

IL KUKOL'NYJ TEATR DEI CONIUGI EFIMOV*

Nina Kauchtschischwili

Dioniso viene dilaniato, e le sue membra si
compongono di nuovo in un Dioniso
trasfigurato (S. M. Ejzenštejn)

Il ruolo culturale dei coniugi Efimov fu affrontato in Italia per la prima volta nel 1983 da Nicoletta Misler nell'introduzione alla *Prospettiva rovesciata* di Pavel Florenskij. Allora ebbi l'opportunità di conoscere la figura di Nina Jakovlevna nata Simonovič (1877-1948),¹ pittrice, ritrattista, paesaggista e del marito Ivan Semenovič Efimov (1879-1959), scultore. I coniugi Efimov erano dotati di eccezionale talento, avevano contribuito con la loro arte a sollevare il livello culturale degli anni Venti. Il mio interesse era poi motivato dal fatto che erano amici di V. A. Favorskij, disegnatore e illustratore di libri, in quegli anni loro vicino di casa; Favorskij aveva

* Voglio ringraziare A. D'Amelia per l'occasione offertami di rivolgere l'attenzione al teatro, agli spettacoli e alle rappresentazioni. Non essendomi mai occupata di tali argomenti ero inizialmente un po' perplessa, poi mi sono ricordata di avere letto anni fa un breve saggio di Florenskij dedicato al *Kukol'nyj teatr* dei coniugi Efimov e mi sono accinta a riprendere quel discorso.

¹ Nina Jakovlevna trascorreva l'estate in provincia, vicino a Tver', dove sua madre A. S. Simonovič (1844-1933), nota pedagogo, una delle prime organizzatrici di giardini d'infanzia in Russia, aveva a lungo lavorato; V. A. Serov (1865-1911), suo parente da parte di madre, fu il primo insegnante di pittura di Nina Jakovlevna. A Pietroburgo ella aveva frequentato il liceo femminile privato di M. N. Stajunova, dove la ginnastica era molto curata; questo insegnamento aveva, secondo lei, contribuito a rivelarle l'importanza del gesto che diventa indispensabile per realizzare spettacoli di burattini di alto livello. Vi si insegnava inoltre teoria musicale anche nelle classi superiori, fattore che le ha permesso di sviluppare una sensibilità ritmica, determinante per gli spettacoli da lei realizzati

tra l'altro disegnato la copertina per le *Zapiski* di Nina Jakovlevna.² Sapevo inoltre che questi era buon amico di Florenskij, uno degli estimatori del teatro degli Efimov, come dimostrerò nella seconda parte del presente lavoro.

Nina Jakovlevna era entrata nel 1916 quasi casualmente in contatto con il teatro dei burattini e uno dei suoi primi spettacoli ebbe tale successo che fu invitata a esibirsi nell'allora famoso caffè degli artisti "Pittoresque" sull'elegante via *Kuzneckij most*.³ Penetrato da quel momento nella vita sua e del marito, il teatro dei burattini svolge un ruolo determinante nella loro carriera artistica e si rivela insostituibile durante la rivoluzione, quando l'intrattenimento diviene uno dei canali non solo per "acculturare" il popolo, ma soprattutto per dargli un minimo di sollievo. Questo genere teatrale si presta inoltre a creare piccole *pièces-agitki*, destinate a portare avanti le idee politiche ufficiali. Gli Efimov cercano tuttavia di sottrarsi, per quanto possibile, a tale obbligo anche quando il teatro dei burattini diviene la loro ragione di vita e unica fonte di sostentamento, come ella ricorda in una nota autobiografica:

Durante la rivoluzione[...] ho dedicato le mie capacità artistiche al "Teatro dei burattini". Il teatro non ci dava solo i mezzi per sopravvivere, ma il pubblico divertendosi, stimolava in noi anche la voglia di vivere. Io sentivo che la gente aveva un gran bisogno di teatro nel periodo tempestoso della rivoluzione. Gli spettatori vi assistevano con occhi avidi, spalancati e il teatro era il loro pane [...] e io ho cominciato a dedicarmi; poi mi ha talmente coinvolta che mi ci sono immersa per 28 anni.⁴

Nelle *Zapiski* ella annota inoltre che l'incontro con il teatro dei burattini era stato per lei determinante in un momento in cui temeva

² N. Ja. Simonovič-Efimov, *Zapiski petrušečnika*, Moskva, Gos. Izdatel'stvo, 1925. Il libro fu portato a termine nel 1923, ma pubblicato solo nel 1925. Colgo l'occasione per ringraziare Claudia Lasorsa che mi ha procurato anni fa una copia della seconda edizione delle *Zapiski*, pubblicata nel 1980 a Leningrado dalla casa editrice "Iskusstvo" (citerò nel corpo del testo le pagine di questa edizione).

³ Si tratta del caffè affrescato da G. B. Jakulov, destinato a diventare laboratorio di nuove sperimentazioni artistiche. Lo spettacolo non vi ebbe luogo, ma le *pièces* allestite per il caffè furono rappresentate in una casa privata; vi assistette A. N. Tolstoj (1883-1945) che divenne da allora grande estimatore del teatro degli Efimov.

⁴ La nota autobiografica viene citata in N. Ja. Simonovič-Efimova, *Katalog vystavki. Živopis'. Grafika. Teatr. Keramika*, Moskva 1968, p. 16.

che la pittura l'avesse "abbandonata" per sempre. Il teatro era quindi diventato la salvezza sua e del marito, come ricorda anche in una filastrocca: il teatro

Ci dà da bere,
 Ci dà da mangiare,
 Ci veste,
 Ci calza,
 È la nostra vita, ma anche esso vive -
 grazie a noi (p. 76).

Il teatro dunque sollecitava entrambi a non interrompere l'attività creativa, anche se il talento pittorico di Nina Jakovlevna sarebbe in seguito "riaffiorato", come ha già sottolineato N. Misler. Ciò nondimeno l'attività teatrale occupa un posto centrale nella loro vita e monopolizza la loro attenzione per molti anni. Essi presentavano i loro spettacoli un po' ovunque, non solo in città ma anche in provincia dove, secondo la tradizionale ospitalità russa, il popolo offriva loro il tè e "aggiungeva" talvolta "un pezzo di pane nero e due miseri zuccherini, una vera festa per noi". Di tanto in tanto capitava che qualche generoso spettatore rinunciava "alla propria minestra per offrircela insieme a succulente cotolette" che "noi assorbivamo con tutte le fibre del nostro essere, come un balsamo, come una benedizione prima di un pesante lavoro" (p. 90, 98).

