinskaja 1982: 105; Tichvinskaja 1995: 30-31).

Il libero gioco con diversi registri stilistici e l'imitazione – lo sdoppiamento o il capovolgimento – delle peculiarità dei 'mostri sacri' della scena permettono a sconfessare rango, ruolo e valore non solo del MChT, ma di tutti i teatri 'ufficiali' (sono presi di mira anche il Malyj teatr e perfino la critica teatrale). Lo spirito canzonatorio e burlesco, che spinge a trasgredire norme e regole, cancellando le gerarchie e mettendo in ridicolo le autorità e gli idoli (anche teatrali), è una rivolta contro il teatro come tempio, come tribuna o come la schilleriana "istituzione morale". Le fonti di ispirazione spaziano dalla Commedia dell'arte, che all'epoca occupava un posto di rilievo nella teoria e prassi teatrale, al *lubok* (stampa popolare

con immagini semplici e brevi scritte esplicative) e al *balagan* (baraccone da fiera), dal grottesco hoffmanniano al *café chantant* e al varietà.

I due principi sui quali poggia l'interpretazione sono l'improvvisazione e il dilettantismo più o meno finto degli attori, due elementi allora ampiamente dibattuti nelle cerchie teatrali. L'improvvisazione nasce spesso da idee spontanee, che un estro fugace trasfonde in brevi scenette, che sembrano nascere sul momento per svanire qualche istante dopo. L'ostentato dilettantismo di attori professionisti non è estraneo alle coeve sperimentazioni con attori amatoriali o dilettanti nelle recite teatrali. Evreinov, che in quegli anni era impegnato come regista nel cabaret "Krivoe zerkalo", ricorda:

Era un'epoca ribelle nel campo dell'arte teatrale, quando alle persone sembrava che l'artista maggiormente compenetrato del principio professionale fosse poi quello più limitato nelle sue ambizioni creative, che la durata della sua esperienza professionale aumentasse anche la sua dipendenza dalla routine e, all'incontrario, che il talento dell'artista che ignora audacemente le tecniche professionali apparisse più fresco, interessante, rivoluzionario, con maggiori garanzie di non essere contagiato dal pernicioso professionalismo (cit. da Tichvinskaja 1982: 110).

Nel 1909 Evreinov mette in pratica la sua idea sul dilettantismo con l'allestimento, al "Litejnyj teatr", della "fiaba drammatica" *Nočnye pljaski* (Balli notturni) di F. Sologub, facendo recitare letterati, pittori e attori non professionisti.

Con gli anni, l'iniziale dilettantismo assumerà un alto grado di virtuosismo e si cristallizzerà in un complesso di abilità che caratterizzeranno il profilo professionale dei protagonisti dei Teatri delle miniature



e, successivamente, delle stelle del teatro di varietà, portando quello che sembrava un genere di pura evasione a livelli di grande maestria artistica.

Fin dal primo periodo della sua esistenza "Letučaja myš" è un polo di attrazione per il popolo della notte, intellettuali, letterati, artisti, snob e bohémien, che apprezzano l'ironia di spettacoli allestiti con grande gusto e non privi di pretese intellettuali. Pur aprendosi man mano a un pubblico più vasto, il cabaret cerca a lungo di mantenere il suo carattere originario e, fino alla svolta del 1912, è animato dal fervore degli attori del MChT e dall'impegno artistico e finanziario del duo Tarasov-Baliev, appassionati amanti del teatro di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko e fedeli seguaci del MChT fin dalla sua prima tournée all'estero nel 1906.

Nikolaj Tarasov, facoltoso mecenate, dandy e dongiovanni, è un giovane elegante, che si stilizza 'alla Beardsley', si distingue per il gusto raffinato ed è anche dotato di un apprezzabile talento letterario. Era intervenuto con un cospicuo finanziamento per aiutare il MChT in un momento critico della tournée all'estero e anche in seguito sostiene economicamente il MChT, per cui gli viene proposto di entrare nella direzione del teatro. Amante delle facezie, autore di taglienti epigrammi, di parodie e buffonate, è un personaggio travagliato, diffidente, e nel 1910, a soli 28 anni, si suicida a causa di un intricato triangolo amoroso, facendo così mancare al cabaret una delle sue fonti di sostentamento.

Nikita Baliev è in amicizia sia con Tarasov, sia con molti attori del MChT. Per la sua assoluta devozione al teatro e ai suoi direttori, è incaricato dapprima della funzione di segretario della direzione del MChT e in seguito gli viene fatta la

proposta di entrare nella compagnia come attore. Baliev ha, però, il problema di essere dotato di un fisico e, soprattutto, di un volto molto caratteristici – per non dire buffi –, fattori che gli impediscono di dissimularsi nei pochi personaggi che gli vengono affidati. Coadiuvato da Tarasov, si distingue invece presto come animatore o, meglio, vera e propria anima di "Letučaja myš" e nel 1912 lascia la compagnia del MChT, senza abbandonare il mondo del teatro. Sceglie il ruolo del conferenziere, che con le sue amene chiacchierate fa da collante tra i diversi pezzi e intrattiene il pubblico. Allo stesso tempo commissiona testi e bozzetti scenografici, si incarica della regia dei singoli numeri, in una parola, svolge una funzione simile a quella di un geniale direttore artistico o impresario. Ecco come lo descrive Stanislavskij:

In qualità di *conférencier* di questi spettacolini comici si esibì per primo e si distinse per il brillante talento il nostro attore N.F. Baliev. La sua inesauribile allegria, inventiva, arguzia sia nella sostanza sia nella forma della resa scenica dei suoi scherzi, l'audacia, che spesso arrivava all'insolenza, la capacità di tenere il pubblico nelle sue mani, il senso della misura, la capacità di stare in equilibrio sul confine tra irriverenza e allegria, tra offensivo e scherzoso, la capacità di fermarsi in tempo per dare allo scherzo una direzione completamente nuova, bonaria, tutto questo faceva di lui una interessante figura artistica di un genere nuovo per noi (Stanislavskij 1988: 447-448; il corsivo distingue quello che nel testo dell'autore – K.S. – è scritto con caratteri latini).

I pezzi forti degli spettacoli di "Letučaja myš" sono – e rimarranno fino alla rifondazione nel 1912 – le parodie, che prendono spunto dalle messe in scena del MChT e vanno in scena poco dopo la prima, irridendo le scelte artistiche, le

tecniche e i metodi di recitazione del MChT, 'svuotando' così lo spettacolo originario e 'straniandolo' con vari artifici. Solo un pubblico colto, appartenente a un circolo di 'iniziati', è in grado di apprezzare le allusioni, decifrare i sottintesi, cogliere le velate somiglianze celate in parodie e imitazioni. Lo spirito di negazione e lo scetticismo, che pervadono gli spettacoli e trovano la loro espressione nell'ironia, nell'irrisione e nella parodia, sono diffusi all'epoca nel sentire comune e caratterizzano non solo i cabaret, ma quasi tutti i generi artistici dal giornalismo alla belletristica, dalla grafica alla musica, che mettono in discussione i loro stessi principi costitutivi.

L'inaugurazione della seconda stagione nell'ottobre del 1908, che si apre con il "Circo" di Stanislavskij, è dedicata alla parodia di *Sinjaja ptica* (L'uccello azzurro) di Maeterlinck, spettacolo andato in scena qualche giorno prima al MChT. I ruoli sono ora affidati a marionette e tra i personaggi agiscono Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko come Til'til' e Mitiľ, impegnati nella caccia all'uccello azzurro. Con l'espedito delle marionette-fantocci, che asseconda la generale tendenza del cabaret al bambolesco e marionettistico, "Letučaja myš" si riallaccia al tema della bambola animata e della maschera dissimulatrice, tanto caro al teatro simbolista (basta pensare a opere come *La baracca dei saltimbanchi* di Blok/Mejerchol'd o a *Petruška* di Stravinskij/Fokin), ma centrale anche nelle riflessioni teoriche di uomini di teatro come Craig e Mejerchol'd. Mascherate e marionette svolgono un ruolo importante nella strategia che mira allo straniamento e al denudamento della finzione teatrale, come quando, nella *Baracca dei saltimbanchi*, i fantocci indossano elmi di cartone e combattono

con spade di legno e dalle ferite stilla succo di mirtillo.

Anche "Letučaja myš" paga un tardo tributo a questa infatuazione, mettendo in scena nella stagione 1914/1915 la *pièce Muzykal'nyj jaščik* (Carillon), nota anche con i titoli *Marionetki* (Piccole marionette) e *Perst sud'by* (La mano del destino), *pièce* imperniata sul consueto intreccio amoroso tra Colombina, Pierrot e Arlecchino, impersonati da bambole-marionette.

