

“NOVITÀ AGLI INDIPENDENTI”:
RUSSI REALI E RUSSI IMMAGINARI IN SCENA

Laura Piccolo

Talvolta una buona illusione
è metà della nostra salute.
W. Cëtoff-Stenberg

La presenza russa a Roma negli anni '20

Da oltre due anni, da quando cioè per l'esaurirsi delle poche riserve finanziarie salvate, si è intristita la situazione dei profughi russi che si trovano in Italia, e particolarmente a Roma, riceviamo frequenti visite, lettere e suppliche di cittadini russi bisognosi che chiedono soccorso.

Uno dei più gravi problemi della loro vita è quello dell'alloggio. E da molti ci viene indicata la possibilità di utilizzare per esso i vasti locali dell'ambasciata russa [...] la quale, non occupata per le note questioni non ancora chiarite dalla rappresentanza a Roma del nuovo governo dei Soviets, è abitata da poche persone e potrebbe, si dice, dare un contributo nell'opera di soccorso ai cittadini russi più bisognosi – vi sono tra essi molti vecchi e molte signore assolutamente soli e senza mezzi [...].

Registriamo pubblicamente queste voci e questi inviti, ma non possiamo per ovvie ragioni intervenire nella questione che è chiusa fra i cittadini russi e la loro vecchia ambasciata. Osserveremo solo che si tratta qui di un problema di pietà e di solidarietà nazionale, che non potrà trovare indifferenti i rappresentanti dell'antico governo russo, che occupano ancora il Palazzo dell'Ambasciata e rimangono pur sempre in certo modo i più alti rappresentanti della grande colonia dei profughi russi.¹

Così l'anonimo cronista del “Messaggero” denuncia nel 1923 le critiche condizioni in cui versa gran parte dei profughi russi nella capitale. Gli anni successivi alla rivoluzione del 1917 sono caratterizzati da un notevole

¹ Anonimo, *Per i profughi russi*, “Il Messaggero”, 12 luglio 1923, p. 5.

incremento della presenza russa in Italia, registrata dalle autorità² e percepita sensibilmente dalla stessa collettività. A questo significativo fenomeno sociale si accompagna un considerevole aumento di traduzioni di opere letterarie russe e poi sovietiche,³ anticipato dal dilagante fascino slavo sulla scena e sullo schermo, con una serie di volti che s'imprimono prima sulle pellicole e poi nell'immaginario collettivo dell'epoca: da Diana Karenne a Soava Gallone, da Elena Makowska a Ileana Leonidoff. Lo stesso cinema russo-sovietico suscita ammirazione, rivelandosi pietra di paragone per la cinematografia italiana:

Quando vediamo la finezza della recitazione di questi artisti russi [...] ci viene in cuore una mortificazione vergognata, per la incoscienza che noi tutti avemmo nel vantare e stimare tanti degli artisti nostri. Non è che siamo antitaliani noi. E se possiamo scrivere questo è con grande pena [...]. Io pregherei gli artisti nostri di guardare, studiare con sentita modestia questi russi. Perché sarà intelligente il farlo.⁴

Contemporaneamente si moltiplicano le rappresentazioni russe nei repertori teatrali. Il nome di Leonid Andreev⁵ brilla accanto a quello di Luigi Pirandello tra i capostipiti del nuovo teatro italiano⁶ e la drammaturgia di Anton Čechov è interpretata come esperienza rivoluzionaria:

² Cfr. l'aumento esponenziale di fascicoli personali nella categoria annuale "Sudditi russi da sorvegliare" conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato (Ministero dell'Interno, Direzione generale di Pubblica sicurezza, Affari generali e riservati, cat. A11): se ancora nel 1918 e nel 1919 i fascicoli si aggirano intorno alle poche decine, per il 1920 sono circa 540, per il 1921 circa 910, per il 1922 circa 625.

³ Sulla fortuna della letteratura russa e le traduzioni in questi anni vd. C. G. De Michelis, *Letteratura russa del Novecento*, in *La Slavistica italiana. Cinquant'anni di studi*, a c. di G. Brogi Bercoff, G. Dell'Agata, P. Marchesani, R. Picchio, Roma, 1994, pp. 209-46; Id., *Russia e Italia*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, diretta da M. Colucci e R. Picchio, Torino, 1997, vol. 2, pp. 698-709; C. Scandura, *Letteratura russa in Italia. Un secolo di traduzioni*, Roma, 2002; S. Mazzucchelli, *La letteratura russa in Italia tra le due guerre: l'attività di traduttori e mediatori di cultura*, "Europa Orientalis", XXV (2006), pp. 37-60.

⁴ [Anon.], *Scene comiche dal vero*, "Cronache d'attualità", V (1921), feb.-mar., p. 68.

⁵ Le traduzioni delle opere drammatiche di Andreev, apparse già a inizio secolo, registrano particolare popolarità proprio negli anni '20, in concomitanza con la loro messinscena. Sulla ricezione di Andreev in Italia vedi R. Giuliani, *La fortuna di Leonid Andreev in Italia*, "Europa Orientalis", I (1982), n. 1, pp. 45-52. Sulla presenza in Italia e sull'immagine dell'Italia nell'opera dello scrittore vedi Ead., *Italija v žizni i tvorčestve L. Andreeva*, "Russica Romana", V (1998), pp. 115-131.

⁶ Recensendo il dramma di Roberto Bracco *I pazzi*, Adriano Tilgher definisce Mysl' di Leonid Andreev "meraviglioso capolavoro" innalzandolo, accanto all'*Enrico IV* di Pirandello, a pietra miliare del nuovo teatro e innescando una vivace polemica nelle rubriche

Se vogliamo, ancor oggi, sottrarci per breve ora alle asfissianti combinazioni chimiche che costituiscono per buona parte il teatro drammatico odierno e respirare l'aria pulita di altitudini spirituali non profanate da un eccessivo contagio di mortali, è nel teatro russo che dobbiamo rifugiarci di preferenza, e segnatamente nell'opera di uno scrittore cui la morte va schiudendo ogni giorno di più le soglie della immortalità.⁷

Les Ballets Russes svelano al pubblico un nuovo modo di pensare la danza, la scenografia e la pittura, fuse in un armonico quadro artistico: "I russi continuano a fare la rivoluzione a casa propria e a ballare in casa altrui" – recita una cronaca dell'epoca – "e se gli affari di Lenin si consolidano a Pietrogrado e a Mosca, le imprese dei 'balli russi' trovano terra propizia nella cosmopoli romana".⁸ Siamo nella primavera del '20, Djagilev ha lasciato il teatro Costanzi dopo un fitto calendario di spettacoli e la neonata compagnia di balli russi della danzatrice Ileana Leonidoff ha esordito con successo al Quirino.