Dopo un'attenta lettura delle memorie di Nina Jakovlevna si ha la sensazione che il mutare dei tempi e gli sconvolgimenti che ne erano derivati avessero contribuito a spingere i coniugi Efimov a fare rinascere il genere teatrale dei burattini nella speranza di rimanere *au dessus de la mêlée* in tempi complessi e psicologicamente difficili. Essi erano certi di trovarsi di fronte a un momento storico, in cui "ciò che si considerava grande appariva improvvisamente piccolissimo e ciò che si considerava piccolo era diventato grande" (p. 75).⁵

Il "momento storico" esigeva inoltre tempi, misure, provvedimenti straordinari e tra l'altro prendeva forma, come già accennavo, il genere delle *pièces-agitki*. Per sottrarsi a tale obbligo e per evitare di incorrere nei rigori della censura gli Efimov si lasciarono guidare

⁵ Questa affermazione è del 1925 e sembra anticipare le idee di G. Durand sull'effetto della miniaturizzazione (cf. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris 1969).

dalla tradizione del teatro popolare, riuscendo così a non sconfinare nel politico. A tale principio si attennero anche quando furono invitati a partecipare a una crociera su una *agitbarža*, un teatro mobile allestito per percorrere sulle acque la regione del Vol'ga (*Povol'že*). Tale nave, costruita e allestita appositamente, era alta quasi 13 metri ed era dotata di una sala di 800 posti e di un adeguato palcoscenico. L'*agitbarža* doveva toccare Jaroslavl', Kostroma, Nižnij Novgorod per giungere, acque permettendo, a Vjatka, Kama e Belaja.⁶ Al contrario a Mosca e nelle zone limitrofe essi si spostavano con un furgone, espressamente allestito per gli spettacoli e aperto dietro (p. 98): in tal modo avevano la possibilità di esibirsi all'improvviso quando le circostanze lo richiedevano.

Una così intensa attività corrispondeva alle esigenze del momento storico, poiché tutti si sentivano impegnati a creare un mondo nuovo per l'uomo nuovo.⁷ Essi speravano “di fare godere al popolo ciò di cui aveva bisogno in quel momento e ciascuno cercava di fare del suo meglio, secondo le proprie forze e capacità” (p. 98). Le circostanze erano tali da obbligare tutti, e naturalmente anche gli Efimov, ad adeguarsi al nuovo perfino a costo di gravi sacrifici:

Nei primi anni, quando non c'era altra via d'uscita, trasportavamo l'intero teatro (un *pud* e mezzo⁸ sulle nostre spalle), e più d'una volta abbiamo dovuto percorrere la distanza dalla nostra casa vicino alle *Krasnye vorota*⁹ fino al monastero di Novodevičij, circa 8 verste,¹⁰ a piedi (p. 65).

Nel 1923 mentre redige le sue memorie Nina Jakovlevna si sofferma ancora una volta sull'argomento per precisare: “la prima volta il

⁶ Essi si erano inoltre esibiti a Tambov, Kazan' e Perm', ai piedi degli Urali.

⁷ Seguendo il suggerimento di P. Evdokimov si potrebbe ipotizzare che quest'idea guida del marxismo russo tragga origine dal concetto cristiano di uomo nuovo nato con Cristo, sceso sulla terra per portarvi una luce nuova. Tale ipotesi conferma ulteriormente che l'agit propaganda sovietica è inscindibilmente legata alla tradizione culturale e spirituale del paese.

⁸ Misura di peso in uso nella Russia prerivoluzionaria - un pud uguale a 16,35 kg.

⁹ L'appartamento moscovita degli Efimov si trovava vicino alla piazza della “Porta rossa” (*Krasnye vorota*), poi diventata piazza Lermontov. Nel 1927 la “Porta” fu distrutta, ma si è “conservata” nei disegni di Nina Jakovlevna, che era molto affezionata a quel monumento architettonico, tipicamente russo.

¹⁰ Una versta, misura di lunghezza prerivoluzionaria, è poco più di un km: 1,06 km.

carico dei burattini in spalla mi sembrò insopportabile, ma da allora continuo a trascinare questo pesante fardello con grande orgoglio” (p. 84).

Il *Kukol'nyj teatr* dei coniugi Efimov si affermò fin dall'inizio come teatro di grande prestigio ed ebbe l'opportunità di avvalersi della collaborazione di artisti come V. A. Favorskij (1886-1964), del pittore K. N. Istomin (1887-1942),¹¹ dello scultore P. Ja. Pavlinov (1881-1966)¹² e del poeta Korol'kov.¹³ Ha inoltre avuto la fortuna di godere della consulenza del regista A. Ja. Tairov,¹⁴ e del pittore G. B. Jakulov.¹⁵ I coniugi Efimov erano persone molto colte, amanti del mondo classico e buoni conoscitori della letteratura europea. Anche se convinti che la principale fonte d'ispirazione del loro teatro fosse e dovesse essere la tradizione popolare e folcloristica, misero in scena adattamenti di Aristofane, Boccaccio, Molière, Shakespeare; di questo ultimo prediligevano *Macbeth*, uno spettacolo che ricorre spesso nel loro repertorio. E in tal modo contribuirono anche all'acculturazione del popolo come richiesto dal peculiare momento storico. Siamo alla presenza di un “teatrino” paragonabile forse solo con il teatro di marionette di Obrascov,¹⁶ loro ammiratore ed anche loro discepolo.

Gli Efimov hanno trasfuso, fin dalla fondazione, le loro capacità creative nel teatro dei burattini, ideando scene, scenografie, figure

¹¹ K. N. Istomin ha trascorso alcuni anni a Monaco insieme a Favorskij. A Mosca ha insegnato a lungo al Vchutemas (Laboratorio superiore di arte e tecnica, oggi di nuovo Istituto d'arte Stroganov).

¹² P. Ja. Pavlinov ha soggiornato a lungo a Parigi; ha partecipato a importanti esposizioni in Francia e in Russia prima della rivoluzione. Nel 1921 insegna anch'egli al Vchutemas.

¹³ Non sono riuscita a trovare notizie su questo personaggio.

¹⁴ A. I. Tairov, pseudonimo di A. Kornblit (1885-1950), attore, regista, autore di *Zapiski režisera* (1916). Si è convinti che esista una certa affinità tra le idee di regia di Tairov e quelle della Efimova.

¹⁵ Tairov e Jakulov (1884-1928 - pittore, scenografo, grafico) collaboravano con gli Efimov nel periodo, in cui il loro teatro era ospitato nel *Kamernyj teatr* di Mosca. Non si deve nemmeno dimenticare che il noto storico del teatro V. N. Vsevolodskij-Gengross aveva manifestato interesse per il *kukol'nyj teatr*, mentre P. G. Bogatyrev lo ha analizzato nel 1973 dal punto di vista semiotico nei “Trudy” di Tartu.