A fine ottobre 1908 va in scena la parodia del giubileo dei dieci anni di attività del MChT. Per l'occasione è riprodotto in miniatura il palcoscenico del MChT con le poltrone per Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko e si ripete tutta la cerimonia pervertendola nel suo contrario. Sul sipario, il posto del gabbiano è occupato da un pipistrello e, invece delle istituzioni illustri che erano venute a fare le congratulazioni, si succedono i rappresentanti della "Unione dei bagnini moscoviti", che dichiarano di occuparsi della pulizia corporea così come il MChT è impegnato in quella dell'anima. Seguono gli inviati della "Società degli avicoltori", che esprimono la loro soddisfazione per l'allevamento e l'addomesticamento di un uccello come il gabbiano e la cattura di un uccello azzurro, rammaricandosi che non sia riuscita la trasformazione di un'anatra selvatica in una domestica (cfr. Tichvinskaja 1995: 31-32).

Grande successo ha la parodia, nell'autunno del 1909, del dramma *Anatèma* (Anatema) di Leonid Andreev che sarebbe dovuto andare in scena al MChT, ma fu tolto dal cartellone per l'intervento del Santo Sinodo. Con il titolo *Anatèma naiznanku* (Anatema alla rovescia) la parodia, che si apre con la lettura di un arguto libretto, è interpretata ancora una volta da marionette. Sono trascinate in



caricatura alcuni dettagli e frasi della *pièce* di Andreev e nel quadro finale gli strisciano incontro le ombre di Byron, Goethe, Hugo, Lermontov, Voltaire e di altri, che implorano la restituzione di quanto è stato sottratto a loro. Alla fine intervengono alcuni 'commentatori' che interpretano la *pièce* dal punto di vista di un mercante e di un uomo semplice, capitato casualmente a una prova, che con il suo buon senso smaschera il nebuloso simbolismo della *pièce* di Andreev (cfr. Tichvinskaja 1995: 27).

Nel 1910 è la volta della dissacrazione della messa in scena di *Brat'ja Karamazovy* (I fratelli Karamazov) con gli stessi episodi dello spettacolo originario. Al posto dei personaggi dostoevskiani agiscono attori del MChT che discutono di problemi teatrali e in una scena è rappresentato Šaljapin in costume di Mefistofele che insegue "mucche tirolesi", allusione sottile a un episodio scabroso con le coriste del Teatro Bol'šoj, ampiamente commentato dai giornali (cfr. Tichvinskaja 1995: 29). All'inizio del 1912 segue la parodia della celebre messa in scena al MChT di *Amleto*, nata dalla collaborazione di Stanislavskij e Gordon Craig, il quale aveva allestito i suoi famosi schermi. Nel travestimento comico, Kačalov-Amleto è interpretato da Evgenij Vachtangov, il quale pronuncia il monologo "Essere o non essere" tra schermi che si muovono minacciosamente, si rovesciano e con fragore crollano a terra. Egli si rammarica di dover recitare tra sipari e non come nei tempi andati, quando con grande successo aveva interpretato il ruolo a modo suo. Il re e la regina, nelle loro vesti dorate, sembrano oggetti di uso domestico e nei manifesti appesi alle pareti del locale prendono forma da un samovar e da una teiera (Tichvinskaja 1982: 106; Tichvinskaja

1995: 27-28).

Ma qual è la forza della parodia e cosa significa nella prassi teatrale? Nella definizione di Propp, la parodizzazione

[...] consiste nell'imitazione dei tratti esteriori di qualunque fenomeno della vita (i modi di una persona, i procedimenti dell'arte, ecc.). [...] La parodizzazione vuole dimostrare che dietro alle forme esteriori della manifestazione di un principio spirituale non c'è nulla, che dietro ad esse c'è il vuoto. [...] la parodia è un mezzo per svelare l'inconsistenza interiore di ciò che è oggetto di parodia. [...] la parodia consiste nel ripetere o presentare i tratti esteriori di un fenomeno insieme all'assenza di un contenuto interiore. [...] La parodia fa ridere solo quando rivela la debolezza interiore di ciò che prende di mira (Propp 1999: 76, 77, 79).

La parodia come guscio vuoto è un procedimento particolarmente impietoso nei riguardi di un teatro 'psicologico' come quello di Stanislavskij, basato sulle emozioni interiori, estrinsecate attraverso la reviviscenza. In *Rabota aktera nad soboj* (Il lavoro dell'attore su sé stesso), Stanislavskij precisa: "Ecco perché pensiamo prima di tutto al lato interiore del ruolo, cioè alla sua vita psichica, che si crea grazie al processo interiore della reviviscenza" (Stanislavskij 1989: 62-63). In questa visione, la parodia non è un denudamento dell'anima, ma la dimostrazione dell'inesistenza di essa. È il disvelamento del nulla, una sorta di nichilismo che irride tutti i valori. In ciò si coglie un orientamento volutamente anti-stanislavskiano, che prende di mira non la sua persona, ma il suo metodo.

Il superamento dello psicologismo, insieme al finto dilettantismo e all'arte dell'improvvisazione, apre ampi spazi alla sperimentazione di nuovi generi, stili,

mezzi, forme, procedimenti e contribuisce, così, a emancipare l'attore dai condizionamenti tecnici, annullando contemporaneamente l'automatismo percettivo dello spettatore.

Ne risulta un *bouleversement* carnevalesco di canoni e metodi, *in primis* del metodo di recitazione di Stanislavskij, e si crea una sorta di mondo alla rovescia, in sintonia con il clima generale di dissacrazione dei valori costituiti. L'azione di 'denudamento dei procedimenti', lo smascheramento della 'finzione teatrale', produce un effetto 'straniante'. Contemporaneamente, si enfatizza la 'teatralità' e la 'teatralizzazione', in parte dovute all'accentuazione della espressività mimica e corporea, richiesta dalla brevità dei singoli numeri, un orientamento che comporta il ritorno alle origini del fare teatro, quando la recitazione poggiava sulla bravura degli attori.

Anche se non sembra che ci siano stati legami diretti con il cabaret viennese "Fledermaus" (Pipistrello), fondato nell'ottobre del 1907 da Fritz Wärndorfer nei sotterranei di una casa nella centrale Kärtnerstrasse, lo spirito che pervade questi luoghi sembra simile. Nell'allestimento degli interni della "Fledermaus" in *Jugendstil* viennese, con un grande mosaico, erano coinvolti numerosi artisti dell'epoca, fra cui Josef Hoffmann, Gustav Klimt, Oskar Kokoschka. I testi dei programmi erano scritti da personalità come Peter Altenberg, Alfred Polgar ed Egon Friedell, che negli anni 1908-1910 era anche il direttore del cabaret. Altenberg, esponente della bohème artistica viennese e assiduo frequentatore di caffè e cabaret, è autore di brevi schizzi impressionistici, venati di ironia, e di stringati testi per cabaret, andati in scena anche alla "Fledermaus"

del suo amico Friedell. Personaggi come Altenberg e Friedell erano tutt'altro che sconosciuti in Russia. Nel 1909 esce la traduzione russa di *Märchen des Lebens* (Favole della vita) di Peter Altenberg con una introduzione dell'importante critico letterario Arkadij Gornfel'd. Nel 1911 Altenberg partecipa alla miscellanea *Nagota na scene* (La nudità in scena), curata da Nikolaj Evreinov, con il saggio *Prekrasnaja nagota* (La splendida nudità). Nel 1914 il giornale "Teatral'naja gazeta" pubblica nel primo numero l'articolo *Kabare* (Il cabaret) di Egon Friedell, il quale sostiene che il cabaret come istituzione teatrale si giustifica solo nella misura in cui è caratterizzato da dilettantismo e improvvisazione (Friedel' 1914: 8).