Pur avendo ospitato nel 1911 *Cleopatra e Shéhérazade* di Michail Fokin nell'esecuzione dei suoi astri, Ida Rubinštejn e Ol'ga Preobraženskaja, la città di Milano si dimostra restia a prestare la scena all'innovativo repertorio di Djagilev.⁹ A Roma invece si forma nei territori dell'avanguardia un humus particolarmente fertile per la nascita di commistioni artistiche e letterarie russo-italiane. "In sensibile ritardo" rispetto all'esperienza milanese,¹⁰ il futurismo della capitale risponde a una specifica 'geografia'¹¹ poetica dettata sia dalle personalità del movimento (prima fra tutte Giacomo Balla), sia dal trasferimento del quartier generale futurista dalla Casa Rossa di Milano a Roma.¹²

teatrali di diverse riviste e giornali dell'epoca: cfr. A. Tilgher, *I pazzi di Roberto Bracco*, "Il Mondo", 8 giugno 1922, cit. in *Il problema centrale (cronache teatrali 1924-1926)*, a c. di A. D'Amico, Genova, 1973, pp. 179; Id., *Il teatro di Leonida Andreief*, in *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, 1923, pp. 205-237.

⁷ G. Ruberti, *Il drammaturgo della consolazione*, "Comoedia", V (1923), n. 5, p. 7.

⁸ A. Guasco, *I nuovi "Balli russi" al Teatro Quirino*, "La Tribuna", 29 maggio 1920, p. 3.

⁹ Cfr. il saggio di Patrizia Veroli in questo volume.

¹⁰ E. Crispolti, *Pittura, scultura, Architettura e ambientazioni futuriste a Roma (Appunti)*, in *Il futurismo e Roma*, Roma, 1978, p. 47.

¹¹ Cercando di inquadrare l'esperienza del futurismo romano, Eugenio Ragni parla di "geografia del futurismo" (E. Ragni, *La letteratura futurista e Roma*, in *Il futurismo e Roma*, cit., p. 27).

¹² "Centrale" secondo le parole di Enrico Crispolti, dove si sviluppa una specifica "poetica" diversa da altre esperienze italiane: cfr. E. Crispolti, *Pittura, scultura, Architet-*

Il rifugio di Marinetti nel capoluogo lombardo è scenario del singolare incontro tra l'avanguardia italiana e l'avanguardia russa, quando Igor' Stravinskij, Sergej Prokof'ev, Sergej Djagilev e Leonid Mjasin partecipano alle serate futuriste del 1910, preludio alla nascita della loro futura collaborazione: nel corso del concerto dei rumoristi, Stravinskij improvvisa "con le dita avide" un pezzo al pianoforte, mentre Mjasin danza, muovendo "le gambe del mestiere".¹³

L'affinità elettiva tra i futuristi e il compositore russo trova una sintesi nelle parole di Carrà seguite all'incontro a Roma con Stravinskij nella primavera del 1913: "vedendo le mie pitture Strawinsky si compiacque e mi disse che pur in due campi diversi le nostre ricerche erano parallele".¹⁴ I percorsi artistici delle due avanguardie arrivano a sfiorarsi nel 1916, quando Fortunato Depero lavora alle scenografie e ai costumi plastici per *Le chant du rossignol* rimasti irrealizzati,¹⁵ fino a toccarsi e contaminarsi l'anno successivo, quando Balla crea le scenografie di *Feu d'artifice*,¹⁶ illustrando "plasticamente" la musica di Stravinskij.¹⁷ Lo spettacolo va in

tura e ambientazioni futuriste a Roma (Appunti), cit., p. 47 ss., partic. p. 57: "Non soltanto Roma è stata uno dei maggiori centri dell'attività futurista in Italia, con Milano anzitutto, ma anche con Firenze, e – negli anni Venti e Trenta – con Torino, ma è avvertibile una specificità di 'poetica' del futurismo romano".

¹³ F. Cangiullo, *Serate futuriste. Romanzo storico vissuto*, Napoli, 1930, p. 232.

¹⁴ C. Carrà, *La mia Vita*, Roma, 1943, p. 180. Il compositore soggiorna a Roma già nel 1911, quando dà corpo e colore alle musiche del balletto *Petruška*: "Ricordo sempre, con un piacere particolare, quella primavera a Roma, città che io vedevo per la prima volta. Nonostante il mio assiduo lavoro all'Albergo Italia dove abitavo con Benois e il pittore russo Serov [...] trovammo il tempo per fare delle passeggiate molto istruttive per me. Istruttive perché – in compagnia di Benois, eruditissimo, conoscitore d'arte e di storia e capace di evocare le epoche trascorse nel modo più vivo – queste passeggiate erano per me una vera scuola che mi appassionava grandemente" (I. Stravinsky, *Cronache della mia vita*, Milano, 1947, p. 73).

¹⁵ D. Fonti, *Depero 'mimismagico' (mimica, declamazione, teatro cabaret, marionette) motorumorismo*, in *Depero. Dal Futurismo alla Casa d'Arte*, catalogo della Mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni 12 dicembre 1994 - 13 febbraio 1995, a c. di G. Belli, Milano, 1994, pp. 61-75.

¹⁶ In questo periodo si consolida l'amicizia tra Balla e Stravinskij, che ricorda: "Balla era sempre divertente e sempre piacevole; alcune delle ore più strambe della mia vita le passai proprio con lui in compagnia dei suoi accoliti futuristi" (I. Stravinsky, R. Craft, *Conversazioni con Stravinsky*, in R. Craft, *Colloqui con Stravinsky*, Torino, 1977, p. 64). Sulla realizzazione dello spettacolo vedi il dettagliato regesto di E. Gigli, *Giochi di luce e forme strane di Giacomo Balla: "Feu d'artifice" al Teatro Costanzi, Roma 1917*, Roma, 2005.

