

A proposito dell'“Isola purpurea” di Bulgakov e della lotta culturale in Urss, anni 20

Nello spazio della Rivoluzione

di Giuliano Scabia

La Terza Rivoluzione e il teatro

È forse interessante ricordare che furono molto pochi gli intellettuali che all'inizio aderirono alla rivoluzione d'ottobre. Quando il Commissario del popolo per l'istruzione Lunacarskij riunì gli artisti allo Smolny, nel novembre del 1917, si trovò davanti una piccolissima assemblea, forse una decina di persone, tra le quali però c'erano Blok, Majakovskij e Mejerchold. La maggior parte dell'intelligenza russa, soprattutto la maggior parte di coloro che si erano tenuti in disparte dalle correnti d'avanguardia (ma non tutti gli avanguardisti aderirono all'ottobre: l'unico gruppo che aderì in blocco fu quello dei futuristi) rimasero ostili, o assunsero un atteggiamento di attesa e osservazione (è il caso di Gorkij, che aderì nel '18, dopo l'attentato a Lenin, ma aveva definito la presa del potere “scervellatissimo esperimento”) o addirittura di aperta ostilità (è il caso di Gumilëv, marito della Achmatova, che venne fucilato nel 1921 per aver preso parte a una congiura antisovietica).¹ Eppure, in mezzo a difficoltà di ogni genere, i primi anni della rivoluzione furono veramente attraversati, anche nel campo dell'arte, e forse in massimo grado nel teatro e nel cinema, da una ventata di invenzione e di entusiasmo quali raramente era stato dato di vedere. Per usare uno slogan di oggi, anche l'immaginazione tentò di prendere il potere a fianco del proletariato. I proclami lanciati da *Iskusstvo Komuny* (L'arte della Comune, che era poi l'organo dei futuristi) come il **Decreto n. 1 sulla democratizzazione delle arti**, il manifesto dell'ottobre teatrale lanciato da Mejerchold e in genere alcuni dei manifesti dei gruppi d'avanguardia, dai costruttivisti agli immaginisti di sinistra, in tempi successivi, si affiancarono alla rivoluzione delle strutture per condurre avanti un'altra, chiamata rivoluzione dello spirito (con un termine che nel contesto nostro suona molto equivoco, ma che nel contesto della cultura russa significava con precisione l'uscita dalla “palude”, cioè dall'arretratezza culturale). Ecco il manifesto, apparso su *Gazeta futuristov* n. 1 nel marzo 1918, dove si parla con più decisione di questa Terza Rivoluzione. È firmato da Burliuk, Kamenskij, Majakovskij, e si intitola:

Manifesto della Federazione volante dei futuristi

Il vecchio mondo si reggeva su tre balene.

La schiavitù politica, la schiavitù sociale, la schiavitù spirituale.

La rivoluzione di febbraio ha distrutto la schiavitù politica.

L'ottobre ha scagliato sotto il capitale la bomba della rivoluzione sociale.

Lontano, all'orizzonte, balenano i pingui deretani degli industriali in fuga.

E resta salda soltanto la terza balena, la schiavitù dello Spirito.

Essa continua a eruttare una fontana d'acqua putrida chiamata “vecchia arte”.

I teatri continuano a mettere in scena gli zar di Giudea e altri ancora.

Noi, proletari dell'arte, invitiamo i proletari delle fabbriche e delle terre alla terza rivoluzione, incruenta ma feroce, la rivoluzione dello spirito.²

La battaglia per il nuovo non è dunque intesa come una pura battaglia culturale, una battaglia per l'arte (niente a che vedere con la difesa della libertà d'espressione: qui si chiede soltanto lo scatenamento dell'invenzione), ma come il completamento della rivoluzione politica. Gli “artisti di sinistra” ritengono che la rivoluzione non sarà completa sino a quando non sarà compiuta anche la rivoluzione dello spirito. Si tratta di portare a termine, pertanto, una rivolu-

zione culturale integrale sul piano della struttura e sul piano della sovrastruttura.³ Anzi, si ritiene che se la rivoluzione dello spirito non verrà condotta a termine, la “palude” della vecchia Russia si impadronirà della rivoluzione, deformandola e snaturandola.

