EUROPA ORIENTALIS 19 (2000): 2

IL "TEATRO DELLE MINIATURE" NELLA BERLINO RUSSA: TEATRO NEL TEATRO DELL'EMIGRAZIONE

Michaela Böhmig

Gli emigranti russi che, in seguito agli sconvolgimento epocali abbattutisi sull'Europa e la Russia, cominciarono a riversarsi nella Berlino weimariana a partire dal 1919 rappresentavano una sorta di *Kulturträger*, assolvendo una non trascurabile funzione di esportatori e, entro certi limiti, anche di mediatori culturali. Di estrazione sociale alta o medio-alta, essi contavano nelle loro fila numerosissimi esponenti dell'*intelligencija* e del mondo delle arti,[1] che amavano atteggiarsi a eredi e custodi, ma anche ambasciatori, della "autentica cultura spirituale russa". Forti di questa convinzione, si fecero promotori di una moltitudine di iniziative per ridare vita al clima culturale che aveva caratterizzato la Russia prerivoluzionaria. Gli anni 1921-23, periodo di massima fioritura della cosiddetta "Berlino russa", quando circa il 10% della popolazione berlinese era costituito da esuli russi, videro susseguirsi circa un migliaio di manifestazioni "russe" all'anno, il che significa quasi tre al giorno, divise fra conferenze, serate benefico-artistiche, rappresentazioni teatrali e concerti.[2]

Volendo scomporre analiticamente il variegato caleidoscopio delle molteplici attività culturali avviate dai russi nella capitale tedesca, si possono rilevare alcune significative variazioni, inserite comunque in

---

[1] Anche in assenza di rilevazioni statistiche specifiche per Berlino, la circostanza è confermata non solo dalle memorie di diversi protagonisti del periodo, ma pure da uno sguardo ai settori (giornalismo, editoria, manifestazioni teatrali e concertistiche), in cui erano concentrati gli sforzi dei russi residenti a Berlino.

[2] Fonte indispensabile per rilevazioni di questo genere è la poderosa *Chronik des russischen Lebens in Deutschland 1918-1941*, a cura di K. Schlögel, Berlin 1999.

una cornice relativamente omogenea: nel 1921 i picchi erano costituiti dalle conferenze, equamente divise fra relazioni di carattere generale e interventi politici, dalle serate a contenuto vario, che spaziavano dalla beneficienza allo svago nella formula collaudata del varietà di numeri di danza, musica e canto, dalle rappresentazioni teatrali o cabarettistiche e dai concerti; nel 1922 primeggiavano ancora le conferenze, con un lieve spostamento a favore di quelle di contenuto politico, seguite a distanza dalle serate "russe" e dai concerti, cui si accodavano le manifestazioni teatrali; nel 1923 continuavano a dominare le conferenze, con una drastica riduzione di quelle politiche, cui a distanza seguivano i concerti, le serate di vario genere e, ulteriormente distanziate, le rappresentazioni teatrali. Queste ultime balzano comunque ai primi posti qualora si contino, oltre alle prime, anche le repliche che, soprattutto nel caso degli spettacoli cabarettistici, potevano andare in scena per alcuni mesi. Avevano invece poca incidenza gli spettacoli di balletto e le mostre d'arte che, in quanto espressioni artistiche non limitate da barriere linguistiche, sembrerebbero a prima vista più adatte a coinvolgere anche un pubblico non russo.

Fin dall'inizio la vita culturale russa si articolava su diversi livelli con raggi d'azione differenziati, dato che fra i promotori delle varie iniziative figuravano sia prestigiose istituzioni di studio come "Russkaja religiozno-filosofskaja akademija"[3] o "Russkij naučnyj institut",[4] sia organizzazioni di carattere artistico-letterario come "Dom iskusstv" e "Klub pisatelej",[5] sia, infine, singoli impresari o artisti presenti nella capitale tedesca. Un ruolo non trascurabile spettava infine agli oltre 50 ordini professionali, fra cui per volume di attività primeggiavano "Sojuz russkich žurnalistov e literatorov" e "Sojuz russkich sceničeskich dejatelej", affiancati dalle associazioni degli

---

[3] Su "Russkaja religiozno-filosofskaja akademija" cf. N. Berdjaev, *Russische religiös-philosophische Akademie*, "Berliner Tageblatt" 29.11.1922, n. 542.

[4] L'attività del Russkij naučnyj institut è illustrata nei contributi di B. Dodenhoeft, *"Lasst mich nach Russland heim. Russische Emigranten in Deutschland von 1918 bis 1945*, Frankfurt a. M. / Berlin / Bern 1993, pp. 89-114, e di G. Voigt, *Otto Hoetzsch, Karl Stählin und die Gründung des Russischen Wissenschaftlichen Instituts*, in *Russische Emigration in Deutschland 1918 bis 1941: Leben im europäischen Bürgerkrieg*, a cura di K. Schlögel, Berlin 1995, pp. 267-278.

[5] Su "Dom iskusstv" e "Klub pisatelej" cf. Th. R. Beyer, *The House of Arts and the Writers' Club. Berlin 1921-1923*, in Th. R. Beyer, G. Kratz, X. Werner, Berlin 1987, pp. 9-38.

avvocati, degli ingegneri e dei medici, e da più di 30 fra associazioni studentesche e club giovanili che, accanto ai periodici incontri istituzionali, erano impegnati nell'organizzazione di svariate manifestazioni di tipo artistico o culturale, come conferenze, serate di varietà, feste di beneficenza, balli in maschera, tornei di scacchi ed escursioni familiari.