¹⁷ Anonimo, *Passatismo e futurismo nei balletti russi al Costanzi*, "L'Idea nazionale", 14-15 aprile 1917, p. 3.

scena il 12 aprile 1917 al Costanzi, con la direzione di Stravinskij e la regia di Djagilev. L'evento, seguito dalla rappresentazione dell'*Oiseau de feu*, è anticipato dalla mostra dei quadri di Mjasin-collezionista, che presenta al pubblico romano opere degli astri affermati e nascenti dell'avanguardia europea (Bakst, Larionov, Picasso, Balla e altri), ed elegge il teatro romano a territorio fecondo di sperimentazioni russe e italiane.¹⁸

I luoghi dell'arte russa a Roma

La combinazione alchemica tra arte italiana e arte russa trova ospitalità sia sulle ribalte del Costanzi e del Quirino, sia al teatro Valle, presto trasformato nel laboratorio interpretativo e registico di Tat'jana Pavlova.¹⁹ La rivista e il varietà registrano in questi anni un costante afflusso di attori e danzatori russi che trovano calda accoglienza in luoghi più informali come il teatro Apollo o il teatro Margherita. L'Archivio Centrale dello Stato e le cronache del tempo offrono una serie di informazioni su tutta una costellazione di artisti, sovente dimenticati, che animano le serate romane degli anni '20. Avraam Brodskij e Georgij (o Jurij) Ferdmann sono scritturati all'Apollo con le loro compagnie, rispettivamente nel 1920 e 1922.²⁰ Lo stesso teatro ospita Asa Pelasko "eletta danzatrice russa",²¹ protagonista di alcuni spettacoli al teatro russo Falena e confluita poi nelle fila dei Balli russi "Leonidoff".

Nel marzo 1923 il teatro Margherita presenta "la nuova coppia di ballerini russi Alexieff"²² e più tardi i Balletti russi "Mosaica" con N. Pavlichicova e il partner F. Parnelli, impegnati su musiche di Rubinštejn e Ivanov.²³ Ignatij Son, lo stesso impresario della compagnia di balli, importa le "Maschere russe", composito *ensemble* di ballerini e attori, che strega lungamente l'Italia con un variegato programma di musiche, danze e rivista. Nei primi anni '30, la *troupe* si trasforma in "Maschere italo-russe", esempio del fecondo scambio artistico tra gli artisti delle due nazionalità.²⁴

¹⁸ Anonimo, *In onore dei Balli Russi*, "L'Idea Nazionale", 10 aprile 1917, p. 2.

¹⁹ Cfr. D. Ruocco, *Tatiana Pavlova diva intelligente*, Roma, 2000.

²⁰ Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Interno, Direzione Generale della Pubblica sicurezza, Affari generali e riservati, cat. A11, "Sudditi russi da sorvegliare", 1920, b. 9, f. Brodski Abram n. 61 e 1922, cat. A11, b. 11, f. Ferdman Giorgio n. 45.

²¹ "La Tribuna", 17 maggio 1921, p. 3.

²² Anonimo, *Al Margherita*, "Il Messaggero", 6 marzo 1923, p. 4.

²³ Anonimo, *I Balletti russi "Mosaica" al Margherita*, "Corriere d'Italia", 15 febbraio 1925, p. 3.

²⁴ Anonimo, *Grande successo delle maschere italo-russe*, "Il Messaggero", 13 marzo

Disseminati nella capitale operano poi una serie di luoghi propriamente 'russi', dal Circolo di via delle Colonnate a ristoranti e sale da tè, come la Capanna russa e la Rondinella russa, dove si esibiscono prevalentemente gli artisti della colonia romana: qui si organizzano mostre, letture di versi, piccoli spettacoli teatrali, concerti, conferenze.²⁵ Nei locali sotterranei del ristorante Taverna russa, in via Francesco Crispi 4-12, pulsa il teatro "d'impressione artistica" La Falena, sorta sul modello di *Letučaja Myš* fondata a Mosca da Nikita Fedorovič Baliev,²⁶ da lui poi diffusa a Parigi negli anni '20 e, successivamente, a New York. Diretta dal regista Aleksandr Ural'skij, coadiuvato dalla pittrice, scenografa e traduttrice Natalija Kal', dal suo futuro marito Alessandro Bavastro e dal compositore e direttore d'orchestra Jurij Pomerancev, la Falena offre al pubblico russo-romano concerti e brevi quadri di ispirazione popolare, come le messinscène di *Lubok* o *La signorina contadina*.²⁷ La Falena si trasforma poi anche in una compagnia itinerante, 'esportando' dai luoghi preminentemente russi la propria arte: nel marzo 1922, presenta all'Eliseo una scelta di miniature, nelle quali esordisce verosimilmente un'ancora sconosciuta Tat'jana Pavlova, che già negli anni precedenti aveva girato una serie di film (*Orchidea fatale* e *La catena*, 1920) diretti dallo stesso Ural'skij:

Iersera, all'Eliseo, la rappresentazione straordinaria della 'Falena' ha avuto pieno successo. La magnifica serie di 'miniature' – e specialmente quelle dei 'Giocattoli russi', i 'Karliki' ed altre – sono piaciute assai. Spesso si son dovuti concedere dei bis. Molto applauditi i solisti signora Pavlova, sig. Ivvin e signora Alhrecht. Le danze classiche di Ada Pelaskto hanno suscitato un vero entusiasmo. Assai ammirate le bellissime scene di Natalie Kahl. Insomma, una buona serata che ha consacrato il successo del teatro d'arte russa.²⁸

1931, p. 2; Anonimo, *Le maschere italo-russe alla Fenice*, "Il Messaggero", 10 marzo 1931, p. 8.

²⁵ Sulla vita della colonia russa di Roma cfr. S. Garzonio, Ja. Leont'ev, *Iz istorii rus-skoj kolonii v Rime (1912-1917)*, in Vittorio. *Meždunarodnyj naučnyj sbornik, posvjaščennyj 75-letiju Vittorio Strady*, sost. S. Bočarov, A. Parnis, Moskva, 2005, pp. 151-202; vd. anche R. Giuliani, *Roma-Atlantide russa* (pp. 15-21) e S. Garzonio, *La colonia russa di Roma nella prima metà del XX secolo* (pp. 41-50), in *Mal di Russia amor di Roma. Libri russi e slavi della Biblioteca Nazionale*, a c. di M. Battaglini, Roma, 2006.

²⁶ Nel 1929 la rivista "Comoedia" pubblica a puntate (nn. 8-11) le *Confessioni di "cabaret"* di Nikita Baliev (Nikita Balieff), in cui l'ingegnoso regista si lascia andare a una serie di ricordi, dall'incontro con Gor'kij all'arte di scena del principe Sumbatov ("uno dei principali attori della compagnia", n. 10, p. 26), dalla *tournee* americana alla collaborazione con Anna Pavlova.

²⁷ Cfr. la rubrica degli spettacoli su "La Tribuna", 18 marzo 1922, p. 3.

²⁸ Anonimo, *Il successo della Falena all'Eliseo*, "La Tribuna", 25 marzo 1922, p. 3.