La creazione di un nuovo teatro, un teatro della rivoluzione, da parte di Mejerchold, e di un nuovo cinema, di una nuova arte figurativa, di una nuova architettura eccetera: cioè l'invenzione di nuove forme che imprimono un assetto nuovo al “territorio della rivoluzione”, caratterizzano gli anni venti sovietici come scene concomitanti di un complicato dramma polifonico. Perché il procedere o il recedere dell'invenzione cammina parallelo alle svolte, alle incertezze, ai regressi della rivoluzione. La definitiva sconfitta di Trozkij nel '27, ad esempio, significa anche la sconfitta di Lunacarskij, ossia di colui che aveva protetto e appoggiato, con notevoli cautele, gli “artisti di sinistra”. Lo stesso Lenin, abbastanza al di fuori dalle questioni della battaglia artistica (le aveva demandate a Lunacarskij e a Trozkij), aveva dato un colpo decisivo al Proletkult (la contraddittoria, discutibile, ma vivace organizzazione per l'elaborazione di una cultura proletaria autonoma, a cui in un primo tempo aderirono anche gli “artisti di sinistra” futuristi, e divenuta, coi suoi 80.000 aderenti, un'autentica forza politica), con un brevissimo intervento, che dobbiamo ritenere giusto nel fondo, ma che si prestava a essere usato dalle forze più retrive in direzione antirinnovatrice. Le frasi o gli articoli di Lenin, infatti, spesso isolati dal contesto, elevati a vangelo, divennero durante gli anni staliniani terribili dogmi in mano ai burocrati.⁴

Il XIV congresso del partito, svoltosi nel dicembre 1925, rappresenta la prima grossa sconfitta delle opposizioni, il lancio, ancora in sordina, della politica del socialismo in un paese solo, la vittoria di Stalin. Da questo momento la situazione precipita rapidamente anche sul piano culturale. La verità viene fatta coincidere con la maggioranza (intervento di Petrovskij contro la Krupskaja al XIV congresso), lo spazio politico per le opposizioni (Kamenev, Zinov'ev, Krupskaja eccetera), si restringe sempre di più, il centralismo democratico si trasforma progressivamente in monolitismo burocratico, l'autonomia dei soviet viene rapidamente travolta, mentre le direttive emanate dai vertici del partito regolano in modo sempre più ferreo e regressivo, nel senso di una democrazia socialista di base, la vita politica e culturale dell'Urss.

Nel '27 gli “artisti di sinistra”, raccolti fra il '23 e il '25 intorno alla rivista *Lef* (**Fronte di sinistra delle arti**), si erano riuniti nel *Novij Lef*, ma l'anno successivo, il 1928, vede già la loro sconfitta. Gli attacchi a Majakovskij, all'arte d'avanguardia di sinistra, si fanno progressivamente più duri, condotti in prima persona dalla RAPP (Associazione degli scrittori proletari) e dal suo segretario Averbach, giudice e garante, dal '26 al '32, della patente di proletari agli scrittori dell'Unione Sovietica. Ed è a questa associazione che anche Majakovskij cede, iscrivendosi nel febbraio del '30, lasciando sbalorditi e indignati i suoi compagni di gruppo.

Rispetto al '17-'24 l'ambiente è completamente cambiato. Ora il partito, che negli anni di Lenin e Trozkij aveva cercato di mantenere una posizione di equidistanza fra le correnti, appoggia decisamente la RAPP. La parte culturalmente più retriva e mediocre è riuscita a ottenere l'investitura dal partito-stato per muovere frontalmente contro “l'arte della splendida utopia” (così Trozkij aveva definito il “leftismo”, soprattutto il gruppo futurista, criticandolo per essersi voluto spingere “troppo in avanti”; la posizione di Trozkij è abbastanza simile, benché più aperta, a quella di Lenin; ed è di attesa, critica ed equidistanza); e contro quegli artisti della vecchia intelligenza i cui dubbi sulla rivoluzione, visto come stavano andando le cose, crescevano anziché diminuire. Sono gli anni dei Pobedonosikov e dei Savva Lukič, i personaggi burocrati rispettivamente del *Bagno* di Majakovskij (1929) e dell'*Isola Purpurea* di Bulgakov (1928).