Se le iniziative intellettualmente più impegnative, come le conferenze e i cicli di lezioni tenuti nell'ambito delle attività della "Russkaja religiozno-filosofskaja akademija" e del "Russkij naučnyj institut" su problematiche filosofiche ma anche su questioni inerenti alle vicende politiche e al destino storico della Russia, erano riservate a un uditorio colto, prevalentemente russo, le manifestazioni di carattere artistico erano invece rivolte a un pubblico più variegato, inclusi anche gli stranieri. Erano soprattutto le svariate manifestazioni teatrali, specie negli aspetti considerati "minori" del cabaret, dei teatri delle miniature artistiche e delle piccole forme "da camera", a costituire un vero e proprio teatro nel teatro all'interno della grande recita a soggetto sul tema "la Russia prerivoluzionaria", che si svolgeva nello scenario urbano della Berlino weimariana durante la prima metà degli anni '20. Inoltre il teatro, forse in virtù della sua alterità rispetto alla vita (una vita molto grama per gran parte degli esuli) e della sua forte carica simbolica, era la forma d'arte che meglio delle altre assolveva una duplice funzione: se da una lato dava al pubblico russo l'opportunità (o l'illusione) di riappropriarsi di un rito artistico-mondano praticato dal *beau monde* prerivoluzionario, dall'altro era uno strumento di autorappresentazione, uno specchio magico in cui contemplare (e far contemplare all'osservatore straniero) la propria proiezione immaginaria.

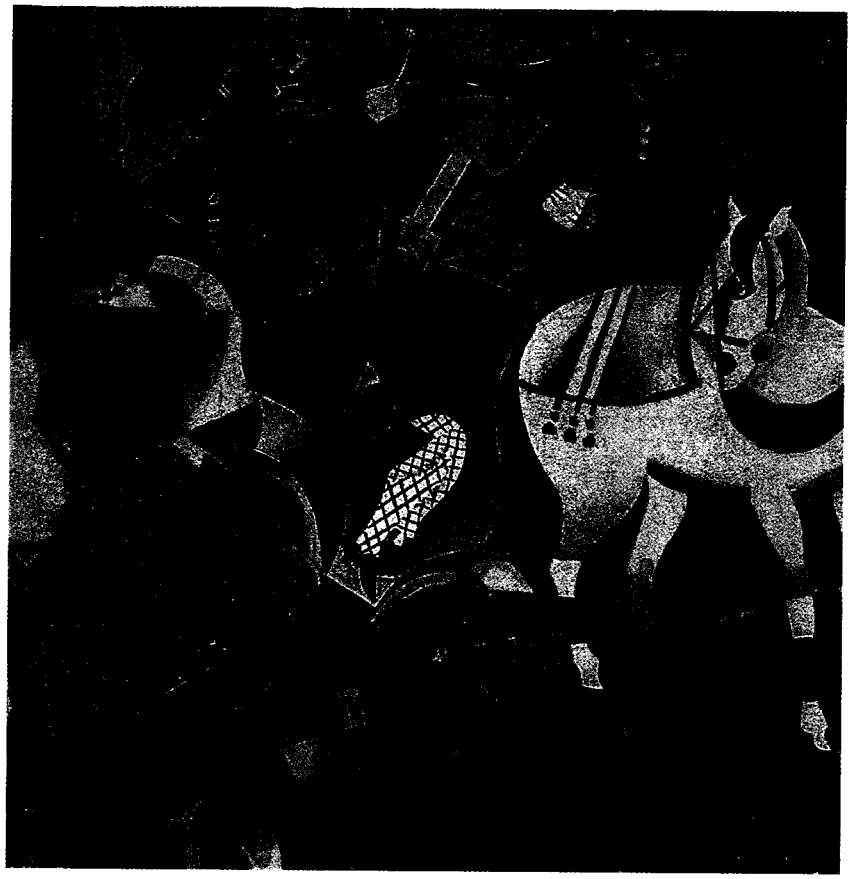
Ispirati ai cabaret artistici prerivoluzionari del tipo di "Letučaja myš'", i numerosi teatri delle miniature russi sorti a Berlino nei primi anni '20 risentirono dell'orientamento retrospettivo che distingueva gran parte delle iniziative russe all'estero. Di carattere spesso programmaticamente epigonale, questi piccoli teatri rivolgevano lo sguardo all'estetica dell'età d'argento per mutuarne non solo l'idea della sintesi delle arti, realizzata nel segno delle arti figurative a loro volta modulate su suggestioni musicali, ma anche il gusto della stilizzazione e il raffinato estetismo, rinvigoriti – per venire incontro ai gusti del pubblico straniero – da robuste note primitiviste e popolareggianti.

Cercavano di inserirsi in questo filone numerose iniziative teatrali i cui programmi spaziavano dalle ricercate miniature artistiche ai più

triviali numeri di varietà. Una breve rassegna di queste imprese, spesso oltremodo effimere, è illuminante fin dai nomi, pescati dal mondo delle fiabe e dell'immaginario infantile. Fin dal 1920 erano attivi "Klub artistov" (agosto 1920-febbraio 1922) e "Dom artista" (dicembre 1920-agosto 1921). Nel 1921 si aggiunsero "Kot Murlyk" (marzo 1921), "Molodoj teatr" (marzo-maggio 1921), "Tichij omut" (luglio 1921) e "Sinjaja ptica" (dicembre 1921-febbraio 1924). Nel 1922 si inaugurarono "Emigrant" (inizio 1922), "Van'ka-Vstan'ka" (primavera-autunno 1922), "Karusel'" (autunno 1922), "Littl'-bluff" (inverno 1922), "Peredvižnoj teatr chudožestvennoj miniatjury", noto anche come "Teatr Duvan-Torcova" (fine 1922-inizio 1923). A partire dal 1923 il numero dei cabaret russi si ridusse sensibilmente con poche nuove inaugurazioni, come "Maski" (marzo-settembre 1923), "Birjul'ki" (giugno-luglio 1923) e "Ugolok poetov, artistov i chudožnikov" (novembre-dicembre 1923), mentre nel febbraio del 1924 fece la sua comparsa solo "Der weisse Bär", che fin dal nome tedesco segnalava il proposito di abbandonare l'arena delle iniziative di russi per russi.