Lo spazio artistico dei Bragaglia

L'esperienza teatrale proposta dai locali propriamente russi rischia tuttavia di restare circoscritta alla vita della colonia romana. Una vivace testimonianza del produttivo incontro tra cultura russa e cultura italiana in tutti i campi artistici e per un periodo di tempo prolungato è rintracciabile invece nello 'spazio artistico' di Anton Giulio Bragaglia e dei suoi fratelli della Casa d'arte di via Condotti, trasferitasi poi in via degli Avignonesi.

La Casa d'arte e il Teatro degli Indipendenti sorto in seguito, secondo le parole di Adriano Lualdi, nel "cantinone ineffabile",²⁹ messo su – o meglio giù – da Bragaglia, rappresentano un laboratorio privilegiato di sperimentazione e irradiazione della cultura russa, soprattutto per le arti figurative nelle mostre (collettive e personali) che non di rado presentano al pubblico romano artisti russi, spesso ancora sconosciuti: accanto ai nomi di Balla, De Chirico, Depero, si succedono nel 1921 quelli di Osip Zadkin (1890-1967), Filip Goziason (1898-1979), Lev Zak (1892-1980), Volde-mar Boberman (1897-1977) e più tardi, a via degli Avignonesi, Grigorij Šiltjan (1900-1985), Simon Fiks e Pavel Mansurov (1896-1983).



Foto con dedica di W. Cetoff a Luigi Bonelli e Anton Giulio Bragaglia

²⁹ A. Lualdi, *Lirica sotterranea a Roma*, "Comoedia", IX (1927), n. 5, p. 9.

Gli artisti non solo espongono, ma vivono appieno questo fermento tra le due culture: nel 1927 Zak, Boberman e Goziason, "tre scenografi amici nostri [...] innamorati dell'Italia da morime e influenzati dalla nostra arte in modo nobile e sano",³⁰ firmano i bozzetti dei Balli romantici russi di Boris Romanov.

Russi sono ancora i protagonisti delle attività coreutiche e mimo-drammatiche degli Indipendenti nella stagione inaugurale del 1923, quando pressoché ogni giorno sono in programma spettacoli ideati, coreografati ed eseguiti da ballerini e mimi russi. S'incontra quindi Ja Ruskaja (al secolo Evgenija Borisenko), personaggio dell'eccentrica corte bragagliana che troverà, come era già successo a Ileana Leonidoff (una delle interpreti del film di Bragaglia *Thais*, divenuta nel 1928 direttrice della scuola di danza del Teatro Reale dell'Opera), riconoscimento a livello ufficiale prima alla Scala e successivamente all'Accademia di danza di Roma. Dietro al personaggio di ballerina intellettuale plasmato da Bragaglia, orbita poi una serie di volti russi, quali Ikar, danzatore e mimo proveniente dalle fila del teatro moscovita "Krivoe zerkalo", o l'ingegner Michailov, scenografo e ballerino, interprete delle pantomime di Ileana Leonidoff al Lido di Venezia nell'estate del 1921.

La stessa attività di teorico e critico teatrale porta Bragaglia a misurarsi sovente con le esperienze artistiche russe e sovietiche, e a stringere rapporti con Tairov, Mejerchol'd ed Evreinov.³¹ Il repertorio del teatro conferma questa fascinazione per l'arte russa. Sulla scena sotterranea di via degli Avignonesi si allestiscono drammi di Ossip Felyne (Osip Abramovič Blinderman) che viveva in Italia, ma anche di Turgenev, Poljakov, Potemkin e Čechov, il cui *Il vendicatore* è la terza opera – dopo *Il Gabbiano* e *Il giardino dei ciliegi* – ad essere portata sulle scene in Italia. Tra gli autori teatrali figura anche Vassilij Cetoff Sternberg, presentato per la prima volta in Italia e, per la precisione, anche nel resto d'Europa, Unione Sovietica compresa.

³⁰ G. Miracolo, *I balli romantici di Smirnova e Romanoff*, "Comoedia", VII (1925), n. 18, p. 942.

³¹ Frammenti di telegrammi e lettere dei grandi registi russi sono riportati da Mario Verdone (Cfr. M. Verdone, *I fratelli Bragaglia*, Roma, 1991, p. 41); gli originali dovrebbero trovarsi al Centro Studi Bragaglia, anche se, da recente conversazione privata con Antonella Vigliani Bragaglia, abbiamo appreso che tali documenti non sarebbero più là conservati.

“Novità agli Indipendenti”: il commediografo russo Cetoff

Il 1 aprile 1925 Bragaglia mette in scena *Storienko*, un affresco satirico del bolscevismo incentrato sulle peripezie di un giovane del popolo, figlio di un salumiere, il quale nel vortice degli eventi rivoluzionari si trova a ricoprire il grado di generale dell'Armata Rossa. La rapida ascesa inebria Storienko che, grazie a una serie di sommarie letture, scopre un'analogia tra il suo caso e quello di Napoleone, spingendosi così in una accanita emulazione del più famoso predecessore. Ad ostacolare la carriera dell'acerbo generale, la maliarda e affascinante Raja che lo irretisce, inducendolo a compiere continue follie, fino a farlo cadere, ormai privato dei suoi gradi, tra le braccia della domestica.

Alle gesta del giovane bolscevico segue la rappresentazione della seconda commedia di Cetoff, *Dramma di Sogni*, che inscena la storia del reciproco tradimento di una coppia di coniugi: Aleksej, “uno stallonaccio della steppa, irsuto e arruffato”³² e la moglie Saba, a loro volta traditi in sogno dai rispettivi amanti.

Trova consenso presso il pubblico anche *Il topo*, tipico dramma degli equivoci: il professor Sergio Slowinski, convinto di essere tradito dalla moglie, si prepara ad ucciderla insieme al suo amante, un ladro, intrufolatosi nella loro stanza d'albergo e costretto dal marito armato a giacere accanto alla moglie. La polizia accorsa scambia Sergio per il ladro e lo arresta, mentre Sonia e il Topo, rimasti soli, decidono di concretizzare i folli sospetti del marito...

Ancora la Russia funge da sfondo alle vicende del *Medico della signora malata*, ambientato in un manicomio della provincia di Mosca, dove un pazzo in fuga viene scambiato per un medico che, avendo guarito una finta malata, la nuora del Ministro dell'Interno, viene nominato ispettore generale dei manicomi.

Se i personaggi russi delle commedie cetoffiane cominciano a prendere familiarità con il pubblico italiano, un alone di mistero circonda invece il loro creatore, che si rivelerà solo quando il suo traduttore, Luigi Bonelli (1892-1954), dichiarerà con la presentazione al pubblico nel 1927 de *L'imperatore*, di essere lui stesso l'autore ‘russo’ nascosto sotto lo pseudonimo di Cetoff.³³

³² L. Bonelli (W. Cëtoff Sternberg), *Dramma di sogni*, in *Le commedie a letto*, Firenze, 1932, vol. II, p. 46.

