

SPETTACOLO E EMIGRAZIONE:
SUGGERZIONI TEATRALI NELL'OPERA DI NABOKOV

Elda Garetto

L'analisi di alcuni motivi teatrali presenti nell'opera nabokoviana si propone di verificare, come determinati momenti della cultura russa del primo Novecento si innestino nelle opere della prima ondata dell'emigrazione quale tipo particolare di memoria artistica, così come la intende Lotman in suo articolo.¹

Se si passa brevemente in rassegna l'attività del mondo dello spettacolo dell'emigrazione tra gli anni Venti e Trenta, si consolida l'impressione che gran parte degli spettacoli allestiti nei vari centri della diaspora, analogamente alla produzione letteraria e giornalistica dello stesso periodo, fosse marcatamente ispirata alle finalità di salvare e conservare (*spasti i sochranit'*) la cultura russa, finalità in cui l'emigrazione riconosceva in quegli anni la propria missione. La convinzione di essere rimasti gli unici depositari dei valori più profondi della tradizione contro la degenerazione totalitaria che andava trasformando il paese, spingeva i rappresentanti della diaspora, quali sopravvissuti al crollo di una civiltà, a tentare di mantenere viva la memoria del passato in tutte le forme di vita sociale e culturale, di conservare il più possibile le tradizioni, di ricreare quante più isole di Russia consentisse la dimensione dell'esilio.

La ricerca dello spirito russo (*ruskij duch*) a tutti i costi andava però spesso a scapito del valore artistico di quanto veniva scritto o rappresentato. La tendenza dominante in tutte le arti sembrava quella di riproporre un repertorio consolidato, senza elaborare soluzioni artistiche nuove. Questo atteggiamento fundamentalmente conserva-

¹ Ju. M. Lotman, *Pamjat' v kul'turologičeskom osveščanii*, in *Izbrannye stat'i*, vol. 1, Tallin 1992, pp. 200-202.

tore e retrospettivo, tipico della condizione dell'esilio – così come lo descriverà Brodskij con grande lucidità alcuni decenni più tardi² – rischiava di scadere in una ricostruzione forzata, una quintessenza di *kitsch* russo, penoso surrogato dell'atmosfera autentica, impossibile da ricreare in quella forzata lontananza.

Mentre la letteratura della diaspora si domandava con apprensione se sarebbe riuscita a sopravvivere senza l'*humus* della lingua parlata nella sua continua evoluzione, i ristoranti russi di Parigi *Trojka*, *Kavkaz* o *Ermitage* proponevano spettacoli dove ballerine-*entraineuses* di nome Tatjana e Sonia venivano gabellate per principesse e contesse, con immancabile accompagnamento di balalaïke, camicie colorate e cori zigani. Questo tipo di spettacolo era ovviamente destinato ai ricchi francesi che non badavano certo a purezze filologiche, ma rappresentava anche una prova estrema di come la fedeltà alla tradizione fine a se stessa potesse degenerare in squallida volgarità.

Anche laddove il buon livello degli spettacoli era garantito da nomi autorevoli, quali Šaljapin per l'opera, Bilibin e Korovin per la decorazione teatrale, da attori della levatura di Michail Čechov, il successo fu tuttavia limitato e i tentativi di creare teatri stabili sia d'opera che di prosa ebbero scarsa fortuna. Compagnie di giovani attori e registi, tra cui figuravano allievi di Mejerchol'd, troupes dai nomi evocativi come *Le coq d'or*,³ dopo alcune faticose e infruttuose *tournées*, decisero di tornare in URSS.