¹⁶ S. V. Obrascov aveva da giovane assistito agli spettacoli dei coniugi Efimov e si era interessato della loro tecnica creativa. Anch'egli ha redatto memorie sulla sua esperienza teatrale: *Akter s kukloj*, Moskva-Leningrad 1932.

inedite e Nina Jakovlevna,¹⁷ con l'aiuto dell'abilità scultorea del marito,¹⁸ ha saputo realizzare burattini originalissimi. E mentre li creano, si sentono anche stimolati a comporre delle *pièces ad hoc*, come conferma *Veselyj Petruška*, da loro scritto dopo avere assimilato "totalmente lo spirito creativo che anima il *lubok*" (p.130) o il *rususkij lubočnyj petruška* (p. 61). L'accento all'arte del quadretto popolare conferma inoltre che il *lubok* cominciava a essere un punto di riferimento costante per la cultura popolare, da quando, a partire dalla fine del XIX secolo, era stato valorizzato da scenografi e pittori come N. Gončarova (1881-1962)¹⁹ e B. Kustodiev (1878-1927).²⁰ Si può aggiungere che l'attività di questi pittori 'popolari' completa il panorama-culturale artistico, in cui operavano i coniugi Efimov, e contribuisce a incentivare la loro fiducia nella missione del *kukol'nyj teatr*.

Un cenno al teatro del *vertep*²¹ conferma inoltre che N. Efimova era convinta che essi dovessero impegnarsi a fare rivivere la tradizione del teatro di burattini, che tanto aveva inciso in passato sulla storia della cultura teatrale russa. Oltre all'aspetto storico e in base alla sua esperienza personale ella insiste anche sull'importanza di questo teatro dal punto di vista psicologico, non solo come legame con gli spettatori, ma anche per l'effetto che questi producono sul burattinaio/attore. La particolare struttura del burattino favorisce il contatto diretto con la mano,²² fatto che offre la possibilità di realizza-

¹⁷ Si possono ammirare tuttora i burattini degli Efimov nel Museo del *Kukol'nyj teatr*, nel Musej-kvartira di Florenskij a Mosca e nel Museo dei giocattoli a Zagorsk.

¹⁸ I. S. Efimov era stato premiato nel 1937 all'Esposizione Universale di Parigi con la medaglia d'oro per le sculture del Padiglione sovietico *Pescatore con pesce e Il toro* (cf. l'introduzione di N. Misler a: P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Roma, La casa del libro, 1983, p. 35).

¹⁹ Anche N. Gončarova ha creato straordinari burattini, come mi hanno raccontato le nipoti di Olga Resnevic Signorelli, che a Roma intrattenevano con i suoi pupazzi i bambini degli amici.

²⁰ Noto pittore e realizzatore di scene e scenari popolari ispirati in parte al *lubok*.

²¹ Il *vertep* era un teatro portatile che conteneva tutto il necessario per uno spettacolo di pupazzi e fu, accanto all'attività degli *skomorochi* (*jongleur* girovaghi russi), uno dei fattori determinanti per l'evoluzione del teatro in Russia.

²² Vorrei ricordare che Florenskij afferma in *Organoproekcija*: "la mano è la madre di ogni strumento, mentre il tatto è il padre di ogni sensibilità (oščuščenie)". Cf. P. Florenskij, *Sočinenija v četyrech tomach*, III (1), Moskva 1999, p. 407. Il discorso della Efimova risulta, almeno in parte, una conferma di questa tesi florenskiana.

re spettacoli fortemente personalizzati e favorisce quindi la ripresa di questo genere teatrale e in generale il rinascere del teatro.

Un bravo burattinaio finisce per essere a tale punto assorbito dall'azione scenica che diventa non solo il co-attore del burattino, ma lo sente come un essere vivo, un protagonista cui presta la sua voce e la sua capacità espressiva. E tale rapporto nasce dalle condizioni del suo lavoro: il burattinaio regge il burattino dal basso per manovrarlo, cosa che favorisce la graduale identificazione tra il burattinaio e la figura che tiene in mano. Inoltre giocherellando con le dita dal basso egli riesce a creare situazioni sceniche variamente modulate come in musica.²³ Il *kukol'nik* è, secondo N. Efimova, paragonabile a un virtuoso, un pianista che varia con le dita la "melodia" di una *pièce*, arricchendola di una colorita gamma di suoni, variazioni e sfumature. A partire dal momento in cui il burattinaio regge il burattino con la mano, viene totalmente assorbito dall'azione scenica e si stabilisce un forte transfert tra le dita dell'attore e il "corpo" del burattino che porta ad una simbiosi tra i due.

Tuttavia tale legame sconvolge talora la vita del *kukol'nik*, perché il contatto fisico esige spesso grossi sacrifici, come gli Efimov sperimentano negli anni dopo la rivoluzione, quando sono costretti a recitare d'inverno in locali non riscaldati o d'estate all'aperto sotto il sole cocente. Allora

si sospirava e le dita si contorcevano dal dolore [...] Capitava che in certe sale il pubblico fosse a tal punto restio al tuo lavoro che le vene della mano si gonfiavano, la testa era talmente stanca da mettersi a piangere anche se tutto era andato bene [...] invece non si sentiva alcuna stanchezza mentre si recitava (p. 95).

Essi sopportavano tutto questo per amore dei burattini che erano non solo la loro ragione di vita, ma una presenza continua nella loro quotidianità, come dimostrerò in seguito.

Un altro pregio del teatro dei burattini sta nel fatto di non dovere tenere conto della presenza di un partner: il burattinaio può agire se-

²³ La musica è un frequente punto di riferimento per N. Efimova; ella era convinta che le sue dita fossero particolarmente agili perché aveva studiato il pianoforte e il violino; grazie all'insegnamento di teoria musicale impartitole al ginnasio aveva potuto rendersi conto che: "un bravo violinista riesce a immettere nel suo strumento vita e voce. Ciò accade anche con i burattini quando cominciano a vivere la loro vita" (p.134).

condo il proprio stato d'animo, è libero di creare figure suggeritegli dalle circostanze, può dare sfogo ai propri sentimenti e abbandonarsi a svariate interpretazioni. Se necessario – mentre lavora – può sdoppiare la sua personalità, inventare combinazioni inedite, lasciarsi guidare da sensazioni inattese che affiorano. Queste improvvisazioni contribuiscono a tenere desta l'attenzione del pubblico e sono una delle prerogative dei burattini che consentono di realizzare un moderno genere di commedia dell'arte grazie allo straordinario legame tra burattino, attore/burattinaio e pubblico.