³³ La vera identità di Cetoff Sternberg viene rivelata su diverse riviste del 1927 tra cui “Comoedia”: cfr. G. Cantini, *Cetoff Sternberg*, “Comoedia”, IX (1927), n. 3, p. 5.

Lo scrittore senese ha sempre mostrato un gusto particolare per le maschere letterarie: al liceo fa passare una propria commedia, *I misogini*, come opera di Plauto e, con il nome di Clargì, scrive fiabe insieme alla moglie. La maschera di Wassili Cëtoff Sternberg, come egli confessa, "meglio si confaceva al genio del pubblico".³⁴

Bonelli racconta di aver inventato Cetoff³⁵ presentando un copione a una diva che continuava a discreditarlo gli autori italiani e a lodare il teatro russo e i suoi protagonisti, come Tat'jana Pavlova, perché capace di far "sembrare slavi anche gli autori italiani".³⁶ Intimidito e 'scombussolato' dai raffronti,³⁷ Bonelli decide di far passare il copione per il lavoro di un autore russo da lui tradotto e, alla domanda della diva sulla paternità del copione ("È vostro?"), egli avrebbe risposto:

- No, no. Ma che vi pare?! È di...C... of.
- Cecof, quello dei ciliegi?
- No. Cetoff: quell'altro.
- Wassili, allora!
- Ecco: Wassili. Proprio lui.³⁸

Così Cetoff inizia a vivere di vita propria. Nella cerchia di Bragaglia (non a caso definito dallo stesso scrittore "Deus ex machina")³⁹ la trovata di Bonelli si trasforma in una burla collettiva orchestrata in base alle richieste del pubblico e della critica. A Cetoff presto viene costruito un passato (naturalmente è vissuto a Capri), una biografia letteraria, una vita e una morte ("avvenuta durante una traversata transatlantica tra i 19 e i 62 anni") e persino un volto, grazie a una barba finta e all'obiettivo di Arturo Bragaglia: sulla fotografia in cui 'Cetoff' appare accanto a Bonelli e Bra-

³⁴ L. Bonelli, G. Gigli, W. Cëtoff Sternberg e il sottoscritto, "La Diana", II (1927), n. 2, p. 139.

³⁵ La genesi e le vicende di Cëtoff trovano due cronisti d'eccezione: Bonelli stesso con *Storia di Cëtoff*, pubblicato nel volume *L'imperatore* (Firenze, 1930) e Anton Giulio Bragaglia con *Biografia di Cetoff Sternberg*, in *Il segreto di Tabarrino*, Firenze, 1933, pp. 201-206.

³⁶ L. Bonelli, *Storia di Cëtoff*, cit., p. IX.

³⁷ "Questa teoria finì per scombussolarmi del tutto, e quando, alla fine, misi fuori il mio copione, dovevo apparire così palesemente imbarazzato che il volto della Diva si illuminò della più affettuosa ironia. Io le dissi subito, per ammansirla, che il soggetto della commedia era russo. Ma questo non le fece né caldo né freddo" (Ivi).

³⁸ Ivi.

³⁹ È all'amico infatti che dedica la *Storia di Cëtoff*: "Ad Anton Giulio Bragaglia deus ex machina", Ivi, p. 7.



“La maschera di Cetoff: caricatura di Luigi Bonelli di Mario Vellani Marchi sul retro del menù della trattoria “Bagutta” di Milano (1927)”

gaglia, vi è una dedica dell'autore russo, scritta ovviamente a Capri!⁴⁰ La scherzosa trovata sembra contagiare lo stesso mondo reale, in una sorta di visionarismo generale: a un certo punto si vocifera che Cetoff scriva sotto lo pseudonimo di uno scrittore senese – Luigi Bonelli appunto – in realtà mai esistito. Tutti sembrano conoscerlo, chi pare gli abbia rubato un'intervista, chi come Tilgher specifica alcuni particolari della sua origine (deve trattarsi di un ebreo-russo-polacco d'origine tedesca),⁴¹ chi suggerisce che deve dirsi Ciotoff e non Cetoff.

Bonelli stesso fatica ad affrancarsi dall'ingegnosa maschera e continua a proporre soggetti o personaggi russeggianti, come *Il mio cuoco e la mia amante* (Milano, Teatro Olimpia, 7 settembre 1927), dove s'incontra l'affascinante attrice Ania. Pubblico e critica non rinunciano a Cetoff an-

⁴⁰ Sovente le notizie sulle biografie di russi anche reali restavano avvolte in un alone di mistero. Così, su Giovanni Kossorotoff, autore di *Un sogno d'amore*, rappresentato dalla compagnia di Alda Borelli e Ugo Piperno al Manzoni nel 1920, si legge: “La commedia di Giovanni Kossorotoff – un giovane e sin qui ignoto autore russo, morto, si diceva l'altra sera in teatro, non si sa esattamente se in guerra o accoppato dai bolscevichi – si racconta con poche parole” (Emmepi, *Un sogno d'amore – Un sogno d'arte*, “L'Illustrazione italiana”, XLVII (1920), n. 40, p. 430).

⁴¹ A. G. Bragaglia, *Biografia di Cetoff Sternberg*, cit., p. 205.

che quando il segreto sull'identità letteraria dello scrittore senese è stato sciolto. In alcune recensioni si continua così a parlare di Cetoff anche dopo la rivelazione della sua inesistenza, tanto che Bonelli inizia a temere di trovarsi un giorno faccia a faccia con un Cetoff 'in carne e ossa'!

Le maschere russe e i russi immaginari

Quella di Cetoff è una beffa già nota a chi si occupa, se non della specifica attività di Bonelli, che poi prosegue felicemente,⁴² almeno di quella di Bragaglia. Risalito in superficie dalle cantine bragagliane, Cetoff merita innanzitutto di essere inserito in quel filone di maschere pseudo-russe dalle radici antiche nella cultura italiana, come in passato ha ricostruito Cesare G. De Michelis,⁴³ ma che proprio in quegli anni si dimostra particolarmente produttivo. La maschera di Bonelli si rivela infatti spia di una russofilia diffusa che travalica i confini di una moda passeggera: i luoghi romani infatti traboccano di spettacoli, letture, danze, concerti eseguiti da russi o che propongono soggetti attinti al mondo slavo. Mosca è più vicina: sui giornali, ai palinsesti teatrali russegianti si affiancano quotidianamente reportage dalla Russia prima rivoluzionaria e poi sovietica, sugli usi e costumi, sulle novità sociali e letterarie e, soprattutto, sulla vita politica del Paese.