La miriade di cabaret russi sorti in un periodo relativamente breve è una testimonianza eloquente del successo che riscossero non solo presso il pubblico russo, ma, soprattutto all'inizio, anche presso quello tedesco. Se gli spettatori russi, in uno stato d'animo in cui si confondevano patriottismo, nostalgia e ricerca del puro piacere estetico, applaudivano indistintamente qualunque spettacolo in lingua russa che calcasse i palcoscenici berlinesi, i critici e gli spettatori tedeschi, piuttosto scettici nei riguardi dei tentativi di allestire a Berlino un teatro drammatico stabile in cui mettere in scena *pièces* del repertorio nazionale russo, erano invece entusiasti dei teatri delle piccole forme, i cui spettacoli erano imperniati su una veloce successione di brevi numeri e rapide scenette, legati fra loro dalla conversazione umoristica di un conferenziere.

Il cabaret russo artisticamente più notevole e anche più longevo fu indubbiamente "Sinjaja ptica". Fondato nel dicembre del 1921 da Jakov Južnyj, che ne rimase l'animatore e il conferenziere, disponeva di una sede fissa nella capitale tedesca fino all'inizio del 1924. Dopo alcune estese *tournées* attraverso l'Europa e l'America, che episodicamente toccarono anche Berlino, la compagnia cercò un rientro stabile nel 1929, non rinunciando però agli spettacoli in altre città. Nella primavera del 1931 abbandonò nuovamente la capitale della Germania per continuare una vita girovaga fino al 1937, vigilia della morte del



(ill. n. 1)
Ksenija Boguslavskaja
Večor pozdno iz lesočka (seecondo programma, febbraio 1922)

fondatore. Un tentativo di richiamare in vita "Sinjaja ptica" a Monaco nel 1945 era invece destinato a fallire: il cabaret non riuscì a sopravvivere a se stesso e alla sua epoca.

Negli anni della sua attività "Sinjaja ptica" mise in scena una decina di programmi con centinaia di numeri, rappresentati in oltre tremila spettacoli. Quando, nel dicembre del 1927, il cabaret festeggiò il sesto anniversario della sua fondazione all'estero, il consuntivo del momento parlò di 2800 spettacoli, di cui 1622 rappresentati in Germania, prevalentemente a Berlino.[6] A meno di un anno e mezzo di distanza, nell'aprile del 1929, le rappresentazioni, andate in scena in molti paesi dell'Europa occidentale e orientale come anche negli Stati Uniti, erano salite a 3228.[7] Il successo di "Sinjaja ptica" dipendeva, oltre che dall'abilità, dal fiuto e dall'indubbio gusto di Južnyj, affinato negli anni della sua attività teatrale come narratore e interprete su diversi palcoscenici della Russia prerivoluzionaria, da una vivace compagnia di giovani attori, cantanti e danzatori, fra cui spiccavano talenti come Ekaterina Devil'er o Julija Bekefi, ammirata a Praga dall'amico di Kafka, Max Brod.[8]

L'elemento più vigoroso e originale degli allestimenti – nonché di maggiore richiamo per il pubblico straniero – erano senza dubbio i lavori dei decoratori e scenografi, alla cui maestria era affidata non solo la realizzazione di scene e costumi, ma anche l'abbellimento dei locali. Il minuscolo *foyer* era arredato a mo' di stanza russa con mobili in finta betulla di Carelia e dipinti murali in uno "stile russo" piuttosto stereotipo di Ksenija Boguslavskaja. Il sipario di scena era opera della pittrice Elena Lissner, allieva di Anton Pevzner alle Vchutemas di Mosca, e raffigurava la silhouette stilizzata di un uccello azzurro che si librava sopra un fregio con un variopinto ornamento floreale. Le scene ed i costumi erano affidati, oltre che a K. Boguslavskaja, ad Andrej Chudjakov e Pavel Čeliščev.

Il successo che l'allestimento dei locali, le scenografie e le messe in scena riscossero, soprattutto nei primi tempi, presso il pubblico tedesco è attribuibile alle molteplici rifrazioni stilistiche di quello che

---

[6] Cf. "Rul'" 3.12.1927, n. 2133, cit. da *Chronik des russischen Lebens in Deutschland 1918-1941*, cit., p. 337 (5491).

[7] Cf. la notizia riportata sull'ultima pagina di *Programm* [Berlin 1929], distribuito dal cabaret in occasione del suo temporaneo rientro a Berlino nel 1929.

[8] Cf. M. Brod, *Russkaja pljaska*, in "Teatr i žizn'" 1922, n. 7, p. 9.

veniva etichettato come *style russe*, espressione artistica sincretica, che riusciva a far convivere – e spesso anche ad amalgamare – suggestioni piuttosto eterogenee: spunti mutuati dalle correnti figurative occidentali, come l'*art nouveau*, il fauvismo, il protocubismo, si combinavano con elementi tratti dall'arte popolare russa, ora riformulati in una versione stilizzata ed estetizzante secondo il gusto dello *Jugendstil*, ora rinvigoriti da un trattamento neoprimitivista. Questo stile eclettico e sostanzialmente epigonale, che nelle soluzioni migliori proponeva una sorta di espressionismo magico-fiabesco o un cubismo primivisteggiante di matrice "russa", mentre in quelle meno riuscite rasentava il plagio con cadute di gusto in prossimità del *Kitsch*, si serviva pertanto di linguaggi non del tutto sconosciuti allo spettatore straniero, facendo trasparire dietro l'apparente esotismo elementi familiari. Era probabilmente proprio la riconoscibilità del retaggio occidentale che, nonostante le deformazioni ed estremizzazioni della reinterpretazione "russa", rese lo *style russe* immediatamente fruibile da parte di un pubblico straniero e decretò il suo successo in occidente.[9]

Il critico Ernst Angel descrisse le creazioni dell'"Uccello azzurro" come "luce dall'Oriente, passata attraverso il prisma dell'Occidente, barbarie profondamente istintuale, tagliata nelle faccette della civilizzazione spirituale",[10] mentre lo storico dell'arte Julius Meier-Graefe coniò la definizione di "modernismo dalla pregnanza fiabesca".[11]