Nina Efimova sottolinea inoltre che il teatro dei burattini si differenzia sostanzialmente da quello delle marionette, dove non si verifica lo stesso rapporto con l'attore perché manca il contatto fisico tra la marionetta e l'uomo. Il marionettista non agisce, non "recita" nel teatro, ma si muove al di fuori di esso, perché costretto a azionare un meccanismo complicato di fili, collocato al di sopra dello spazio scenico vero e proprio. Di conseguenza la sua partecipazione è quella di un "tecnico", costretto a azionare dei fili che assorbono tutta la sua attenzione. Va inoltre precisato che nei teatri più raffinati esiste perfino un filo per ogni punto snodabile e il marionettista deve azionarli tutti per ogni minima mossa degli arti. La sua attività assume quindi una funzione eminentemente meccanica e il suo intervento si concentra soprattutto sul sapere azionare i fili senza avere la possibilità di intervenire con improvvisazioni sull'azione scenica. Il legame "spirituale" tra burattinaio e burattino è qui sostanzialmente assai limitato.²⁴

Dopo avere enucleato gli aspetti tecnici del teatro dei burattini Nina Jakovlevna si sofferma sul ruolo del gesto come prerogativa espressiva del *kukol'nyj teatr*. La gestualità raggiungerà sempre maggiori risultati con il graduale perfezionarsi dell'abilità del burattinaio nel suscitare ilarità e risate, nel provocare lacrime, rancore o sentimenti di vendetta. Si può dunque asserire che il successo di questo tipo di spettacolo è in gran parte affidato alla maestria gestuale dell'artista: "Più di ogni altra cosa riteniamo i gesti inscindibili dal teatro

²⁴ Bisogna mettere in rilievo che le considerazioni della Efimova vengono validate da dati concreti come il numero degli spettacoli e la frequenza degli spettatori. N. Efimova è convinta che al di là dei limiti indicati si aprono grandi prospettive anche rispetto al teatro delle marionette, e lo confermerà il teatro di Obrascov, come pure il successo de "I piccoli di Podrecca". Nelle *Zapiski* del 1980 è inserito anche un capitolo sulla esperienza degli Efimov di allestire spettacoli di ombre cinesi.

dei burattini. E ripeto le diverse mosse, come inclinare il corpo, fare cenni con la testa, il modo di tremare, recitare con dignità, inchinarsi con grazia, ballare con leggerezza e sicurezza” (p. 44), costituiscono l'esclusività del teatro dei burattini e la premessa del loro successo. I coniugi Efimov ne erano consapevoli e verificavano l'effetto del gesto davanti allo specchio durante le prove in casa;²⁵ per di più dovevano essere pronti a creare gesti sempre nuovi perché recitavano ogni volta di fronte a un pubblico diverso e, se volevano ottenere successo, erano costretti a tenere presente le esigenze dei singoli gruppi di età, di categorie sociali o professionali.

Non era certo facile andare incontro al gusto del pubblico e Nina Jakovlevna era angosciata quando dovevano esibirsi davanti ai bambini rinchiusi nei brefotrofi. Si creava allora una situazione psicologicamente penosa, perché essi compativano i bambini che senza troppi scrupoli venivano abbandonati a se stessi in quegli anni travagliati. I coniugi Efimov facevano del loro meglio per divertirli e distrarli almeno per un istante e si concentravano molto sul gesticolare. Il loro teatro assolveva dunque un'importante missione sociale, educativa e pedagogica; il gesto e in genere tutte le mosse avevano un ruolo preminente e richiedevano altrettanta bravura come il giocherellare con le dita. La destrezza gestuale, affiancata al virtuosismo delle mani, costituiva dunque la prerogativa del loro teatro.

Il gesto è inoltre un importante veicolo per comunicare con il pubblico, è il mezzo per farlo partecipare coralmemente all'azione scenica. A questo fine gli Efimov hanno allestito spettacoli improntati unicamente al gesto e alla mimica, sperando di ottenere un legame più stretto con gli spettatori, come dimostra la messa in scena della favola di Krylov *Pustynnik i medved'*, in cui i gesti raggiungono un'espressività visiva quasi plastica. Nina Efimova credeva all'inizio di potersi concentrare sul gesto centrale della favola – l'orso uccide l'eremita con un sasso – ma poi si rese conto che tutta la favola si prestava “a un susseguirsi di gesti che si rivelavano comprensibili, chiarissimi, ma anche altamente attraenti e divertenti”. Alla fine dello spettacolo, per verificarne il successo, il pubblico veniva messo alla prova da Krylov “in persona” che si presentava per chiedere ai presenti, se

²⁵ Vorrei ricordare che Stepan Trofimovič indossava durante le prove davanti allo specchio vari “visi” (*lica*) prima di esibirsi nello spettacolo organizzato dal governatore e sua moglie nei *Demoni* di Dostoevskij.

avevano visto volare una mosca e tutti rispondevano di sì, mentre in realtà non c'era stata nessuna mosca. Risultò così che la decisione di sopprimere le parole nello spettacolo era stata saggia, perché l'attenzione del pubblico veniva totalmente assorbita dalla gestualità dell'azione scenica e non si perdeva in "particolari secondari" (p. 66), come avrebbe fatto concentrandosi sul significato delle parole.

Trent'anni fa, studiando il significato del gesto nel testo letterario, avevo cercato di elaborarne la funzione comunicativa; ero giunta alla conclusione che il gesto non è soltanto un completamento della parola, ma talvolta la sostituisce, altre volte diventa quasi autonomo perché più espressivo della parola stessa. Ciò si verifica in situazioni di forte emotività o quando l'autore, sorpreso da idee impreviste, non trova adeguato materiale linguistico nel lessico a sua disposizione.²⁶ Mi sembra che la Efimova sia stata animata nel 1923 da ansie simili, abbia considerato il gesto come elemento autonomo, attribuendogli una funzione comunicativa e ritenendolo talora più espressivo della parola.²⁷ Ella era inoltre convinta che il burattino, guidato dal burattinaio, riuscisse spesso e in modo inatteso a trasmettere idee rilevanti con il gesto. E ciò fa supporre che ella potesse avere qualche nozione della connessione saussuriana tra forma e contenuto, idee che stavano facendosi strada proprio in quegli anni. Al gesto spetta dunque nel teatro dei burattini non solo una funzione comunicativa ma anche didattica, specialmente in una società coinvolta da un radicale processo di mutamento.

La Efimova narra nelle *Zapiski*, che il legame con i burattini coinvolgeva la vita quotidiana sua e del marito, in quanto avevano finito per immedesimarsi e identificarsi a tal punto con loro da cancellare quasi la barriera tra la loro vita quotidiana e il mondo/spazio dei burattini, come se la professione di *kukol'nik* avesse imposto una svolta alla loro esistenza. Le *Zapiski* suggeriscono che essi abbiano vissuto

²⁶ Un esempio di tale tipo di gesto si riscontra in Uvar Ivanovič, zio di Elena in *Nakanune* di I. S. Turgenev: pronunciava solo rare parole, ma quando voleva esprimere un'opinione: "agitava nervosamente le dita della mano destra per aria, dapprima dal pollice al mignolo, poi dal mignolo al pollice, aggiungendo a fatica: bisognerebbe... in qualche modo già..." (Cf. N. Kauchtschischwili, *La narrativa di I. S. Turgenev - Problemi di lingua e arte*, Milano, Vita e Pensiero, 1969, p. 119). Penso che un gesto di tale plasticità corrisponda a quanto cercava di realizzare la Efimova.