"Letučaja myš": il secondo periodo, quasi come il primo, solo su base commerciale

Per una serie di concause (la morte di Tarasov, la posizione precaria di Baliev come attore del MChT, la pressione di un pubblico crescente per essere ammesso alle serate), "Letučaja myš" nel 1912 si stacca formalmente dal MChT e si rifonda. Baliev, dotato di un grande talento organizzativo e di un non minore fiuto artistico, trasforma un 'covo di artisti' in una impresa commerciale, di cui è azionista, impresario, direttore, regista e, soprattutto, conferenziere. Nell'autunno del 1912 "Letučaja myš" apre le porte al pubblico pagante, meno colto, ma pur sempre esigente, che può affrontare il prezzo di 5 rubli per il biglietto, un prezzo molto alto e, in ogni caso, superiore a quello di altri teatri (Tichvinskaja 1995: 346). L'orario di inizio degli spettacoli è anticipato, prima alle 23.30 e in seguito alle



21.30. Da cabaret, riservato a pochi intimi, "Letučaja myš", seguendo una tendenza generale, diventa un Teatro delle miniature, aperto a un pubblico più vasto. Per favorire la familiarità tra sconosciuti, sopra l'ingresso si trova la scritta: "Tutti tra di loro si considerano conoscenti" (*Vse meždu soboj ščitajutsja znakomymi*) (cit. da Tichvinskaja 1995: 344). I frequentatori possono anche lasciare la loro firma nel libro degli ospiti accanto agli autografi di Stanislavskij e di numerosi artisti del MChT.

L'ingresso, la sala e il sipario, i manifesti ed i programmi sono allestiti in stile *modern*, il liberty russo. Il sipario è decorato con pesanti ghirlande di fiori, sorrette da fiocchi e nastri intrecciati, che al centro terminano con due maschere grottesche. Sulle pareti sono appesi manifesti con caricature che prendono di mira personaggi o temi legati al mondo del teatro.

Non ci sono loggioni e balconate, gli spettatori, in costose toilette, sono sistemati 'democraticamente' nello spazio della platea. Seduti intorno a piccoli tavolini, sorseggiano champagne, gustano specialità prelibate e, con chiacchiere e commenti, a volte reagendo a domande, indovinelli o giochi di parole del conferenziere, a volte cantando in coro o muovendosi a passi di danza, interagiscono con gli avvenimenti in scena, superando la distanza rispetto agli attori e annullando così la famosa 'quarta parete'. È anche permesso fumare e viene in mente Brecht che nelle sue prime considerazioni teoriche sul teatro quasi degli stessi anni vedeva nella possibilità di poter fumare una tecnica di straniamento (cfr. Brecht 1963 (a) e Brecht 1963 (b)). In seguito, i tavolini verranno eliminati e la sala sarà attrezzata con file di sedie allineate come in un teatro.

Il pubblico è composto di persone rispettabili e benestanti: facoltosi commercianti e imprenditori, alti funzionari e intellettuali di successo. L'atmosfera da cabaret permette a tutti di sentirsi catapultati, per il breve lasso di una serata e al prezzo di un costoso biglietto, in un'atmosfera familiare al di fuori delle regole, convenzioni e costrizioni della vita di tutti i giorni, particolarmente pesanti in un paese irreggimentato come la Russia. Ci si crogiola nell'idea di far parte della bohème artistica, di essere entrati nel mondo del teatro, di trovarsi a tu per tu con attori di fama, di essere attori/cantanti/danzatori, di aver accesso al retroscena. A molti sembra di essere coinvolti in uno spettacolo amatoriale o di ritrovarsi in un salotto dei tempi andati, dove gli amanti di musica, poesia, teatro si trastullano in una situazione familiare. Qui si può tornare bambini che partecipano a un gioco semplice, ironico, metaforico di illusioni, finzioni e magia. Un cabaret pietroburghese sottolinea proprio questo aspetto quando sceglie il nome "Veselyj teatr dlja požilych detej" (Teatro allegro per bambini anziani). Sentendosi sottratti a ogni condizionamento, personaggi autorevoli si abbandonano a eccessi, si lanciano in danze e canti scomposti, strillano o imitano versi di animali.

La finzione e l'artificio non riguardano solo il pubblico, ma anche gli attori professionisti, che simulano diletterismo, o gli attori di prosa, che si improvvisano cantanti o ballerini, riscattando la finta genuinità e l'ostentato diletterismo con la loro maestria professionale. Nel gioco delle illusioni si fa credere che gli artisti, che si mischiano al pubblico e poi salgono sul palco, siano capitati lì per caso, mentre in realtà erano stati invitati da Baliev e talora anche pagati.

Baliev, per un certo periodo, riesce a conservare l'atmosfera da cabaret, giocando sapientemente con contraddizioni e contrasti. Rimane l'animatore, anzi, l'anima di questa scatola delle meraviglie, immedesimandosi perfettamente nel ruolo che sembra essergli cucito addosso, quello di arguto conferenziere, capace di legare i singoli pezzi e di intrattenersi in un'amena conversazione, anzi, interazione con il pubblico, intrecciando digressioni sui singoli numeri con notizie di attualità, pettegolezzi e scandali. Salva così non solo sé stesso, ma anche "Letučaja myš", diventando il prototipo del conferenziere russo, che farà scuola.

La riorganizzazione si riflette sulle scelte artistiche del cabaret, destinato a perdere man mano il suo carattere esclusivo. Pur preservando a lungo il livello artistico che lo aveva reso popolare, "Letučaja myš" non riesce a sottrarsi alle mode, anche culturali, del tempo. Per venire incontro ai gusti del nuovo pubblico, si rivede il repertorio, pur cercando di mantenerne sostanzialmente il carattere originario di un cabaret nato e cresciuto sulle parodie. Nel variegato e apparentemente casuale caleidoscopio dei numeri trovano ora ampio spazio quadretti viventi, nei quali si animano giocattoli, bambole, soldatini di legno, figurine di porcellana, ritratti di antenati. Ci sono anche scenette comiche e liriche, numeri cantati, danzati o mimati con la interpretazione di versi, canzonette, romanze russe e tzigane (un genere molto popolare nella Russia dell'Ottocento e di inizio Novecento), il tutto condito e inframmezzato da buffonerie, rappresentazioni di aneddoti, calembour e sciarade. Sempre più si impone il genere della miniatura con brevi *divertissement*, vaudeville, versioni abbreviate di opere

liriche e operette, adattamenti di testi letterari di classici della letteratura russa e francese. La girandola, che oscilla tra quadretti in stile e scenette popolareggianti, è governata e tenuta insieme dalla brillante conversazione di Baliev, che commenta quanto accade in scena, senza tralasciare accenni all'attualità non solo teatrale.

Altrettanto variegata come i generi è la gamma delle opzioni stilistiche. L'orientamento stilistico, che amalgama suggestioni liberty con reminiscenze nostalgiche del tardo barocco e del primo rococò, reinterpreta ora stilizzate ed estetizzate, ora iperbolizzate e parodiate del folkore russo e un esotismo di maniera in salsa decorativo-ornamentale, attinge nel suo eclettismo alle più disparate correnti artistiche del tempo che, insieme al gusto della citazione di procedimenti e stilemi, conferisce all'insieme dei numeri indubbi tratti epigonali, mentre fa affiorare elementi che anticipano istanze post-moderniste.

L'attività di "Letučaja myš" fiorisce in un frangente storico in cui la massa della popolazione russa versa in condizioni di miseria e oppressione e una intera generazione di letterati e artisti si rifugia nel mondo dell'arte. Non a caso, la principale associazione di artisti tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo si chiama "Mir iskusstva" (Il mondo dell'arte) e professa l'autonomia dell'arte da ogni condizionamento extra-estetico, coltiva la sintesi delle arti e propone l'evasione in un idillico passato aristocratico o nello straniamento del mondo delle bambole. I teatri delle miniature e, tra essi, "Letučaja myš", seguono questo percorso quando il movimento artistico originario era ormai diventato una moda e aveva permeato tutti gli aspetti della vita dall'architettura,



all'arredamento, agli oggetti d'uso, all'abbigliamento soprattutto delle signore altolocate. Si crea una sorta di circolo vizioso, nel quale le conquiste dell'arte, transcodificate in moda, per il breve momento di una serata imprimono il loro sigillo alla vita. Nonostante il loro apparente impeto iconoclasta, i cabaret non inventano nulla di nuovo, ma riprendono tendenze che, nelle altre forme artistiche, sono in parte già superate, contribuendo certamente alla loro popolarizzazione, ma anche alla loro banalizzazione.

L'inevitabile trivializzazione è riscattata, nel caso di "Letučaja myš", dalla maestria degli attori del MChT e poi dalla professionalità di un nuovo genere di artisti, le stelle dei teatri delle miniature.