I due estremi dell'iperbolizzazione grottesca, da una parte, e della concisione della stilizzazione, dall'altra, erano una diretta conseguenza delle caratteristiche del cabaret russo: la rapida alternanza di numeri stilisticamente e emotivamente contrastanti insieme alla riduzione a pochi minuti dello svolgimento dell'azione esigevano la massima concentrazione di mezzi espressivi. L'ungherese Ferenc Járosy, consulente artistico dell'"Uccello azzurro", traduttore dei testi recitati o cantati durante gli spettacoli ed editore della rivista-programma "Der blaue Vogel", uscita a intervalli irregolari dal 1921/22 al 1929, parlava di "aforisma drammatico", mirato all'effetto immediato.[12] In que-

---

[9] Un indirizzo stilistico analogo si osserva in molte creazioni di N. Gončarova e M. Larionov per le stagioni dei "Ballets russes" di Djagilev (cf. al riguardo il catalogo *M. Larionov, N. Gončarova: Parižskoe nasledie v Tret'jakovskoj galeree*, M. 1999).

[10] E. Angel, *Emigranten-Kabarett*, "Das Kunstblatt" 1922, n. 12, p. 539.

[11] L. Meier-Graefe, *Die Russen in Berlin*, "Ganymed" IV, 1922, p. 297.

[12] F. Járosy, *Vom Wesen unseres Theaters*, "Der blaue Vogel" 1923/24, n. 4, p. 6

sta ottica veniva esaltata la scenografia che, secondo il critico teatrale tedesco Alfred Polgar, costituiva "il clou... cui si aggiunge l'aneddoto"[13] sotto forma di numero cantato, danzato o recitato.

Oltre alla sua abilità di riproporre soluzioni formali non nuove in una reinterpretazione inconsueta, lo *style russe* praticato nei cabaret della diaspora assolveva anche una indubbia funzione propulsiva: erano infatti le forme sostanzialmente epigonali e le espressioni artistiche cosiddette "minori" degli spettacoli cabarettistici a preparare il terreno per la successiva diffusione delle creazioni originali dell'arte figurativa e teatrale russa e sovietica. I lavori dei pittori russi per i numerosi teatri delle miniature, fra cui primeggiava l'"Uccello azzurro", contribuirono certamente a spianare la strada per l'accoglienza positiva della "Prima mostra d'arte russa", organizzata a Berlino nell'ottobre del 1922 dal Commissariato del popolo per l'istruzione e degli spettacoli del "Kamernyj teatr" di Tairov nell'aprile del 1923. Il pubblico non russo apprezzava inoltre lo spirito ludico – anche se tutt'altro che superficiale – delle rappresentazioni cabarettistiche russe, il loro carattere non impegnato (o impegnativo) che, insieme all'esuberante talento teatrale dei russi, alla debordante fantasia di registi e scenografi e alla cura artistica profusa anche nel più minuto dei particolari, si differenziava piacevolmente dalla prassi del contemporaneo cabaret tedesco, artisticamente molto più austero con il suo palcoscenico privo di decorazioni, su cui venivano cantate canzonette dal contenuto trivialmente allusivo o recitati versi di satira sociale e politica.[14] Infine, il cabaret russo appariva come un'isola beata dell'innocenza perduta, un paese dei balocchi in un paesaggio artistico dominato dall'angoscia esistenziale dell'espressionismo e dal freddo distacco della "Neue Sachlichkeit".[15]

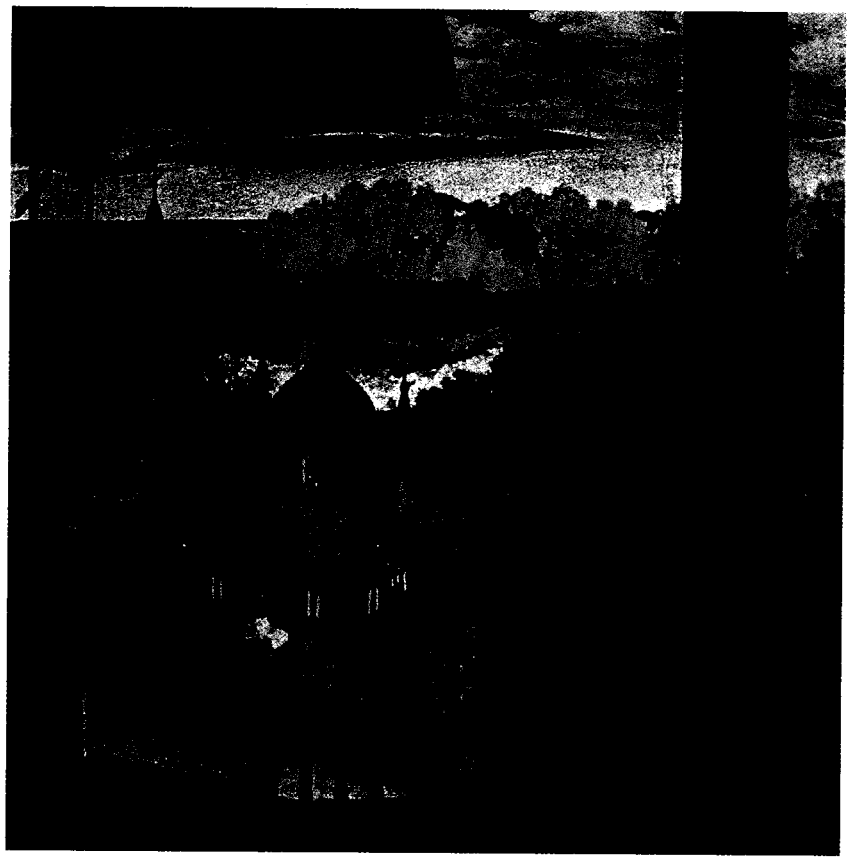
I programmi del cabaret russo somigliavano a un variopinto caleidoscopio con numeri improntati alle più disparate tendenze stilistiche:

(testo ristampato in "Der blaue Vogel" 1925, n. 4, p. 6).