²⁷ La Efimova cita E. Speranskij, teorico e esperto del teatro dei burattini che ha coniato i termini "parola gesto" e "parola movimento" (*Zapiski*, p. 19).

quasi una affinità elettiva con le figure da loro create, che abbiano trascorso le giornate in compagnia dei loro burattini, per “condividerne” l’esistenza e farne i veri protagonisti del loro destino e delle ricorrenze familiari.

Quando si festeggiava l’onomastico di Ivan Efimov, il giorno di Ivan Kupala,²⁸ si presentavano all’appello: volpi, gru e ogni sorta di animali. Un principe camminava a braccetto della sua principessa, comparivano ragazze accanto a vecchiette; era presente anche la regina e c’era chi le reggeva il lungo velo. In occasione di quella festa la folla era tale da provocare una incredibile ressa nello spazio domestico degli Efimov e certuni erano costretti a rimanere fuori sul balcone. Tutta questa festosa assemblea era preceduta da due negri che reggevano un *pirog* su un grande vassoio, altri due tenevano in mano una foto di gruppo e in mezzo troneggiava la morte, simile a una maestra di scuola che mette in riga la sua scolaresca. Altri presentavano un biglietto d’augurio a Krylov che festeggiava pure l’onomastico il giorno di Ivan Kupala. Allora perfino il lupo appoggiava cortese-mente il muso su un bastone, per non digrignare i denti e rovinare l’atmosfera. Talvolta la morte e Baba Jaga si tenevano per gli stessi motivi un poco in disparte, come pure Krylov, sebbene tenesse sempre il suo biglietto d’augurio in mano. Tutta questa festosa riunione era infilata su bottiglie allineate per terra.

La condivisione dello spazio tra il *kukol'nik* e i suoi burattini era contrassegnata da un comportamento molto singolare: i burattini in casa erano animati da assoluto rispetto, mentre sul luogo di lavoro assumevano atteggiamenti buffoneschi, talvolta piuttosto irrispettosi: un *mužik* appoggiava con noncuranza un piede sull’abito colore paglia della principessa; il lupo si voltava all’improvviso e sbalordiva tutti, allungando un dente verso la gru; la regina stava seduta in testa all’orso con la crinolina piegata, ma nessuno sembrava offendersi. Ne risultava dunque che i burattini si erano impossessati dello spazio, si arrogavano il diritto di disporre a loro piacimento, mentre i coniugi Efimov erano costretti a adeguare le proprie esigenze vitali a quelle delle figure da loro stessi create (p. 55).

* * *

²⁸ Il giorno di Ivan Kupala, il 24 giugno, era considerato giorno di “narodnoe gu-ljan’e”, festa molto popolare in tutta la Russia, come sappiamo dai racconti di Gogol’.

Le osservazioni sullo spazio conquistato dai burattini confermano fino a che punto la Efimova avesse preso coscienza della problematica che aveva impegnato prima, durante e dopo la rivoluzione gran parte degli artisti e degli intellettuali, da quando il cubismo aveva infranto le tradizionali accezioni spaziali. Non può quindi sorprendere che dalle memorie emerga una certa affinità con le idee di Florenskij, buon amico, come già accennavo, di Favorskij,²⁹ e anch'egli attento allo spazio, come testimoniano le sue illustrazioni. Da Nicoletta Mislér sappiamo inoltre che Nina Jakovlevna aveva frequentato le lezioni di Florenskij sull'analisi della spazialità (1921-23)³⁰ nel Vchutemas e suppongo che l'idea di elaborare l'esperienza teatrale possa essere maturata sotto l'impressione degli insegnamenti florenskiani. L'ipotesi trova conferma nel fatto che appena terminata la redazione delle *Zapiski*, ella le sottopose al giudizio di Florenskij che volle "reagirvi per iscritto"³¹ e tale "reazione" si trasformò sotto la sua penna in un piccolo "trattato" sul valore artistico di quel teatro, dopo avere assistito ad uno spettacolo nel giugno del 1924 al Sergiev Posad.³²

Fedele alla sua abitudine, Florenskij non stende una "recensione", ma si concentra sull'effetto prodotto dallo spettacolo per sottolinearne i pregi artistici e culturali. L'importanza di queste pagine oltrepassa l'ambito del teatro dei burattini e diventa l'occasione per formulare giudizi sul significato di interventi creativi nello *spazio*.

La "reazione" florenskiana fu apprezzata dalla Efimova che la scelse come presentazione alla prima edizione delle *Zapiski*, mentre nel 1925 ne fu esclusa.³³ Per questo motivo l'abbiamo conosciuta,

²⁹ Favorskij aveva disegnato la copertina per *Mnimosti v geometrii* di Florenskij e gli aveva dedicato un ex-libris. Per quanto io sappia è l'unico russo che abbia illustrato la *Vita nova* di Dante.

³⁰ Oltre alla *Prospettiva rovesciata* vorrei richiamare l'attenzione anche su: P. A. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, a cura di N. Mislér, Milano, Adelphi, 1995.

³¹ Il fatto trova conferma nelle righe indirizzate da Florenskij nel 1924: "Voglio reagire per iscritto al Vostro libro" che allora non aveva ancora trovato un editore (P. Florenskij, "U vodorazdelov mysli", I, in *Stat'i po iskusstvu*, Paris, Ymca-Press, 1985, p. 383).

³² Lo spettacolo si colloca tra la fine della redazione delle *Zapiski* e la pubblicazione nel 1925.