Pobiedonosikov e Savva Lukic, i burocrati

Bulgakov non aveva certo aderito alla rivoluzione d'ottobre. Ma aveva assunto una posizione d'attesa. Nella lettera, drammatica e disperata, scritta a Stalin nel '30, proprio in seguito agli attacchi ricevuti dai burocrati per la messinscena (subito proibita) dell'*Isola Purpurea* al Teatro da Camera di Tairov, scrive: "Considero la lotta contro la censura, di ogni genere e quale che sia il potere che la sostiene, come un mio dovere di scrittore, non meno degli appelli alla libertà di stampa. Sono un fervido sostenitore di questa libertà e dichiaro che uno scrittore che la ritenesse superflua sarebbe come un pesce che affermasse pubblicamente di non aver bisogno dell'acqua."

Ecco dunque una delle caratteristiche della mia arte, che da sola è già più che sufficiente a vietare alle mie opere diritto di cittadinanza nell'Urss. Ma a questa si riallacciano le altre caratteristiche, così come emergono dai miei romanzi satirici: le tinte oscure e mistiche (io sono uno scrittore mistico), mediante le quali raffiguro le mostruose assurdità della nostra vita quotidiana, il veleno di cui è intrisa la mia lingua, lo scetticismo profondo sul processo rivoluzionario in atto nel mio arretrato paese, processo al quale contrappongo la Grande Evoluzione e, soprattutto, la raffigurazione di certe terribili qualità del mio popolo, le stesse che assai prima della rivoluzione fecero soffrire così spaventosamente il mio maestro Saltykov-Scedrin".

Savva Lukic, il burocrate supervisore, figura reale e politica ormai della realtà sovietica dopo la metà degli anni venti, adombrato da Bulgakov in una luce quasi metafisica, ha un incredibile parallelo in Pobiedonosikov, il burocrate del Bagno per il quale il marxismo è diventato formula, dogma e soprattutto ripetizione ignorante. Lo spietato pamphlet di Bulgakov, tutto inscritto nell'ambito di un gioco teatrale tradizionale (il teatro nel teatro), colpisce senza mezzi termini con l'arma della satira una realtà ormai deformata, mentre Majakovskij o Mejerchold, completamente dentro la mischia, appaiono più politicamente furenti: ma il rapporto fra occhio e realtà in Bulgakov non ci appare certo inesatto o sfasato rispetto a quello di Majakovskij. Semmai ci appare politicamente incompleto, perché i Savva Lukic, i censori teatrali, erano l'aspetto esterno di una realtà molto più complessa. Il fatto è che sia Savva Lukic sia Pobiedonosikov ormai cavalcavano la rivoluzione, e erano pronti a presentarsi al congresso degli scrittori del '34 per enunciare il verbo del realismo socialista come arte di stato. Dov'era finita la rivoluzione dello spirito? Non solo. Dov'era finita la rivoluzione? Bulgakov, entrato al Teatro d'Arte dopo un'incredibile telefonata di Stalin in risposta alla famosa lettera, scrisse ben 36 commedie, che rimasero quasi tutte nei cassetti, insieme al *Maestro e Margherita*, l'opera della definitiva scelta mistica. Majakovskij, abbandonato da tutti dopo il cedimento al "nemico", troncò col suicidio una situazione divenuta insostenibile, ma tutto proteso verso un futuro descritto come luminoso, utopico, iperbolico e comunista (si pensi al poema *A piena voce*: e a questo proposito aspettiamo un'analisi approfondita dell'escatologia majakovskiana). Mejerchold, sempre più in difficoltà e in crisi, nel '38 si vide chiudere il teatro, e nel '39, il giorno successivo al discorso tenuto a Mosca al I congresso dei registi, venne arrestato.