[13] A. Polgar, *Der blaue und die grauen Vögel*, "Die Weltbühne" 1923, n. 35, p. 217.

[14] Cf. E. Mühsam, *Dal cabaret alle barricate*, a cura di A. Fambrini e N. Muzzi, Milano 1999.

[15] Cf. i giudizi aspramente negativi sull'espressionismo tedesco di A. Belyj e I. Erenburg, in A. Belyj, *Odna iz obitelej carstva tenej*, L. 1924 (repr. Letchworth Herts 1971, 1977), p. 43, e I. Erenburg, *Sobranie sočinenij v 9-ti tomach*, vol. VII (*Chronika našich dnej. Viza vremeni. Ispanija. Graždanskaja vojna v Avstrii. Stat'i*), M. 1966, pp. 298-299, e vol. VIII (*Ljudi, gody, žizn'*), Moskva 1966, pp. 401-402.



(ill. n. 2)
Andrej Chudjakov, Večernij zvon (primo programma, dicembre 1921)

in canti, danze, "quadri viventi", drammatizzazioni di versi, frammenti di opere liriche, parodie su temi contemporanei e brevi scenette sia comiche che tragiche, in cui si animavano marionette, bambole di pezza, soldatini di piombo, cavalli di cartapesta, affioravano reminiscenze ora di "Mir iskusstva" e dei "Ballets russes" di Djagilev, ora dello "Starinnyj teatr" di Evreinov e del "Kamernyj teatr" di Tairov, rievocate nella raffinata stilizzazione e nel bizzarro ornamentalismo orientaleggiante; allo stesso tempo si facevano sentire le note robuste del neoprimitivismo russo in creazioni che attingevano al folklore e al *lubok* e raffiguravano scene di una gaia Russia campestre o quadri di una mitica Rus' antica.

I talenti più in vista dell'"Uccello azzurro" erano Ksenija Boguslavskaja, Andrej Chudjakov e Pavel Čeliščev. Ksenija Boguslavskaja (1892-1971), donna affascinante e volenterosa artista, aveva studiato a Napoli e Parigi. Dopo il suo ritorno in Russia, insieme al marito Ivan Puni, era entrata in contatto con i cubofuturisti, affiliandosi successivamente al gruppo dei suprematisti di Malevič. Negli anni postrivoluzionari era rimasta vicina agli artisti di sinistra, partecipando alle decorazioni di Pietrogrado in occasione del primo anniversario della rivoluzione e spostandosi poi a Vitebsk per insegnare arte applicata nella Scuola d'arte organizzata da Šagal (Chagall). Giunta a Berlino all'inizio del 1920, si dedicò a lavori grafici per alcune pubblicazioni russe e tedesche, disegnò modelli di vestiti per una casa di mode e si occupò delle decorazioni per diversi teatri delle miniature, fra cui l'"Uccello azzurro". Nella capitale tedesca prese inoltre parte all'attività del "Dom iskusstv", partecipando nel contempo anche ad alcune iniziative promosse da Herwarth Walden, animatore della galleria "Der Sturm" e della rivista omonima, nonché ammiratore della Boguslavskaja. Trasferitasi a Parigi nel 1924, dove la sua casa divenne un centro di ritrovo per amici pittori e scrittori, continuò il suo lavoro nel campo dell'arte applicata con disegni per stoffe, abiti e accessori, indirizzando però le sue energie sempre più verso la promozione e poi conservazione dell'eredità artistica del marito.

Nei lavori per l'"Uccello azzurro" Ksenija Boguslavskaja predilesse una versione *naïve* dello *style russe*, con soggetti ispirati ad amene scenette di vita campestre e uno stile semplificato, per non dire semplicistico, mutuato dal *lubok* e dal *vertep* e ammodernato con tecniche derivate dalle ricerche artistiche contemporanee. Sia nell'affresco che decorava il *foyer* che nei bozzetti per i numeri *Streloček* (primo programma, dicembre 1921) e *Večor pozdno iz lesočka* (se-

condo programma, febbraio 1922, ill. 1), i protagonisti erano personaggi in costume nazionale sullo sfondo di un paesaggio stilizzato russo. Nelle sue creazioni volutamente infantili la Boguslavskaja si servì di una tavolozza di pochi colori sgargianti e fece ricorso a procedimenti tipici del neoprimitivismo, come la prospettiva ribaltata, le proporzioni distorte, la semplificazione e schematizzazione delle forme e il dislocamento dei piani, ottenuto non per mezzo della scomposizione analitica dei volumi, ma grazie alla giustapposizione di superfici dai disegni geometrici o floreali contrastanti.

Se il pubblico tedesco, colto di sorpresa, poteva anche rimanere incantato dell'arte di K. Boguslavskaja, le voci della critica russa furono molto meno lusinghiere. In una recensione del secondo programma dell'"Uccello azzurro", apparsa sulla rivista "Teatr i žizn'", uscita a Berlino dal settembre 1921 all'aprile 1923, si legge infatti:

> Nelle decorazioni della Boguslavskaja manca la creazione. C'è invece una interpretazione manierata, penosamente artificiosa, puramente cerebrale ed esteriore del "*lubok* russo". Evidentemente non ha da dire nulla di originale.[16]

Un altro artista che faceva uso di procedimenti mutuati dal *lubok*, sebbene in una trattazione più accorta, era Andrej Chudjakov (1896-1985), che a Mosca aveva frequentato l'Istituto di pittura, scultura e architettura ed era poi stato attivo a Ivanovo-Voznesensk. Dal 1921 fino alla metà degli anni '20 visse a Berlino, dove lavorò per l'"Uccello azzurro", diventandone, insieme a Čeliščev, lo scenografo più prolifico. Trasferitosi negli Stati Uniti a metà degli anni '20, si guadagnò da vivere con lavori grafici per riviste e programmi di sala per spettacoli di film muti. Negli anni '40 dipinse paesaggi, nature morte e quadri di genere con motivi russi, senza dimenticarsi dello "stile russo", adottato per la decorazione di ambienti.