Neppure a Parigi i tentativi di diffondere un repertorio teatrale russo ebbero successo duraturo e gli spettacoli stentavano enormemente ad allargare il proprio pubblico negli anni in cui spopolavano Josephine Baker e Mistinguett. Persino l'applauditissimo Aleksandr Vertinskij, poeta-cantante, amico degli immaginisti, che univa all'interesse per i nuovi ritmi un'attenzione pregevole per il testo, dopo qualche anno a Parigi, tornò in URSS, oppresso dalla sensazione di esser diventato il fantasma di se stesso. La lingua, quella stessa lingua che racchiudeva l'essenza della cultura che si voleva preservare, costituiva una pesante barriera, come accadde per il cinema russo,

² I. Brodskij, *The condition we call exile*, tr.it.: *La condizione che chiamiamo esilio*, in *Dall'esilio*, Milano 1988, pp.11-36.

³ Era questo il nome di una compagnia teatrale diretta da Anatolij Dolinov (1869-1945), cui aveva collaborato nel 1924 anche Georgij Krol' (1893-1932), regista teatrale e cinematografico, allievo di Mejerchol'd.

che ebbe in Francia un enorme successo nel periodo del muto, per scomparire rapidamente con l'avvento del parlato.

Esaminando la produzione artistica dell'emigrazione russa si ha la sensazione che tutte le espressioni d'arte dell'emigrazione ancorate alla parola, scritta o parlata, rimangano chiuse nel loro ristretto ambito e raramente cerchino scambi con il mondo esterno, mentre ciò non avviene per la pittura, la musica e per quella sintesi delle arti che è il balletto. Quanto poi al vastissimo e duraturo successo dei Ballets Russes, va ricordato che il gruppo aveva raggiunto l'*acmé* della fama e dei riconoscimenti prima della rivoluzione e non era quindi troppo contaminato da questo spirito retrospettivo: Djagilev e i suoi non si limitavano a portar sulla scena il mondo delle fiabe russe, ma proponevano elaborazioni artistiche originali e innovative, evitando gli stereotipi e trovando una fruttuosa collaborazione con quanto di meglio offrivano le avanguardie europee: Picasso, Cocteau, Balla, Depero.

Un discorso a parte in questo panorama meritano i cabaret, soprattutto quelli che riproponevano in maniera autentica la tradizione del cabaret russo del primo Novecento, che aveva avuto un ruolo preminente nella diffusione delle idee delle avanguardie artistiche, si era proiettato fin dal suo nascere verso l'occidente e la cultura francese e poteva quindi essere apprezzato e compreso anche da un pubblico straniero. A Parigi vennero trapiantati due dei più importanti cabaret, chiusi dopo la rivoluzione, il moscovita *Letučaja Myš* (Il pipistrello) di Baliev, che a Parigi e nelle varie *tournées* ebbe un enorme successo e il pietroburghese *Krivoje Zerkalo* (Lo specchio deformante).

Sempre a Parigi negli anni '20 ritroviamo anche uno dei maggiori animatori di questo cabaret, il regista Nikolaj Evreinov, che si era conquistato una fama in costante crescita, sia per le sue teorie sulla teatralità della vita che per i suoi spettacoli, soprattutto la pièce *Samoe glavnoe*, tradotta e rappresentata in varie lingue (Pirandello la mandò in scena a Roma nel 1926 col titolo *Quel che più importa*). Nella capitale francese, oltre ad allestire le proprie opere, Evreinov ebbe anche il ruolo di direttore dell'Opera russa, si collegò col teatro d'avanguardia internazionale e la sua attività negli anni dell'emigrazione è un altro esempio di come la cultura russa potesse continuare a mantenersi vitale senza cadere nel retrò e nel *kitsch*.⁴

⁴ Nelle memorie su Evreinov Sergej Makovskij sottolinea lo straordinario successo del regista e commenta come fosse l'unico drammaturgo *moderno*

