

LA BOTTEGA DEL CAFFÉ DI MURATOV

Patrizia Deotto

Il 27 febbraio 1924 si tenne al IV studio del Moskovskij Chudožestvennyj Teatr la prima rappresentazione della commedia di Muratov *Kofejnja*. Il riferimento esplicito a una delle commedie goldoniane più note conferma l'interesse dello scrittore, già ampiamente espresso in *Obrazy Italii*, per la Venezia del Settecento e in particolare per due tratti peculiari di quell'epoca, assunti dall'intelligencija russa del Secolo d'Argento come codici di lettura privilegiati della città lagunare: il teatro e la teatralità, colta nelle diverse manifestazioni del Carnevale e nelle avventure spettacolari di personaggi emblematici quali Casanova.

Il modello di realtà rappresentato da Goldoni nelle sue commedie corrisponde all'ideale dei nuclei borghesi nascenti nella città. I valori portanti sono quelli sociali dell'utile comune e Venezia è la città perfetta, dove i cittadini vivono in piena armonia, dividendosi tra l'operosità e la gioia. La *Bottega del caffè* è costruita in modo da far emergere questa immagine di città del bene, attraverso la punizione di chi tenta di corromperne l'armonia con il gioco d'azzardo e la maldicenza.

La città rappresentata da Goldoni è la stessa Venezia che Muratov nelle sue raffinate *immagini d'Italia* rivisita con l'aiuto dei quadri di Pietro Longhi, rievocando l'epoca in cui la città e i suoi abitanti si corrispondevano in un clima di armonia gioiosa e non c'era discrepanza tra gli uomini e lo scenario festoso delle case e delle vie.

Il rapporto armonico tra uomo e mondo è alla base del modello di realtà che Muratov esplicita nel suo concetto di paesaggio definito attraverso una categoria estetica per lui fondamentale: il *narodnyj čelovek*, inteso come fenomeno organico al paesaggio di campagna o di città, figura nel paesaggio che garantisce il perpetuarsi della tradizio-

ne e la cui rimozione ridurrebbe il paesaggio fisico, culturale e spirituale a semplice spazio in balia di forze meccaniche.¹

Alla luce di questa visione appare plausibile l'ipotesi che Muratov nel testo del commediografo veneziano legga non tanto una rappresentazione della cultura dell'epoca, quanto una delle esemplificazioni del proprio modello di mondo che non si richiama a una dimensione sociale, ma a una concezione estetica della vita. È un'immagine di universo spiritualizzato, la cui perfezione non è solo armonia esteriore delle forme, ma riflesso di un ordine superiore.

Da un punto di vista spaziale Muratov ambienta la sua commedia in un'isola, luogo simbolicamente destinato all'utopia, in quanto permette, come rileva Marin, "la création d'un temps circulaire, répétitif, périodique, par coupure du temps linéaire et progressif de l'histoire".² Una scelta che sottintende l'orientamento dello scrittore verso una rappresentazione del mondo ideale.

Altrettanto significativa appare la collocazione geografica: l'isola è un'isola greca e fa parte di uno degli arcipelaghi del mediterraneo. Nella concezione di Muratov il mondo greco, che dal Mediterraneo si estendeva fino alle sponde del Mar Nero, non è semplicemente uno spazio fisico, ma innanzitutto uno spazio culturale, che garantisce alla Russia una matrice comune con l'Italia e più in generale con l'Europa.

Ambientando la commedia in Grecia, Muratov ribadisce il suo sentirsi parte di una cultura europea, di uno spazio estetico che, utilizzando un neologismo coniato da Mandel'stam in una poesia del 1933, potrebbe essere definito *lazor'e*:

Любозный Ариост, быть может, век пройдет -
В одно широкое и братское лазорье
Сольем твою лазурь и наше черноморье.
(...) И мы бывали там. И мы там пили мед (Ариост)

¹ In quest'ottica lo stesso Goldoni può essere definito, rispetto al suo rapporto con Venezia, un *narodnyj chudožnik* come lo sono, nell'accezione muratoviana, Manet, Degas, Renoir: "какне это глубоко народные художники, народные в народном Париже, произросшие в парижском пейзаже так же натурально и необходимо, как растет в лесу дерево, и Парижем питаемые, переработавшие жизненную стихию его в живящие их искусство соки" (П. П. Муратов, Искусство и народ, "Современные записки" XXII (1924, V), с. 198.

² L. Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris 1973, p. 147.