Nei lavori per l'"Uccello azzurro" Chudjakov seguì filoni stilistici diversi, sebbene talora complementari. Per il primo programma dipinse le scenografie per numeri nostalgici, ispirati a poesie o romanze tradizionali, come *Večernij zvon* sui versi struggenti di Ivan Kozlov (ill. 2),[17] *Starinnye romansy* di Glinka, *Kak choroši, kak sveži byli*

---

[16] "*Sinjaja ptica*", "Teatr i žizn'" 1922, n. 8, p. 13.

[17] A dimostrazione dell'impatto artistico dell'"Uccello azzurro" e dell'orientamento stilistico programmaticamente retrospettivo e di imitazione di molta arte dell'emigrazione, che trovava nell'iterazione del *déjà vu* la sua ragione di essere, è forse

rozy, tratto da una poesia in prosa di Turgenev, e *Poslednij gavot*, che si serviva di musica antica francese. Nel secondo programma l'artista era presente con *Soldatka. Pesn' Rachmaninova* e, nel terzo, con *Der Mohr, die Dame und Amor* (Il moro, la dama e Amore), rivisitazione nello stile di "Mir iskusstva" e dello "Starinnyj teatr" di Evreinov.[18]

Vi affiancò per contrasto numeri umoristici e stilisticamente più robusti, che facevano ricorso ai trucchi del baraccone da fiera o al linguaggio volutamente elementare del neoprimitivismo: in *Russkaja igruška* (I programma), *Divannye spletni* (II programma) e *Van'ka-Vstan'ka* (III programma) agivano fantocci animati, mentre in *Parikmacherskaja ljubov'* e *Brodjačij cirk* (II programma) gli attori erano impegnati nei ruoli di artisti "minori" e di animali.

Chudjakov coltivava inoltre soggetti ispirati al folklore russo o a temi esotici, come *Rjazanskaja pljaska* e *Krest'janskie pesni* del primo programma, *U cygan* del secondo, nonché *In den Bergen des Kaukasus (Sulle montagne del Caucaso)* e *Träumerei des Kinto* (*Rêverie* del *kinto*) del terzo. Una specialità del pittore erano, infine, le sceneggiature di racconti, come *Poslednjaja mogikanša* (I programma) tratto dall'omonimo racconto čechoviano, le parodie, quali *Grosse spanische Oper* (Grande opera spagnola, III programma), e la messa in scena di quadri viventi: *Burlaki*, presentato nel terzo programma, ricalcava il celebre dipinto di Repin ed era accompagnato dal canto dolente di Šaljapin.

---

interessante ricordare che il bozzetto per questo numero, che mostra la balaustra della volta acustica di un campanile dal quale si apre la vista su una chiesa ortodossa immersa in un paesaggio russo, è stato riproposto quasi immutato qualche anno dopo nell'acquarello *Der Türmer* (*Storož na bašne*) di Ivan Mjasoedov (Eugen Zotow), pittore russo presente a Berlino nella prima metà degli anni '20 (cf. per la riproduzione del bozzetto di Chudjakov il fascicolo *Russisch-deutsches Theater. Der blaue Vogel*, a cura di F. Járosy, Berlin 1922, p. 21, di cui esiste anche una versione inglese e una francese; per l'illustrazione dell'acquarello di Mjasoedov cf. invece *Ivan Miassojedoff / Eugen Zotow. Spuren eines Exils*, a cura della Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, Prof. Eugen Zotow-Ivan Miassojedoff-Stiftung, Vaduz, Bern 1997, ill. 82, nonché la versione russa abbreviata e rielaborata *Ivan Mjasoedov / Evgenij Zotov. Put' skitanij*, Bern 1998, ill. 82).

[18] A partire dal terzo programma, che ebbe la sua *première* nell'ottobre del 1922, diventa difficile riscontrare i titoli russi, data la contrazione del numero delle pubblicazioni russe che uscivano a Berlino, fra cui i periodici dedicati a questioni teatrali, che non apparivano più regolarmente o stavano per cessare l'attività.

(ill. n. 3)
Pavel Čeliščev, Lubki (primo programma, febbraio 1922)

Se nei numeri più tradizionali, in accordo con l'intonazione elegiaca, la scenografia proponeva ora interni di salotti ottocenteschi, ora vedute di malinconici paesaggi russi, negli *sketch* su soggetti popolareggianti prevalevano le trovate grottesche del *lubok* e degli spettacoli da fiera: da sagome di cartone o fantocci di pezza spuntavano i visi e le mani degli attori, animali di cartapesta o ritagliati dal legno compensato tiravano calessi o portavano cavalieri, mobili iperdimensionali facevano da supporto ad allegre adunate di pupazzi animati.

Pavel Čeliščev (1898-1957), scenografo di punta dell'"Uccello azzurro", era il più giovane e originale dei tre. Aveva seguito le lezioni nello studio kieviano di Aleksandra Ekster, frequentando anche i pittori V. Čekrygin e I. Rabinovič. Dopo una breve adesione alla causa dei rossi, si era arruolato nell'armata bianca e nel 1920 si era rifugiato a Costantinopoli. Da qui si era spostato a Sofia, per giungere nel 1921 a Berlino, dove aveva subito iniziato una prolifica collaborazione con diverse compagnie cabarettistiche e di balletto russe. Il successo delle sue creazioni per l'"Uccello azzurro" e il "Russkij romantičeskij teatr" gli valsero proposte di collaborazione da parte di alcuni teatri tedeschi, come il "Theater in der Königgrätzer Strasse", che lo incaricò della messa in scena del *Savonarola* di Gobineau.