Un inedito di Mejerchold

In quell'ultimo intervento, che fu espunto dai verbali del congresso, secondo la testimonianza di Elaghin pare che Mejerchold fra l'altro abbia detto: "Vengo accusato di essere un formalista, per il fatto che nella mia opera, cercando nuove forme originali, ho trascurato il contenuto. Nella ricerca dei mezzi ho dimenticato il fine. Si tratta di un'accusa seria. Ma con essa posso dichiararmi d'accordo solo in parte... Forse che un maestro della scena (e io oso considerarmi tale), non ha diritto di compiere degli esperimenti? Non ha forse il diritto morale di verificare le sue idee creative — anche se risultano poi erronee — mediante l'esperimento? E infine, non ha diritto di sbagliare?... Tutti i miei sforzi erano diretti a ottenere una forma organica per un determinato contenuto. Mi permetterà di affermare di essere riuscito spesso a trovare questa forma organica del tutto corrispondente al contenuto dell'opera. Ma era sempre una forma mia, la forma di Mejerchold, non la forma di Sidorov, Petrov o Ivanov, e nemmeno la forma di Stanislavskij o di Tairov. Questa forma aveva l'aspetto proprio della mia personalità creativa. Forse che questo è formalismo? Che cos'è in generale formalismo, secondo voi? Vorrei rivolgervi un'altra domanda. Cos'è l'antiformalismo? Che cos'è il realismo socialista?... Vorrei porre questa domanda non solo sul piano teorico, ma anche sul piano pra-

tico. Come definite ciò che avviene attualmente nel teatro sovietico? Devo dirlo apertamente: se ciò che voi avete fatto nel teatro sovietico in questi ultimi anni lo chiamate antiformalismo, se considerate ciò che sta avvenendo sul palcoscenico dei migliori teatri di Mosca come una conquista del teatro sovietico, ebbene, allora io preferisco essere considerato da questo punto di vista senz'altro un "formalista". Poiché, in tutta coscienza, considero quanto sta avvenendo nei nostri teatri come un fatto orrendo e meschino. E non so che cosa sia antiformalismo o realismo, o naturalismo o 'ismo' di qualche altro tipo. So solo che si tratta di cose fatte male e prive di talento. Questa cosa misera e meschina che pretende di chiamarsi teatro del realismo socialista, non ha niente a che fare con l'arte. Il teatro è arte, e senza arte non esiste teatro. Andate nei teatri di Mosca, assistete a questi spettacoli noiosi e grigi che si assomigliano tutti e che sono uno peggio dell'altro... Là dove ancora di recente sgorgava il pensiero creativo, dove gli artisti, nelle loro ricerche, nei loro errori spesso sbagliando e deviando creavano effettivamente qualcosa, talvolta cattivo e talvolta splendido, ebbene là, dove esistevano i migliori teatri del mondo, adesso, per merito vostro, regna l'assoluta mancanza di talento, l'assoluta mediocrità, una virtuosa tristezza... E questo che volevate? Se è così, allora avete compiuto una terribile malefatta... Dando la caccia al formalismo avete distrutto l'arte."