Il paesaggio che fa da sfondo ai suoi personaggi non è quindi uno spazio concreto, ma un luogo culturale che si identifica attraverso i valori spirituali, diventati nei secoli patrimonio comune all'esperienza estetica russa ed europea. Conferma del fatto che Muratov, scegliendo questa ambientazione, abbia presente una certa immagine della Grecia, sono i richiami alla cultura classica, disseminati nel testo: l'isola è governata dal Demarco, così veniva definito il capo di un demo, cioè di un'unità territoriale greca piccolissima, in epoca classica. Il *Neznakomec*, lo "sconosciuto" salvato dalla tempesta e trasportato sull'isola da un pescatore, parla con una driade, una ninfa dei boschi, e si paragona a Ulisse, perché sente le voci delle sirene che lo allettano a ritornare dall'amata, mentre lui crede di averla perduta per sempre. All'epica e alla mitologia greca rimandano anche alcuni personaggi: Calliroe, la moglie del caffettiere, porta il nome di una ninfa delle acque e il capo dei gendarmi quello del guerriero troiano Astinoo.

Come nella commedia di Goldoni, tutto ruota intorno alla bottega del caffè e ai suoi i tavolini all'aperto, sistemati sotto l'unico platano dell'isola. Questa apertura verso l'esterno facilita, come nella piazzetta veneziana, gli incontri, creando movimento sulla scena.

Tracce del testo originale si ritrovano nella figura virtuosa del caffettiere, nel servo, ripreso dalla tradizione degli zanni, e nel disertore Nikifor, erede del soldato spaccone della commedia dell'arte, nato dalla combinazione di due personaggi goldoniani: Don Marzio, genio cattivo e maldicente e Pandolfo, biscazziere disonesto, e come essi destinato a provocare una serie di guai e di spiacevoli intrighi.

Un'ulteriore conferma all'ipotesi della collocazione della commedia muratoviana nello spazio ideale della cultura mediterranea, intesa come luogo di fusione tra cultura russa e cultura italiana, viene dalla scelta dei nomi, che sono per lo più greci. Uniche due eccezioni il caffettiere Vasilij e la sorella Irina, i cui nomi, benché di origine greca, rimandano alla Russia. Nella bottega di Vasilij, nonostante sia una caffetteria, viene servita la vodka accompagnata da un bicchiere d'acqua. Anche questo elemento di vita quotidiana potrebbe essere interpretato come il risultato della commistione di due culture, quella russa e quella mediterranea, che, come è noto, prevede la consuetudine di servire il caffè unitamente a un bicchier d'acqua.

Nella sua prima apparizione in scena Irina è di ritorno dalla sorgente con una brocca di rame sul capo. Un'immagine comune al mon-

do mediterraneo, usata da Muratov in *Obrazy Italii* per descrivere la donna italiana, mentre si inerpicava lungo le viuzze dei paesini laziali e campani, con la brocca di rame in equilibrio sul capo e traboccante dell'acqua attinta alle fontane:

Это странное и прелестное на взгляд северного человека движение свидетельствует о той же чистой античной традиции, о которой так выразительно говорят сами лица женщин, — красивые, тонко и остро очерченные лица, украшенные парой больших серег.³

Irina, così raffigurata, si ricollega ad altri due personaggi di *Kofejnja*: il pastore e il marinaio, con cui condivide l'indissolubile legame con il paesaggio qui rappresentato e quindi l'appartenenza alla categoria del *narodnyj čelovek*. L'introduzione di questo elemento permette allo scrittore di richiamare di nuovo l'attenzione sul modello di mondo da lui proposto, un mondo che ignora la modernità, intesa come insieme di quelle forze che allontanano l'uomo dal paesaggio e dalla natura e si concretizzano nell'industrializzazione.

Anomalo rispetto agli altri personaggi è il Neznakomec: fuggito da un rapporto sentimentale difficile, viene sorpreso in mare da un nubifragio, che avrebbe provvidenzialmente posto fine alle sue pene d'amore, se un pescatore non l'avesse tratto in salvo sull'isola, dove si ritrova, non per sua volontà, a risolvere i problemi degli isolani. Da un lato svolge la funzione puramente teatrale di *deus ex machina*, dall'altro introduce l'elemento romantico dell'amore infelice, che caratterizza la situazione sentimentale di tutti i personaggi. Il Neznakomec è l'artefice della riconciliazione tra il caffettiere e la moglie, ma è una riconciliazione che lascia dell'amaro in bocca, poiché, per allontanare il presunto innamorato, il soldato Nikifor, è sufficiente consegnargli un bel gruzzolo di denaro. E lo stesso Neznakomec infrange il cuore di Irina, quando decide di lasciare l'isola per raggiungere l'amata.