Per Čeliščev l'esperienza nella capitale tedesca fu solo la prima tappa di una carriera artistica internazionale, che nel 1924 lo portò a Parigi, dove aderì al gruppo dei "neoumanisti" o "neoromantici" e collaborò in qualità di scenografo e di tecnico dell'illuminazione con i "Ballets russes" di Djagilev e con il coreografo Balančin (Balanchine). Dal 1934 al 1949 visse negli Stati Uniti, senza abbandonare i suoi impegni artistici in Francia. Negli anni del suo soggiorno americano, Čeliščev intensificò la sua attività in ambito teatrale, occupandosi delle decorazioni per alcuni capolavori creati da Balanchine per il New York City Ballet. Ciò non rallentò la sua ricerca pittorica, la cui evoluzione è testimoniata da numerose mostre sia personali che di gruppo. Spinto forse anche dai suoi interessi per l'astrologia e l'occultismo, Čeliščev approdò a esiti surrealisti. Una nuova tappa nella biografia personale e artistica del pittore coincise con il suo ritorno in Europa nel 1949. Egli si stabilì in Italia, dove volse la sua attenzione all'astrattismo, dipingendo una serie di quadri per indagare lo sviluppo spaziale di complesse strutture geometriche.

Nei bozzetti per l'"Uccello azzurro", che si caratterizzano per gli arditi accostamenti di colore, anche Čeliščev rese omaggio al folklore esotico con le scene e i costumi per i numeri inclusi nel secondo

programma *Ispanskij tanec*, *Kitajskaja ballada*, *Arabskij tanec*. Se nel bozzetto per *Kitajskaja ballada* le figure si distinguono a malapena nell'avviluppante disegno ornamentale, in *Ispanskij tanec* i corpi dei danzatori scompaiono dietro le sagome geometriche dei voluminosi costumi, costruiti, con una tecnica che rammenta il *collage*, per mezzo della giustapposizione di superfici piane dalle configurazioni o decorazioni contrastanti.[19]

Erano invece ispirati a un iperbolico neoprimitivismo dalle forme volutamente grezze gli schizzi per le scene ed i costumi di due numeri del primo programma, *Gollandskij fajans* e *Lubki*, che nel programma di sala tedesco figurava anche con il titolo *Kneipen* (Bettole), e di *Častuški* del secondo. Particolarmente espressivi sono i bozzetti per *Lubki*, che mostrano gli interni di una birreria tedesca (ill. 3) e di una taverna russa. Al centro di ambedue gli schizzi campeggiano rozzi tavolacci incuneati nello spazio con un semplicistico scorcio prospettico, sui quali sono ammassati oggetti caratteristici dell'ambientazione, come, nella versione tedesca, gigantesche brocche di birra con schiuma traboccante, salsicce, un tozzo di pane e un coltello, e, in quella russa, una panciuta teiera, tazze, bicchierini e un piatto con una lisca di pesce. Intorno ai tavoli una sguaiata adunata di figure con arti massicci e volti distorti da smorfie grottesche fa affiorare, sebbene in una interpretazione caricaturale, una serie di reminiscenze che spaziano dalle raffigurazioni canoniche dell'"Ultima cena", attraverso il puškiniano *Pir vo vremja čumy*, fino a *Pir korolej* (1913) di Filonov con il suo inquietante consesso di personaggi lividi che sembrano idoli di legno.

Numeri più impegnativi erano le microtragedie *Bit' v baraban velel korol'*, presentate nel secondo programma, nonché *Svatovstvo* (ill. 4) e *Die drei Trommler* (I tre tamburini), incluse nel terzo, fra i pochi numeri di cui si siano conservate fotografie di scena. Se *Svatovstvo* era ispirato all'omonimo componimento poetico di A. K.

---

[19] L'abbigliamento del danzatore e soprattutto quello della danzatrice di *Ispanskij tanec*, nonostante il piglio più vigoroso e virile, dimostra sorprendenti affinità con i costumi di Natalija Gončarova per *España* e *Triana*, balletti su musica di Ravel e di Albeniz, coreografati nel 1916 da Mjasin (Massine) per i Ballets russes di Djagilev, poi non andati in scena. Nei primi anni '20 alcune "spagnole" e "danzatrici spagnole", ormai svincolate dalle rappresentazioni ballettistiche, furono riprodotte anche nella rivista "Der Sturm" (cf. *Spanierin*, "Der Sturm" XI, 1920, n. 7/8, p. 103; *Spanische Tänzerin*, ibid., XIII, 1922, n. 4, p. 55; *Espagnole*, ibid., XIV, 1923, n. 11, p. 175).

Tolstoj, le altre due *pièces* si servivano dell'accompagnamento di antiche canzoni francesi. La cifra stilista di scene e costumi, in cui si possono cogliere echi delle esperienze del "Kamernyj teatr" di Tairov e in particolare di alcune creazioni di Aleksandra Ekster, è una sorta di espressionismo geometrico, giocato sulla giustapposizione di superfici decorative piane ed elementi volumetrici in tinte contrastanti che strutturano plasticamente lo spazio e i corpi degli attori. Così in *Bit' v baraban velel korol'* il palcoscenico, movimentato da scalini praticabili, era dominato da sagome geometriche che segnalavano gli schienali di due troni, mentre i costumi, forse per sottolineare la maestosità ma anche la costrizione dei personaggi, combinavano parti a sboffo, plasticamente modellate, con elementi più rigidi e aderenti ed erano ravvivati da applicazioni, ora geometrizzanti, ora rabescate, nonché da fantasiosi copricapi. Le decorazioni di *Svatovstvo* prevedevano invece elementi architettonici simili alle composizioni architettoniche di dipinti prerinascimentali, davanti ai quali agivano personaggi imprigionati in bizzarri costumi di una fiabesca Rus' antica. In *Die drei Trommler*, infine, la scenografia era costituita da un pannello, ritmato nelle sue cesure verticali da ornamenti geometrici contrastanti, mentre nei costumi si accentuavano plasticamente i volumi con il ricorso a elementi a forma di cilindro o di cono tronco.