³³ Resta da chiarire perché il saggio di Florenskij fu escluso dalla prima edizione del Gosizdat. Nel 1925 si viveva ancora sotto la NEP e la situazione ideologica era

come del resto quasi tutti gli scritti florenskiani degli anni venti,³⁴ trenta o più anni dopo la sua scomparsa.³⁵ Suppongo che il rifiuto dell'editore abbia addolorato Florenskij che nutriva grande stima per N. Efimova, come risulta da una lettera indirizzata nel 1925 alla "altamente lodevole" rivista "Mákovec",³⁶ in cui mette in evidenza l'importanza della rivista che ha avviato in Russia significative ricerche sulla vita culturale e artistica, diventando così il serbatoio cui attingere la forza necessaria per restare fedele alla vita creativa, senza perdere di vista la realtà. Simile iter è stata percorso da Nina Jakovlevna che occupa, secondo Florenskij, un posto in "cima" alla vita artistica, poiché, animata da un profondo amore per la Russia, vive, lavora e crea in simbiosi con il suo popolo e per esso. Questa opinione è ulteriormente convalidata dallo spettacolo del *kukol'nyj teatr*:

Gli Efimov sono riusciti con la loro messa in scena a fare il prato e il bosco e a trasformare tutti gli spettatori in attori, ripristinando così la forma primitiva della tragedia greca. Tuttavia l'essenziale non sono gli alberi, ma la capacità di fare contemplare un lembo della natura circostante, trasformarlo in un'orchestra festosa; in una parola gli Efimov hanno saputo superare la crisi del teatro di cui è afflitto il nostro tempo, e hanno saputo avvicinare il teatro alla vita del popolo.³⁷

Queste parole gettano nuova luce sull'orizzonte culturale e intellettuale di Florenskij che era, come è noto, un grande ammiratore del

piuttosto confusa; potrebbe darsi che l'editore avesse giudicato poco prudente far precedere un libro su una sperimentazione teatrale di per sé un po' fuori della norma, da pagine redatte da un sacerdote.

³⁴ Il saggio fu infine incluso in I. Efimov, *Ob iskusstve i chudožnikach* (1977), pp. 170-172. Florenskij aveva scritto alla Efimova: "Lascio a Lei la decisione di fare con il mio scritto quello che vuole: pubblicarlo all'inizio del libro, in mezzo, alla fine o niente affatto" (P. Florenskij, "U vodorazdelov mysli", cit., p. 383).

³⁵ Florenskij è stato fucilato nel 1937. Ju. Lotman ebbe nel 1969 il coraggio di dare alle stampe *La prospettiva rovesciata* nella rivista dell'università di Tartu, realizzando così la prima pubblicazione di un testo florenskiano a Tartu, lontano dal centro moscovita.

³⁶ La lettera è datata 28 marzo 1925, quando era forse ancora in corso la stampa delle *Zapiski*. Mákovec è il nome della collina (la cima) sulla quale era stato eretta la Lavra di S. Sergio; Florenskij è stato collaboratore dell'omonima rivista, di cui erano stati pubblicati solo due fascicoli. Nella lettera tesseva anche l'elogio dell'artista V. A. Komarovskij che godeva di grande stima in quegli anni.

³⁷ P. Florenskij, "U vodorazdelov mysli", cit., p. 383

mondo antico. Non sorprende quindi il cenno alla tragedia greca, alla partecipazione corale del pubblico, paragonabile a ciò che avveniva nell'anfiteatro. La "sinfonia" tra natura, attori e spettatori trasforma i dintorni della Lavra in cornice orchestrale e si può dire che tutto e tutti partecipano al *teatral'noe dejstvo*. In essa confluisce un grande numero di elementi e sembra che Florenskij evochi le teorie di Vjač. Ivanov,³⁸ per il quale nutriva profonda stima; in base alle idee ivanoviane lo spettacolo si trasforma agli occhi di Florenskij in un mistero antico in miniatura, marcatamente corale ma anche popolare.

Le parole florenskiane non rivelano solo una certa affinità con le idee di Ivanov,³⁹ ma tendono a una globalità che richiama l'attenzione sulla sintesi delle arti diventata attuale da quando Wagner aveva proclamato la *Gesamtkunst*. F. Malcovati, che ha fatto conoscere negli anni ottanta le teorie ivanoviane in Italia, precisa d'aver individuato nella sintesi wagneriana una certa incompletezza, perché "trascura" la parte verbale e gestuale. Secondo lo studioso italiano si potrà parlare di una vera sintesi "soltanto con la rinascita dell'autentico principio corale", seguendo i suggerimenti di Ivanov.⁴⁰ Malcovati aggiunge poi che sarebbe toccato ai russi di completare la sintesi wagneriana⁴¹ e a questo proposito basta evocare A. Blok⁴², A. Belyj, il pittore M. Čiurljonis,⁴³ senza dimenticare Kandinskij e Skrjabin, per rendersi conto della capacità di sintesi, da sempre congeniale ai russi.⁴⁴ Invece

³⁸ Vjač. Ivanov ha esposto la sua concezione teatrale in "Vagner i Dionisovo dejstvo" (1904), "O suščestve tragedii" (1912), "Estetičeskaja norma teatra" (1916). Egli aveva inoltre applicato le sue teorie ai drammi da lui composti.

³⁹ Gli Efimov erano riusciti a realizzare con i mezzi a loro disposizione un rinnovamento sostanziale del teatro.

⁴⁰ F. Malcovati, *Vjačeslav Ivanov. Estetica e Filosofia*, Firenze 1983, p. 56

⁴¹ Le considerazioni di Malcovati sono rivolte a Ivanov, ma possano anche essere estese a Florenskij.

⁴² Penso soprattutto alla breve nota redatta poco prima di morire, in cui Blok dichiarava che la cultura russa, essendo una cultura giovane, invita il poeta a ricordarsi del pittore, dello scultore, del musicista.

⁴³ Čiurljonis era musicista, autore di numerosi composizioni musicali e ha scritto anche un buon numero di poesie in lingua lituana.

⁴⁴ Nei secoli passati, specialmente nel '700, si era soliti parlare di una cultura russa eclettica, applicandovi un metro occidentale, mentre si dovrebbe parlare della tendenza russa di far confluire svariati interessi in un unico "insieme". Verosimilmente si trattava anche allora di un pensare e creare in termini di "sintesi".

è poco noto che Florenskij ha saputo forse più di altri estendere la sintesi a ambiti che le erano rimasti estranei, come dimostrano le due opere redatte intorno al 1922, in cui ha messo a fuoco l'esperienza vissuta durante gli anni della rivoluzione: *Chramovoe dejstvo kak sintez iskusstv* (Il rito ortodosso come sintesi delle arti) e in parte *Nebesnye znamenija. O simbolike cvetov* (Segni celesti. Riflessioni sul simbolismo dei colori).