Come nella *Bottega del caffè*, l'evolversi della vicenda è affidata a una molteplicità di intrighi e fraintendimenti, motivati in Muratov dalle vicende amorose, in Goldoni anche dal gioco d'azzardo. Se per Goldoni era inevitabile rifarsi a procedimenti tipici della Commedia dell'arte, poiché quel genere di spettacolo era molto presente nella

³ П. П. Муратов, *Образы Италии*, Берлин 1924. II, с. 176.

ricezione dell'epoca, per Muratov è indice di una scelta ben precisa, che non si spiega con l'imitazione della struttura del testo cui si ispira.

La Commedia dell'arte rientra nell'immaginario artistico russo dell'inizio del secolo, soprattutto per l'interesse suscitato dalle maschere. Muratov rivolge la sua attenzione non tanto a questo aspetto, quanto al significato della Commedia dell'arte nella cultura italiana e più in generale in quella europea. La definisce "vsenarodnoe i polnoe žizni iskusstvo" (1924:49), incarnazione del "chudožestvennyj dar božestvenno odarenogo naroda" (1924:49), condividendo il pensiero di chi la considerava un "mirabile e singolare prodotto dell'ingegno italiano".⁴

Questo genere di spettacolo attira l'interesse di Muratov in quanto lo scrittore vi percepisce un condensato di tradizioni e di leggende, che nascono in epoca classica e si arricchiscono di elementi nelle epoche successive, dando vita a rappresentazioni che sono l'espressione dell'autentico spirito popolare. Poiché Muratov in un suo articolo parla del diritto del *narodnyj čelovek* al divertimento e dell'arte come risultato di un'esperienza spirituale, si potrebbe dedurre che la Commedia dell'arte sia, secondo lo scrittore, una delle forme possibili per rendere accessibile al *narod*, inteso come insieme di "*narodnye čeloveki*", l'esperienza estetica.

In realtà la recensione a *Kofejnja* di un *rabkor* smentisce questa ipotesi. Il recensore pur rimanendo favorevolmente colpito dagli elementi comici –

Сделана пьеса, однако, местами хорошо. Много живости в движениях. Приятны 'маски' доктора, полицейских.⁵

– è perplesso rispetto al significato della commedia che definisce "nikčemnaja p'esa". Da questa affermazione si deduce che le ragioni del discreto successo di pubblico, registrato da *Kofejnja* con le sue 86 repliche,⁶ vadano ricercate piuttosto nell'ilarità suscitata da una satira bonaria rivolta a colpire la burocratizzazione dilagante, incarnata nello spettacolo dallo zelante capo dei gendarmi, e nell'intrecciarsi

⁴ Pensiero che Croce confutò mettendone invece in rilievo l'apparente improvvisazione, che nascondeva l'artificio, l'apparente ricchezza che nascondeva la povertà e il basso livello spirituale (B. Croce, *Converazioni critiche*, Bari 1950, II, p. 236).

⁵ К. Степанов, Кофейня, "Рабочий театр" 1 (1924), с. 17.

⁶ Cf. Московский Государственный Театр 1998, II, с. 276

delle diverse vicende amorose. Lo stesso Favorskij, famoso grafico e incisore, illustra il testo muratoviano privilegiandone l'aspetto sentimentale e focalizzando l'attenzione sulle due coppie di "innamorati", il cui rapporto contrastato, come nella Commedia dell'arte, è il motore dell'azione. Condizionato, come i suoi contemporanei, dalla rilettura della Commedia dell'arte mediata dal romanticismo gozziano,⁷ Muratov propende per un evolversi della vicenda all'insegna dell'amore infelice e dell'illusorietà delle passioni, simbolicamente rappresentata da una sirena, che lusinga il Neznakomec con la vaga speranza di un riavvicinamento all'amata. Nell'illustrazione di Favorskij questa apertura verso una dimensione dell'immaginario viene data dal tratteggio⁸ che separa il piano della realtà del protagonista dalla visione mitologica. All'epilogo malinconico della commedia fa da contrappunto nel testo scritto una composizione di tre cuori trafitti dalle frecce, abbandonati da un cuore che si allontana.