Il poliedrico *style russe* riuscì a soddisfare a lungo le aspettative estetiche e le esigenze di autorappresentazione della diaspora russa, diventando una sorta di formula collaudata soprattutto per quelle manifestazioni artistiche che cercavano di rivolgersi anche al pubblico straniero, come il teatro delle miniature, gli spettacoli di balletto, le illustrazioni di libri.

Gli spettatori non russi si lasciarono infatti incantare dall'accorta combinazione di folklore e pittura moderna: la mancanza di termini di paragone fece apparire originale un indirizzo stilistico piuttosto ibrido e non permise che agli osservatori più attenti di coglierne l'eclettismo e l'orientamento sostanzialmente epigonale. In Germania, e forse ancor più in altri paesi dell'Europa occidentale e in America, i teatri delle miniature, in particolare l'"Uccello azzurro", affascinarono il pubblico e anche molti critici, che, sedotti dall'esotismo, erano disposti a indulgenze di gusto che mai si sarebbero concesse di fronte a prodotti artistici del proprio paese.

Nel 1930 un osservatore tedesco descrisse, in un'ottica ormai retrospettiva, la situazione sotto certi versi paradossale con parole non prive di una sfumatura di sarcasmo:

(ill. n. 4)
Pavel Čeliščev, Svatovstvo (terzo programma, ottobre 1922)

> Dalla fine della guerra, che – come ci si ricorderà – da parte nostra fu condotta in parte contro la barbarie russa, insieme ai numerosi emigranti si riversò sui nostri paesi un torrente di spiritualità russa e la nuova borghesia tedesca scoprì d'un tratto "l'anima russa". I poveri ricchi dell'inflazione si facevano incantare dalle piccole meraviglie variopinte dell'Uccello azzurro in quanto "Russia così com'è" ed erano disposti ad accettare una serie di abborracciature, non appena le persone rappresentate portavano nomi in ich e in off e infarcivano la loro conversazione con un po' di "Volga" e di "babbino"; questa poi poteva essere noiosa, perché così era la sconfinata steppa russa, così era il lungo respiro della madre Russia. Ma non è russo tutto ciò che storpia la lingua, non slavo tutto ciò che addormenta. [20]

Più tempestivo e ancora più severo nei riguardi della "moda russa" all'estero fu il giudizio degli osservatori sovietici, spinti sia dalla preoccupazione politica di contrastare l'impatto della diaspora, sia dal più nobile desiderio di difendere lo sperimentalismo delle avanguardie postrivoluzionarie e i linguaggi innovativi che ne erano scaturiti. Così Osip Brik scrisse fin dal 1923:

> All'estero è di moda l'arte russa. Di tutti i generi. Sono molto richiesti Dostoevskij, Tolstoj, Skrjabin, Kandinskij, Šagal, Nižinskij, la Pavlova, Šaljapin. Non meno lo sono i cori, la *balalajka*, il *trepak*, i prodotti artigianali. [...] In che modo l'arte russa attrae il pubblico occidentale? Con la sua cosiddetta "eurasiaticità". [...] Gli artisti russi all'estero speculano tenacemente su questo gusto "etno-estetico" per l'arte russa e si superano a vicenda nella produzione di cose "à la russe". In questa nobile gara si sono unite tutte le scuole e correnti: Maljavin, Larionov, Grigor'ev, la Boguslavskaja. [...] Qui non abbiamo a che fare con arte russa. Si tratta di a b b o r r a c c i a t u r a "eurasiatica". Lo si deve dire agli stranieri. Bisogna contrapporre a questa abborracciatura l'arte russa contemporanea, generata dalla Rivoluzione d'Ottobre. Bisogna spiegare agli stranieri che abbiamo rotto una volta per sempre con il vecchiume estetico, che non cerchiamo più ispirazione artistica nella psicanalisi e nella spontaneità decorativa, ma nelle leggi della biomeccanica, del costruttivismo, nei processi di lavoro e produttivi.[21]

La caratteristica saliente dell'arte russa all'estero, l'enfatizzazione di quanto veniva spacciato come elemento "nazionale", almeno in Germania non resse alla prova del tempo. Già verso la metà degli anni

---

[20] V. Wittner, *Theater am Kurfürstendamm*, "Der Querschnitt" V, 1930, p. 333.

[21] O. Brik, "*A lja Rjus*", "Zrelišča" 1923, n. 22, pp. 10-11.

'20 cominciò a diffondersi una certa stanchezza e affiorò in tutta la sua evidenza l'aporia intrinseca allo *style russe*: se da un lato la reiterazione della "russicità" con l'andare del tempo faceva perdere alle manifestazioni artistiche la capacità di sorprendere e stupire, dall'altro il tentativo di rinnovarle attraverso l'immissione di suggestioni occidentali più aggiornate le snaturava, togliendo loro, insieme alla specificità, la stessa ragione di essere. È forse questo il motivo per cui le imprese degli emigrati, in particolare quelle più direttamente a contatto con il fruitore straniero, come i teatri delle miniature, i cabaret, le compagnie di balletto, non riuscirono a diventare stabili a Berlino: all'inizio del 1923 la maggior parte chiuse i battenti, mentre solo alcuni dei migliori, novelli uccelli migratori, intrapresero una vita girovaga, supplendo con i cambiamenti dei luoghi alla mancata evoluzione nel tempo.

Elenco delle illustrazioni

ill. n. 1 – Ksenija Boguslavskaja
Večor pozdno iz lesočka (seecondo programma, febbraio 1922)

ill. n. 2 – Andrej Chudjakov
Večernij zvon (primo programma, dicembre 1921)

ill. n. 3 – Pavel Čeliščev
Lubki (primo programma, febbraio 1922)

ill. n. 4 – Pavel Čeliščev
Svatovstvo (terzo programma, ottobre 1922)