Il teatro del primo Novecento e la rivisitazione di Nabokov

Nabokov è certamente tra gli autori più apertamente polemici con l'atteggiamento tradizionalista e conservatore, con quell'idea così balsamata della memoria di cui si facevano portatori molti emigrati e nelle sue opere deride spesso questa tendenza, guadagnandosi in cambio dai suoi compatrioti l'accusa di non essere abbastanza russo. Rispetto a quanti cercano di far rivivere una Russia ormai troppo distante, Nabokov dimostra, soprattutto nella sua produzione berlinese, che la memoria delle proprie tradizioni culturali può evitare la rievocazione sterile se si inserisce in un processo creativo originale. Mentre nel romanzo *Dar* (Il dono) egli ci dà una prova magistrale di come si possa scrivere un romanzo modernista intessuto di motivi puškiniani, in altre opere recupera un settore particolare della cultura russa prerivoluzionaria: quello del teatro del primo Novecento.

Questa inclinazione per il teatro, che lo scrittore aveva sviluppato nei suoi ultimi anni pietroburchesi, si evidenzia particolarmente nel primo periodo berlinese, quando Nabokov fa diverse prove teatrali, partecipa all'attività dei cabaret russi *Karussel* e *Sinjaja Ptica*, componendo in collaborazione con Ivan Lukaš alcune pantomime.⁵

In queste composizioni sono presenti numerosi motivi che rimandano al teatro del primo Novecento e in particolare alla tradizione della Commedia dell'arte e al teatro popolare rivisitato dalla scuola simbolista, da Mejerchol'd e dallo stesso Evreinov negli spettacoli del *Krivoje zerkalo*. In quegli stessi anni, tra il 1923 e il 1924, Nabokov si cimenta in una serie di *pièces* teatrali, diverse tra loro per stile e soggetto, che rappresentano un significativo momento di svolta dalla produzione lirica, a cui l'autore si era dedicato in misura prevalente sino a quel momento, alla narrativa.

L'interesse di Nabokov per i meccanismi del teatro rimane immutato anche nella sua opera in prosa, dove si possono ritrovare numerosi esempi di strutturazione teatrale dello spazio narrativo. La duplice dimensione del mondo nabokoviano (*dvoemirie*) trova una perfetta

dell'emigrazione. Cf. S. Makovskij, *Na Parnase Serebrjanogo veka*, Moskva 2000, pp. 512-519.

⁵ Cf. B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton 1990, pp. 217-234, 239.

espressione nell'artificialità e illusorietà del teatro, che diventa complessa metafora della condizione esistenziale dell'uomo, del rapporto tra l'io e il mondo esterno. Non stupisce quindi che le suggestioni teatrali abbraccino tutta l'opera nabokoviana, dai primi racconti ad alcuni motivi del romanzo *Korol', dama, valet* (Re, regina, fante), sino all'ultimo romanzo-parodia del periodo americano dal titolo *Look, the Harlequins!*

L'opera che meglio si presta ad illustrare il legame tra Nabokov e la cultura teatrale del primo Novecento russo è probabilmente il romanzo *Priglašenje na kazn'* (Invito a una decapitazione), pubblicato su "Sovremennye zapiski" tra il 1935 e il 1936.

Il romanzo, il cui protagonista Cincinnat C., condannato a morte per un'infamia filosofica, è rinchiuso in attesa dell'esecuzione in un carcere di cui è l'unico prigioniero, può essere letto sia come un'originale raffigurazione e denuncia dei mille camuffamenti delle dittature, sia come un romanzo filosofico sulla capacità dell'uomo di emanciparsi dalla volgare apparenza della realtà circostante, nonché come una raffigurazione allegorica del percorso di autoaffermazione dell'artista.

Lo spazio del romanzo è interamente costruito come una complessa decorazione teatrale con effetti tipici del genere, grazie ai quali le pareti possono diventare mobili e un letto trasformarsi in una barca. Anche i personaggi che si muovono intorno al protagonista sono chiaramente ispirati al teatro popolare: simili più a marionette che a esseri umani, portano tutti una parrucca o una maschera e possono scambiarsi nomi e identità, tanto che il direttore della prigione si trasforma nell'avvocato del prigioniero. Anche il boia è una sorta di marionetta dai molti ruoli e dal nome di Monsieur Pierre, che si presenta come amico e consigliere del condannato e solo nel finale rivelerà la sua particolare mansione.