Nel *pot-pourri* stilistico dei cabaret manca programmaticamente il realismo, poetica dominante in Russia nella seconda metà dell'Ottocento e soppiantata sullo scorcio del secolo dalle correnti moderniste, decadenti e simboliste, che ribaltano la gerarchia tra arte e realtà, proclamando la supremazia dell'arte, supremazia che, nelle soluzioni estreme, sfocia nell'arte per l'arte. Se il MChT nelle sue messe in scena si ispirava alla vita, il cabaret che ne era nato capovolge le priorità, riflettendo la vita attraverso il prisma dell'arte. Qui si colgono punti di contatto con la teoria della "teatralizzazione della vita", formulata da Evreinov, e con le idee del "chudožestvoennoe žiznetvorenje" (creazione artistica della vita), care alle correnti avanguardistiche, che miravano alla trasfigurazione della vita, secondo l'idea allora diffusa che l'arte dovesse influenzare, rimodellare e riscattare la vita. Nel caso del cabaret, la realtà riflessa nell'arte non è, però, sublimata, ma osservata come attraverso una lente

incrinata e distorta, che in chiave comico-grottesca altera, rivolta e rovescia ogni aspetto del reale fino a renderlo 'strano'. Non a caso un importante cabaret Pietroburghese si chiamava "Krive zerkalo" (Specchio curvo o Specchio deformante). La vita reale al di là delle pareti del teatro non è comunque espunta completamente dalle creazioni di "Letučaja myš", ma è rispecchiata negativamente in forma di caricatura e si insinua attraverso i commenti, gli aneddoti e le dicerie riportate dal conferenziere.

"Letučaja myš", come la maggior parte dei cabaret artistici, appare come una specie di gabinetto degli specchi, dove tutto si rifrange in schegge o frammenti che, a loro volta, si frantumano, si replicano, si sdoppiano e collidono per stile e contenuto. Dopo il tramonto di un grande stile unitario, estrinsecazione di una visione del mondo organica, il cabaret, che nasce in un periodo di inquietudini e incertezze, trova la sua espressione più congeniale nella miniatura, nel frammento. E proprio il fondatore di "Krive zerkalo", Aleksandr Kugel, scrive: «L'arte della miniatura è la tendenza generale del momento [...], l'essenza della nuova arte consiste ora nella miniatura» (Kugel' 1908: 892; cit. da Tichvinskaja 1995: 360). La riduzione di ogni sketch a unità minima di significato apre ampie possibilità di sperimentare con forme ibride, abbinamenti inconsueti, soluzioni inattese, fuori dagli schemi abituali.

Nella rapida successione di brevi numeri in sé conclusi, nell'alternanza e collisione di scenette allegre e malinconiche, frivole e profonde, leggere e drammatiche, si può forse scorgere una lontana parentela con i procedimenti del cubismo e del futurismo: schegge variopinte sono giustapposte secondo principi che rammentano il

collage o il montaggio, e sono incastonate nel flusso veloce e dinamico del programma. E non sfugge nemmeno l'analogia con il cinema dell'epoca.

Anche la prassi seguita per la realizzazione dei singoli numeri si discosta da quella dei teatri di prosa. Non è più il testo intorno al quale sviluppare un progetto di regia, l'assegnazione dei ruoli e l'allestimento scenografico, ma si comincia da un primo bozzetto acquerellato in base al quale studiare la distribuzione dei personaggi, la gamma cromatica di scenografia e costumi, i pochi oggetti in scena. Su questa idea generale è scritto o commissionato un testo e, alla fine, si procede alla messa in scena con danze e canti (Tichvinskaja 1995: 361).

Gli autori dei testi per "Letučaja myš", nonostante i tentativi di collaborazione di scrittori come Andreev, Belyj, Brjusov, Gor'kij, Gorodeckij, sono sostanzialmente due: Boris Sadovskoj e Tat'jana Ščepkina-Kupernik, letterati di secondo piano, ma assai tipici delle mode del tempo e per questo più adatti alle esigenze di un Teatro delle miniature, rivolto a un pubblico estraneo all'arte più colta. Sadovskoj e Ščepkina-Kupernik confezionano *pièce* originali, nati spesso da una idea di Baliev, ma adattano pure opere della letteratura russa e francese.

Con la loro produzione di *pièce*, argute, ma talora anche banali, sentimentali o melodrammatici, contribuiscono a creare un repertorio per il teatro delle piccole forme, riprendendo diversi temi allora in voga (dai grandi complessi tematici, come quello di amore e morte, ai pettegolezzi teatrali e alle curiosità legate all'attualità) e assecondando curiosità, gusti e mode del momento.

Grazie ai molti ammiratori e al successo degli spettacoli, nel 1915 il cabaret si trasferisce nel palazzo Nirzee sul

Gnezdikovskij pereulok, sempre in un sotterraneo, ma ora attrezzato come vero teatro senza tavolini e consumazioni in sala. Questa volta le decorazioni parietali sono affidate a Sergej Sudejkin, che esegue anche il disegno per il sipario (Tichvinskaja 1995: 359, 367).

Con la rivoluzione del 1917 affluisce un nuovo pubblico sostanzialmente estraneo all'arte e la stampa inizia a parlare di decadenza non solo per quanto riguarda "Letučaja myš", ma di tutto il genere cabarettistico. Il declino comincia a delinearsi nel momento in cui la realtà (Prima guerra mondiale, Rivoluzione del 1917, guerra civile) impone il suo primato sull'arte. Baliev cerca una via d'uscita organizzando spettacoli in alcune città della Russia meridionale, ma tutti gli sforzi di preservare il teatro falliscono e nel 1920 Baliev con parte della compagnia va in tournée all'estero, da dove non tornerà mai più in Russia. Grazie alla sua capacità di adattarsi a tempi e luoghi nuovi, "Letučaja myš", con maggiore fortuna di altri cabaret e teatri, si rivelerà piuttosto longeva, risorgendo dalle ceneri fuori dalla Russia e insediandosi con il nome "La Chauve-Souris" a Parigi, da dove spiccherà il volo alla conquista del mondo.

"Sinjaja ptica": una imitazione di grande originalità

Mentre "Letučaja myš" vola a Parigi, in un'altra città dell'Europa occidentale, Berlino, sguscia "Sinjaja ptica" / "Der blaue Vogel" (L'Uccello azzurro), che si autodefinisce Teatro russo-tedesco. La metropoli tedesca, nei primi anni Venti, ospita la più consistente colonia di emigrati russi, contando fino a 360.000 esuli, che danno vita a una breve, ma



intensa stagione artistica. Sulla scia di "Sinjaja ptica" nascono altri teatri e cabaret che lo scrittore Alfred Polgar, considerandoli l'imitazione di una imitazione, chiama "uccelli grigi" (Polgar (b), 1923: 217). Si tratta di "Van'ka-Vstan'ka" (Misirizzi), "Karusel'" (Il Carosello), "Kikimora", "Teatr Duvan-Torcova" (Il Teatro di Duvan-Torcov), "Maski" (Le Maschere), tutti attivi tra il 1922 e il 1923 (Böhmig 1990: 130-146).

L'ambizione – o la scommessa – è quella non solo di trovare una fonte di sostentamento per i tanti artisti emigrati, ma anche di salvare qualche cosa della Russia prerivoluzionaria, in modo da dare al pubblico russo un luogo di coesione e di identificazione in un ambiente – quello tedesco – percepito come ostile. La formula del cabaret con numeri soprattutto cantati e danzati, senza necessità della parola, finisce per coinvolgere anche il pubblico tedesco, che non conosceva il teatro russo se non per la tournée del MChT nel 1906 e degli spettacoli di qualche compagnia di artisti itineranti o emigrati, tra cui due compagnie del MChT, guidati, l'una, da Kačalov e, l'altra, da Massalitinov, che negli anni 1919-1924/25 si esibivano con successi alterni in varie città, tra cui Berlino (cfr. Böhmig 1990: 56-95). Tanto meno, il pubblico straniero aveva nozione di un teatro-cabaret artistico.

"Sinjaja ptica" trova un locale adatto in un vecchio cinema nella Goltzstrasse 9, raggiungibile attraverso il cortile interno di uno dei tristi caseggiati berlinesi. Gli ambienti vengono sottoposti a una completa risistemazione per farne una piccola isola delle meraviglie nel grigiore berlinese. Le porte per questo mondo magico si aprono nel dicembre del 1921 con il Primo programma, al quale, grazie all'enorme successo, già nel febbraio 1922

segue un Secondo programma e, nell'ottobre, un Terzo.