⁴² Tra le opere dello scrittore senese ricordiamo *La barca dei comici*, *Stenterello e il Granduca* (con Ferdinando Paolieri), *Teatro in erba*, e libretti d'operetta. È inoltre autore di fiabe (*Le fiabe di Trescone e Tarantella*, *Boccaperta in furberia*) e di opere teatrali per ragazzi. Vasta è anche la sua collaborazione alla realizzazione di diverse pellicole tra cui *Il palio* (1932) per la regia di A. Blasetti, *O la borsa o la vita* (1933) di Carlo Ludovico Bragaglia, con il quale lavora ancora per *Alessandro sei grande!* (1941), *La guardia del corpo* (1942) e *L'uomo che sorride* (1936) con Vittorio de Sica e Assia Noris. Per un elenco completo della filmografia di Bonelli cfr. C. Amberti, *Luigi Bonelli-Cetoff Sternberg. Un russo senese nel teatro italiano fra le due guerre*, [Tesi di laurea] Siena 1993-1994 e G. Gambetti, *Teatro, cinema e altro nella vita e nell'opera di Luigi Bonelli*, in *Speciale Luigi Bonelli*, a c. di S. Micheli, supplemento a "Lumière", III (1997), n. 9, p. IV.

⁴³ C. G. De Michelis, *Russia e Italia*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, cit. (il paragrafo "Influenze e intersezioni"). Una versione ridotta del saggio, intitolata *Panorama della letteratura russa in Italia*, è comparsa anche in *I Russi e l'Italia*, a c. di V. Strada, Milano, 1995, pp. 291-299. Tra gli 'pseudo-russi' italiani De Michelis ricorda: *La bella pellegrina, ossia memorie d'una dama moscovita* (1759) e *L'uomo d'un altro mondo o sia memorie d'un solitario senza nome* (tradotte dal russo) (1768) dell'abate Pietro Chiari; *Giovanni Kinoff, frammenti di una novella russa* di A. Osnato-Troiano del 1835, *Ivan melodramma* di Achille Lucidi del 1876. Parlando poi di 'ripresa' del genere pseudo-russo, De Michelis ricorda, al principio degli anni '70, *Le notti di Mosca* di Vlas Tenin, maschera letteraria del noto critico e traduttore Pietro Zveteremich.

Tale russofilia si esprime anche nella proliferazione di falsi russi sul territorio italiano ed europeo: dai meri truffatori e ladri che facevano la bella vita spacciandosi in ristoranti e alberghi della Riviera per aristocratici russi – e l'Archivio Centrale dello Stato, come la cronaca giornalistica, offrono non pochi esempi in tal senso – fino a russi immaginari. Su "La Voce", grazie ad un articolo di Soffici (*Arte e critici italiani in un libro straniero*), apprendiamo l'esistenza di Vassili Maliscef, direttore della rivista "Novye puti" (e autore del libro *Sovremennoe iskusstvo i kritika v Italii*), del suo gruppo letterario e dei suoi sodali, autori anch'essi di una serie di volumi sull'arte e la letteratura russa ed europea: *Sovremennaja Germanija i ee duchovnoe dekadentstvo* (Chiriloff), *Molodaja Ispanija* (Jakof Rosenblum) e *Krainie prideli russkoj gluposti v iskusstve i literature. Ot Repina do Burljuka, ot Boborichina do Andreeva* (Ilia Scernief). In realtà Maliscef e compagni non esistono, come non esiste il loro fantomatico gruppo letterario, nato da una burla – un "machiaavello" – di Soffici e dell'amico Sergej Jastrebcov a scapito di Prezzolini, secondo quanto rivelato da Daniela Rizzi.⁴⁴

Nel mondo della danza la Russia si sostituisce in quegli anni alla Francia⁴⁵ e dopo l'ascesa dei *Ballets Russes* e il conseguente moltiplicarsi di compagnie russe, autentiche e fantomatiche, russo diventa sinonimo di novità e di spettacolo riuscito. Nel settembre 1925 la Fenice presenta al pubblico la *troupe* Balletto Russo "Raduga" che di russo, a parte il nome, ha ben poco: lo spettacolo è infatti ideato da Alberto Savinio ed eseguito da "ignoti danzatori dal cognome russo".⁴⁶ La compagnia presenta nella cornice di uno spettacolo scenografico e luministico che prosegue l'esperienza di Balla di *Feu d'artifice*, danze classiche e di carattere, tra le quali *Raduga*, "danza plastica originale", *Danze campestri russe* e le "danze tartare dell'opera *Principe Igor*". A metà degli anni '20 Raduga arricchisce il palinsesto di una lunga stagione coreutica all'insegna dei russi, inaugurata alla Fenice dalle *tournées* (1921 e 1922) dei Balli "Leonidoff" e

⁴⁴ D. Rizzi, *Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici*, in *Russko-ital'janskij archiv II. Archivio russo-italiano II*, a c. di D. Rizzi e A. Shiskin, Salerno, 2002, pp. 309-322.

⁴⁵ "Anni prima che, sulla scia del successo diaghileviano, i ballerini 'russizzassero' il loro nome per far fortuna, nei caffè-concerto italiani si 'francesizzava' il nome per convenienza di paga": P. Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Città di Castello, 2001, p. 88.

⁴⁶ P. Veroli, *La danza al Teatro La Fenice. Il Novecento*, in *Gran Teatro La Fenice*, Venezia, 1996, p. 307. Ringrazio l'autrice per avermi suggerito l'esistenza dei 'finti russi' della compagnia *Raduga*.

corroborata successivamente, nel 1927, da quelli di Boris Romanov. Una nota curiosa: nel corso della *tournee* di Ileana Leonidoff viene presentata la pantomima *La tragedia del mago Ballanzon* di Guido Sommi Picenardi, menzionato su locandine e recensioni con il nome russizzato Sommi-Basilevsky.