Non è difficile riconoscere in Monsieur Pierre il Petruška del teatro popolare russo, o almeno alcuni dei suoi attributi: nei libri illustrati di fine Ottocento-primo Novecento Petruška veniva chiamato *mus'e* o *mus'ju* e come il personaggio del romanzo aveva gambe corte e voce stridula.⁶ C'è da chiedersi tra l'altro se per Nabokov proprio

⁶ La presenza in *Priglašenje na kazn'* di motivi propri della cultura popolare è stata ampiamente studiata nel saggio di S. Senderovič e E. Švarc, *Nabokov i populjarnaja kul'tura*, "Novoe Literaturnoe Obozrenie" N°24, 1997, pp. 93-110.

quei tratti che facevano di Petruška un eroe popolare, quali la furbizia e la capacità di simulazione, non fossero invece particolarmente invisibili, tanto da fargli creare una variante di Petruška all'insegna della *pošlost'* più smaccata.

Tutto quel che avviene intorno a Cincinnat riproduce i trucchi del *balagan* e del circo e la stessa esecuzione capitale diventa uno spettacolo che ricorda le feste popolari (*narodnye guljanja*) dei primi del secolo.

...плывут по бульвару сделанные в виде лебедей или лодок электрические вагонетки, в которых сидишь как в карусельной люльке...⁷

La trasposizione letteraria dei meccanismi teatrali consente a Nabokov di costruire un'originale opera di denuncia contro l'uso sistematico della falsa umanità di cui si ammanta talvolta la più cieca violenza e proprio il ricorso all'arlecchinata sottolinea per contrasto la banalità del male. A differenza di altre opere di denuncia dei meccanismi delle dittature e delle sofferenze cui sono sottoposti coloro che si ostinano a pensare con la propria testa (in questo senso è da intendere probabilmente l'ignominia filosofica di cui si è macchiato il protagonista), in *Priglašenje na kazn'* la prigione e la stessa esecuzione capitale sono accompagnati da sberleffi e capriole come nel *balagan*, nel *vertep* e nel circo e non è casuale che la metafora del circo sia tra le più produttive del romanzo, costellato di termini provenienti da quel particolare ambito (arena, pagliaccio, trucco ecc.)

All'interno della complessa sovrapposizione di fonti e motivi, tipica della scrittura nabokoviana, un passaggio essenziale di questa originale rivisitazione del teatro del primo Novecento è il rimando al teatro di Blok. In *Priglašenje na kazn'* vi sono inequivocabili allusioni a *Balagančik* (Il teatrino dei saltimbanchi) e a *Korol' na ploščadi* (Il re sulla piazza), opere in cui il poeta simbolista recupera e trasforma gli stilemi e i personaggi del teatro popolare.⁸ Questa operazione è particolarmente evidente alla luce del ruolo che occupa in tutto

⁷ V. Nabokov, *Priglašenje na kazn'* in: *Sobranie sočinenij russkogo perioda v 5-i t.*, Sankt-Peterburg 2000, p. 88.

⁸ Per i rapporti tra Nabokov e Blok cf. A. Dolinin, *Nabokov i Blok*, in *Tesizy dokladov naučnoj konferencii "A.Blok i russkij postsimvolizm"*, Tartu 1991, pp. 36-44; D. Bethca, *Nabokov and Blok*, in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New-York & London 1995, pp. 374-382.

il romanzo il sottotesto blokiano. Nel finale di *Priglašenje na kazn'* tutto si smonta come in *Balagančik*, rivelando la propria natura di decorazione teatrale.