In *Chramovoe dejstvo*, come si può desumere dal titolo, egli estende la sintesi all'azione liturgica, al rito ortodosso *naturaliter* corale, perché "valido" solo se celebrato in presenza di almeno un fedele. Poi espone la sua idea di sintesi e spiega che al rito liturgico partecipa oltre all'icona, il canto detto degli angeli, ereditato dall'antichità,⁴⁵ la poeticità del canone, del recitativo, "una totalità artistica di cui fanno sostanzialmente parte: l'arte del fuoco, l'arte del profumo, l'arte del fumo,⁴⁶ l'arte dei paramenti e anche la profora del Monastero della Trinità, unica al mondo, oltre alla coreografia che si rivela nella regolare ritmicità dei gesti degli officianti che entrano e escono, nell'alzarsi e abbassarsi dei sacri volti, nel contornare l'altare e nelle processioni intorno alla chiesa".⁴⁷

Nella sua "reazione" al teatro della Efimova Florenskij esprime la convinzione che ella mirasse a una sintesi altrettanto intensa, basata sulla consonanza tra l'azione scenica e l'attivo coinvolgimento della natura e del pubblico:

Due decine di alberi e una solida alta palizzata sono stati sufficienti a farci dimenticare le innumerevoli [...] preoccupazioni che ci affliggono in questi tempi difficili [...] li abbiamo lasciati al di là della palizzata [...] Il sole luminoso del tramonto irradiava le betulle, la variegata gente, come pure le belle pezze di vecchie stoffe [...] e una fiaba vivace hanno illuminato la coscienza come un raggio di sole. Il teatrino, i burattini e i bambini intorno al teatro si sono trasformati in un'opera d'arte, anzi sono più di un'opera d'arte perché non vi risuonano solo le intenzioni dei burattinai, ma le sagge voci dell'anima e affiorano le forze nascoste della natura. Le

⁴⁵ È probabile che egli abbia in mente l'antico canto culturale. Anche la musica di Bach tende, secondo Florenskij, alla sintesi; la predilezione per questo musicista ha probabilmente contribuito all'amicizia con la pianista M. V. Judina (1899-1970), straordinaria interprete russa della musica bachiana.

⁴⁶ Le ricordate "arti" vengono da Florenskij definite "semi dimenticate", ma giudicate indispensabili in un'autentica sintesi.

⁴⁷ P. Florenskij, "U vodorazdelov mysli", cit., p. 53.

parole [...] pronunciate dai burattini acquistano un peso inatteso e i detti popolari suonano davvero come un insieme di saggezza vitale. I burattini [...] diventano autonomi: non obbediscono alle mosse delle mani che li manovrano, ma al contrario sono essi che le manovrano [...], fanno scatenare forze peculiari. Questo spettacolo comincia con la recitazione, ma poi penetra nella vita profonda e confina con la magia, o con il mistero.⁴⁸

Questa citazione mette in luce che il teatro degli Efimov assolveva ad una funzione simbolica, risultante dall'insieme di difficoltà che i coniugi dovevano superare, per sfiorare una sintesi corale in mezzo all'instabilità in cui erano costretti a operare. Essi dovevano infatti "adattarsi a situazioni, norme, regole sempre nuove" e a un pubblico che cambiava ogni volta.⁴⁹ Florenskij considera il loro spettacolo una manifestazione di sintesi artistica, culturale e intellettuale, ed intuisce inoltre, che confina "con il mistero" antico. Egli afferma anche che gli Efimov, superando la crisi del teatro, hanno sollecitato una nuova presa di coscienza della realtà, atteggiamento che osa definire "una *kukol'naja* coscienza" che si distingue da "quella quotidiana", perché in grado di trascinare il pubblico verso un'armoniosa confluenza tra aspirazioni spirituali e realtà quotidiana, percepita come una sintesi superiore.⁵⁰ I coniugi Efimov concedono dunque agli spettatori un momento di sollievo, di serenità in mezzo al tormentoso affanno della vita e il *kukol'nyj teatr* assolve un ruolo quasi paraliturgico, poiché è infinitamente più grande del piccolo spazio scenico in cui agiscono i burattini.

L'esempio del teatro di burattini degli Efimov conferma la capacità dei russi di considerare la sintesi come un sommo modello, il che m'incoraggia a contrapporre l'azione di un teatro in miniatura all'azione liturgica. Suppongo che Florenskij, assistendo allo spettacolo, si sia sentito animato dallo spirito che gli aveva suggerito, pochi anni prima (1918-22),⁵¹ le riflessioni sulla sintesi liturgica. I due testi sono in un certo senso complementari e sembra che i singoli elementi

⁴⁸ P. Florenskij, "U vodorazdelov mysli", cit., p. 385.

⁴⁹ Cf. *Zapiski*, cit., p. 136. Simili osservazioni le sono state suggerite dalle caratteristiche della commedia dell'arte, in cui la reazione del pubblico cambia grazie all'estrosità degli improvvisatori. La reazione/relazione con il pubblico è una delle costanti delle *Zapiski* della Efimova.

⁵⁰ P. Florenskij, "U vodorazdelov mysli", cit., p. 385.

⁵¹ La datazione della redazione dei testi florenskiani oscilla spesso.

fungano nei due casi da coagulatore per costruire una coralità che si regge non solo sulle arti principali, ma anche su quelle minori o sussidiarie. Le parole florenskiane confermano infine che egli sapeva adeguarsi a ogni situazione ed era in grado di intuire che anche una *kukol'naja* coscienza ha la forza di innalzarsi a una non comune coralità.

Queste riflessioni confortano il mio tentativo di tracciare un parallelo tra la *kukol'naja* e la *liturgičeskaja* coscienza: da ambedue si diramano numerosi filoni che generano quei rami secondari che vanno a comporre la sintesi, alla quale aspira la coscienza dell'uomo russo. Decisivi in questo percorso sono i singoli punti di vista che contribuiscono alla ricchezza della sintesi, attribuendo di volta in volta nuove sfumature al significato simbolico che caratterizza quest'ultima. Risulta così che la *mirovozzrenie*, la Weltanschauung florenskiana è inscindibile dalla sintesi.

Simile intuizione aveva forse incoraggiato Jurij Lotman, editore della prima pubblicazione della *Prospettiva rovesciata*, a coniare nel 1974 il concetto di *ansambl'*,⁵² muovendo anch'egli il suo discorso dall'antichità, in cui ogni musa, pur facendo parte di un armonioso girotondo o di una sintesi globale, salvaguarda la propria autonomia. L'idea lotmaniana conferma inoltre che siamo in presenza di un fenomeno tipicamente russo che potremmo chiamare, con un'espressione berdjaeviana, "očen' russkij produkt". Florenskij mette inoltre l'accento sul punto di vista russo, che gli permette di contemplare lo spettacolo teatrale come un rito che assurge quasi a spettacolarità liturgica e l'incoraggia a individuare in entrambi gli insiemi la forza creativa o l'*energeia*⁵³ in grado di modificare lo spazio, dal momento che non si deve concedere nulla alla staticità, all'*ergon* :

Il Kukol'nyj teatr non è illusionistico, ma non essendo e non pretendendo di essere "come quello vero", i burattini si presentano *de facto* come una

⁵² Mi pare che questo termine riassume bene il concetto di coralità di cui parla Ivanov. L'aspetto russo di sintesi culmina, secondo me, nel concetto formulato da Ju. M. Lotman ("Chudožestvennyj ansambl' kak bytovoe prostranstvo", in *Izbrannye stat'i*, III, Tallinn, Aleksandra, 1993, pp. 316-322). Bisogna ricordare che ne parla anche D. S. Lichačev che lo estende alle ansie social-politiche della Russia sovietica (*Izbrannye raboty*, II, Leningrad, Chud. literatura, 1987, pp. 446-447).