Ci sono stati due teatri emblematici nell'Unione Sovietica: il Teatro d'Arte, il teatro dell'intelligenza progressista prerivoluzionaria, il teatro di Stanislavskij e di Cechov; e il Teatro Mejerchold, il teatro della rivoluzione e dei più spericolati esperimenti d'avanguardia, dove furono rappresentati, fra l'altro, *La Cimice* e *Il Bagno*. Per una labirintica ironia a essere chiuso fu il teatro di Mejerchold, mentre Stanislavskij, imbalsamato e deformato, diventava oggetto di culto. Dopo la chiusura del teatro, criticato e abbandonato da tutti, Mejerchold ebbe lavoro dal suo antico maestro Stanislavskij (da lui ripetutamente e duramente attaccato), che lo volle di nuovo presso di sé. Cosicché Bulgakov e Mejerchold, l'uno all'altro decisamente avversi (ancora nel '36 Mejerchold accusa di bulgakovismo il repertorio del teatro di Tairov e del Teatro d'Arte: e Bulgakov ne *Le uova fatali* aveva descritto la morte futura di Mejerchold travolto dal crollo delle scene durante una regia immaginaria del Boris Godunov), tramontarono parallelamente all'ombra della stessa ormai mitologica figura. Anzi, finirono con l'essere sepolti nel più assoluto silenzio, e oggi li stiamo ancora dissepellendo. La via che ha inciso sul teatro moderno è certamente quella di Mejerchold, in particolare per ciò che riguarda il rapporto fra teatro e rivoluzione. Ma le inquietanti figure disseminate nell'opera di Bulgakov ci portano una testimonianza che troviamo confermata da molteplici fonti e riguarda proprio il processo rivoluzionario e la sua deformazione. In generale, la vicenda politico-culturale degli anni venti è una prova storica del fatto che il settarismo del metodo è dannoso alla rivoluzione e nello stesso tempo è un segno della sua crisi. Allora l'arma della satira (per Bulgakov da un punto di vista non certo socialista) diventa anch'essa strumento di verifica e di azione. Anche questo è stato teatro politico. Essendo argomenti attuali ma nello stesso tempo del 1928, come si può andare teatralmente oggi a "visitarli"?

NOTE

1. Ecco a questo proposito cosa disse Bucharin, uno dei politici che si occuparono delle questioni culturali, in un discorso del 1925: "Sappiamo benissimo che nel primo periodo della rivoluzione la parte peggiore dell'intelligenza fu quella che venne con noi... La grande maggioranza degli intellettuali onesti ci erano contrari... Negli anni di fame, quando la cosiddetta classe privilegiata, quella operaia, si sfamava con le patate, quando capitò di assistere a scene di cannibalismo, e lo stesso volto delle città era il quadro di una società umana agonizzante... tutti questi intellettuali, quanto più erano personalmente integri tanto più si sentivano spinti ad avversarci... L'intelligenza russa ha vissuto una tragedia terribile. Purtroppo essa ne addossava tutta la responsabilità ai bolscevichi".

2. Riportato in *Rassegna Sovietica*, n. 4, ott.-dic. 1967, p. 159, trad. di Giorgio Kraiskil.

3. Per una documentazione precisa e un inquadramento generale di questo complesso argomento rimando al volume *Le poetiche d'avanguardia in Russia* di Giorgio Kraiskil, di prossima pubblicazione presso Laterza.

4. È noto come sia stato deformato e tradito il famoso articolo sulla partitarietà dell'arte, applicato a tutta la società quando invece si trattava di uno scritto diretto ai militanti del partito. A proposito degli interventi diretti di Lenin sugli "artisti di sinistra", ne citiamo due, su Majakovskij. Nel primo, a proposito della poesia *Mania delle riunioni*, si dice: "Non sono un ammiratore del suo talento poetico, anche se ammetto la mia completa incompetenza in questo campo. Ma da molto non ero rimasto così soddisfatto sul piano politico e amministrativo...". E nel secondo, non ufficiale, in un biglietto del 6 maggio 1921, abbastanza emblematicamente: "Che vergogna votare per 150.000.000 di Majakovskij in 5.000 copie! Assurdità, sciocchezze, cretinerie complete e presunzione. Secondo me si possono pubblicare cose così soltanto una su dieci e non in più di 1.500 copie per le biblioteche e per i tipi bizzarri. E quanto a Lunaciar-skij, frustarlo per il suo futurismo".