Intersezioni testuali

Spostando lo sguardo dallo scenario culturale dell'epoca che ha favorito la nascita di Cetoff al suo universo testuale, possiamo notare che i drammi non solo sono ambientati nella provincia di Mosca, a Riga o in un anonimo distretto ucraino e incentrati sulle vicende di personaggi russi, ma rivelano un gioco intertestuale dagli echi čechoviani e soprattutto gogoliani. In *Il medico della signora malata* le dicerie sul pazzo che portano alla sua nomina a Ispettore Generale sembrano ricalcare il turbine delle chiacchiere sull'identità di Čičikov o Chlestakov. Pur non potendo dimostrare una diretta discendenza dai testi gogoliani e in particolare dal *Revisore*, sulle scene italiane solo a partire dal 1927, vale ricordare che traduzioni dell'opera si erano succedute negli anni precedenti e una versione del 1924,⁴⁷ anteriore alla commedia di Cetoff, aveva preferito la titolatura *L'ispettore generale* al più noto *Revisore*.⁴⁸

Al pari della maschera di Cetoff, l'universo testuale di Bonelli è la manifestazione estrema di una tendenza più generalizzata di tutte le arti, e in primo luogo del teatro ad appropriarsi di motivi e personaggi russi. Oltre alle opere di Čechov, negli anni '20 sono in voga le riduzioni di grandi romanzi russi, come *Nastasia* (1923) di Luigi Ambrosini tratto dall'*Idiota*,

⁴⁷ *L'Ispettore Generale di Nicola Gogol. Commedia*. Traduzione [e introduzione] di F. Verdinois, Lanciano, Carabba, 1924. Nella sua monografia, Enrico Pappacena preferisce tradurre *Revizor* con *L'Ispettore generale* rifacendosi proprio alla versione di Verdinois: "Il titolo più comune, sia in Francia che in Italia, è *Il Revisore*; ma noi preferiamo non rispettare la comune e diffusa tradizione e seguiremo il Verdinois che traduce appunto *L'Ispettore generale*" (E. Pappacena, *Gogol (Opere-Vita)*, Milano, 1930, p. 96). L'oscillazione dei titoli ha una lunga tradizione, del resto, anche nelle altre lingue europee: cfr. *L'inspecteur Général*, trad. par Merimée, Paris, 1853 e *Le Révisor*, trad. par M. Semenoff, Paris, 1922; *Inspector General or Revizor*, trasl. by T. Hart Davies, London, 1892.

⁴⁸ È curioso che alla 'prima' della *pièce* gogoliana dei Pitöeff al Teatro di Torino sia preceduta, nella stessa settimana, una rappresentazione al Teatro del Nuovo Spirito dei filodrammatici guidati da Rinaldo Rondolino: "In una settimana abbiamo avuto due interpretazioni della commedia satirica *Il Revisore* di Nicola Gogol, che, vecchia quasi cent'anni, non era mai stata rappresentata in Italia" (L. G., *A Torino (Le cronache del teatro)*, "Comoedia", IX (1927), n. 3, p. 42).

rappresentato al Quirino con Alda Borelli nel ruolo principale.⁴⁹ Alla rielaborazione del materiale testuale russo si affianca la produzione italiana di drammi e commedie ambientate nei territori dell'ex Impero russo, come *Il giudice* di Piero Ottolini, già traduttore di Gor'kij,⁵⁰ (l'azione si svolge in Polesie), in cui i protagonisti sono ufficiali russi (Giorgio Alexandrovich principe Neliudoff, Capitano Petroff, Capitano Korciaguine, Tenenti Savarine, Duloff, Liudoff, Seminsky, Smelkoff ecc.). Il dramma aveva avuto una serie di peripezie negli uffici della censura, rievocate anni dopo dall'autore stesso;⁵¹ la scelta finale di collocarlo "prudentemente" in Russia permette all'autore di rappresentarlo.

Non è inoltre raro individuare una serie di *pièces* ambientate in Italia, i cui protagonisti sono russi o slavi, sovente principi e principesse, o ancora donne belle e fatali, danzatrici e spie: nel *Baro d'amore* di Amalia Guglielminetti, rappresentato il 29 maggio 1919 al Politeama Chiarella di Torino, si seguono le vicende della contessa Zalewska e della *femme fatale* dal nome slaveggiante Gyska, che compare in scena "scollata" nei panni di un'amante. Nel *Cammello* (1923) di Enrico Cavacchioli avanza sinuosa Katuska, "magnifica regina di tutte le steppe", pronta ad esibirsi per il pubblico nella danza della scimitarra.⁵² Qualche anno prima, nella *Campana d'argento*, lo scrittore aveva connotato il personaggio del principe Zardo come "un enciclopedico. Grande clinico! Lo vedremo uno di questi giorni deputato socialista, in un collegio clericale! Grande chirurgo... Compagno di scuola di Voronoff".⁵³ Un principe, Wladimiro Troboskyne, diafano e insonne, è tra i protagonisti della *Tragedia senza eroe* di Gino Rocca, sullo sfondo del Lido di Venezia;⁵⁴ principi e principesse appaiono ancora in *Montecarlo* di Lucio D'Ambra, come Louba Grigoriewna Nikitina.⁵⁵ *L'odore del Sud* di Ferdinando Paolieri presenta ancora una donna di nome Katia, figlia della principessa Armadieff, che, in salotto, circondata dallo scultore, dal pianista e dal romanziere, tiene a puntualizzare la propria natura slava con il marito:

⁴⁹ Pubblicato su "Comoedia" (1923, n. 6, pp. 13-88) e allestito con successo all'Olimpia di Milano nel gennaio 1923 e al Valle il 3 ottobre 1923.

⁵⁰ Si tratta del dramma *Piccoli borghesi*, pubblicato da Sonzogno: cfr. M. Gorky, *Piccoli borghesi: la famiglia Bezsemenoff*. Commedia in quattro atti, Milano, 1904.

⁵¹ P. Ottolini, "Il Giudice" e la censura politica, "Comoedia", II (1920), n. 14, p. 12.

⁵² E. Cavacchioli, *Il cammello*, "Comoedia", V (1923), n. 8, p. 28.

⁵³ E. Cavacchioli, *La campana d'argento*, "Comoedia", II (1920), n. 16, p. 10.

⁵⁴ G. Rocca, *Tragedia senza eroe*, "Il Dramma", VI (1930), n. 82, pp. 6-32.

⁵⁵ L. D'Ambra, *Montecarlo*, "Il Dramma", VI (1930), n. 97, pp. 4-30.

LUIGI – Sarà prosa, ma è la pura verità, mia buona Caterina.

KATIA – Vi proibisco di chiamarmi con quel nome.

LUIGI – (conciliante) – e allora diremo 'Tina'.

KATIA – No. Katia. Non sentite il fascino slavo di questo nome?