Le osservazioni dei recensori inducono a pensare che lo spettatore comune fosse dunque in grado di percepire il genere, che gli era noto in quanto riscoperto e riproposto all'inizio del secolo dal teatro sperimentale, mentre non riusciva a intuire, come avrebbe auspicato Muratov, il significato culturale della commedia. E per di più la mutata sensibilità rispetto alla cultura simbolista neoromantica implicava un rifiuto della dimensione dell'immaginario, avvertita come una forzatura fine a se stessa:

"Кофейня" неловко скроенный эстетический экзерсис с ничем-
ными галлюцинациями-видениями, бессмысленными дриадами и го-
лосами сирен...⁹

Dall'analisi di *Kofejnja* emerge la convinzione che lo scrittore colga nella rappresentazione del mondo di Goldoni il riflesso dello spazio culturale che ha come punti di riferimento la cultura classica e il suo riproporsi nelle forme della cultura europea. Quindi Muratov,

⁷ Per un'analisi dell'influenza gozziana sulla ricezione della commedia dell'arte in Russia ai primi del Novecento cf. C. Solivetti, *La commedia dell'arte in Russia e Konstantin Miklaševskij*, in K. Miklaševskij, *La commedia dell'arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Venezia 1981, pp. 164-176.

⁸ Riguardo al significato di tale tecnica per Favorskij cf. P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Roma 1983, p. 32.

⁹ М. Влад., "Кофейня" в IV студии М.Т. Х., "Новый зритель" 8 (1924), с. 8-9.

basandosi sul lavoro del commediografo veneziano per ricostruire il proprio modello di mondo, riformula l'appartenenza a quello spazio culturale alla luce della propria esigenza di farvi rientrare la cultura russa. Il suo intento è quello di rappresentare un modello di cultura, da cui nessun modello di rappresentazione della realtà può prescindere. Per attualizzare questa idea, crea alcuni agganci con la realtà russa a lui contemporanea, introducendo elementi satirici rivolti a stigmatizzare la burocrazia e i soprusi del nuovo governo, instauratosi in Russia.

Le recensioni dell'epoca attestano che il modello proposto da Muratov non rientra nell'orizzonte di attesa dei suoi contemporanei: o non viene recepito come nel caso del rabkor Stepanov, perplesso rispetto alla decisione del IV Studio di rappresentare questa commedia che non rientra nel repertorio "narodno-obščestvennyj" di cui esso si fa promotore, oppure viene collocato all'interno della corrente dell'estetismo e quindi considerato inadeguato ai tempi.¹⁰ Il riferimento al testo di Goldoni viene totalmente ignorato da entrambi i critici.

La ragione di questa incomprendimento va ricercata nella sfasatura tra codice dell'autore e codice dello spettatore, che si concretizza nella diversa concezione di *narod*. Per lo spettatore contemporaneo a Muratov *narod* è sinonimo di *proletarjat*, cioè è legato a una categoria sociale ben precisa: presuppone un modello di mondo alternativo a quello dominante nei secoli precedenti, che riflette una cultura del progresso il cui motore è il popolo, fino a quel momento escluso dalla produzione intellettuale.¹¹

Muratov, invece, definendo con il termine *narod* una categoria estetica, sottolinea la sua appartenenza a una tradizione culturale, che trae origine nell'opera di Gogol' e si consolida nel corso del XIX secolo. Lo scrittore nel romanzo incompiuto *Rim* rappresenta la natura felice della campagna romana, dove si inseriscono perfettamente gli abitanti, un popolo che fin dai tempi più antichi si è alimentato alle

¹⁰ А. Гвоздев, В IV студии М. Х. Т., "Жизнь и искусство" 39 (1924), с. 6.

¹¹ Kogan nell'intervento "Il teatro come tribuna" scrive: "Il proletariato ha bisogno di eroi che scoprano il loro io non in vane lotte per l'umanità, non in un tremore mistico di fronte agli abissi dell'essere umano, ma in una battaglia per subordinare il potere della natura e la riforma della società nell'interesse della vita e del progresso dell'umanità" (P. Kogan, *The theater as tribune*, in *Bolshevik visions*, Michigan 1990, p. 136)

bellezze della natura e dell'arte, sviluppando un senso artistico tramandato di generazione in generazione e che trova la sua espressione nella diverse forme della quotidianità.

È evidente l'affinità del concetto di popolo in Gogol' con la definizione muratoviana di insieme di *narodnye čeloveki*, dove per *narodnyj čelovek* s'intende una figura organicamente legata al paesaggio naturale, culturale e spirituale, che raccoglie in sé i valori culturali conquistati dall'umanità nel corso dei secoli, ed è in questo spazio che il *narodnyj chudožnik* attinge per costruire il proprio modello di mondo. In questo senso dunque il modello di mondo muratoviano, che pone come fondamentale l'appartenenza allo spazio della cultura classica e europea, non può essere compreso nel momento in cui si propone come alternativa un modello nuovo, di totale rottura con la cultura precedente.