Attraverso il nome, "Sinjaja ptica" mantiene il legame con "Letučaja myš'" e con la parodia della messa in scena della *pièce* di Maeterlinck al MChT. Da "Letučaja myš'" vengono ripresi anche diversi numeri, ma si rinuncia alle parodie, che nel nuovo contesto sarebbero state incomprensibili, a favore delle miniature, brevi numeri cantati, ballati, mimati in sé conclusi, che somigliano ad aforismi o epigrammi e poggiano sull'alternanza tra modi tristi e allegri, gai e malinconici. Nella loro opera sul teatro russo, Gregor e Fulöp-Miller rilevano come qualità del cabaret in generale e di "Sinjaja ptica" in particolare l'"*arte della singola immagine* al posto dell'opera d'arte drammatica continuativa" (Gregor, Fülöp-Miller 1928: 37; corsivo degli autori – J. G. e R. F.-M.). "Sinjaja ptica", più ancora di "Letučaja myš'", pone al centro non la parola, ma la teatralità fatta di immagini, suoni e movimenti che coinvolgono tutti i sensi degli spettatori. Lo stile è eclettico e spazia da numeri ispirati ora a un folklore iperbolizzato, spesso un po' pacchiano, ora a stili più sobri e raffinati, dando vita a una girandola di scenette, che ripropongono ancora una volta la sintesi delle arti così cara agli artisti russi di inizio Novecento.

L'anima di "Sinjaja ptica" è Jakov Južnyj nella veste di conferenziere, spalleggiato da Ferenc Járósy, un ungherese con un'ottima conoscenza del tedesco, che ha la funzione di consigliere artistico, autore e traduttore dei testi e anche di curatore dei fascicoli "Der blaue Vogel" che accompagnano i programmi, elencandone i singoli pezzi. Contengono inoltre articoli e recensioni, illustrazioni, fotografie di scena e ritratti di attori, traduzioni dei testi e le note musicali di alcuni numeri e si

concludono con diverse pagine di inserzioni pubblicitarie. Járosy descrive così le caratteristiche e la poetica del cabaret:

Solo quando si è capito che gli elementi del teatro delle miniature si distinguono in modo sostanziale dall'arte scenica dei teatri drammatici, operistici e di operette è stato compiuto il primo passo verso la realizzazione di un serio teatro-cabaret artistico.

Si doveva riconoscere che un "numero" di teatro delle miniature può essere privato del suo effetto se si applica la normale tecnica scenica – per quanto altamente artistica – in tutti i suoi rami. [...]

All'attore di un teatro delle miniature è richiesta una impostazione completamente diversa. Per la caratterizzazione pratica di un personaggio gli è concesso lo spazio di cinque minuti (spesso anche meno). E non più per la costruzione drammatico-architettonica del suo ruolo. Non più per l'effetto infallibile sul pubblico [...]. È necessaria una energia febbrilmente concentrata per produrre in un tempo così breve l'estratto di una rappresentazione scenica che al lento "riscaldarsi" del pubblico sostituisce una eccitazione istantanea.

Per questo esiste un termine teatrale russo che, tradotto, significa "suonare sui nervi". È l'ingannevole surrogato della tensione dell'attore che scaturisce dall'intimo. Viene accorciata la via dalla commozione interiore verso i nervi che producono l'effetto esteriore, determinando una volta per tutte quella [la commozione] e costringendo questi [i nervi] a reagire quasi automaticamente come richiesto. [...] E il campo di un'arte mimetica raffinata, che ha come ausilio – e nemmeno sempre – solo la scenografia che cambia e la coercizione ritmica della musica di accompagnamento. [...]

La scenografia di una performance in miniatura deve rappresentare un'ambientazione che si riconosca all'istante e che agisca senza mediazioni.

Nei colori e nelle linee, nell'idea e nella composizione non deve richiedere una lenta immedesimazione, ma deve provocare una reazione immediata. [...]

Il numero di un teatro delle miniature è un aforisma drammatico (Járosy 1923/1924: 4-6).

Južnyj è un conferenziere quasi altrettanto brillante e spiritoso di Baliev, aggiungendo con il suo tedesco storpiato una ulteriore carica comica e un doppio effetto straniante alla sua conversazione con il pubblico.

Negli anni della guerra, Južnyj si era esibito a "Letučaja myš'" e poi al Nikol'skij teatr come narratore di scenette dalla vita ebraica e a volte anche come conferenziere. Nel 1917 aveva cercato di creare un proprio teatro delle miniature, affittando i locali lasciati dal Kamernyj teatr con gli accessori di scena. Aveva fatto allestire il foyer nello "stile di una vecchia villa padronale" (cit. da Tichvinskaja 1995: 339) e aveva raccolto una compagnia solida, ma ben presto aveva subito la stessa sorte di altri cabaret, chiusi nel 1920 per ordine del presidio del Mossovet (Consiglio comunale di Mosca), che riteneva questo tipo di teatro incompatibile con il nuovo indirizzo di politica culturale. Emigrato a Berlino, Južnyj fonda "Sinjaja ptica", stilizzando sé stesso come fenice con una vignetta che, accentuando il naso, lo sparato inamidato e le falde del frac, evidenzia la sua somiglianza con un uccello e riporta sulla destra la scritta – "Expired 1920 in Moscow" e, sulla sinistra, "Born 1921 in Berlin" (Russian Theatre The Blue Bird 1921/1922: 48).

Se in "Letučaja myš'" la forza trainante è Baliev in veste di conferenziere-regista-impresario, in "Sinjaja ptica" sono i pittori che realizzano l'ambientazione e fissano la chiave stilistica con una espressiva scenografia e costumi in stile. La maggior parte dei numeri, tra cui diversi ripresi da "Letučaja myš'", si attengono allo *style russe*, un orientamento di ispirazione

pseudo-folkloristica, all'epoca molto amato sia dagli stranieri sia dai russi, che enfatizza elementi considerati caratteristici delle arti popolari o ne mutua stilemi decorativi. In mezzo a quello che Osip Brik definisce "abborracciatura 'eurasiatica'" (Brik 1923: 11; spaziatura dell'autore – O. B.) si distinguono, però, alcune creazioni di rilievo.

Il punto di forza di "Sinjaja ptica", che in meno di un anno, dal dicembre del 1921 all'ottobre del 1922, realizza in rapida successione tre programmi con oltre 30 numeri, sono certamente molti attori e danzatori di talento della diaspora russa, che agiscono non tanto come protagonisti singoli, quanto come mini-collettivo. La grande rivelazione del Teatro russo-tedesco sono, però, i pittori, che creano le scene e i costumi. Lo scrittore e critico teatrale Alfred Polgar dell'autorevole settimanale "Die Weltbühne" scrive: «Dominano i pittori» (Polgar (a) 1923: 44). La originalità dei pittori russi, che portano a Berlino le conquiste dell'arte russa, si esprime non solo in progetti, mostre, collaborazioni a periodici, ma certamente anche – e forse soprattutto – negli spettacoli dei cabaret e dei teatri delle miniature russe, primo tra tutti "Sinjaja ptica".

Le decorazioni parietali del foyer, allestito come "Stanza russa", sono di Ksenija Boguslavskaja, moglie di Ivan Puni (noto anche come Jean Pougny). Dopo essersi formata a Pietroburgo e a Parigi, la Boguslavskaja aveva avuto contatti con i futuristi russi, partecipando alle loro mostre e illustrando alcuni dei loro almanacchi. Aveva fatto parte del gruppo "Supremus" e, con Puni, aveva partecipato alla "Ultima mostra futurista di quadri 0.10", firmando una dichiarazione, distribuita insieme a un'altra di Malevič,

Kljun (Kljunkov) e Men'kov. Nel 1919 la coppia Puni-Boguslavskaja approda a Berlino, dove entra in contatto con la cerchia degli artisti espressionisti riuniti intorno a Herwarth Walden e alla sua rivista "Der Sturm". Mentre Puni è attivo nell'ambiente dello "Sturm", la Boguslavskaja, ammirata da Walden come bella donna e valente pittrice, collabora a "Sinjaja ptica", convertendosi, come molti suoi connazionali, allo *style russe*. Nella decorazione per il foyer combina folkore e tema teatrale, inquadrando nell'apertura di un sipario stilizzato un gaio quadretto rurale come poteva esistere solo nella fantasia di un pittore emigrato (Fig. 1).



Fig. 1 Ksenija Boguslavskaja, *Pittura parietale*. Foyer di "Sinjaja ptica" (L'uccello azzurro), allestito come "Stanza russa". 1921. Berlin.

Dal foyer si accede alla sala degli spettatori, una sorta di boudoir, tutto in azzurro, ritmato dagli accenti gialli del lampadario centrale e dei piccoli abat-jour sui due ranghi di balconate, che l'influente critico d'arte Julius Meier-Graefe definisce "Puppenlogen" (palchi per bambole) (Meier-Graefe 1922: 296; Fig. 2). Dalla cura meticolosa di ogni dettaglio emerge lo sforzo di creare un ambiente in stile, accogliente, raffinato e intimo, che introducesse immediatamente nel mondo delle arti.