⁵³ Si tratta di un concetto fondamentale che Florenskij prende a prestito dai Padri della Chiesa e stimola l'ascesa verso la sintesi.

nuova realtà *che penetra nello spazio libero messo a loro disposizione* e ricolma la festosa cornice della vita. Il coro degli spettatori si fonde con il burattino e lo alimenta perché animato da una profonda agitazione che coinvolge anche *lo spazio del quotidiano*.⁵⁴

La citazione conferma che lo spettacolo è animato dall'*energeia* creativa e che secondo Florenskij ogni artista è in grado di lasciare la sua impronta nello spazio, un'idea guida esposta in *Analiz prostranstvennosti*: "L'artista ha lo scopo di trasformare la realtà, ma la realtà non è altro che una particolare organizzazione dello spazio e perciò è compito dell'arte riorganizzare lo spazio e organizzarlo in modo nuovo, secondo le proprie esigenze".⁵⁵

Durante lo spettacolo Florenskij sperimenta anche come si può organizzare lo spazio, partendo dal punto di vista di una *kukol'naja* coscienza e ha occasione di verificare che la sua teoria spaziale è applicabile perfino al *kukol'nyj teatr*. Il *kukol'nik* è in grado di modificare lo spazio, di compiere un vero e proprio rito paragonabile a quello dell'officiante liturgico, poiché l'uno e l'altro intervengono per organizzare lo spazio reale secondo il loro punto di vista. Il *teatral'noe dejstvo* assolve allora una funzione rituale e come quella liturgica eleva lo spirito, l'orienta verso lo spazio di una realtà superiore che sfiora la dimensione dell'invisibile. In entrambi i casi lo spazio creato *ad hoc* è idoneo a soddisfare le aspirazioni dell'uomo per avvicinarsi alla sintesi, partendo dallo spazio reale e includendo anche le arti minori. Gli spazi miniaturizzati del teatro diventano così modello del mondo reale trasformatosi nella visione dei coniugi Efimov in una sintesi, un *dejstvo* simbolico nel quale opera una *energeia* che ricorda quella della sintesi liturgica.

In conclusione: il matematico Florenskij, arricchito dalla sua formazione filosofica e teologica, è in grado di muoversi in molteplici ambiti e di applicare i suoi criteri alle più disparate aree culturali. Pur rimanendo per tutta la vita un pensatore formatosi nell'area delle scienze esatte, nella tradizione di G. Cantor, riesce a applicare il concetto di "Transfinito" allo spazio come modello e simbolo di somme aspirazioni spirituali. A questa idea fondamentale va aggiunta la capacità di valorizzare quei segni anche minimi che emergono, accostando la realtà da diversi punti di vista, al fine di individuarvi i simboli di

⁵⁴ P. Florenskij, "U vodorazdelov mysli", cit., p. 386 (i corsivi sono miei).

⁵⁵ P. Florenskij, "U vodorazdelov mysli", cit., p. 320.

una sintesi omnicomprensiva. L'idea di *ansambl'* lotmaniana appare quindi accostabile alla sintesi florenskiana: i due studiosi, pur provenienti da aree culturali differenti, sono animati della certezza che l'uomo dall'antichità aspiri alla armonia per placare l'ansia spirituale, le inquietudini creative. L'approccio a questa problematica parte ogni volta da un punto di vista distinto e permette a Florenskij di individuare nel teatro dei burattini un simbolo di alte aspirazioni culturali e a Lotman di attribuire nuovo significato ai segni che emergono dal testo letterario e dal contesto culturale.

Risulta infine che il teatro convalida la metodologia del maître-à-penser e suggerisce di prestare attenzione ai singoli segni per completare la sintesi. Il discorso sul teatro chiarisce ulteriormente che il matematico Florenskij aveva bisogno della "prova" in senso matematico del termine⁵⁶ e il breve trattato su un'esperienza artistica apparentemente marginale diventa il banco di prova, per convalidare le sue teorie sulla spazialità e sul valore del *punto di vista* come elemento centrale delle deduzioni filosofiche.

Resta da fare un'ultima riflessione. Gli spazi miniaturizzati del *kukol'nyj teatr* potrebbero essere letti come un caso particolare di *prospettiva rovesciata*. Siamo infatti di fronte a uno spazio ideato *ad hoc*, originato da un punto di vista che mira a completare la sintesi e il valore simbolico della spazialità. Il *kukol'nik*, come ogni autentico artista, adegua lo spazio alla propria necessità creativa, se ne ritaglia una porzione, inserisce una nuova entità nel vuoto preesistente. Tale fatto illumina meglio il rapporto dell'artista con lo spazio reale, è il frutto di una *kukul'natja* coscienza che agisce e crea nello spazio e affronta la realtà da un suo "punto di vista". Il *kukol'nyj teatr* si presenta dunque come "caso" specifico di *prospettiva rovesciata* e offre a Florenskij l'occasione di compiere una prova per accertarsi che le sue teorie siano applicabili ad aree spesso trascurate. E la prova dimostra che una sintesi, tanto più se omnicomprensiva, esige un'ampia gamma di punti di vista.

Infine c'è da chiedersi perché la critica abbia ritenuto le pagine sul teatro dei burattini troppo episodiche per includerle nel discorso florenskiano. Probabilmente non tutti sono convinti che, nell'opera di

⁵⁶ N. Kauchtschischwili, "Problemi di metodologia. A proposito di *Naplastovanija egejskoj kul'tury* di P. A. Florenskij" in *Filologia e letteratura nei paesi slavi. Scritti in onore di S. Graciotti*, Roma 1990, pp. 423-444.

questo maître-à-penser, il discorso metodologico sia centrale, ma così facendo si rischia di frantumare la complessità metodologica per privilegiare l'uno o l'altro settore. Ciò è stato forse originato dal fatto che in passato le sue opere erano state accusate di incompiutezza. Io propendo piuttosto per chiamarle opere aperte, come suggerisce il capitolo *Lectio i lekcija*, in cui Florenskij ipotizza la necessità che un'opera debba essere sempre aperta per incoraggiare le future generazioni a completarne la problematica originaria. Un'idea affine viene anche esposta nella lettera a V. I. Vernadskij, in cui Florenskij ipotizza l'esistenza di una pneumatosfera, concepita come una sfera culturale in continuo movimento, sospinta dall'inarrestabile *energeia* che si scontra con numerosi ostacoli, ma superandoli genera nuove fasi creative. Egli considera dunque la cultura come un campo aperto a cui avvicinarsi da svariati punti di vista, perché la creatività non può conoscere limiti.