5. Lettera riportata in appendice a *Cuore di cane*, Bari, De Donato, 1967, pp. 162-63.

SIPARIO

rivista di teatro scenografia cinema balletto tv
anno ventitreesimo
novembre 1968 numero 271

Il testo di **BOUVARD E PÉCUCHET** di Tullio Kezich e Luigi Squarzina da Gustave Flaubert

SIPARIO



In copertina:

Tino Buazzelli e Glaucio Mauri
protagonisti di
Bouvard e Pécuchet
di Tullio Kezich e Luigi Squarzina
da Gustave Flaubert.
Lo spettacolo è stato messo in scena
dal Teatro Stabile di Genova
con la regia di Luigi Squarzina
(Foto Publifoto, Genova)

Fotografie: Fabio Macchioni, Roma (p. 10-11); Claudio Abate, Roma (p. 12-43); Gisela Brandt, Berlino (p. 15-18); Vera Tenschert, Berlino (p. 16-17); Arwid Lagenpusch, Berlino (p. 17); Cecilie Poetschukat, Berlino (p. 18); Kurt Wyss, Basilea (p. 19); Morris Newcombe, Londra (p. 21); Reg Wilson, Londra (p. 22); Dominic, Londra (p. 23); Bosio, Roma (p. 27-28-29); Ferruzzi, Venezia (p. 29); Reporter, Venezia (p. 30); Carla Cerati, Milano (p. 40-44-47); Publifoto, Genova (p. 48).

Un numero L. 600. Numeri speciali o doppi L. 1.200. Abbonamento annuale L. 6.000 (studenti L. 5.300). Estero L. 7.500.



CONTROLLO
DIFFUSIONE

Istituto Accertamento Diffusione

Direttore: **Valentino Bompiani**. Redattore: **Franco Quadri**. Redattore di Roma: **Fabio Mauri**. Consulente grafico: **Liliana Landi**. Direzione, redazione, amministrazione: **Casa Editrice Bompiani**, Via Pisacane 26, 20129 Milano (tel. 266241/5 - Conto Corrente Postale 3/51634) - Redazione di Roma: piazza di Spagna 86 (tel. 684893) - Distribuzione: **Messaggerie Italiane**, Via G. Carcano 32, Milano - Stampato dalla **GEA**, via Assab 1, Milano - Printed in Italy - Autorizzazione del Tribunale di Milano del 22 aprile 1964, n. 6545 - Pubbl. inf. al 70 %.

sommario

Lo spot	4
Lettere a Sipario	6
Giuliano Scabia	
Nello spazio della rivoluzione	6-7
LE RAGIONI DELLA SCENA	9-14
Luca Ronconi - Corrado Augias - Enzo Siciliano	
Il modulo deformazione	9-11
Carmelo Bene - Leo De Berardinis	
La crisi di chi guarda	12-13
Edoardo Fadini	
La scrittura diretta	13-14
IL TEATRO NEL MONDO	15-23
Ludovico Mamprin da Berlino Est	
Nelle mani di Benno Besson	16-19
Ulrich Seelman-Eggebert dalla Svizzera	
Lo Shakespeare di Dürrenmatt	19-20
René Saurel da Parigi	
Aspettando Adamov	20-21
Peter Roberts da Londra	
Requiem per il Lord Ciambellano	21-23
Nora Villa da Mosca	
Un poema di Evtuschenko	23
Cinema a cura di Tullio Kezich	
La trilogia della sconfitta	24-25
Quattro tavole a cura di Nicola Chiaromonte	
Lezione di teatro	26
GLI SPETTACOLI IN ITALIA	27-34
a cura di Roberto Rebora, Ettore Capriolo, Italo Moscati, Franco Quadri	
Libri di teatro	34-35
a cura di Ettore Capriolo, Nuccio Lodato, Italo Moscati, Anna Luisa Zazo	
Lamberto Trezzini	
La seconda rivoluzione	36
LABORATORIO	
Non siamo più attori	40-47
a cura di Gerardo Guerrieri	
Jenny Hecht: Lo scopo è l'amore	
Henry Howard: L'espansione dell'essere	
Steve Ben Israel: Il problema è cambiare	
Rufus Collins: Oltre la negritudine	