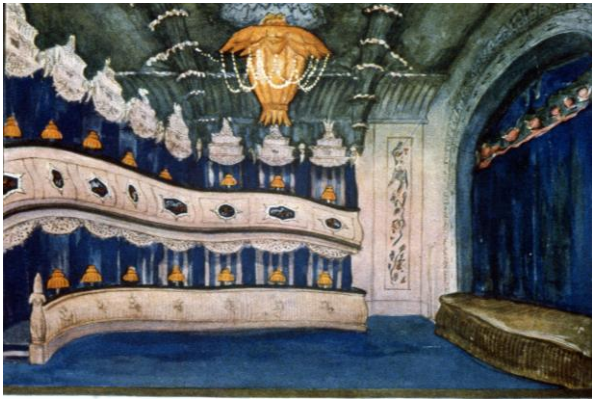


Fig. 2 Sala degli spettatori di "Sinjaja ptica".
1921. Berlin.

Il pesante sipario azzurro si sarebbe dovuto sostituire con uno artisticamente più ambizioso, opera di Elena Lissner (Liessner-Blomberg). La Lissner era stata avviata alla pittura dallo zio, Ernest Lissner, allievo di Il'ja Repin, e dal 1920 aveva studiato al VChUTEMAS di Mosca sotto la guida di Natan/Anton Pevsner e Ljubov' Popova. Era appassionata di teatro e balletto e aveva frequentato assiduamente gli spettacoli del Kamernyj teatr di Tairov, studiando in particolare la messa in scena di *Salomé* del 1917 con scene e costumi di Aleksandra Ekster. Al riguardo scrive:

Linea e colore della decorazione, colore e taglio dei costumi, gesto, voce e trucco degli attori, tutto era correlato e accordato. Uno spettacolo di rara armonia [...]. E il testo di Wilde è altrettanto plastico quanto la danza ritmica – sempre qualche cosa per l'occhio (cit. da Röder 2002: 21).

Nel 1921 la Lissner giunge a Berlino, dove entra nella cerchia raccolta intorno a Puni, il quale diventa il suo mentore e la introduce nel mondo dei cabaret. Nei primi anni berlinesi, ella conserva elementi della propria maniera situata tra cubismo e costruttivismo, che nella tendenza alla geometrizzazione e astrazione mostra innegabili tratti decorativi e ornamentali. Il

suo bozzetto per il sipario, uscito vincitore da un concorso bandito da "Sinjaja ptica", riprende i colori che dominano nella sala degli spettatori, arricchendoli di altre sfumature. La composizione, nella quale si amalgamano reminiscenze folcloristiche con suggestioni cubisteggianti, mostra la sagoma di uno stilizzato uccello azzurro che plana sopra un paesaggio appena abbozzato, dal quale spuntano fiori schematizzati in lievi colori pastello. Lo sfondo rosa potrebbe simboleggiare il tramonto del vecchio mondo o anche l'alba di una nuova era, mentre l'uccello dalle linee angolose rammenta l'arte dell'origami giapponese e i fiori sembrano applicati con una tecnica mutuata dal collage (Fig. 3). Il motivo dell'uccello è ripreso nel logo di "Sinjaja ptica", anch'esso opera della pittrice, e ricompare nei vari numeri del fascicolo "Der blaue Vogel", pubblicati dal teatro.



Fig. 3 Elena Lissner, Bozzetto per il sipario di "Sinjaja ptica". 1921. Berlin.

A "Sinjaja ptica" collabora anche un artista d'eccezione, Pavel Celiščev (Pavel Tchelitchew, Pawel Tschelitscheff), che a Berlino muove i primi passi di una carriera internazionale. Grazie ai suoi allestimenti, "Sinjaja ptica" raggiunge traguardi nuovi con la messa in scena di alcuni numeri che si distinguono per le soluzioni formali. Celiščev era sostanzialmente autodidatta e

solo nel 1918, quando gli avvenimenti rivoluzionari avevano costretto la famiglia a spostarsi a Kiev, aveva iniziato a occuparsi di pittura in maniera professionale, frequentando lo studio dell'Accademia delle belle arti di Kiev e l'atelier di Aleksandra Ekster, dove era entrato in contatto con artisti come I. Rabinovič, A. Tyšler, N. Šifrin, K. Red'ko, L. Kozinceva, S. Jutkevič e altri. Sempre a Kiev aveva iniziato a lavorare per il teatro con il regista K. Mardžanov e nel 1920 aveva lasciato la Russia con una prima tappa a Costantinopoli, dove collaborava con le compagnie di balletto di B. Knjazev e V. Zimin. Proseguendo per la Bulgaria, dove si era aggregato alla cerchia degli eurasisti, nel 1921 approda infine a Berlino. Si mette subito al lavoro nei teatrini russi e poi sulle scene tedesche, pagando anche lui inizialmente il suo tributo allo *style russe*, ma maturando in seguito soluzioni formali già sperimentate in Russia, nelle quali unisce elementi di un folklore sempre più stilizzato, qualche reminiscenza liberty e soprattutto proposte elaborate dall'avanguardia pittorica e scenografica russa, realizzando allestimenti che rivelano l'influenza di Aleksandra Ekster e del Kamernyj teatr. Nel 1923 si trasferisce a Parigi, da dove intraprende una carriera internazionale, che all'inizio degli anni Trenta lo porta negli Stati Uniti. La sua parabola pittorica, dopo l'esperienza a "Sinjaja ptica", si compie nel passaggio da un neoromanticismo visionario e onirico al surrealismo e all'astrattismo. Per tutta la vita continua a lavorare anche come scenografo e costumista per diverse compagnie di balletto e singoli coreografi, fra cui i Balletti russi di Djačilev, Massine, Balanchine, i Ballets de Monte Carlo (cfr. Bëmig 2013).

Nel primo programma per "Sinjaja ptica", andato in scena dal dicembre 1921, Čeliščev si mostra ancora legato agli stampi del cabaret russo con bozzetti per numeri come *Gollandskij fajans* (Ceramica olandese; Fig. 4) e *Lubki* (Fig. 5, 6).



Fig. 4 Pavel Čeliščev, Bozzetto per *Gollandskij fajans* (Ceramica francese). 1921. Berlin.



Fig. 5 Pavel Čeliščev, Bozzetto per *Lubki: Deutsche Kneipe* (Osteria tedesca). 1921. Berlin.



Fig. 6 Pavel Čeliščev, Bozzetto per *Lubki: Russische Kneipe* (Osteria russa). 1921. Berlin.

In quest'ultimo numero, che nel programma tedesco reca il titolo *Kneipen*

(Osterie), gli stilemi del neo-primitivismo sono volutamente sottoposti a una interpretazione che enfatizza grottescamente i tratti considerati caratteristici di due gruppi nazionali affiancati e contrapposti. La compagnia tedesca è tratteggiata come più dissoluta e aggressiva: le bocche sono spalancate in un canto urlato, gli schiumeggianti boccali di birra sono sovradimensionati, nell'angolo superiore a sinistra è sdraiato un putto nudo e in quello corrispondente a destra si intravede una donna dal seno denudato, sul quale è posata la mano di uno dei commensali. Sul tavolo, in primo piano, è posto un coltello, incorniciato da una grossa salsiccia e una fetta di pane. Completano le vivande un'altra salsiccia, una bottiglia di qualche alcolico e monete sparse, che nel colore e nella forma riprendono le decorazioni sui gilet dei commensali. La compagnia russa, al confronto, sembra più sobria e composta. Gli ingredienti per evocare un'ambientazione 'russa' sono un samovar sul margine destro e, in mezzo al tavolo, una panciuta teiera con sopra una piccola teiera altrettanto panciuta per il concentrato di tè. Cantano pure i banchettanti russi, ma non ci sono nudi e nessuno mette la mano sul petto della donna, della quale si vedono solo la faccia, un braccio e una enorme mano che sporgono da un vestito attillato, decorato con grandi fiori. Gli alimenti sono frugali: qualche ciambella di pane e, in primo piano, un piatto con lische di pesce, un elemento che attualizza una implicita simbologia cristiana, così come i convitati potrebbero essersi riuniti per una sacrilega ultima cena.