Мало что оставалось от площади. Помост давно рухнул в облаке красноватой пыли. [...] Свалившиеся деревья лежали плашмя, без всякого рельефа, а еще оставшиеся стоять, тоже плоские, с боковой тенью по стволу для иллюзии круглоты, едва держались ветвями за рвущиеся сетки неба. Все расплзалось. Все падало. Винтовой вихрь забирал и крутил пыль, тряпки, крапные щепки, мелкие обломки позлащенного гипса, картонные кирпичи, афиши...⁹

Il finale ribadisce l'illusorietà della messinscena; la tragedia si riduce al crollo di uno scenario teatrale che per un periodo limitato ha creato l'illusione di una realtà e il sangue versato è, come grida il Pagliaccio di Blok, succo colorato. Sarebbe tuttavia semplicistico cercare una precisa corrispondenza con i personaggi delle opere blokiane: se M. Pierre può essere accostato al buffone (*šut*) di *Korol' na ploščadi*, rappresentante del buon senso comune, pronto a mascherare la sua figura con una tonaca sacerdotale, il Pierrot di Blok, a parte alcuni tratti esterni, in alcuni momenti si avvicina a Cincinnat, che condivide con lui la sensazione di essere solo contro tutti

Nel protagonista di *Priglašenje na kazn'* si può intuire anche una certa vicinanza anche con l'Arlecchino di Blok, che lamenta la sensazione di vivere in un sogno tormentoso, mentre complessivamente il senso del romanzo di Nabokov e i tormenti del suo eroe possono essere ricondotti a quanto scrive Blok nell'introduzione ai *Drammi lirici*:

...драмы лирические, то есть такие, в которых переживания отдельной души, сомнения, страсти, неудачи, падения, – только представлены в драматической форме. [...] все это как бы разные стороны души одного человека...¹⁰

La rivisitazione nabokoviana del teatro russo del primo Novecento non poteva tuttavia ignorare l'opera di Nikolaj Evreinov, sostenitore e creatore di un tipo di teatro antinaturalista, che con il teatro *Starinnyj* e le rappresentazioni del *Krivoje zerkalo* aveva fatto riscoprire agli spettatori di Pietroburgo le varie forme del teatro medievale e spagnolo, attingendo a piene mani alla pantomima e alla farsa.

⁹ V. Nabokov, *Priglašenje na kazn'*, cit., p.187.

¹⁰ A. Blok, *Sobranie sočinenij v 8-i tt.*, vol. IV, Moskva-Leningrad 1961, p. 434.

Nabokov conosceva il regista molto bene sin da Pietroburgo e lo rivide alcune volte in emigrazione. Nel 1927, per raccogliere fondi per gli scrittori emigrati, venne allestito a Berlino uno spettacolo-parodia della sua celebre pièce *Samoe glavnoe*. In questo processo-farsa al regista, sottoposto a giudizio per la sua teoria della teatralità della vita, Nabokov interpretò con tanto di parrucca e vestiti variopinti proprio la parte di Evreinov. Questo episodio, a posteriori, sembra uscire dalla pura casualità e curiosità per dimostrare un più profondo legame tra i due autori: la teoria di Evreinov presenta molti punti in comune con le ripetute allusioni di Nabokov al mimetismo e un riferimento di Evreinov alle farfalle contenuta nel libro *Le Théâtre dans la vie* (1930), forse non era passata inosservata all'entomologo Nabokov. Per entrambi gli autori il teatro costituisce l'espressione estetica cosciente di quell'istinto di trasfigurazione proprio di tutto il mondo vivente, dal mondo vegetale a quello animale.

L'interesse di Nabokov per le teorie e l'opera di Evreinov si traduce in una serie di riferimenti abbastanza espliciti di *Priglašenie na kazn'* ad alcune pièces del regista, prima fra tutte la celebre *Samoe glavnoe*, la stessa che Nabokov aveva parodiato nello spettacolo berlinese. M. Pierre è molto vicino al personaggio centrale della commedia di Evreinov, *Paraclét*, con le sue molteplici maschere e nel suo ruolo di consolatore, amico, consigliere. Anche *Paraclét*, come M. Pierre è venuto non a infrangere la legge, bensì a farla osservare.