LUIGI (candido) – È incredibile come io non senta nulla di quello che sentite voi...⁵⁶

Questi lavori riflettono non solo un fenomeno sensibile nella società italiana, ma portano spesso sulle ribalte gli stessi centri dell'emigrazione russa: quale scenario migliore per collocare le vicende dei russi in Italia? Troviamo così commedie con protagonisti russi ambientate sulla Riviera Ligure, come *Un ladro nell'alcova* di E. Geymonat e F. Tettoni (soggetto tratto dal film *Tre persone per bene*)⁵⁷ oppure a Capri, come *Alga Marina* di Carlo Veneziani, la cui protagonista è la sirena Nadja Stepanova, probabilmente (come rivela Alexis Makinskij) una spia o una terrorista:

LA SIRENA (fissandolo amorosamente) – Cerchi la sofferenza tu? Non sei tu pure un grande fanciullo che vive per desiderare? Non domandi tu pure un morbido giaciglio e non si chiama amore la dolce carezza che vai sognando?

FORTUNINO [...] – È forestiera ma...ma parla bene.

LA SIRENA – Felice chi sa dartela, o navigatore stanco, e le mie braccia sono fatte apposta per il tuo riposo.

FORTUNINO (vacillando) – Che... che sia spagnola?

GUENDALINA – No, è russa!⁵⁸

L'origine russa di Makinskij e di sua moglie Annucka è resa attraverso una mimesi linguistica esplicitata dallo stesso autore nelle sue indicazioni agli attori ("Sono due evidenti tipi russi e parlano pessimamente l'italiano"):

MAKINSKJ – Buoni sera. [...] Venuto filosifo? [...].

MARCHESE – No, signor Makiskj.

ANNUCKA – Moltissimo gente. [...]

MAKINSKJ – (con aria di mistero al marchese) – Questo filosifo indiano molto pirsiguitato di partito russo pir sui ideì...

ANNUCKA – Uno giorno o uno altro giorno qvalchi donna gettiranno a lui bomba chi faci bum! [...]

BARONESSA – Colonia forestiera?

MARCHESE – Autorità russe. Sono a Napoli per non so quale incarico del loro Governo.⁵⁹

⁵⁶ F. Paolieri, *L'odore del Sud*, "Il Dramma", IV (1928), n. 39, p. 10.

⁵⁷ E. Geymonat, F. Tettoni, *Un ladro nell'alcova*. Commedia in tre atti, Firenze, 1932.

⁵⁸ C. Veneziani, *Alga Marina*, "Il Dramma", III (1927), n. 20, p. 15.

⁵⁹ Ivi, p. 18.

La loro impronta linguistica è ancora più marcata rispetto all'eloquio di altri personaggi, quali il saggio indiano Rhavan Giabukj ("La donna non è lo uomo, lo uomo non è la donna"),⁶⁰ o Giacomo caratterizzato da un accento "fortemente partenopeo" ("Signuri, vulisseve n'ata notizia?"; "Signuri, chella ha sparato 'o ganzo e ha acciso 'o gatto. Accussi dice 'o foglio").⁶¹

Le *pièces* esaminate meritano un approfondimento volto a stabilire se sia possibile ipotizzare nell'ambito della cultura italiana uno specifico filone teatrale o se invece ambientazioni, personaggi e motivi russi siano soltanto sporadiche manifestazioni indipendenti, che testimoniano comunque un aspetto sensibile della società e della cultura italiana. Principesse, danzatrici, attrici come Ania nel lavoro di Bonelli-Cetoff *Il mio cuoco e la mia amante*, e sirene come *Alga Marina* rievocano del resto il mito della *femme fatale* slava (e spesso russa), già codificato nella letteratura italiana, e presente nell'opera di Verga o Pirandello, che assume carattere quasi epidemico proprio negli anni '20. Ne *I pazzi* di Roberto Bracco, il personaggio della prostituta ravveduta Sonia Zarowska risponde – secondo il giudizio di Tilgher – a uno schema "assolutamente vecchio e superato", "ormai logoro e frusto per troppo uso": già dal nome l'eroina si rivela la "legittima discendente" della Sonja dostoevskiana, che in Italia ha avuto "numerosissima prole, e non si sentiva davvero il bisogno che la numerosa schiera delle sue nipoti si accrescesse di una nuova recluta".⁶²

La russofilia italiana raggiunge il culmine nel dicembre 1927, quando la compagnia del Teatro di Mosca di K. S. Stanislavskij approda al teatro Valle registrando ogni sera il tutto esaurito. Il pubblico romano accorre ad assistere alla messinscena di *Povertà non è peccato* di Ostrovskij, *L'albergo dei poveri* di Gor'kij,⁶³ *Il Matrimonio* di Gogol', *Il cadavere vivente* di Tolstoj, *I Fratelli Karamazov* di Dostoevskij, tutti rigorosamente in russo. Gli spettacoli, accompagnati da alcune letture introduttive, inducono Silvio D'Amico a riflettere sul clamoroso successo del teatro russo a Roma e sulla decadenza stessa del teatro italiano:

E allora? Allora succede questo: che, in un paese dove da anni imperversano le polemiche sulla decadenza della scena drammatica, e sui motivi per cui il pubblico

⁶⁰ Ivi, p. 20.

⁶¹ Ivi, p. 8.

⁶² A. Tilgher, *I pazzi* di Roberto Bracco, "Il Mondo", 8 giugno 1922, cit. in *Il problema centrale (cronache teatrali 1924-1926)*, a c. di A. D'Amico, Genova, 1973, p. 178.

⁶³ Significativo il giudizio di Silvio D'Amico: "L'Albergo dei poveri è quasi tutto parole ossia dialoghi e confessioni; scoprirvi dentro il dramma, per un pubblico ignaro della lingua, è un affar serio" (S. D'Amico, *Gli attori russi al Valle. "L'Albergo dei poveri" di Gorki*, "La Tribuna", 4 dicembre 1927, p. 3).

diserta i teatri di prosa, una compagnia come questa, che non si fregia di nessun nome famoso nel mondo, e che parla una lingua non intesa neanche da un ventesimo fra gli spettatori, riempie per sei giorni, in sette trattenimenti, il nostro primo teatro. Oggi s'avrà con l'ottavo, ossia con la replica dell'incantevole *Matrimonio*, l'addio della compagnia: e cioè l'ultimo esaurito.⁶⁴

La *tournée* italiana degli attori del teatro d'arte di Mosca conferma ancora una volta il profondo fascino che l'arte russa esercita sull'Italia. Proprio in questa cornice storico-culturale i russi reali e immaginari degli Indipendenti, la beffa di Cetoff nonch   le maschere russe che invadono altre scene e altre pagine si rivelano essere un'ulteriore tessera di un variegato mosaico dei rapporti tra teatro russo e teatro italiano.

⁶⁴ S. D'Amico, *Conclusione sugli attori russi*, "La Tribuna", 8 dicembre 1927, p. 3.