Per il secondo programma del febbraio 1922 Čeliščev concepisce numeri ispirati a un folklore primivisteggiante o 'esotici',

come *Ispanskij tanec* (Danza spagnola; Fig. 7, 8), *Castuški* (Stornelli; Fig. 9), *Kitajskaja ballada* (Ballata cinese; Fig. 10) e *Arabskij tanec* (Danza araba). Il tema spagnolo, piuttosto diffuso nella cultura russa, viene così esportato all'estero se consideriamo anche le illustrazioni di Natalija Gončarova sulle pagine della rivista "Der Sturm": nel 1920 appare *Zeichnung [Spanierin]* (Disegno [Spagnola]) (Der Sturm, 1920), due anni dopo si replica con *Spanische Tänzerin (1915)* (Danzatrice spagnola [1915]) (Der Sturm 1922) e l'anno successivo segue *Espagnole* (Der Sturm, 1923), opere nelle quali, ancor più che in quelle di Čeliščev, il corpo della danzatrice è celato dietro un costume fatto di rigidi pannelli decorativi con grandi ornamenti floreali che somigliano a collage, realizzati con ritagli di carta da parati.



Fig. 7 Pavel Čeliščev, Bozzetto per *Ispanskij tanec* (Danza spagnola). 1922. Berlin.



Fig.8 Pavel Čeliščev, Bozzetto per *Ispanskij tanec* (Danza spagnola). 1922. Berlin.



Fig. 9 Pavel Čeliščev, Bozzetto per *Častuški* (Stornelli). 1922. Berlin.



Fig. 10 Pavel Čeliščev, Bozzetto per *Kitajskaja ballada* (Ballata cinese). 1922. Berlin.

Artisticamente più rilevante e originale è l'allestimento scenico del piccolo dramma *Bit' v baraban velel korol'* (Il re comanda di battere i tamburi), sempre del secondo programma, una tragedia in miniatura che si sviluppa sulla canzone popolare francese della prima metà del XVIII secolo *Le Roi a fait battre tambour*. La combinazione di arte scenica russa e chansons francesi è forse dovuta al tentativo di dare a un teatro russo-tedesco un'aria internazionale. La struttura dello scenario, che riprende elementi delle messe in scena della Ekster per il Kamernyj teatr, è iscritta in un triangolo, la cui base è delimitata dalle gambe piegate della figura a destra e dal corpo disteso della figura a sinistra. Dal voluminoso turbante di questa parte una linea diagonale che sale verso la cima dello schienale a trapezio del re, per scendere, poi, verso il trono dalla spalliera stondata della regina e concludersi con una colonna acuminata (Fig. 11). I costumi, che giocano sul contrasto tra parti appiattite come pannelli e parti imbottite, plasticamente modellate, sviluppate spesso in un avvvitamento spiraliforme, trasformano gli attori in figure geometriche di una epoca immaginaria (Fig. 12, 13). Particolarmente fantasiosi e originali sono i vari copricapi.



Fig. 11 Foto di scena. *Bit' v baraban velel korol'* (Il re comanda di battere i tamburi) con scene e costumi di Pavel Čeliščev. 1922. Berlin.



Fig. 12 Pavel Čeliščev, Bozzetti per costumi di *Bit' v baraban velel korol'*. 1922. Berlin.



Fig. 13 Foto di Valentina Arencvari (moglie di Jakov Južnyj) nel costume della regina di *Bit' v baraban velel korol'*. 1922. Berlin.

Altri esempi di questo orientamento si trovano in due numeri del terzo programma. Nel primo, *Svatovstvo* (La proposta di matrimonio), che mette in scena una poesia di A.K. Tolstoj, Čeliščev lavora di nuovo con il contrasto tra elementi bidimensionali, come il pannello decorativo del fondale, e parti prospettiche, come la prospiciente struttura a edicola, sormontata da una cupola bombata e provvista di un'apertura

marcata da una mezza cornice in uno stile di fantasia (Fig. 14). Forse per assecondare un soggetto lieve e scherzoso dell'antica Rus', i costumi, molto ornati, sono più 'naturali', ad eccezione di quelli dei due prodi in piedi che indossano uniformi con parti volumetriche e rigonfie. Solo i copricapi mostrano di nuovo le fogge più bizzarre con forme cilindriche, coni tronchi rovesciati e ampi semicerchi (Fig. 15).

Nel secondo numero, *Tri barabanščika* (Tre tamburini), ispirato alla canzone popolare francese di metà del XVII secolo *Trois jeunes tambours*, la scenografia sottolinea ulteriormente la superficie piana dello sfondo con un pannello decorativo che presenta due aperture, dalle quali sporgono, come dalle sagome sulle piazze delle fiere popolari, i busti della principessa e del re. I costumi dei tre tamburini si distinguono per l'accentuata tridimensionalità: i cappelli hanno una foggia cilindrica, mentre polsini e galosce sono configurati come coni tronchi, ricordando lontanamente le figure ridotte a forme geometriche elementari nei dipinti cubo-futuristi di Malevič (Fig. 16).

I principi costruttivi delle scene e dei costumi ideati da Čeliščev ricorrono a piani frammentati che si sovrappongono e intersecano, a sagome con angoli acuti o a forma di falce o di rombo, a corpi geometrici statici o sviluppati lungo una linea più dinamica, obliqua o spiralforme, tutti procedimenti nei quali si colgono affinità con il cubismo e il futurismo.

Nelle scenografie di Čeliščev è indubbia l'influenza degli allestimenti scenici e dei costumi che Aleksandr Ekster aveva realizzato per numerosi spettacoli del Kamernyj teatr, creando un palcoscenico ritmato da scalinate e praticabili, sui quali gruppi di attori in rigidi costumi plastici erano disposti in gruppi coreografici.



Proprio nel 1922, in concomitanza con le creazioni di Celiščev per "Sinjaja ptica", la editrice "Zarja" (in tedesco "Saria") organizza una mostra di opere della Ekster. I due cataloghi, uno in russo, l'altro in tedesco, curati da Ja. Tugendchol'd (Tugendhold), contengono numerose riproduzioni di costumi e qualche bozzetto per messe in scena, tra cui soprattutto per le realizzazioni tairoviane delle *pièce* *Famira kitared* (Tamira il citaredo) del 1915, *Salomé* del 1917, *Romeo e Giulia* del 1921 (Tugendchol'd 1922; Tugendhold 1922).

Grazie ai successi riscossi con gli allestimenti per "Sinjaja ptica", sullo scorcio del 1922 Celiščev è chiamato come scenografo per la messa in scena di *Savonarola* di Joseph Arthur de Gobineau sotto la direzione generale di Carl Meinhard e Rudolf Bernauer al Theater in der Königgrätzer Straße. Dalla recensione del critico teatrale Fritz Engel si ricava l'impressione di un palcoscenico che, se non fosse per i colori sgargianti, sembrerebbe claustrofobico. È strutturato in più piani e, come in una visione piranesiana, è ingombro di ruderi e rovine, mentre i costumi rammentano gli scafandri geometrizzati, concepiti nel 1913 da Malevič per l'opera *Pobeda nad solncem* (La vittoria sul sole) di Kručenyč. Ecco come Fritz Engel descrive le sue impressioni:

Il palcoscenico è di nuovo frammentato in piccoli palcoscenici e vi è aggiunto un proscenio ribassato. Nel complesso, sembra una sala, costruita come con torsi. Enormi tronchi di colonne, archi spezzati, insieme a gradini, nicchie, baldacchini, architettura non di questo mondo. All'incirca come la fantasia di un artista d'altri tempi si sarebbe immaginato le dimore di Marte. Questa è l'opera del giovane russo Tschelitscheff. "Meravigliosamente interessante".

Sfida beffarda alla realtà. Apoteosi della irrealtà. Grido del misticismo russo-cattolico

[sic!] nella ovvietà dell'Europa. Le figure, uomini e donne, non in vesti, ma in gusci, deformati, gonfiati, rigonfi, cubici, a forma di secchio, rigidi come tubi, divaricati a mo' di crinoline con stecche di balena. Le spade hanno l'aspetto di punti interrogativi, le decorazioni degli elmi sembrano ruote della tortura, i cappelli dei sacerdoti gigantesche tenie. In aggiunta orge di colori: rosso guizzante, oro damascato, grigio ferro opaco, ricoperto dello scintillio del chiaro di luna. Un museo delle curiosità di un mondo delle forme che non si mostra a occhio terrestre. Solo sotto il microscopio di un esploratore delle profondità marine (Engel 1922: 2).

Quando, nel 1923, arriva finalmente a Berlino il Kamernyj teatr con *Salomé*, *Principessa Brambilla*, *Gironflé-Gironflà* e *Fedra*, le reazioni critiche sono contenute. Lo scrittore e drammaturgo Ludwig Sternaux, recensendo *Principessa Brambilla* con le scene e i costumi di Georgij Jakulov, parla di un *dejà vu*, arrivando a sostenere che per Berlino lo spettacolo non è una novità, essendo il terreno stato preparato da Celiščev con le sue creazioni per "Sinjaja ptica" e gli scenari per *Savonarola* (Sternaux 1923).