In *Priglašenie na kazn'* la situazione è capovolta: il vero volto di M. Pierre è quello del boia, quindi è un falso consolatore. Questo smascheramento finale fa emergere anche le differenze tra i due autori: il teatro della vita in Nabokov non è terapeutico, come in Evreinov, ma si risolve in un imbroglio.¹¹ E in tema di esecuzione capitale è difficile ritenere del tutto casuale l'accostamento tra teatro e pena di morte, presente in entrambi gli autori (in un saggio dal titolo *Teatro e patibolo* Evreinov aveva studiato il legame tra i riti pagani e l'origine del teatro).¹²

¹¹ Per i rapporti tra Nabokov e Evreinov cf. S. Senderovič e E. Švarc, *Staričok iz evreev (Kommentarij k "Priglašenie na kazn'" Vladimira Nabokova)*, "Russian Literature" XLIII, 1998, pp. 297-327. Cf. anche V. Alexandrov, *Nabokov and Evreinov*, in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, cit. pp. 402-405.

¹² N. Evreinov, *Teatr i ešafot: k voprosu o proischoždenii teatra kak publičnogo instituta*, in V. V. Ivanov (a cura di), *Mnemozina. Dokumenty i fakty iz istorii ruskogo teatra XX veka*, Moskva 1996, pp. 14-44.

Priglašenie na kazn' presenta anche espliciti richiami ad un'altra commedia di Evreinov rappresentata nel 1915 al *Krivoje Zerkalo*, dal titolo *Četvrtaja stena* (La quarta parete), una parodia insieme del Faust di Gounod e del sistema Stanislavskij.

...стены, друг другу на плечи положившие руки, как четверо неслышным пеною обсеждающих квадратную тайну.

...Со стенами дело обстояло так: их было неизменно четыре...¹³

L'allusione anche qui non si esaurisce in questo richiamo parodistico, ma scopre parentele più profonde: nel testo di Evreinov, come nel romanzo di Nabokov, al personaggio/attore viene imposto a forza un ruolo, che egli alla fine respinge e M. Pierre assume un'altra maschera, quella di un Mefistofele di basso rango che cerca di sedurre il suo Faust/Cincinnati con un elenco di godimenti di estrema trivialità.

Вообще говоря, из многочисленных соблазнов жизни, которые, как бы играя, но вместе с тем очень серьезно, собираюсь постепенно представить вашему вниманию, соблазн любви [...] Да. — красная роза в зубах, черные ажурные чулки по сию места и больше ничего...¹⁴

Priglašenie na kazn' costituisce quindi una complessa rielaborazione di una pluralità di spunti e motivi del variegato mondo dello spettacolo del primo Novecento. Nabokov riprende temi e personaggi del teatro popolare russo, del circo, del *balagan*, ma attua questo recupero attraverso il teatro di Blok, sovrapposto alle teorie e all'opera di Evreinov. In questo tipo di rivisitazione si realizza un particolare percorso della memoria artistica: come sosteneva Chodasevič, che fu tra i pochi critici dell'emigrazione a comprendere e apprezzare l'opera di Nabokov, il modo più produttivo per conservare le proprie tradizioni era in fondo quello di elaborarle liberamente e trasformarle.¹⁵

¹³ V. Nabokov, *Priglašenie na kazn'*, cit., p. 61 e 117. Su questo tema cf. S. Sendrovič e E. Švarc, *Nabokovskij Faust: predvaritel'nye zametki*, in: *Nabokov-Sirine. Les années européennes*, Paris 1999, pp. 163-164.

¹⁴ V. Nabokov, *Priglašenie na kazn'*, cit., p. 134-135.

¹⁵ V. Chodasevič, *Literatura v izgnanii*, "Vozroždenie" 27/IV, 4/V 1933.