"Sinjaja ptica", non più cabaret, ma Teatro delle miniature, ricrea all'estero alcune gemme dei suoi predecessori, realizzando allo stesso tempo diversi pezzi nuovi, che si distinguono per l'inconsueto allestimento scenico.

I teatri delle miniature su suolo tedesco, in particolare "Sinjaja ptica", non solo non fanno rimpiangere il MChT, che negli anni Venti sembra ancora troppo legato a una tradizione considerata ormai superata, ma anticipano il "Kamernyj teatr" di Tairov, dimostrando come, grazie a un dislocamento spazio-temporale, una imitazione, per quanto innovativa, possa oscurare l'originale. Il grande merito di cabaret e teatri delle miniature russi

rimane quello di aver portato al pubblico europeo e poi anche a quello americano una forma d'arte, nata in Russia nei primi anni del XIX secolo. Per l'Occidente il teatro delle 'piccole forme' costituiva una novità, quale era stata per la Russia molti anni prima: un teatro leggero, ma non superficiale, fatto di pittura, musica e corpi di attori, mimi e danzatori in movimento, che ha contribuito a restituire ad attori e spettatori il gusto della pura teatralità.



Fig. 14 Foto di scena di *Svatovstvo* (La proposta di matrimonio) con scene e costumi di Pavel Čeliščev. 1922. Berlin.



Fig. 15 Pavel Čeliščev, Bozzetto per il costume del Prode di *Svatovstvo*. 1922. Berlin.



Fig. 16 Foto di scena di *Tri barabanščika* (Tre tamburini) con scene e costumi di Pavel Čeliščev. 1922. Berlin.

Bibliografia

- Bëmig, Michaëla, "Chudožnik Pavel Fedorovič Čeliščev (1898-1957): ot 'stilja rjus' k sjurrealizmu i abstrakcionizmu", in AA.VV., *Ruska dijaspora i slovenski svet. Zbornik radova*, a cura di P. Bunjak, Slavističko društvo Srbije, Beograd 2013, pp. 453-463.
- Böhmig, Michaela, *Das russische Theater in Berlin 1919-1931*, Otto Sagner, München 1990.
- Brecht, Bertolt (a), "An den Herrn im Parkett", in Id., *Schriften zum Theater*, vol. I (1918-1933), Suhrkamp, Frankfurt/Main 1963, pp.162-163.
- Brecht, Bertolt (b), "Über das Theater der großen Städte", in Id., *Schriften zum Theater*, vol. I (1918-1933), Suhrkamp, Frankfurt/Main 1963, pp.165-166.
- Brik, Osip, "'A lja rjus'", *Zrelišča*, 1923, n. 22, pp. 10-11.
- Dmitriev, Jurij, "Teatry miniatjur", in *Russkaja chodožestvennaja kult'ura konca XIX-načala XX veka (1908-1917)*, vol. III (Zreliščnye iskusstva. Muzyka), Izd-vo "Nauka", Moskva 1977, pp. 191-207.
- Ėfros, Nikolaj, *Teatr "Letučaja myš'" N.F. Balieva. 1908-1918*, Pečatano v chudožestvennyh masterskich žurnala "Solnce Rossii", Moskva 1918;



- consultabile sul sito: http://teatrlib.ru/Library/Efros_n/mouse
- Engel, Fritz, "Gobineau und das Theater. Zur Aufführung des Savonarola", *Berliner Tageblatt*, 27.12.1922, n. 588, p. 2.
- Fridel', Ėgon (= Friedell, E.), "Kabare", *Teatral'naja gazeta*, 1914, n. 1, p. 8.
- Gregor, Joseph; Fülöp-Miller, René, "Kleinkunst und Kabarett", in Id. *Das russische Theater. Sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode*, Almathea-Verlag, Zürich-Leipzig-Wien 1928, pp. 37-38.
- Járosy, Ferenc, "Vom Wesen unseres Theaters", *Der Blaue Vogel*, 1923/1924, n. 4, pp. 4-7.
- Kugel', Aleksandr, "Teatral'nye zametki", *Teatr i iskusstvo*, 1908, n. 50, p. 892.
- Meier-Graefe, Julius, "Die Russen in Berlin", *Ganymed*, 1922, n. 4, pp. 293-298.
- Polgar, Alfred (a), "Der blaue Vogel", *Die Weltbühne*, 1923, n. 2, p. 44.
- Polgar, Alfred (b), "Der blaue und die grauen Vögel", *Die Weltbühne*, 1923, n. 35, pp. 217-220.
- Propp, Vladimir, "Parodirovanie", in Id. *Problema komizma i smecha. Ritual'nyj smech v fol'klore (po povodu skazki o Nesmejane)*, Izd-vo "Labirint", Moskva 1999; cap. XII, pp. 75-79; consultabile sul sito: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/propp/index.php.
- Röder, Cornelia, "Studien- und Experimentierfeld Bühne", in AA.VV., *Elena Liessner-Blomberg. 1897-1978. Eine Russin in Berlin, Katalog der Ausstellung im Staatlichen Museum Schwerin (7. Dezember 2002-16. Februar 2003)*, Staatliches Museum Schwerin 2002, pp. 21-27.
- Russian Theatre The Blue Bird. December 1921-December1922*, Publishing Office of the Theatre "The Blue Bird", Berlin-

- Schöneberg, Goltzstr. 9; Publishing Manager: Friedrich Járosy; Publishing House: Preuss' Institut Graphic G.M.B.H., Berlin W. 62.
- Russian Theatre The Blue Bird. December 1921-December1922*, Publishing Office of the Theatre "The Blue Bird", Berlin-Schöneberg, Goltzstr. 9; Publishing Manager: Friedrich Járosy; Publishing House: Preuss' Institut Graphic G.M.B.H., Berlin W. 62. Conservato presso la Theatersammlung della Kunstbibliothek. Berlin.
- Stanislavskij, Konstantin, *Sobranie sočinenij v devjati tomach*, vol. I (Moja žizn' v iskusstve), Izd-vo "Iskusstvo", Moskva 1988.
- Stanislavskij, Konstantin, *Sobranie sočinenij v devjati tomach*, vol. II (Rabota aktera nad soboj), Izd-vo "Iskusstvo", Moskva 1989.
- Sternaux, Ludwig, "Deutsches Theater", *Berliner Lokal-Anzeiger*, 10.4.1923, n. 168.
- Der Sturm*, 1920, n. 7-8, p. 103.
- Der Sturm*, 1922, n. 4, p. 55.
- Der Sturm*, 1923, n. 11, p. 175.
- Tichvinskaja, Ljudmila, "Letučaja myš'", *Teatr*, 1982, n. 3, pp. 102-112.
- Tichvinskaja, Ljudmila, *Kabare i teatry miniatjur v Rossii. 1908-1917*, RIK "Kul'tura", Moskva 1995.
- Tugendchol'd, Jakov, *Aleksandra Ekster kak živopisec i chudožnik sceny*, Zarja, Berlin 1922.
- Tugendhold, Jakob, *Alexandra Exter*, Saria, Berlin 1922.

Le illustrazioni sono tratte da

- Russian Theatre The Blue Bird. December 1921-December1922*, Publishing Office of the Theatre "The Blue Bird", Berlin-Schöneberg, Goltzstr. 9; Publishing Manager: Friedrich Járosy;

Publishing House: Preuss' Institut Graphic G.M.B.H., Berlin W. 62.
Conservato presso la Theatersammlung della Kunstbibliothek. Berlin.

Fascicolo "Der Blaue Vogel", n. 1 (stagione 1921/1922). Conservato presso la Theatersammlung della Kunstbibliothek. Berlin.

Fascicolo "Der Blaue Vogel", n. 2 (febbraio 1922). Conservato presso la Theatersammlung della Kunstbibliothek. Berlin.

Fascicolo "Der Blaue Vogel", n. 3 (ottobre 1922). Conservato presso la Theatersammlung Rainer Theobald. Berlin.

Gregor, Joseph; Fülöp-Miller, René, "Kleinkunst und Kabarett", in Id.

Das russische Theater. Sein Wesen und seine Geschieke mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode, Almathea-Verlag, Zürich-Leipzig-Wien 1928, pp. 37-38, ill. 188.

¹ La data si riferisce al calendario giuliano, in vigore in Russia fino al 1918. Il 29 febbraio, nel calendario giuliano, ricorre quando la somma dei numeri dell'anno è divisibile per quattro.